

David Cronenbergs „The Fly“
– Remake oder völlig neuer Film?

Ein Vergleich zwischen Kurt Neumanns und David
Cronenbergs filmischen Adaptionen

von

Michael Böcher

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	3
2	KURT NEUMANNS „DIE FLIEGE“	4
2.1	DIE ENTSTEHUNG DES FILMS	4
2.2	DER PLOT	4
2.3	HANDLUNGSORTE	7
2.4	SCHOCKEFFEKTE UND SPANNUNGSELEMENTE	7
2.5	LOGISCHE SCHWÄCHEN	9
2.6	REZEPTION UND EINORDNUNG IN DAS ZUGRUNDELIEGENDE GENRE	10
2.6.1	„Die Fliege“ als Genrefilm	10
2.6.2	Der „Mad Scientist“ als Schöpfer von Monstern und Mutationen	11
2.6.3	Rezeption der „Fliege“	12
3	DAS REMAKE: DAVID CRONENBERGS „THE FLY“	13
3.1	ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DES REMAKES	13
3.2	DIE FILME DAVID CRONENBERGS	14
3.2.1	Biographischer Hintergrund und Cronenbergs Weg zum Regisseur	14
3.2.2	Cronenbergs Filme	15
3.3	CRONENBERGS MIKROKOSMOS: DIE „DELICATE BALANCE“ ZWISCHEN KÖRPER UND GEIST	16
3.4	„THE FLY“: CRONENBERGS PLOT	18
3.5	STRUKTUR DES FILMS	20
4	VERGLEICH ZWISCHEN NEUMANN UND CRONENBERG	21
4.1	DIE HANDLUNGSORTE	21
4.2	DIE STORY	21
4.3	DIE VERSUCHE	22
4.4	DAS VERHÄNGNIS: DER SELBSTVERSUCH	23
4.5	DIE METAMORPHOSE	23
4.5.1	Schockszenen bei Cronenberg	24
4.5.1.1	Ein zeretzter Affe	24
4.5.1.2	Die Verwandlung	24
4.5.2	Zusammenfassung	25
4.6	REZEPTION VON CRONENBERGS „THE FLY“	25
4.7	EINORDNUNG IN DEN ZEITLICHEN RAHMEN	26
4.8	DIE ENTSCHEIDENDE FRAGE: CRONENBERGS FILM EIN REMAKE ODER NICHT?	27
5	ANHANG	29
5.1	LITERATUR	29
5.2	VERWENDETES FILMMATERIAL	29

1 Einleitung

Wissenschaftliche Experimente waren und sind immer gerne gewählte Themen des Phantastischen Films. Das Motiv des „Mad Scientist“, der seine Experimente nicht mehr kontrollieren kann, wodurch diese zu katastrophalen Szenarien führen, findet sich spätestens seit der Geburt des Science Fiction-Films als eigenständiges Genre, in den fünfziger Jahren. In den USA startete eine wahre Welle von, mitunter sehr schnell hergestellten und billigen, Science Fiction-Filmen, die unter dem Eindruck des gerade zu Ende gegangenen Zweiten Weltkriegs und dem Herausbilden der bipolaren Nachkriegsordnung versuchten, die herrschenden, oft irrationalen, Katastrophenängste und die kapitalistische Angst vor dem „Klassenfeind“ zu instrumentalisieren, und darauf mit oft kruden Vorstellungen von Invasionen aus dem All oder Unterminierung der Gesellschaft mit „fremden“ Elementen filmisch zu reagieren.

Ein typisches Beispiel für einen Film mit der Figur des „Mad Scientist“ ist *„Die Fliege“* von Kurt Neumann aus dem Jahre 1958. Dort erfindet ein brillanter Wissenschaftler, André Delambre, eine Maschine, mit der man Gegenstände von einem Ort zu einem anderen transportieren kann, indem sie entmaterialisiert und am anderen Ort wieder materialisiert werden. Doch bei seinen Experimenten kommt es zur Katastrophe, als sich bei einem Selbstversuch eine Fliege mit ihm in der Teleportationsbox befindet. Das Ergebnis dieses Versuches ist, daß Delambre einen Fliegenkopf und einen Fliegenarm erhält, die Fliege jedoch mit Delambres Kopf und einem Menschenarm umherschwirrt. Dieses Plots einer Metamorphose von Mensch zu Insekt nahm sich 1986 der kanadische Regisseur David Cronenberg an, indem er *„Die Fliege“*, den zuweilen arg naiven Film aus den fünfziger Jahren, durch Spezialeffekte und Schocksequenzen für die Gegenwart aufbereitete.

Die Frage dieser Arbeit muß sein, inwieweit bei Cronenbergs Film noch von einem Remake gesprochen werden kann, oder ob es sich gar um einen völlig neuen Film nach gleicher Vorlage handelt. Dazu sollen vor allem die Schlüsselszenen beider Versionen miteinander verglichen werden, um so ein Bild davon zu zeichnen, wie die ähnliche Handlung im zeitlichen Abstand von fast 30 Jahren inszeniert wird. *Die Fliege* von

1958 fügt sich in das damalige Bild eines Genrefilms ein, sie entspricht einem bestimmten Handlungsraaster, während Cronenbergs Version im Zusammenhang mit neuen Ängsten der achtziger Jahre gesehen werden muß, sowie einer Einordnung in das Gesamtwerk des Regisseurs bedarf.

2 Kurt Neumanns „Die Fliege“¹

2.1 Die Entstehung des Films

„*Die Fliege*“ wurde 1958 von Kurt Neumann inszeniert. Das Drehbuch lieferte der spätere Bestsellerautor James Clavell, der mit Romanen wie „*Shogun*“ berühmt wurde. Es basierte auf der gleichnamigen Kurzgeschichte von George Langelaan (1957), einem britischen Autor französischer Abstammung, der eine Reihe von utopischen Kurzgeschichten verfaßte.² Neumann inszenierte den Film in Farbe für die Twentieth Century Fox Film Corporation, die Länge betrug 94 Minuten. Die Uraufführung des Films fand am 9. Juli 1958 in Hollywood statt.

2.2 Der Plot

Formal beginnt die Story zunächst als Kriminalgeschichte: Ein Nachtwächter der Firma „Delambre Frères Electronics, Montreal“ findet unter einer hydraulischen Stahlpresse einen Mann, dessen linker Arm und Kopf durch die Presse zerquetscht wurden. Nach einem Schnitt wird ein Telefonat gezeigt, bei dem Hélène Delambre (Patricia Owen) aufgeregt ihrem Schwager Francois (Vincent Price) berichtet, daß sie ihren Mann André (Al Hedison) getötet hat.

1 Um in dieser Arbeit die beiden, gleichnamigen, Filme zu unterscheiden, werde ich Kurt Neumanns Version mit „Die Fliege“ bezeichnen, während ich, wenn von Cronenberg die Rede ist, seinen Film „The Fly“ nenne. Auch im deutschen Vorspann von 1986 wurde „The Fly“ nicht übersetzt, hingegen hieß die deutsche Version der ersten „Fliege“ auch wirklich „Die Fliege“.

2 In Deutsch erschienen: George Langelaan: *Die Fliege*. Berlin-Stuttgart-Bern 1963. Dies ist die einzige Geschichte Langelaans, die je Grundlage für eine Verfilmung wurde.

Nachdem Francois die Polizei gerufen hat, eilen sie zur Fabrik, wo sich das bestätigt, was Hélène sagte: Ihr Mann, André Delambre, ist unter der Presse eingequetscht. Ein Arzt, der Inspektor und Francois sprechen mit Hélène und versuchen, das Motiv für ihre Tat zu ergründen. Völlig ruhig erzählt Hélène von ihrer Tat und gerät nur aus der Fassung, als eine Fliege durch den Raum schwirrt. Der Arzt verordnet ihr Bettruhe und glaubt, Hélène sei geistesgestört.

Am nächsten Tag erklärt sie sich bereit, den Inspektor und ihren Schwager über die wahren Geschehnisse aufzuklären. Von nun an spielt der Film in der Vergangenheit und rekonstruiert die Ereignisse in einer Rückblende. Von dem Film sind nun ca. 25 Minuten vergangen.

Gezeigt wird zunächst eine Familienidylle: Hélène spielt mit ihrem Sohn Philippe (Charles Herbert), als ihr Mann André dazust o t und seine Frau in sein Laboratorium führt, denn André ist ein brillanter Wissenschaftler, der im Keller seines Hauses ein Labor besitzt, in dem er sich oft tagelang einschließt, um zu neuen Erfindungen zu gelangen. Im Labor öffnet André einen Behälter, legt einen Aschenbecher hinein und startet seine Demonstration. Das Ergebnis ist, daß der Aschenbecher verschwunden ist. André öffnet eine Schiebetür, hinter der der gleiche Behälter steht, in dem sich auf einmal der Aschenbecher befindet. Doch bei der „Desintegration/Integration“, wie sie André nennt, ist ein Fehler unterlaufen. Die Aufschrift auf dem Aschenbecher ist nach dem Versuch seitenverkehrt. Danach setzt André seine Versuche mit einer Akribie fort, die ihn für Wochen seiner Familie vorenthält. Dabei geschieht ein weiterer Unfall: Bei dem Versuch, seine Katze *Dandelot* zu teleportieren, taucht sie nicht mehr im Integrator auf, nur ein weinerliches Miauen ist im Raum zu vernehmen.

André arbeitet nun wie ein Besessener an der Perfektionierung seiner Erfindung. Einige Wochen später demonstriert er Hélène nun sein abgeschlossenes Werk: Ein Meerschweinchen übersteht die Reise unbeschadet. Ob dieses Erfolges träumt André von der Revolutionierung des weltweiten Transportwesens mit Hilfe seiner Erfindung, nur gebremst durch die Skepsis seiner Frau. Das Ehepaar feiert mit einem (teleportierten) Sekt den Erfolg. Hier endet formal der zweite Abschnitt des Films.

Die Forschungsbemühungen Andrés werden gezeigt, und sein Erfolg läßt ihn in Euphorie schwelgen. Dieser Abschnitt wird durch das Liebesglück des Paares in der 45. Filmminute durch Abblende beendet.

Einige Wochen später kommt Phillipe zu seiner Mutter und berichtet von einer besonders eigenartigen Fliege, die er gefangen hat: Sie hat einen weißen Kopf und einen weißen Arm. Doch Hélène will davon nichts wissen und weist den Jungen zurück. Bei einem Besuch im Laboratorium ist dessen Tür verschlossen, nur ein Zettel Andrés hängt dort, auf dem er mitteilt, bei seinen Versuchen sei etwas mißglückt, und er benötige dringend diese ganz besondere Fliege. Als André sie hineinläßt, findet sie ihn im Halbdunkel stehend, die linke Hand in der Manteltasche versteckt und seinen Kopf durch ein Tuch verdeckt, vor. Als sie von der besonderen Fliege berichtet, verliert André seine Fassung und holt ungewollt seine linke Hand aus der Tasche: Hélène sieht einen Arm, der den Gliedmaßen eines riesigen Insekts ähnelt, und beginnt zu schreien. Am nächsten Tag erklärt André, daß sich bei einem Selbstversuch eine Fliege mit ihm im Transmitter befand, und sich deswegen die Atome der Fliege mit den seinigen vermischt. Die einzige Lösung besteht darin, die Fliege mit seinen Gliedmaßen zu finden, damit beide wieder „entwirrt“ werden können. Doch dieses Vorhaben mißlingt. Als keine andere Lösung mehr möglich ist, läßt sich André von Hélène mittels der Hydraulikpresse töten. Die Presse zerquetscht den Kopf und den Arm Andrés bis zur Unkenntlichkeit. An dieser Stelle sind Hélènes Schilderung, der dritte Abschnitt des Films und die Rückblende zu Ende.

Skeptisch verläßt der Inspektor das Haus und möchte am nächsten Tag wiederkommen, um Hélène einweisen zu lassen. Ihr Schwager Francois glaubt ihr allerdings, da sie nie in der Lage wäre, ihren geliebten Mann umzubringen, und beginnt, sich auf die Suche nach der besonderen Fliege, dem einzigen Beweisstück für ihre Unschuld, zu machen. Am nächsten Tag sind bereits der Inspektor und ein Krankenwagen angekommen, als Francois seinem Neffen Phillipe entgegengeht, damit er nicht den Anblick seiner Mutter ertragen muß, die gerade abgeholt wird. Phillipe berichtet nebenbei, er habe in einem Spinnennetz wieder diese komische Fliege gesehen. Francois stürmt ins Haus, wo er den Inspektor ruft, der ihm nur widerwillig folgt. Und tatsächlich, in einem Spinnennetz zappelt eine Fliege mit Kopf und Arm, deren Züge Andrés ähneln, die mit menschlicher Stimme um Hilfe schreit. Da nähert sich ihr die Spinne, und in dem Moment, als sie sie

fressen will, nimmt der Inspektor einen Stein und zerstört das Spinnennetz mit all seinen Insassen. Der Inspektor glaubt nun Hélènes Geschichte, und ihre Einweisung in eine psychiatrische Klinik ist somit abgewendet. In einer idyllischen Gartenszene bedankt sich Hélène bei ihrem Schwager für alles, und beide gehen mit Phillippe davon.

„*Die Fliege*“ endet ohne wirkliches Happy End, André ist mit seinen Versuchen zu weit gegangen, ein glücklicher Ausgang dieses Wahnsinns ist nicht mehr möglich.

2.3 Handlungsorte

„*Die Fliege*“ kommt mit nur wenigen Orten der Handlung aus. Der Film beginnt in der Fabrik der Brüder Delambre, bevor Hélène in ihrem Haus von den Geschehnissen der Vergangenheit berichtet. In der Rückblende sind die Orte der Handlung abwechselnd das Labor von André, das sich im Keller seines Hauses befindet, der Wohnbereich der Delambres und ihr Garten, vor allem, wenn Phillippe auf die Jagd nach der besonderen Fliege geht. Es gibt in dem gesamten Film nur eine Sequenz, die außerhalb der direkten Umgebung der Delambres spielt: Wenn Hélène und André seinen Erfolg feiern und eine Ballettaufführung besuchen.

2.4 Schockeffekte und Spannungselemente

Für einen Horrorfilm, der utopische wissenschaftliche Experimente und deren Mißlingen thematisiert, enthält „*Die Fliege*“ nur wenige wirkliche Schocksequenzen. Dennoch versteht es der Film, auch für heutige Sehgewohnheiten ungemein spannend zu wirken. Neumann inszenierte zunächst eine Rahmenhandlung in Form einer Kriminalgeschichte. Ein völlig unverständlicher Mord geschieht, und der Zuschauer weiß weder über Motiv noch über die Entwicklung bis hin zur Tat Bescheid. In einer Rückblende erfährt er eine abstruse Geschichte, die ihn vor die Frage stellt, ob dieses Experiment wirklich stattfand oder ob Hélène psychisch krank ist. Der Betrachter wird bis zuletzt über den Wahrheitsgehalt von Hélènes Schilderung im Unklaren gelassen, und dies ist letztendlich Grund für die sich stetig steigernde Spannung, die ihren Höhepunkt erlebt, als gegen Ende des Films der Inspektor und Francois wirklich die mutierte Fliege im Spinnennetz sehen. Besondere Elemente dieses Spannungsbogens, der sich von dem fulminanten Filmeinstieg in der Fabrik mit dem zerquetschten André

bis hin zu seiner Mutation spannt, und eine besondere Note erhält, als sich herausstellt, daß all dies wirklich geschehen ist, sind die sparsam, aber dafür effektiv eingesetzten Schocksequenzen.

Derer gibt es eigentlich nur drei. Die erste ist die, in der André nach seinem mißglückten Versuch seinen Kopf und seine Hand mühsam verdeckt hält. Er erregt sich über die nicht gefangene Fliege und gibt dabei aus Versehen seinen entstellten Arm zu erkennen. Die Kamera zeigt André zunächst an seinem Schreibtisch sitzend, in einer Großaufnahme. Als er aufspringt, schwenkt sie mit ihm nach rechts und bildet André von Hals bis zum Oberschenkel ab, der besondere Arm befindet sich dabei am rechten Bildrand, ist aber nur schemenhaft zu erkennen. In der nächsten Einstellung wird die Perspektive aus Sicht Hélènes gezeigt, der Fliegenarm ist für einen Moment vollständig sichtbar. Dann entlädt sich diese Schocksequenz in einer Großaufnahme von Hélènes Kopf und einem gellenden Schrei ihrerseits. Diesen Schrei nimmt sie dem Zuschauer, der vermutlich, da auch er vorher nicht weiß, was genau bei dem Experiment geschehen ist, genauso geschockt reagieren muß.

Schocksequenz Nummer zwei ist die Szene, als Andrés Versuch, durch eine zweite Teleportation wieder komplett menschlich zu werden, scheitert. Hélène hofft, alles sei wieder wie früher und reißt ihm dabei voller Übermut sein Tuch vom Kopf. Nun ist das einzige Mal während des gesamten Films Andrés mutierter Kopf zu sehen: In einer Großaufnahme fällt sowohl dem Zuschauer als auch Hélène ein riesiger Fliegenkopf mit gewaltigen Facettenaugen ins Blickfeld.

Die letzte Schocksequenz ist einerseits sicherlich die spektakulärste des gesamten Films, andererseits allerdings auch diejenige, die, mit heutigen Augen betrachtet, am Naivsten filmisch verwirklicht wurde: Die Fliege mit Andrés Kopf, mittlerweile grauhaarig und scheinbar um Jahre gealtert, ist im Spinnennetz gefangen und schreit um Hilfe, da sich ihr unaufhaltsam die Spinne nähert. Dabei wird zunächst das Spinnennetz gezeigt, hinter dem der Inspektor und Francois gebannt und geschockt stehenbleiben. Danach erfolgt eine Detailaufnahme des Netzes mit der Fliege, einem klar zu erkennenden Modell ohne Kopf und Arm, in das später Andrés Kopf und Arm hineinkopiert wurden. Die Spinne, ein pelziges, behaartes Modell, nähert sich und wird als Höhepunkt dieser Sequenz aus der Froschperspektive der Fliege in Großaufnahme, die das gesamte Bild einnimmt,

gezeigt. Diese Szene sollte sicherlich als die größte Horrorsequenz des Filmes gelten, allerdings mutet sie beim Betrachten sehr künstlich an und verbreitet einen Charme voll unfreiwilliger Komik. Vincent Price, Darsteller des Francois in dem Film, erinnerte sich später daran: „*Herbert Marshall und ich mußten auf ein Spinnennetz blicken, in dem sich eine kleine Fliege verfangen hatte, die in Wirklichkeit mein Bruder war. Wir brauchten einen Tag, um diese Szene zu Filmen, denn wir lachten uns krank, die ganze Zeit. Am Ende mußten wir es Rücken an Rücken drehen. Wir konnten uns nicht mehr ins Gesicht sehen.*“³

2.5 Logische Schwächen

Der Drehbuchautor von „*Die Fliege*“, James Clavell, hielt sich sehr eng an die vierzigseitige Grundstory Langelaans, obgleich er einen den Gesetzen Hollywoods typischeren Schluß erfand. Während sich Hélène in der Vorlage das Leben nimmt, weil sie sich des Mordes an ihrem Mann schuldig fühlt, konstruiert Clavell für den Film das Ende dahingehend, daß sich auch der Inspektor eines Mordes (an der Fliege mit menschlichen Gliedern) schuldig macht.⁴

Trotz einer engen Orientierung an der literarischen Vorlage bleiben bei dem Film einige Fragen offen. So ist es beispielsweise sehr unlogisch, daß bei einer Vermischung zwischen Fliege und Mensch der Mensch eine riesige „Fliegenkralle“ bekommt, die Fliege aber nur einen kleinen Menschenarm. Auch der riesige Kopf Andrés und der kleine Menschenkopf, der schnell altert, vermutlich eine Anspielung auf die Lebenserwartung einer gewöhnlichen Stubenfliege, entbehren aufgrund ihrer Größe allein schon einer gewissen Logik. Des weiteren ist festzuhalten, daß, wenn eine Vermischung beider Kreaturen stattfindet, sie nicht nur zwei Organe austauschen, sondern, in der Logik der Story, in der ja der Organismus in Atome zerteilt und wieder zusammengesetzt wird, eigentlich komplett durcheinandergemischt sein müßten. Diese Feststellung muß im Hinblick auf Cronenbergs Adaption festgehalten werden.

3 Price, Vincent: *I Like What I Know*, (Autobiographie, 1959), zitiert nach: Giesen, Rolf: *Lexikon des phantastischen Films*, Bd.2, Frankfurt-Berlin-Wien, 1984, S.154.

4 Vgl. Dörfler, Goswin: „Die Fliege“ (USA 1958), in: *Enzyklopädie des phantastischen Films*, Meitingen 1986 ff., 27. Erg. Lfg. Dezember 1992, S. 20.

2.6 Rezeption und Einordnung in das zugrundeliegende Genre

2.6.1 „Die Fliege“ als Genrefilm

Wie im Vorwort bereits erwähnt, erlebte der Science Fiction-Film einen Boom in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. In den fünfziger Jahren diente er „als Seismograph für Bewußtseinsängste und Krisenzeiten.“⁵

Zunächst war eine bipolare Weltordnung entstanden, die mit ihren beiden Führungsmächten und ihren antagonistischen Ideologien die Bevölkerung verunsicherten. Vor allem in den USA führte dies zu neurotischer Angst vor dem Kommunismus und allem Widernatürlich-Unamerikanischen.⁶ Die beiden Atombombenabwürfe in Japan zeigten, daß die Menschheit jederzeit in der Lage ist, sich selbst zu vernichten.⁷ Der Science Fiction-Film konnte politische Realitäten weder bewußt machen noch verarbeiten.⁸ Dennoch schuf er einige Themenkreise, die auf das in der US-amerikanischen Bevölkerung vorhandene Bewußtsein trafen, und kollektive Ängste in mitunter abstrusen Geschichten verarbeiteten.

Im Folgenden eine Klassifizierung dieser Themenfelder nach Hellmann:⁹

- *Space Opera*: Amerikanischer Imperialismus und Sicherung eigener Grenzen fanden hier ihre Adaption bei Expeditionen zu fremden Planeten.
- *Invasion*: Eine befürchtete Invasion aus dem Osten wurde ins Weltall verlagert. Die Sowjetarmee wurde durch außerirdische Invasoren ersetzt.
- *Monster und Mutationen*: Sie stellen den Einbruch des Unamerikanischen bei eigenem Versagen dar, oft durch Atomversuche ins Leben gerufen.
- *Doomsday*: Endzeitphantasien über bevorstehende Weltuntergänge und die Zeit danach.

5 Hellmann, Christian: *Der Science Fiction Film*, München 1983, S. 65

6 Zu nennen ist hier sicherlich die Mc Carthy-Ära, die unter Auslassung demokratischer Prinzipien wahre Schauprozesse gegen vermeintliche Kommunisten mit sich brachte.

7 Das japanische Trauma in Bezug auf Hiroshima und Nagasaki wird auch in den unzähligen „Godzilla“-Filmen japanischer Herkunft deutlich, in denen die Geburt riesiger Dinosaurier und Drachen ähnlicher Monster aufgrund atomarer Versuche thematisiert wurde.

8 Hellmann, Christian: *Der Science Fiction-Film*, München 1983, S. 65.

9 ebenda

Gefahren aus dem All, die sich urplötzlich für die USA ergeben, dienen als Symbol für eine Eskalation des Kalten Krieges oder die schleichende Infiltration kommunistischer Gedanken durch den Osten. Politische Zustände der fünfziger Jahre bildeten den Nährboden für eine wahre Flut mit *Invasions-* oder *Space Opera*-Filmen.¹⁰

2.6.2 Der „Mad Scientist“ als Schöpfer von Monstern und Mutationen

Ein immer wiederkehrender Charakter in den amerikanischen Horror- und Science Fiction-Filmen der fünfziger Jahre ist der „Mad Scientist“, ein naturwissenschaftliches Genie, das den Nutzen seiner Erfindungen für die Menschen im Auge hat, dessen Experimente aber zumeist katastrophal enden. Der „Mad Scientist“ experimentiert mit sich selbst, mit Tieren, an Leichen oder an Menschen und muß seine Fehler oft durch Selbstopferung büßen.¹¹

In letztgenanntes Schema paßt auch der Wissenschaftler André Delambre, sicherlich ein Genie, dem nur ein kleiner Fehler unterläuft, der allerdings irreparabel ist. André opfert sich schließlich selbst, träumte aber vorher noch von einer Revolution im Verkehrswesen dank seiner Erfindung. Gegen Ende, als jeglicher positiver Ausgang unmöglich erscheint, schreibt André auf eine Nachricht an Hélène, die gleichzeitig die Moral des Filmes verkündet: *„Es gibt etwas, womit der Mensch keine Experimente machen soll, jetzt muß ich alles zerstören, auch mich selbst.“*

Monster und Mutationen stellen das personifizierte Unamerikanische dar, das in die heile Welt des Zuschauers einbricht, der den restaurativen Charakter der fünfziger Jahre verinnerlicht hat. Ein Ausbrechen aus der Norm, mit unamerikanischen Gedanken oder durch gewagte Experimente, sollte als negativ gezeichnet werden. In diesem Sinne liegt diesen Filmen sicherlich ein konservatives Motiv zu Grunde.

10 Einige bekannte Filme dieser Art sind: *„The War Of The Worlds“*, USA 1953, Regie: Byron Haskin, *„It Came From Outer Space“*, USA 1953, Regie: Jack Arnold oder *„Invasion of the Body Snatchers“*, USA 1956, Regie: Don Siegel.

11 Zu dieser kurzen Einordnung vgl. Hahn, Ronald M. und Jansen, Volker,: *Lexikon des Science Fiction-Films*, München 1987, S.14-23.

2.6.3 Rezeption der „Fliege“

Im November 1958 wurde „*Die Fliege*“ in Deutschland uraufgeführt, allerdings freundeneten sich weder das Publikum noch die Kritik mit der fortschrittskritischen Grundaussage des Films an. Dieser wurde als „*geschmacklos*“, „*absurd*“ und „*abwegig*“ bezeichnet.¹² Das deutsche Publikum, geprägt von der Stimmung des Wirtschaftswunders und kritiklosem Fortschrittsgeist, wollte von solch einer Story nicht viel wissen.

Ganz anders dagegen erfolgte die Rezeption im englischsprachigen Raum: Dort erkannte man „*a very good film*“¹³, was sich in verschiedenen positiven Rezensionen äußerte:¹⁴ Dies ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, daß im anglo-amerikanischen Raum des Genre Science Fiction einen seriöseren Ruf genoß als dies in Deutschland der Fall war. Überzeugend war Neumanns Film vor allem durch seine Glaubwürdigkeit, die durch die Einbindung einer Horror-Story in eine überzeugend ausgebreitete Kriminalgeschichte gelang. Die spärlichen Schockeffekte sind geschickt vorbereitet und so eingesetzt, daß sich ihnen niemand entziehen kann, sie passen in die Geschichte hinein und sind nicht purer Selbstzweck wie bei vielen anderen, spekulativen Horrorfilmen.

In der zeitgenössischen, deutschen Kritik wurde der Film, wie bereits erwähnt, verrissen, allerdings gilt er heute als „*Horror-Film-Klassiker*“.¹⁵ Dies unterstreicht die Tatsache, daß er zwei, schlechtere, Fortsetzungen erlebte: „*The Return Of The Fly*“ (1959) und „*The Curse Of The Fly*“ (1965), von denen letzterer nie in Deutschland gezeigt wurde. Darüber hinaus entstand 1986 ein Remake, welches wiederum mit einem schlechteren Sequel versehen wurde.

12 Dieses Urteil vertrat der *Filmdienst*, Köln: Nr. 42 vom 16.10.1958. Zitiert nach Dörfler, Goswin, „*Die Fliege*“, a.a.O., S. 20.

13 Peter G. Baker in: *Films and Filming*. London, Nr. 12, September 1958. Zitiert nach Dörfler, Goswin: „*Die Fliege*“, a.a.O., S. 20

14 vgl. Dörfler, Goswin: „*Die Fliege*“, a.a.O., S.20. Siehe auch: Hahn, Ronald N. und Jansen, Volker: *Lexikon des Science Fiction-Films*, München 1987, S. 260 f.

15 So *Der Spiegel*: Nr. 2/1987, S. 141

Goswin Dörflers Fazit zu Neumanns „Die Fliege“ fällt dementsprechend positiv aus: „*Daß diese nicht nur geschäftlich so erfolgreiche, sondern auch gestaltungsmäßig hervorragende Geschichte von einem Wissenschaftler, der (...)in Geheimnisse einzudringen versucht, die über menschliche Grenzen gehen (und dafür auch bestraft wird),(...) nicht nur zwei (bedeutungslose) Fortsetzungen erlebte (...), darüber hinaus 1986 ein -stark verändertes- Remake entstand, das wiederum eine Nachfolge erhielt(...), dies wird niemanden, der mit den Kommerzgesetzen des Films vertraut ist, verwundern. Doch wie auch immer - die erste Verfilmung von 1958 wird in die Filmgeschichte als 'masterpiece of terror and repulsion' bestehen bleiben.*“¹⁶

„*Die Fliege*“ war zweifellos ein Kommerzfilm, der im Fahrwasser eines umsatzträchtigen Genres schwamm, allerdings war dieser Film technisch perfekt, mit einer zwar ungläublichen, aber niemals abstrus wirkenden Story versehen, und schöpfte damalige Möglichkeiten, den Zuschauer zu schockieren, auf eindrucksvolle Weise aus. So ist zu verstehen, daß dieser Film auch heute noch Spannung verbreitet und 1986 zu einem Remake der besonderen Art führte.

3 Das Remake: David Cronenbergs „The Fly“

3.1 Entstehungsgeschichte des Remakes

Das Remake „*The Fly*“, das 1986 unter der Regie von David Cronenberg entstand, ist ein Remake der ganz besonderen Art. Cronenbergs Film basiert zwar auf der Kurzgeschichte von Langelaan,¹⁷ übernimmt Motive sowie prinzipiell auch den Plot von Neumanns Verfilmung, steht aber ganz im Zeichen der Regie von David Cronenberg.

Dem Autorenfilmer mangelte es im Vorfeld der Dreharbeiten zu „*The Fly*“ sowohl an Geld als auch an einer guten Drehbuchidee. Daraufhin bekam er von namhaften Hollywood-Produzenten Drehbuchideen für Mainstreamfilme angeboten, allerdings reizte ihn keine davon. In einer für Cronenberg unbefriedigenden Situation offerierte

16 Dörfler, Goswin: „*Die Fliege*“, a.a.O., S. 23. Das Zitat „masterpiece of terror and repulsion“ stammt aus: Frank, Alan G.: *Horror Movies - Tales of Terror in the Cinema*. London 1974.

17 Der Name Langelaans wird im Vorspann des Filmes ausdrücklich erwähnt.

ihm Mel Brooks die Regie von „*The Fly*“.¹⁸ Cronenberg nahm sich des Projektes unter der Bedingung an, daß er das Drehbuch überarbeiten dürfe, und er vollständige künstlerische Freiheit erhalte.

An dem ursprünglichen Drehbuch von Charles Edward Pogue veränderte Cronenberg die Charaktere, die Dialoge und das Ende. Darüber hinaus entwickelte er eine Liebesgeschichte.¹⁹ Im Folgenden wird zu klären sein, inwieweit die Auffassung von Wacker berechtigt ist, der sich wie folgt äußert: „*Nur vordergründig handelt es sich dabei um ein Remake des gleichnamigen Klassikers. Um ein wirkliches Remake zu sein, ist der Film zu sehr Cronenberg, paßt sich nahtlos in den Mikrokosmos ein, den der Regisseur sich über viele Jahre geschaffen hat.*“²⁰

Vorab muß allerdings kurz auf den von Wacker so bezeichneten *Mikrokosmos* der Filme Cronenbergs eingegangen werden.

3.2 Die Filme David Cronenbergs

3.2.1 Biographischer Hintergrund und Cronenbergs Weg zum Regisseur

David Cronenberg kam nur über Umwege zum Filme schaffen. Er wurde 1943 in Toronto geboren, verlebte eine behütete Kindheit und begann 1963, Biologie zu studieren, bevor er zu Englisch und Literatur wechselte.

1967 erreichte er seinen Universitätsabschluß. Allerdings kam er nicht durch die Bewunderung für andere Regisseure zum Film, vielmehr war es ein Zufall, daß er 1965 ein Buch über Filmtechnik in die Hände bekam, welches er förmlich „verschlank“, und bei Dreharbeiten zu einem Studentenfilm zuschaute. Cronenberg war Autodidakt, was Filmtechnik und das Verfassen von Drehbüchern anbelangte.²¹

18 Mel Brooks ist eigentlich eher als Regisseur mit Persiflagen bekannter Mainstream-Filme bekannt geworden, im Zusammenhang mit „*The Fly*“ tritt er als Produzent auf.

19 vgl. zu diesem Abschnitt: Oetjen, Almut und Wacker, Holger: *Organischer Horror: Die Filme des David Cronenberg*, Meitingen 1993, S. 130.

20 Wacker, Holger: „*The Fly*“ (USA 1986), in: *Enzyklopädie...*, a.a.O., 20. Erg. Lfg. Juli 1991, S. 4.

21 vgl. zu diesem Abschnitt: Riepe, Manfred: *Das Fieber im Kopf*, in: *Enzyklopädie...*, a.a.O., 35. Erg.-Lfg., Juni 1994.

Schon als Kind begann Cronenberg zu schreiben, sein Wunsch war es immer, Autor zu werden. Ein kindliches Naturinteresse und eine Faszination für die Welt der Insekten führen zu seinem ersten Studiengang, und sein Interesse für Biologie, Biochemie und der Wissenschaft allgemein weckt seine Beschäftigung mit Science Fiction-Literatur und -filmen.

Der Entomologie (Wissenschaft von den Insekten) gilt schon früh sein Hauptaugenmerk, er beginnt, das Leben von Insekten zu studieren und Rückschlüsse auf menschliche Verhaltensformen zu ziehen. Insekten spielen dann auch in vielen seiner Filme eine wichtige Rolle.²² Nach kurzem Experimentieren mit der Filmtechnik entstehen erste Horrorfilme, die ihn schnell den Beinamen „Baron of Blood“ einbringen. Diese Low budget-Arbeiten bestachen zwar allenfalls durch blutige Effekte, legten seine späteren Themen zumindest aber schon an.²³

3.2.2 Cronenbergs Filme

Schon früh übt sich Cronenberg im Darstellen von anstößigen, ekelhaften Bildern der Bedrohung aus dem menschlichen Körper heraus: Parasiten kriechen aus menschlichen Mündern und verwandeln ihre „Wirte“ in Sex-Besessene (*Shivers* 1975), eine Frau wird nach einem chirurgischen Eingriff zu einer Vampirin, die ihre Opfer mit einer Art Virus infiziert (*Rabid* 1977), nach einer psychiatrischen Therapie gelingt es einer gepeinigten Frau, die Opfer ihrer Aggressionen mittels kleiner Lebewesen, die der Personifizierung ihrer Ängste und Aggressionen entsprechen, zu zerstören (*Die Brut* 1979).

Spätestens mit diesem Film etablierte sich Cronenberg als „Kanadas provokativster Regisseur.“²⁴ Allerdings scheinen ihm in der Darstellung keinerlei Extreme zu begrenzen, dies spaltet seine Kritiker in zwei Lager: „Seine Filme werden von denen bewundert, die einen Zugang zu ihm finden, oder aber sie werden als krude Spekulationen, reaktionärer und sexistischer Müll verschmäht.“²⁵ Cronenbergs erster kleinerer Durchbruch gelang mit „*Scanners*“ (1980), einem Science Fiction-Film, der

22 Später erfüllt er sich einen alten Traum, als er den Roman *Naked Lunch* von William S. Burroughs 1991 verfilmt. Burroughs gehört zu den erklärten literarischen Vorbildern Cronenbergs.

23 vgl. Oetjen, Almut und Wacker, Holger: *Organischer Horror*, S.14 ff.

24 Oetjen, Almut, und Wacker, Holger: a.a.O., S. 15

25 Oetjen Almut, und Wacker, Holger: a.a.O., S. 15 f.

durch die spektakulären Szenen von zerplatzenden Köpfen zu einem zweifelhaften Genreklassiker wurde.²⁶

Cronenbergs bis dahin sicherlich intellektuellster und verschlüsselster Film war „*Videodrome*“ (1982), in dem er eine Medienwelt zeichnet, deren Konsumenten keinerlei Tabus kennen, um ihre Sucht nach neuen aufregenderen Fernsehprogrammen zu befriedigen. Ein Chef eines Kabelsenders, auf der Suche nach neuen Programmen, erhält den Hinweis auf einen Satellitensender aus Asien, in dem gewalttätiger Sex zu empfangen ist. Um dieses Programm in sein Kabelnetz einzuspeisen, macht er sich auf die Suche dieses Senders. Zu spät merkt er, daß dieser Sender in den USA beheimatet ist und einen inoperablen Gehirntumor bei den Konsumenten hervorruft. Hinter dem Programm steckt eine faschistische Organisation.

Kritikerlob und ein intellektuelleres Publikum waren der Lohn für diese Medienutopie, obgleich der Film finanziell ein Flop war. Allerdings hatte sich Cronenberg von einem Spezialisten für blutige, Genregrenzen überschreitende Horrorfilme zu einem, auch intellektuell herausfordernden, Regisseur gewandelt, der im Laufe seiner Arbeit einen eigenen Mikrokosmos schuf.

3.3 Cronenbergs Mikrokosmos: Die „*Delicate Balance*“ zwischen Körper und Geist

Bei all seinen Filmen zeichnete Cronenberg nicht nur als Regisseur, sondern auch als Drehbuchautor verantwortlich. Daher darf er als klassischer Autorenfilmer bezeichnet werden, der eine eigene Welt erschafft, zu der er dem Zuschauer einen Zutritt ermöglicht.²⁷ Sein Mikrokosmos, dessen Spiegelbild seine Filme sind, ist geprägt durch den „*Fluch der Balance*“.²⁸

26 Der *Filmbeobachter* schrieb: „Sein Kino ist ein Kino für Voyeure, nur daß denen Blut anstatt Sex geboten wird... (Die) tricktechnischen Scheußlichkeiten müßten jeden Blutfetischisten zufriedenstellen.“ (zitiert in: Hahn, Ronald und Jansen, Volker: *Lexikon des Science Fiction-Films*, München 1987, S. 722.)

27 vgl. Oetjen Almut und Wacker, Holger: a.a.O., S. 19

28 So bezeichnen es Oetjen und Wacker. Sein Biograph Peter Morris spricht bei den Filmen von Cronenberg von einer „*Delicate Balance*“ zwischen Körper und Geist.

Cronenberg sieht die Welt nicht durch eine vorgefertigte Brille, sondern versucht immer, alle Aspekte einer Sache als gleichwertig darzustellen. Er verzichtet auf moralische Bewertung und Eindeutigkeit: *„Für ihn ist nur eindeutig, daß die Welt mehrdeutig und sehr facettenreich ist und nicht mit einem einzigen theoretischen Konstrukt, einer einzigen Ideologie oder einem Modell, ‘erledigt’ werden kann. So fehlt ihm die Sicherheit einer ideologischen Weltsicht, dafür bleibt ihm der ‘Fluch der Balance’, das Erkennen der Mehrdimensionalität des Lebens, der vielen Aspekte und Sichtweisen ein und desselben Phänomens.“*²⁹

Veränderung kann immer kreativer Neuanfang oder Chaos bedeuten; diese Ambivalenz lotet Cronenberg in seinen Filmen in immer neuen Variationen aus. So gibt es ein Leitmotiv, daß sich durch viele seiner früheren Filme bis hin zu „*The Fly*“ zieht: Menschen werden meist von Wissenschaftlern behandelt, um positive Veränderungen bzw. die Heilung von Krankheiten zu erzielen, doch dabei kommt es immer zum Konflikt positiver Effekte mit negativen Auswirkungen. Die natürliche Balance zwischen Körper und Geist, welcher letztendlich Herr über das eigene Fleisch ist, wird in Frage gestellt und ausgehebelt. Körperliche Begierden siegen über den Verstand, es gibt keinerlei Begrenzung mehr für menschliches Handeln.

In allen Filmen taucht als *Setting* sterile moderne Architektur auf, oft Kliniken oder Forschungsinstitute, die als Symbol von Ordnung, Entfremdung und Kontrolle fungieren. Dagegen setzt Cronenberg die Unordnung, das Chaos, in Form von Menschen mit telepathischen Fähigkeiten, ausgelebter Sexualität, Zerstörung und Kontrollverlust.³⁰

Personifizierung der Ordnung hingegen sind die immer wiederkehrenden Wissenschaftler, denn wissenschaftlich fundierte Modelle sind Gegenmodelle zum Chaos. Allerdings machen Cronenbergs Wissenschaftler Fehler, sie sind oft desorientiert und erfolglos. Anleihen bei der Figur des „Mad Scientist“ der amerikanischen Science Fiction der fünfziger Jahre sind hierbei sicherlich nicht zufällig,

29 Oetjen, Almut und Wacker, Holger: a.a.O., S. 20

30 vgl. Oetjen, Almut und Wacker, Holger: a.a.O., S. 22. Zur Architektur in Cronenbergs Filmen siehe: Lox Loidolt: *Isolation und Kontrast. Eine Ikonographie der modernen Architektur bei David Cronenberg*, in: Robnik, Drehli und Palm, Michael: *Und das Wort ist Fleisch geworden*, Wien 1992, S. 32-42. Auf diesen Aspekt der Filme Cronenbergs wird in dieser Arbeit nicht weiter eingegangen.

sondern gewollt, diese Figur wird allerdings nicht als *mad* gezeichnet, sondern als scheinbar vernünftig und über seine Fähigkeiten erhaben. Erst die Folgen seiner Wissenschaft stellen diese in Frage. In diesem Sinne ist Cronenbergs Wissenschaftler nicht so plakativ angelegt wie der „Mad Scientist“. Er wird erst *mad* durch die Folgen der Wissenschaft, bei denen aber erst genau geprüft wird, ob sie negativ oder positiv bewertet werden müssen.

Auch in „*The Fly*“ ist zunächst nicht klar, ob die Experimente wirklich negativ sein müssen, positive Folgen werden zumindest in Erwägung gezogen. Über Cronenbergs Leitidee, seinen Mikrokosmos, der prinzipiell sein gesamtes Werk durchzieht, resümieren Oetjen und Wacker: *„Alle Filme Cronenbergs durchzieht dieser biologische Horror, die Konfrontation zwischen Geist und Körper, alptraumhaft, bizarr, verstörend. Verwandlung, Verfall, Trennung, Tod des Menschen sind seine Obsessionen, die sich wie ein roter Faden durch sein Werk ziehen. Der Tod ist für ihn die Basis allen Horrors, eine sehr physische obendrein: Die Furcht vor dem Tod verstört mich. Von daher ist es nur logisch, daß seine Filme sehr körper- und organbewußt sind. (...) Die Bedrohung kommt nicht von außen, sondern stets von innen, aus dem Körper. (...) Cronenberg konfrontiert den Zuschauer mit Aspekten des eigenen Lebens, denen dieser lieber nicht ins Auge sieht.“*³¹

3.4 „*The Fly*“: Cronenbergs Plot

Im Gegensatz zu Neumann verzichtet Cronenberg auf eine Kriminalgeschichte als Rahmenhandlung und rekonstruiert keine vergangenen Ereignisse. Sofort ist der Zuschauer mitten in der Handlung, wenn bei einem Empfang der Wissenschaftler Seth Brundle (Jeff Goldblum) der Journalistin Veronica Quaife (Geena Davis) von seinen Forschungen auf dem Gebiet der Teleportation berichtet. Aus einer zunächst beruflichen Zuneigung entsteht Liebe zwischen den beiden Protagonisten. Brundle demonstriert Veronica seine ersten Ergebnisse, jedoch scheitert die Übertragung von lebendiger Materie, ein Pavian wird grausam verstümmelt. Erst als der jahrelang als Eremit und ohne Beziehung zu Frauen lebende Geistesmensch Brundle durch die körperliche Liebe mit Veronica von der „Poesie des Fleisches“ erfährt, gelingt es ihm, seinen Computer so

31 Oetjen, Almut und Wacker, Holger: a.a.O., S. 29 f.

umzuprogrammieren, daß er auch lebendige Materie von einem Ort zum anderen transportiert.

Als sich Veronica mit ihrem Chef und ehemaligen Liebhaber Stathis Borans (John Getz) verabredet, betrinkt sich Brundle und führt einen überstürzten Selbstversuch durch. Im Transmitter befindet sich eine von ihm unbemerkte Fliege. Der Computer kann mit beiden Molekularstrukturen nichts anfangen, daher vermischt er beide, woraufhin die Bestandteile Brundles und der Fliege auf molekulargenetischer Ebene verschmelzen.

Von nun an beginnt der dramatischste Teil des Films: Die langsame und in allen Einzelheiten dokumentierte Metamorphose von Brundle zur „Brundlefliege“, als die sich der Forscher selbst ironisch bezeichnet. Der mutierte Brundle wird immer ruheloser und aggressiver, seine körperliche Verwandlung findet schrittweise statt. Er bittet Veronica, ihn nicht mehr zu besuchen, um ihr eigenes Leben nicht zu gefährden, da er langsam spürt, daß die Instinkte des Insekts nicht mehr durch den menschlichen Geist kontrolliert werden können.

Veronica erfährt unterdessen von ihrer Schwangerschaft und veranlaßt mit Hilfe ihres früheren Liebhabers Statis eine Abtreibung, da sie kein mutiertes Geschöpf zur Welt bringen will. Brundle indes entwickelt in einer Art Größenwahn ein Konzept für die ultimative Familie. Er will sich durch ein erneutes *Gene splicing* mit Veronica und dem Nachwuchs zu einer in einem Einzelwesen vereinigten Familie zusammenfügen.

Zu diesem Zweck entführt „Brundlefliege“ Veronica aus dem Krankenhaus in sein Labor, nur verfolgt durch Statis, der mit einem Gewehr bewaffnet ist. Im Labor kommt es zum *Showdown*. Der mutierte Brundle verstümmelt Statis auf bestialische Weise und zwingt Veronica in die Teleportationsbox, während er im zweiten Transmitter Platz nimmt, um die Vereinigung zu erreichen. In einer dritten Zielbox soll dann die „Überfamilie“ ankommen. Statis jedoch gelingt es, das Verbindungskabel der Ursprungsboxen zu zerschneiden, um das Gerät mit „Brundlefliege“ zu isolieren. Aus Wut zersprengt Brundle seine Box, doch genau in diesem Moment endet der Countdown des Computers. Das Programm, ob der nur einen angeschlossenen Telebox ratlos, verschmilzt „Brundlefliege“ mit einem Teil des Teleportergehäuses. Brundle kriecht völlig verstümmelt aus dem Zielgerät, seine Metamorphose zur Fliege endet

genau in diesem Moment, doch im letzten Moment siegt der menschliche Geist im mutierten Körper: Der Fliege gelingt es, den Gewehrlauf auf sich zu richten. Veronica tötet Brundle mit einem hysterischen Schluchzen.

3.5 *Struktur des Films*

Die deutsche Verleihfassung von „*The Fly*“ hat eine Länge von 95 Minuten. Dabei ist anzunehmen, daß von der 100-minütigen Originalfassung besonders bluttriefende Szenen entfernt wurden.

In den ersten 35 Filmminuten wird eine Liebesgeschichte zwischen Seth Brundle, einem genialen, bisher nur der Wissenschaft verpflichteten, Forscher, und Veronica Quaife, einer Journalistin eines populärwissenschaftlichen Magazins entwickelt. Aus einem beruflichen Interesse, Quaife soll Brundles Forschungen mittels Video dokumentieren, entsteht körperliche Zuneigung. Das Ende dieses Abschnitts, in dem einige Teleportationsversuche gezeigt werden, markiert der Selbstversuch Brundles nach einer durchzechten Nacht.

Von nun an beginnt Brundle, sich langsam körperlich und geistig zu verändern. Seine Metamorphose wird schrittweise dokumentiert, und Seth freut sich wegen seiner neuen körperlichen Fähigkeiten. Er hat eine schier unendliche sportliche und auch sexuelle Kondition und führt dies auf die positiven Wirkungen seiner Teleportation zurück. Doch nach 59 Filmminuten setzt ein dramaturgischer Einschnitt ein.

Haare von Seth, die Veronica an dessen Rücken bemerkt und einem Labor zur Untersuchung schickt, entpuppen sich nach einer Analyse als nicht-menschlich, sondern insektenartig. Dies läßt Brundle an seinen positiven Fähigkeiten das erste Mal zweifeln, und er versucht, die Teleportation anhand der gespeicherten Computerdaten zu rekonstruieren. Er erfährt, daß er vom Computer mit den Genen einer Fliege vermischt wurde, und rät Veronica, ihn nicht mehr zu besuchen.

In den letzten vierzig Filmminuten wird die endgültige Metamorphose in allen Einzelheiten verfolgt, noch dazu die Tatsache von Veronicas Schwangerschaft eingeführt, was Brundle seine größtenwahnsinnigen Vorstellungen von einer in einem

Wesen vereinten Superfamilie entwickeln läßt. Die letzten zwanzig Filmminuten spielen in Brundles Labor und enthalten den bereits erwähnten, spektakulären *Showdown*.

4 Vergleich zwischen Neumann und Cronenberg

4.1 Die Handlungsorte

Auch bei Cronenberg findet man nur wenige Handlungsorte: Der Film spielt abwechselnd in Brundles Laboratorium, zugleich seine Wohnung, und in der Redaktion der Zeitschrift, bei der Veronica Quaife beschäftigt ist. Die wenigen außerhalb gelegenen Szenen sind zu vernachlässigen.

4.2 Die Story

Wie bereits erwähnt, finden sich in Neumanns und Cronenbergs Version der „*Fliege*“ durchaus Parallelen. So sind Grundzüge der zugrundeliegenden Geschichte gleich: Beide Filme spielen in Kanada. Bei beiden ist der Protagonist ein akribisch mit seiner Forschung beschäftigter Wissenschaftler, hier André Delambre, dort Seth Brundle. Sie forschen an einer räumlichen Übertragung von Materie durch Entmaterialisierung an einem, und Wiederausammensetzung der Objekte am anderen Ort. Beiden ist ihre finale Selbstopferung am Ende der Filme gemein.

Hauptunterschied in der Story ist das Fehlen einer Kriminalgeschichte bei Cronenberg, diese scheint ihm überflüssig und vom eigentlichen Gehalt der Geschichte ablenkend zu sein. Neumann benötigt diese Rahmenhandlung, um den eigentlichen Horror stärker zu betonen und glaubwürdiger zu machen. Auch zur Spannungssteigerung dient diese Einbettung der Versuche Delambres in eine Kriminalgeschichte. Cronenberg hingegen verzichtet auf Gleiches und betont die eigentlichen Versuche und die Veränderung Brundles, von einem hochgeistigen Wissenschaftler über einen, die Fleischeslust entdeckenden, sich seines Körpers bewußtwerdenden, Menschen, bis hin zur „Brundlefliege“, einer endgültigen Mischung aus Mensch und Tier.

4.3 Die Versuche

Schon anhand der Versuche von Delambre und Brundle lassen sich Parallelen beider Filmversionen feststellen. Der erste Versuch bei Neumann wird mit einem Porzellanteller durchgeführt, der mit spiegelverkehrter Schrift im Transmitter auftaucht. Bei Cronenberg fragt Brundle Veronica nach einem entbehrlichen Gegenstand, woraufhin sie ihren Strumpf in erotischer Manier auszieht. Brundle bittet sie: „*Sie müssen auf den Strumpf achten*“, bei Neumann sagt Delambre: „*Sieh genau auf den Teller*“. Auch Brundles Demonstration glückt. Nach diesem ersten Versuch träumen beide Wissenschaftler von einer Revolutionierung des Transportwesens, nur daß Delambre noch einen weiteren Versuch mit einer Zeitung benötigt, um seine Erfindung für leblose Dinge abzuschließen. Als nächsten, wieder beiden Filmen paralleler, Schritt führen beide Forscher Tierversuche durch. Delambre benutzt seinen Kater, der jedoch im *Nichts* landet. Brundle wählt einen Pavian, doch auch dieser Versuch scheitert. Nach der Teleportation klopft etwas an die Scheibe der Zielbox, und, nachdem Brundle öffnet, sieht der Zuschauer schreckliches: Ein quasi von innen nach außen gestülpter Affe wird sichtbar; in Cronenbergscher Manier natürlich in Großaufnahme. Dennoch sind beide Versuche wieder äquivalent. Cronenberg verzichtet allerdings auf die Unlogik, daß ein Lebewesen im *Nichts* enden kann.

Nach diesem mißglückten Versuch mit lebenden Objekten wird in beiden Filmen die Weiterarbeit der Wissenschaftler thematisiert. Doch während bei Neumann der Grund für das Scheitern nicht näher erklärt wird - nach einer gewissen Zeit klappt Delambres Versuch mit einem Meerschweinchen einfach - benutzt Cronenberg den „zerfetzten Affen“ zu einer quasi-philosophischen Abhandlung Brundles.

In der nächsten Szene schläft Brundle zum ersten Mal mit Veronica, und er selbst macht erste Erfahrungen außerhalb seines bislang strikt logischen Denkens. Am nächsten Tag gelingt ihm der Versuch mit einem Pavian. Doch zunächst teleportiert Brundle ein Steak und läßt es Veronica probieren. Es schmeckt synthetisch. Der Computer, so Brundle, mache aus dem Steak ein Stück Fleisch nach seiner, also nur logisch-mathematischen Interpretation, ohne dabei die „*Philosophie eines Steaks*“ zu bedenken.

Solange Brundle noch keine Erfahrung mit der Fleischeslust macht, ist er nur in der Lage, den Computer so zu programmieren, daß er nur seine eigene Interpretation von

Fleisch transportiert. Er setzt die Moleküle von Leben nach mathematischer Logik zusammen, aber das Spezifische eines jeden Lebewesens, welches sich nicht mathematisch-logisch erklären läßt, das *Sinnliche*, bleibt dabei auf der Strecke.³²

4.4 Das Verhängnis: Der Selbstversuch

Neumann zeigt die entscheidende Teleportation des Films nicht. Er verzichtet auf diesen Selbstversuch, um die Ereignisse länger spannend zu erhalten; der Zuschauer weiß bis zur Szene, in der der entstellte Arm sichtbar wird, nicht, inwiefern Delambre Fehler gemacht hat. Seine Motivation für den Selbstversuch war sein grenzenloses Vertrauen in seine Fähigkeiten. Hier ist Delambre wieder ein typischer „Mad Scientist“, dessen Überheblichkeit bestraft wird. Der Film fügt sich in sein Genre den Regeln entsprechend ein.

Seth Brundles Motivation für seinen überhasteten Selbstversuch ist die Eifersucht und übermäßiger Alkoholgenuß. Cronenberg läßt den Geist des Wissenschaftlers durch Sinnlichkeit (die Eifersucht resultiert aus ihr) und Vergnügen niederer Art (ein Alkoholgelage) ausschalten. Dies fügt sich in Cronenbergs Mikrokosmos ein und ist der Grund für Brundles Nachlässigkeit in Bezug auf die Anwesenheit der Fliege. Die Balance zwischen Körper und Geist gerät zugunsten körperlicher Lust außer Kontrolle.

4.5 Die Metamorphose

Während sich bis zum Selbstversuch eine Reihe von Parallelen zwischen beiden Filmen ausmachen lassen, kommt es danach zu starken Veränderungen bei Cronenberg. Diese lassen sich formal mit den logischen Schwächen in Neumanns Version erklären, die vor allem in der Mutation von nur Arm und Kopf Delambres begründet sind. Cronenberg zeichnet von der beginnenden Verwandlung Brundles minutiös jeden Schritt der Metamorphose von Mensch zu Fliege mit, ohne auf Schockeffekte zu verzichten.

Neumanns Protagonist ist *auf einmal* verändert, dabei verzichtet der Regisseur auf viele Horrorszenen. Seth Brundle hingegen verwandelt sich schrittweise, die Gene des Insekts gewinnen von Tag zu Tag, von Filmszene zu Filmszene, an Oberhand.

³²vgl. hierzu Oetjen, Almut und Wacker, Holger: a.a.O., S.131 f.

4.5.1 Schockszenen bei Cronenberg

4.5.1.1 Ein zeretzter Affe

Der schon geschilderte Tierversuch mit einem Pavian stellt die erste wirkliche Horrorszene in Cronenbergs „Fly“ dar. In der 17. Filmminute starren Veronica und Seth gebannt auf die Scheibe der Zielbox. Beide werden in Großaufnahme abgebildet: *„Plötzlich schlägt ein roter Fleischbatzen dumpf von innen an das Fenster. (...) ein sehr hell ausgeleuchteter Point of View-Shot der beiden Beobachter (zeigt) die grunzende, zuckende, rote Fleischmasse, die eben noch ein Versuchsaaffe war, hinter Rauchschwaden auf dem weißen Boden des Telepods.“*³³

4.5.1.2 Die Verwandlung

Jede Stufe der langsamen Metamorphose Brundles wird von Cronenberg mit Horrorsequenzen ausgekostet. Es beginnt mit den borstigen Haaren, die Veronica an Seths Rücken vorfindet, die in einer Detailaufnahme gezeigt werden. Im weiteren Verlauf fallen Seth die Zähne aus, und er stellt vor dem Spiegel fest, daß er sich seine Fingernägel per Hand herausziehen kann. In diesem Spiegelschrank sammelt er die Devotionalien seiner Verwandlung: Zähne, Fingernägel, sein Geschlechtsteil; all das wird von Cronenberg bei einem Blick in den Schrank dem Zuschauer präsentiert.

Noch ekelhafter ist die Demonstration von Brundles Eßverhalten. Um zu verdauen, speit er eine enzymhaltige Flüssigkeit über seinem Essen aus, um das dann aufgelöste Mahl einzunehmen. Diese Aufzählung ließe sich beliebig fortsetzen; im Prinzip läßt sich sagen, daß Cronenberg all das *zeigt*, was Neumann nur erahnen läßt oder unlogisch darstellt. Cronenberg läßt kein Detail der Verwandlung aus, er erspart dem Zuschauer nichts.

33 Robnik, Drehli: *Zeigen - Deprivelierte Monstrosität in „The Fly“ und anderen Filmen von David Cronenberg*, in: Robnik, Drehli und Palm, Michael (Hrsg.), a.a.O., S. 115-145.

4.5.2 Zusammenfassung

Während bei Neumanns Filmadaption der „*Fliege*“ auf breitangelegte Horrorszene ver zichtet wird, und mitunter die Logik leidet, vor allem, wenn man die Art der Veränderung und ihre Geschwindigkeit bei Delambre in Betracht zieht, läßt Cronenberg den Zuschauer an jedem Schritt der Verwandlung Brundles teilhaben. Dabei liefert er eine Menge von Schockeffekten und Horrorszene. Die Kreatur, die schließlich aus Brundle entsteht, hat nichts menschliches mehr an sich. Ihre film- und tricktechnische Umsetzung wurde 1987 mit einem Oskar für die besten Spezialeffekte ausgezeichnet.

4.6 Rezeption von Cronenbergs „*The Fly*“

Während Neumanns Filmversion seinerzeit nur im englischsprachigen Raum genügend gewürdigt wurde, ist Cronenbergs Adaption schon bei Erscheinen auch in Deutschland positiv aufgenommen worden. Dabei lieferten die Kritiken schon erste Ansatzpunkte einer tieferen Interpretation des Filmes: *Der Spiegel*³⁴ schreibt beispielsweise: „(...) *Es scheint, als habe der kanadische Regisseur David Cronenberg alle Aids-Ängste zu einer kafkaesken Filmverwandlung konzentriert. (...) Auch die neue „Fliege“ hat Chancen, sich einen festen Platz im Gruselkabinett des Films zu erobern.*“

Das Lexikon des Internationalen Films konstatiert bei Cronenbergs „*Fly*“ einen „Leckerbissen“ unter cineastischen Gesichtspunkten, was besonders für die formale Perfektion, die Filmmusik und die maskenbildnerischen Tricks gelte.³⁵ Allerdings moniert Martin Rabius in *epd/Film*³⁶ den angeblich „kurzatmigen Horror“, „teure Stunts“ und „billige Tricks“. „*Cronenbergs Einfallsreichtum zielt nicht auf Herz oder Hirn, sondern geradewegs in die Magengrube.*“³⁷

34 *Der Spiegel* 2/1987, S. 141

35 vgl. *Lexikon des Internationalen Films*, Reinbek 1987, S. 1028

36 *epd/Film* Nr. 1/87 S. 38 f.

37 ebenda, S. 39

Damit schließt sich Rabius an viele Kritiker früherer Filme Cronenbergs an, die sich an vordergründigem Horror anstoßen, allerdings das, was dahinter steckt, nicht erkennen (wollen?). „*The Fly*“ ist sicherlich aufgrund seiner minutiös und in allen Details ausgeweiteten Vertierung und Zerstörung eines Menschen ein extremer Film, der Ekel provozieren will, gerade das macht ihn aber auch nachdenkenswert und verstärkt seine Wirkung. Ein genialer Wissenschaftler verliert die Kontrolle über seinen Körper, die Gefahr bricht langsam immer mehr aus ihm selbst heraus, wogegen Brundle machtlos ist. Erst im allerletzten Augenblick siegt das minimale Überbleibsel *Geist* in ihm, und er richtet den Gewehrlauf auf sich. Cronenberg will schockieren und stellt den Kampf Körper gegen Geist in allen Einzelheiten dar, das macht seine Kritiker unsicher. So reagiert man mit Ablehnung oder völliger Zustimmung, indem Interpretationsmuster, wie die Verwandlung Brundles als Metapher für Aids, geliefert werden.

Der Film bedeutete den finanziellen Durchbruch für Cronenberg, er war ein gewaltiger Kassenerfolg. Trotz seiner Extremität wurde er vom Kinopublikum und den meisten Kritikern positiv aufgenommen.³⁸

4.7 Einordnung in den zeitlichen Rahmen

Während Neumanns „*Die Fliege*“ Ängste der fünfziger Jahre verarbeitet und sich mit dem Motiv des „Mad Scientist“ in Genrekonventionen einfügt, muß bei einem Vergleich mit Cronenberg das zeitliche Umfeld der achtziger Jahre berücksichtigt werden. Die restaurative Stimmung der Nachkriegszeit ist anderen Sorgen gewichen, daher auch die Vermutung einiger Kritiker, der Film verschlüssele kollektive Ängste vor Aids, da auch diese Krankheit zunächst unbemerkt verläuft, allerdings Schritt für Schritt Menschen in den sicheren Tod führt. David Cronenberg selbst sah seinen Film nicht speziell im Zusammenhang mit Aids stehend, wies diese häufige Assoziierung aber auch nicht völlig hinweg.³⁹

38 vgl. Oetjen, Almut und Wacker, Holger: a.a.O.: S. 141.

39 vgl. Peter Morris: *A Delicate Balance*, Toronto 1994, S. 114.

Dennoch muß festgehalten werden, daß „*The Fly*“ im zeitlichen Abstand von fast dreißig Jahren anders inszeniert werden mußte, um neuen gesellschaftlichen Ängsten, die in den achtziger Jahren andere waren als während des Höhepunkts des Kalten Krieges, Rechnung zu tragen. Die Verarbeitung solcher Ängste ist ein typisches Merkmal für das Genre *Science Fiction* und *Horror*, daher sind weitergehende Interpretationen erlaubt.

4.8 Die entscheidende Frage: Cronenbergs Film ein Remake oder nicht?

Wenn man sich ein Remake von einem Horrorfilm der fünfziger Jahre dahingehend vorstellt, daß ein Film nur technisch auf einen neueren Stand gebracht wird, dann darf „*The Fly*“ sicherlich nicht als Remake gelten. Auch wollte Cronenberg mit seiner „*Fliege*“ keine Hommage an das Horrorkino dieser Zeit leisten, dies wäre ihm nicht angemessen. Er selbst sagte über das, was vom Original verbleibt, etwas tiefstapelnd: „*What remained of the original, ironically enough, was the transformation, which was very much me.*“⁴⁰

Cronenberg übernimmt vielmehr das Motiv der Transformation, ersetzt Unlogisches durch sein Konzept einer langsamen, dafür aber um so gründlicheren Metamorphose, dennoch bleibt das, was in Neumanns Film wichtig ist, auch in seiner Version erhalten: Der Geist des Wissenschaftlers ist nicht über alles erhaben, er begeht Fehler.

Während Neumanns „*Die Fliege*“ sich aber in den Kontext eines ganzen Genres von Filmen ähnlicher Machart einordnet, ist Cronenberg eine zeitgemäße Adaption gelungen, die im Spiegel ihres zeitlichen Umfeldes betrachtet werden muß. Des weiteren bleibt festzuhalten, daß Cronenberg, der sich mit all seinen vorherigen Filmen einen eigenen Mikrokosmos geschaffen hat, auch „*The Fly*“ diesem anpaßt, und für sich persönlich, fernab aller Interpretationen, abstrahiert.

„*The Fly*“ ist trotz allem als ein Remake zu betrachten, nur daß dieser Film nicht eine Hommage an das Original darstellt, sondern versucht, das Leitmotiv, welches prinzipiell eins zu eins übernommen wird, zeitgemäßer zu gestalten. David Cronenberg als ein besonders eigenwilliger Regisseur füllt sein Remake noch dazu folgerichtig mit einer

40 Peter Morris: a.a.O., S. 113.

nicht für möglich gehaltenen Tiefe, die den Kritikern Spielraum für Interpretationen überläßt, und „*The Fly*“ nahtlos in Cronenbergs Gesamtwerk einfügt.

Dieses Remake ist ein Beispiel für ein besonders eigenwilliges, aber dennoch ausgesprochen gelungenes Werk eines einzigartigen Regisseurs. Cronenberg gelingt ein Remake, das wie ein von ihm selbständig geschaffener, sich in sein Schaffen einfügender, Film daherkommt. Diese Form eines Remakes sollte besonders gewürdigt werden, da nicht kopiert, sondern zeitgemäß interpretiert wird.

5 Anhang

5.1 Literatur

Der Spiegel:

Nr. 8/1959 und Nr. 2/1987

Dörfler, Goswin: „Die Fliege“ (USA 1958), in: Enzyklopädie des phantastischen Films, Meitingen 1986 ff., 27. Erg. Lfg. Dezember 1992.

Dörfler, Goswin: „Return of the Fly“, in: Enzyklopädie des phantastischen Films, Meitingen 1986 ff., 31. Erg. Lfg. September 1993.

epd/Film Nr. 1/1987

Giesen, Rolf: Lexikon des phantastischen Films, zwei Bde., Frankfurt/Berlin/Wien, 1984.

Hellmann, Christian:

Der Science Fiction Film, München 1983.

Kovacz, N., Stresau, N.: David Cronenberg, in: Enzyklopädie des phantastischen Films, Meitingen 1986 ff., zweite Erg. Lfg. November 1986.

Morris, Peter:

David Cronenberg: A Delicate Balance, Toronto 1994

Reclams Science Fiction Führer, Stuttgart 1982

Riepe, Manfred: Das Fieber im Kopf, in: Enzyklopädie des phantastischen Films, Meitingen 1986 ff., 35. Erg. Lfg. Juni 1994.

Robnik, Drehli, Palm, Michael: Und das Wort ist Fleisch geworden. (Texte über Filme von David Cronenberg), Wien 1992

Wacker, Holger: „The Fly“ (USA 1986), in: Enzyklopädie des phantastischen Films, Meitingen 1986 ff., 20. Erg. Lfg. Juli 1991.

Wacker, Holger: „The Fly II“, in: Enzyklopädie des phantastischen Films, Meitingen 1986 ff., 20. Erg. Lfg. Juli 1991.

5.2 Verwendetes Filmmaterial

„*Die Fliege*“ USA 1958, Regie: Kurt Neumann, Drehbuch: James Clavell nach der Vorlage von George Langelaan.

„*The Fly*“ USA 1986, Regie: David Cronenberg, Drehbuch: Charles Edward Pogue, David Cronenberg, nach der Vorlage von George Langelaan.