Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 61 (2019)
Heft: 379

Artikel: Unerträgliche Exzesse : zum Ekel im Film
Autor: Binotto, Johannes
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863116

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

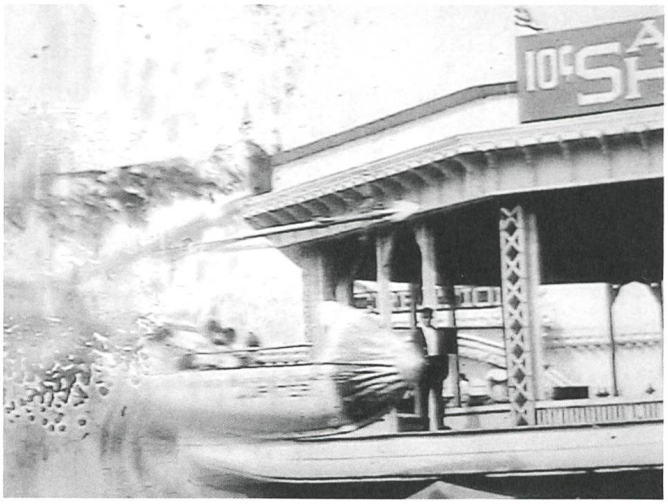
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.01.2026

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

Unerträgliche Exzesse

L'œil était dans la tombe et regardait Daney Regie: Chloé Galibert-Laîné

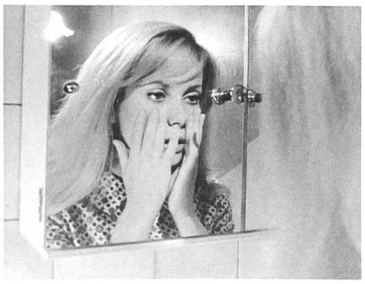


Decasia (2002) Regie: Bill Morrison

Johannes Binotto

Kultur- und Medienwissenschaftler und freier Autor, Dozent an der Hochschule der Kunst, Luzern. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen unter anderem das klassische und postklassische Hollywoodkino und der Zusammenhang zwischen Filmtechnik, Psychiatrie und Psychoanalyse

Zum Ekel im Film



Repulsion (1965)
Regie: Roman Polanski

The Exorcist (1973) Regie: William Friedkin

Als ein Affekt, der nicht nur unseren Geist, sondern auch unseren Körper anspricht, stellt der Ekel die Emotionsmaschine Kino vor besondere Herausforderungen. Mitverhandelt in den Ekelbildern des Horror-, aber auch des Experimentalfilmschaffens werden stets Grenzverletzungen, die auf die Materialität unseres Körpers verweisen; und auf die verletzliche Haut des Films.

Ich stelle mir folgende Situation vor: Ich sitze am Tisch, einen leeren Becher vor mir, in den ich spucken soll. Und dann, nachdem sich mein Speichel am Boden des Bechers gesammelt hat, werde ich aufgefordert, diesen Becher auszutrinken. Nur schon beim Gedanken daran stellt sich Übelkeit ein, und ich weiss nicht, ob ich in der tatsächlichen Situation fähig wäre, diesen Versuch zu Ende zu führen, ohne mich zu übergeben.

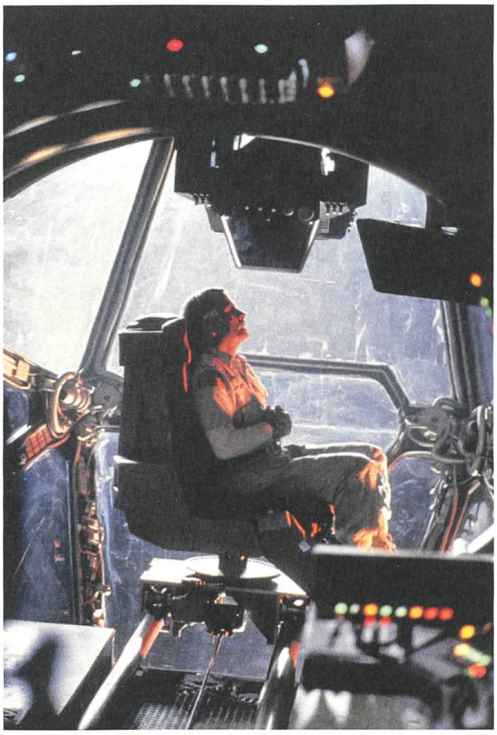
Dass dieses Experiment bereits als blosse Vorstellung Ekel hervorruft, dürfte wohl niemanden überraschen und ist doch, wenn man es genau bedenkt, rätselhaft: Der Speichel im Becher war doch nur Sekunden zuvor noch in meinem Mund, ohne dass er mich dort in irgendeiner Weise gestört hätte. Wie aber kann etwas, das ich eben noch ganz selbstverständlich als Teil von mir empfunden habe, plötzlich zu einem unerträglichen Fremdkörper werden, den es möglichst weit wegzustossen gilt? Die Spucke selbst, die nicht mehr in mir, sondern vor mir ist, hat sich bei diesem Vorgang nicht verändert. Was sich hingegen drastisch gewandelt hat, ist mein konkretes körperliches Verhältnis zu ihr. Wie bei anderen Ausscheidungen gilt auch hier: Was einmal aus meinem Körper gekommen ist, darf nicht mehr in diesen zurück.

Exemplarisch zeigt das Beispiel mit dem Becher und der Spucke, dass es beim Ekel um Fragen von Nähe und Distanz geht und darum, dass das Ekelerregende oft etwas ist, das aus dem eigenen Körper stammt. Die Ausscheidungen sind Ekelobjekt par excellence, weil sie der materielle, sicht-, fühl- und riechbare Beleg dafür sind, dass im Körperinnern Vorgänge ablaufen, über die wir zwar aus dem Biologieunterricht theoretisch Bescheid wissen, die uns aber trotzdem eigentlich unvorstellbar sind. So wie Freud über die Psyche sagt, das Ich sei niemals ganz Herr im eigenen Haus, so tut auch der Körper Dinge, die ich nicht bewusst kontrollieren kann. Die Ausscheidungen zeigen, wie wenig der eigene Körper uns geheuer ist. Vor allem aber führen sie vor, wie fragil die Unterscheidung zwischen Innen- und Aussenwelt tatsächlich ist. Statt einer kompakten, abgeschlossenen Einheit ähnelt der Körper eher einem Schwamm, durch dessen Öffnungen, wie Mund, Nase, Augen, Ohren, Poren, nicht nur andauernd Eindrücke eindringen, sondern auch unentwegt Inneres ausfliesst. Der Ekel ist ein Experiment an und mit den brüchigen Grenzen des Körpers. Das gilt indes nicht nur für die Grenzen unseres Leibes, sondern auch für die Körpergrenzen jener Medien, die an der Erzeugung des Ekels beteiligt sind. Auch der Film geht im Phänomen des Ekels an seine Grenze und darüber hinaus.

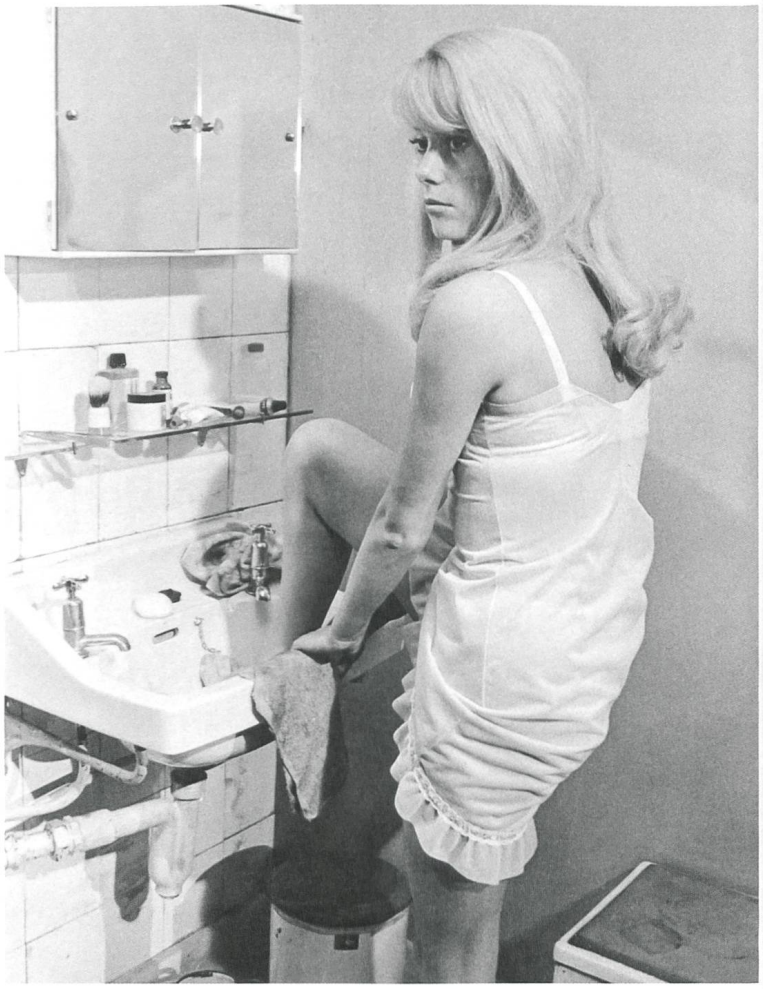
Riskantes Verfahren

Der Ekel ist für den Film deswegen ein so brisantes Phänomen, weil hier maximal gesteigertes Filmerlebnis auf sein Gegenteil, die radikale Verweigerung, trifft: Was verdeutlicht eindrücklicher die affizierende Macht des Kinos als eine Filmvorführung, bei der dem Publikum buchstäblich schlecht wird allein wegen dem, was es auf der Leinwand sieht? Wenn eine der Ambitionen des Kinos die ist, Gefühle nicht bloss zu zeigen, sondern im Publikum selbst hervorzurufen – Hitchcock beschrieb das Ideal des Kinos bekanntlich als Maschine, an der die Zuschauer_innen direkt angeschlossen wären und auf der man nur noch Knöpfe zu drücken bräuchte, um bestimmte Emotionen hervorzurufen –, dann ist der Ekel hierfür die Feuerprobe. Als Affekt, der uns nicht nur mental, sondern auch körperlich ergreift, uns komplett in Beschlag nimmt, ohne dass wir uns dagegen wehren könnten, entfaltet der Film hier seine grösste Macht.

Zugleich ist dieser starke Affekt hochgefährlich, weil er allzu rasch dazu führen kann, dass der Film abgebrochen und nicht bis zum Ende geschaut wird. Wer sich etwa die Berichterstattung zu den heftigen Publikumsreaktionen bei den Erstaufführungen von William Friedkins verstörendem Horrorfilm The Exorcist (1973) ansieht, bekommt das Dilemma des filmischen Ekels eindrücklich vorgeführt: «Ich möchte sehen, ob ich mich übergeben muss», sagt eine Frau in der Schlange vor dem Kino. Die in Aussicht gestellte Ekelreaktion wird zum Werbeversprechen. Später werden während der Vorstellung Leute aus dem Saal kommen, sich die Ohren zuhalten oder ohnmächtig im Foyer zusammensacken. Sie bestätigen damit die sagenhafte affektive Wirkung des Films – gehen ihm allerdings zugleich gerade dadurch als Publikum verloren. Werden im Kino Affekte wie Angst oder Lust erzeugt, bleibt man gebannt im Sessel sitzen. Der Ekel und die Übelkeit hingegen zwingen uns, den Saal zu verlassen.



Alien (1979) Regie: Ridley Scott

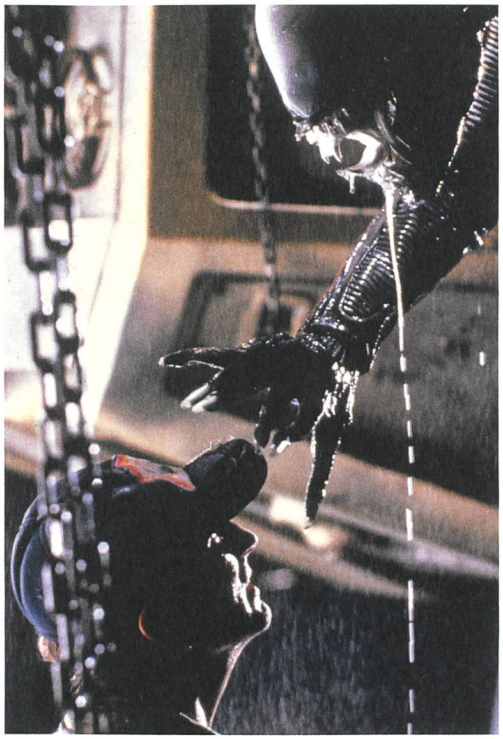


Repulsion (1965) mit Catherine Deneuve

Alien (1979) Kamera: Derek Vanlint

Alien (1979) Drehbuch: Dan O'Bannon

Repulsion (1965) Kamera: Gilbert Taylor



Alien (1979) Design des Monsters: HR Giger

Über-flüssig

Der Ekel darf also, wenn er den Konsum des Films nicht komplett verunmöglichen soll, nur in genau abgemessener Dosierung eingesetzt werden, wie dies exemplarisch jener Schockmoment in Ridley Scotts Alien (1979) vorführt, wenn das riesenwurmartige ausserirdische Wesen aus dem Körper eines Astronauten bricht. Der Ekel, kurz und heftig, dient dazu, uns noch stärker in den Bann des Films zu ziehen. Zieht man ihn hingegen in die Länge, wird er unerträglich. Möglicherweise ist das einer der Gründe dafür, warum die Kritik entsprechenden Filmen oft vorwirft, die Ekelmomente wären selbstzweckhaft und überflüssig.

Tatsächlich verbirgt sich in diesem Verdikt eine durchaus zutreffende Erkenntnis: dass nämlich der Ekel wahrhaftig eine Bedrohung, einen gefährlichen Überschuss darstellt. Die Ekelreaktion wird so stark erlebt, dass daneben der ganze Rest des Films verblasst. Der Ekel ist in der Tat überflüssig, umso mehr, wenn man das Wort buchstäblich nimmt: Er überschreitet, er über-fliesst das, was man im Kino auszuhalten imstande ist. So wie einem schlecht wird, wenn man zu viel von der Lieblingsspeise isst, oder sich Würgen einstellt, wenn etwas zu süss ist, so definiert sich der Ekel an sich weniger durch einen bestimmten Gegenstand als vielmehr durch den Exzess an sich. Ekel bedeutet immer: zu viel, zu nah, zu weit, zu heftig, zu lange.

Beobachten, ausagieren

Roman Polanskis Repulsion von 1965 ist, wie bereits der Titel verspricht, im Kern eine Studie über den Ekel (in diesem Fall vor allem: vor Sex). Dessen Zuviel inszeniert er etwa, wenn die Wände der Wohnung, in der die Hauptfigur Carol lebt, klaustrophobisch zusammenrücken oder sich umgekehrt die Distanzen unnatürlich zu verlängern scheinen. Der Raum ist nicht mehr solide, sondern fluid, über-flüssig geworden. Alles ist hier zu nah oder zu weit – zu viel von allem. Und doch bleibt Polanskis Film bei dieser Studie des Ekels selbst auf verhältnismässig sicherer Distanz. Repulsion erzeugt zwar auch in uns Momente des Ekels, etwa durch ein verrottendes Kaninchen in Carols Handtasche. Dennoch betrachtet der Film den Exzess des Ekels wie ein Experiment in der Petrischale. Polanskis Film scheint bei aller Faszination für den Ekel selbst doch geschmackvoll bleiben zu wollen.

Ungleich riskanter ist es, wenn Filme das Überfliessen des Ekels nicht nur analytisch zeigen, sondern sich ihm auch selbst überlassen. Die regelmässig zensierten Horrorfilme des italienischen Regisseurs *Lucio Fulci* etwa sind mit ihren exzessiven, ekelerregenden Gore-Effekten darum so faszinierend, weil sie ihrem Willen zum Ekel tatsächlich alles zu opfern scheinen. Anders als Polanski, der bei seiner Annäherung an den Ekel immer hoch kontrolliert bleibt, zeigt Fulci den Ekel nicht nur, seine Filme verlieren bei ihrer Beschäftigung mit dem Ekelerregenden selbst jegliche Kohärenz und Konsistenz: Narration und Figurenzeichnung verflüssigen sich. In einer besonders berüchtigten Szene aus Paura nella città dei morti viventi (1980) werden zwei Teenager in einem Auto vom Geist eines bösen Priesters heimgesucht. Unter dessen hypnotischem Blick beginnt zunächst Blut aus den Augen des Mädchens zu fliessen, bald tritt Schaum aus ihrem Mund aus, dann Blut und schliesslich die inneren Organe. Der ganze Körper erbricht sich in einem nicht enden wollenden Strom durch den Mund nach aussen. Ausserdem greift die Hand des Priesters in den Hinterkopf des neben dem Mädchen sitzenden Jungen und reisst ihm das Gehirn aus dem Schädel.

Der Vorwurf, hier werde selbstzweckhaft der schiere Exzess gefeiert, ist absolut berechtigt und spricht doch nicht gegen die Szene. Vielmehr geht es genau darum, zu erleben, wie Filmhandlung aussetzt, anhält und auseinanderfällt. Nicht umsonst ist man bei Fulcis Horrorfilmen (und bei diesem ganz besonders) kaum fähig, deren Storys nachzuerzählen. Die einzelnen ekelerregenden Szenen brennen sich auf immer in unsere Erinnerung ein – wenn man es denn aushält, sie sich anzusehen. Wer Film nur als erzählendes Medium versteht, kann in Fulcis Vernachlässigung der Handlung zugunsten von ekelerregenden Einzelheiten nur einen Mangel sehen. Tatsächlich bietet es sich an, Fulci in erster Linie als einen Experimentalfilmregisseur zu betrachten: Seine Filme stellen nicht die Narration in den Vordergrund, sondern die Frage, wie das Kino unsere Wahrnehmung bearbeitet. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass wir alsbald sehen, dass es sich beim Mund, aus dem das Innere des Körpers dringt, offenbar nur um den einer Puppe handelt. Die Fadenscheinigkeit der Illusion schützt vor Ekel nicht.

Von Bildern überschwemmt

Insofern ist Fulcis Werk verwandt mit Experimentalfilmen wie etwa *Kurt Krens* 10 / 65 Selbstverstümmelung (1965) über eine Performance des Wiener Aktionisten Günter Brus. Darin sieht man Brus, ganz mit einer weissen, teigartigen Farbschicht bedeckt, wie er am eigenen Körper arbeitet. Mit Instrumenten wie Scheren, Messern und Zangen beginnt er seine Farbhaut zu ritzen, aufzuschneiden, abzuschaben. Schwarze Farbe scheint wie Blut aus dem Körper hervorzutreten. Augen und Mund werden aufgerissen, wie im Schmerz. Noch offensichtlicher als bei Fulci ist bei Brus die Malträtierung des Körpers als Abstraktion erkennbar: Wir sehen sofort, dass es sich nicht um wirkliches Fleisch, nicht um wirkliches Blut handelt. Dennoch ist uns der Eindruck, hier schneide jemand tatsächlich vor unseren Augen seinen Leib auseinander, immer ekelhaft präsent.

Dabei kommt der Kamera von Kurt Kren eine besondere Rolle zu: Mindestens so sehr wie die Performance selbst tragen Krens Grossaufnahmen und Unschärfen dazu bei, dass sich Grenzen verflüssigen. Wo Künstlerkörper aufhört und wo Galerieboden anfängt, ist in diesen desorientierenden Bildern mitunter kaum auszumachen. Auch wir als Betrachter_innen verlieren unsere sichere Distanz. In den Grossaufnahmen scheinen wir schon mittendrin zu stecken im grässlichen Gemenge.

Dasselbe gilt für die Kameraarbeit in den Filmen Fulcis: «Was zum Teufel ist das?», fragt in Paura nella città dei morti viventi ein Polizist am Schauplatz eines Verbrechens, woraufhin die Kamera nach unten auf den Boden schwenkt, zu einer dunklen Pfütze auf dem Boden und sogleich in diese hineinzoomt, bis der Anblick des schleimig blutigen Gemischs, in dem Fleischstücke liegen und sich Würmer kringeln, das ganze Bild füllt. Die Technik des Zooms, die ohnehin immer einen artifiziellen, unnatürlichen Eindruck hinterlässt und entsprechend spärlich im Erzählkino eingesetzt wird, fängt genau jenes Aussetzen der Handlung ein. Statt den Anblick der Pfütze in die Handlung einzubetten, verliert sich der Kamerablick buchstäblich in ihr. Das ekelerregende Gemisch füllt das ganze Bild und fliesst darüber hinaus. Was vorher war, was danach kommen wird – wir erinnern uns nicht mehr daran, weil wir zu sehr in Beschlag genommen sind vom schieren Ekel, mit dem dieser Anblick uns überschwemmt. Die Grossaufnahme und die Unschärfe bei Kurt Kren oder die Zooms bei Fulci praktizieren optisch jenes «Zuviel», das den Ekel auszeichnet. Wir sind mit unserem Blick immer schon zu nah dran und zu tief drin.

Von Klängen durchdrungen

Neben dem Bild ist es indes mindestens so sehr der Ton, der im Film zum Werkzeug des Ekels wird. Der Filmkritiker *Serge Daney* hat darüber geschrieben, wie ihn ein bestimmter Laut aus *Georges Franjus* Les yeux sans visage (1960) derart abgestossen und heimgesucht hatte, dass er den Film deswegen jahrelang nicht mehr anschauen konnte. Der Laut, der zu hören ist, wenn eine in Tuch gewickelte Leiche in eine Gruft geworfen wird und dort am Boden dumpf aufschlägt, hat in Daney grössten Ekel hervorgerufen. Kürzlich hat die Filmwissenschaftlerin *Chloé Galibert-Laîné* in ihrem Videoessay L'œil était dans la tombe et regardait Daney eben diese Notiz Daneys aufgegriffen und mit eigenen unerträglichen Hörerfahrungen verbunden, die es ihr unmöglich gemacht haben, die entsprechenden Filme, in denen diese Klänge zu hören waren, zu Ende zu schauen. Auch ich muss bei Daneys Beschreibung und Galibert-Laînés Videoessay an einen Klang bei Georges Franju denken, jedoch nicht in seinem Spielfilm Les yeux sans visage, sondern in seinem Erstling, dem Dokumentarfilm Le sang des bêtes von 1949, der die Arbeit in den Schlachthäusern der Aussenbezirke von Paris zeigt. Der Film ist allein schon durch sein Thema schier unerträglich anzuschauen und erst recht durch die Schonungslosigkeit, mit der Franju die an den Tieren verübte Gewalt dokumentiert.

Zugleich kann man erleben, wie sich die eigene Ekelreaktion und Abwehr verschiebt und neu formiert. So hat eine meiner Studentinnen bei der gemeinsamen Visionierung sich selbst beobachtet und war verblüfft darüber, welche Bilder sie ertragen konnte und welche nicht. Auch ich habe festgestellt, dass es nicht eines der vielen schockierenden Bilder war, nicht das spritzende Blut, nicht die Augen der sterbenden Kreaturen, sondern ein Klang, den ich kaum ertragen konnte: der Klang jener Luftpumpe, die die Arbeiter und Arbeiterinnen der Schlachthäuser benutzen, um die Leiber der Tiere zu füllen, damit sich deren Fell besser abziehen lässt. So wie Luft in die Körper der Tiere gepumpt wird, so scheint auch der Klang in mich einzudringen. Vielleicht ist das der Grund dafür, weshalb gerade der Ton im Zusammenhang mit dem Ekel eine besondere Rolle spielt: Vor den Bildern kann man die Augen verschliessen, die Töne hingegen dringen auch dann noch in unseren Schädel, wenn wir uns die Ohren zuhalten. Wenn der Ekel damit zusammenhängt, dass die Grenzen unseres Körpers überschritten werden, dann ist der Ton dafür der ideale Agent. Anders als das visuelle Bild, von dem man sich abwenden kann, umgibt die Akustik mich von allen Seiten, ja, nicht selten fragt man sich sogar, ob das, was man hört, tatsächlich von draussen kommt oder ob es nicht vielmehr aus dem eigenen Kopf stammt. Der Klang umfliesst und überfliesst mich nicht nur, er durchdringt mich auch und mit ihm der Ekel, den der Klang transportiert. Wenn ich höre, bin ich bereits angesteckt.

Lebendige Verwesung

«Der verwesende Leichnam», so schreibt Winfried Menninghaus gleich zu Beginn seiner grossen Studie zur Theorie des Ekels, «ist nicht nur eines unter vielen anderen übelriechenden und defigurierten Ekelobjekten. Er ist vielmehr die Chiffre der Bedrohung, die im Ekel auf eine so entschiedene Abwehr stösst. Jedes Buch über den Ekel ist nicht zuletzt ein Buch über den verwesenden Leichnam.» Doch hängt diese Bedrohlichkeit des verwesenden Leichnams nicht bloss damit zusammen, dass er uns mit der eigenen Sterblichkeit, mit dem eigenen zukünftigen Tod konfrontiert, sondern darüber hinaus mit etwas viel Unheimlicherem: nämlich damit, dass der Tod nicht einfach ein fixer Zustand ist, wie wir meist denken, sondern ein Prozess. Im Verlauf der Verwesung verlassen die Körperflüssigkeiten den Leib, Gase blähen ihn auf, Bakterien zersetzen die Zellen, Maden nisten sich ein, die Haut verfärbt sich, wird ledern, platzt schliesslich auf und lässt das liquid gewordene Körperinnere austreten, als dunkle Flüssigkeit, die so überreich an Nährstoffen ist, dass sie zunächst alle Pflanzen um den Leichnam herum absterben, später aber umso reicher spriessen lässt. Ein letztes Mal vollzieht sich die ekelerregende Überschreitung jener Grenze zwischen aussen und Körperinnerem. Doch auch die Grenze zwischen Leben und Tod verwischt und verflüssigt sich. In der Verwesung lebt der Körper zwar bereits nicht mehr und ist doch zugleich von einer grausig vitalen Metamorphose ergriffen. Im Zerfall beginnt sich alles noch einmal untot zu regen.

In Animistica (2018) hat die österreichische Animationskünstlerin und Sounddesignerin *Nikki Schuster* Makrofotografien aus der mexikanischen Steppe, extreme Grossaufnahmen von Pilzbewuchs und Tierkadavern, Wurzelgeflecht und glitschigem Laich aneinandergehängt und mittels Morphingeffekten ineinanderfliessen lassen. Kombiniert mit einer virtuosen Tonspur, in der sich Knistern, Knacken, Schmatzen

Repulsion (1965)

Tributes – Pulse: A Requiem for the 20th Century (2011)

Repulsion (1965)

The Exorcist (1973) Kamera: Owen Roizman

The Exorcist (1973) mit Jason Miller

Decasia (2002)

und Rauschen vermischen, wird daraus ein audiovisueller Trip, faszinierend und abstossend zugleich. Als hätte die Filmemacherin die Beschreibungen unmöglich deformierter und sich auflösender Ungeheuer in den Schauererzählungen H. P. Lovecrafts ins Bild gesetzt, wähnt man sich hier inmitten eines Strudels der Verwesung, ohne jede Möglichkeit der Orientierung. Alles ist zu nah – die Bilder ebenso wie die Klänge. Statt Auflösung nur als Sujet zu zeigen, scheint sich Schusters Film aufgrund seiner Technik der Bild- und Tonüberlagerung vor unseren Augen selbst ekelhaft zu verwandeln.

Dass auch Film ein Körper ist, der sich zersetzen kann, führen schliesslich die Experimentalfilme *Bill Morrisons* vor. Als Ausgangsmaterial dienen ihm mit Vorliebe alte Stummfilmkopien auf Nitratbasis, die sich im Laufe der Jahrzehnte bereits so zersetzt haben, dass sie längst nicht mehr vorführbar sind. Bei Morrison, der die sich auflösenden Bilder umkopiert, sie zu neuen Sequenzen montiert und in Verlangsamung abspielt, erlebt das sterbende Filmmaterial eine unheimliche Wiederkehr. Dabei ist Morrison nicht etwa an einer Rekonstruktion oder Restauration der alten Filme interessiert. Vielmehr zeigt er, wie gerade deren chemische Auflösung sie zu neuen Körpern formt. Ihre Zerstörung wird zu ihrem Thema gemacht, wie es bei seinem vielleicht berühmtesten Film Decasia von 2002 bereits der Titel anzeigt. So zersetzt sich bei Morrison auch die Grenze zwischen Form und Inhalt, zwischen materiellem Bildträger und dem, was die Bilder zeigen – im Prozess der Verwesung fliesst beides zusammen, mit verstörender Wirkung. In Decasia ist bei den Aufnahmen eines in einem Ameisenhaufen wühlenden Stocks nicht mehr zu unterscheiden, was auf den Bildern Insekten und was Altersspuren sind. Und wenn in Tributes – Pulse: A Requiem for the 20th Century von 2011 sich das Filmmaterial verformt, sieht es so aus, als würde nicht nur der Filmstreifen, sondern damit auch das Gesicht der jungen Frau, die auf diesen Aufnahmen zu sehen ist, zerfliessen und zerfallen. In einer anderen Szene sehen wir ein schreiendes Baby, eingewickelt in eine Decke. Die Blasen, Löcher und Lücken aber, die der Zerfallsprozess auf dem Filmmaterial zurückgelassen haben, erwecken den Eindruck, das Kleinkind würde von züngelnden Flammen verzehrt oder mit Säure übergossen. Auch wenn wir unsere anfängliche Abscheu bei diesem Anblick überwinden, indem wir uns vergegenwärtigen, dass dem Kind tatsächlich nichts geschehen ist, macht uns vielleicht doch die Gewissheit schaudern, dass wir hier tatsächlich der Verwesung eines Körpers, des Filmkörpers beiwohnen.

Verfaulende Sonne

Bei der Premiere von Decasia, so hat Bill Morrison in einem Interview erzählt, sei am Ende der Film im Projektor hängen geblieben und vor den Augen des Publikums durchgebrannt. Unbeabsichtigt, aber sehr zur Freude des Filmemachers, hatte sich im Vorführsaal noch einmal jene exzessive Grenzüberschreitung manifestiert, die der ganze Film vorführte: Kino als Schauplatz der Auflösung. Das Licht des Projektors, das die Filmbilder nicht nur zum Leben erweckt, sondern auch ausbrennt und auslöscht, lässt an das denken, was *Georges Bataille*, dieser grosse Philosoph des Ekels, über die Sonne geschrieben hat. In seinen frühen Texten «L'anus solaire» und «Soleil pourri» ist die Sonne nicht mehr jenes Sinnbild der Aufklärung und des Göttlichen, als die sie gemeinhin gehandelt wird, sondern ein Ort der ekelhaften Vernichtung. Wer sich ihr zuwende, «sieht in ihrem Licht nicht mehr die Produktion erscheinen, sondern den Abfall, die Verbrennung». Es ist wahr: Wenn man direkt in die Sonne blickt, wird die Netzhaut verbrannt, das Auge gelöscht, was ihr zu nahe kommt, verbrennt, schmilzt, verdampft.

Vielleicht ist der Ekel für das Kino darum eine so wesentliche Erfahrung, weil er auf jene Kehrseite des Lichts deutet, an die wir angesichts der schimmernden Filmbilder nicht denken mögen: Jenes Schimmern ist das Resultat einer Verbrennung, einer totalen Vernichtung. Wie der ekelerregende Speichel, der immer schon in mir war, aber erst ekelhaft wird, wenn ich ihn vor mir sehe, so steckt im Lichtspiel des Films immer schon etwas, vor dem wir nicht anders können, als angewidert die Augen zu verschliessen. ×

→ Literatur

Eugenie Brinkema: The Forms of Affects. Durham: Duke University, 2014.

Julian Hanich: «Dis/liking Disgust: The Revulsion Experience at the Movies». in: New Review of Film and Television Studies 7.3, September 2009.

Windfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.

NEUCHÂTEL INTERNATIONAL FANTASTIC FILM FESTIVAL

THE SWISS EVENT FOR FANTASTIC FILM, ASIAN CINEMA & DIGITAL CREATION

5 – 13 JULY 2019

19TH

PRESENTING PARTNER

BCN

MAIN SPONSOR

ARCINFO

MAIN MEDIA PARTNERS

SRG SSR

RTS Radio Télévision Suisse

NIFFF.CH

FREILUFTKINO

FILMS FLOWERS FLAVOURS

Bloom

EDITION SEIT 2016 FKB 2019

VOM 26.06 BIS 11.07 2019

LANDESMUSEUM

PREMIUM PARTNER
DO IT+GARDEN MIGROS

CO-PARTNER
MONDAINE® Swiss Watch
Farmy.ch
HÜSLER NEST Das original Schweizer Naturbett.

VENUEPARTNER
Landesmuseum Zürich.

F&B PARTNER
DELINAT

MEDIENPARTNER
watson
RON ORP

BLOOMKINO.CH

ICE CREAM PARTNER
BEN & JERRY'S

MEDIENPARTNER
Tages-Anzeiger

UNTERSTÜTZT VON
MIGROS kulturprozent

FM 93.3 RADIO 1

KLIMAPARTNER
myclimate shape our future

film bulletin

CATERING PARTNER
Crany

GARTENGESTALTUNG
DIE PRIVAT GÄRTNER