



# Die Randzonen der Sichtbarkeit

## Stadtfragmentierung und Subjektzersplitterung in David Cronenbergs „Spider“.

Katharina Prazuch

„The only thing worse than losing your mind is finding it again.“[1] Patrick McGraths Roman „Spider“ (1990 erstmals veröffentlicht) kreiste um den gleichnamigen Protagonisten, der aufgrund seiner seelischen Beschaffenheit (die als schizophren klassifiziert wird) in eine heftige Identitätskrise und -diffusion verfiel. Der Leser wird dank narrativ raffinierter Züge, die sich im Begriff der *unreliable narration* kondensieren, zum Opfer und gleichzeitigen Mitstreiter des Autors. So thematisierte Spider (paradox) gleich zu Beginn seines Tagebuches die Problematik seines Unterfangens, seine Vergangenheit (wieder)herzustellen, zu (re)konstruieren: „I’ve always found it odd that I can recall incidents from my boyhood with clarity and precision, and yet events that happened yesterday are blurred, and I have no confidence in my ability to remember them accurately at all. Is there some process of fixing, I wonder, whereby time, rather than causing memories to decay (as you

would expect) instead does the opposite – it sets them hard, like concrete, the very reverse of the sort of fluid mush I seem to get when I try to talk about yesterday?”[2]

David Cronenbergs filmische Umsetzung[3] enthob den fragilen Lebenszustand *Spiders* aus der rein psychopathologischen Ebene und verschaffte ihm jenseits eines binären Definitions- bzw. Auffassungsversuches liegende Sphären und Möglichkeiten der Betrachtung. Unter dem Schlagwort des „zersplitterten Subjekts“ wurde das „Gesunde“ bzw. Nachvollziehbare und Starke an *Spiders* Vergangenheitssuche hervor gestrichen, dem schier unvergleichbaren, perfiden (Anti)Helden. Die Komplexität der Schizophrenie, einem weit erforschten und zugleich unerschöpflichen Gebiet der Menschheit, traf auf Cronenbergs „will to austerity, restraint, simplicity, minimalism“, wie William Beard feststellte.[4]

Dieser Artikel setzt sich mit der auf mehrfachen Ebenen angesiedelten Relationalität im Roman und Film *Spider* sich auseinander und bemüht sich um eine öffnende Erschließung der Zonen, welche dem Rezipienten auf höchst ästhetische Weise geboten werden. Die Distanz rational ungewissen und nicht vollends erfassbaren Seelenbereich des Menschen wurde aufgelöst, so behauptete etwa Cronenberg selbst: „L’univers de Spider est le mien.“[5]

Mit großer Sicherheit verlangen die filmischen Räume, beispielsweise die bemerkenswerte Darstellung der Stadt London, ein großes Augenmerk; so wird der Versuch gestartet, sie herauszukristallisieren und ihre Potenzialität, ästhetische Kraft durch skizzierte Überlegungen freizusetzen.[6]

## Synopsis

Roman und Film ähneln sich in inhaltlicher Aufbereitung und Strukturierung stark, das Ende divergiert jedoch im Vergleich: Der erwachsene Dennis Cleg (*Spider*), ein auffallend ausgezehrter Mann, kehrte zum Ort seiner Jugend, den Randbezirken Londons, zurück. Sein

beruflicher Werdegang, seine Familiengeschichte und momentaner Lebensstatus wurden im Handlungs-verlauf ver- und entspult. Als Junge durchlebte er die zeitweisen Konflikte der Eltern, ihre Sexualität und Körperlichkeit als ‚verquer‘. Sein bedenkliches Einschätzungs(un)vermögen gipfelte in der Schilderung, dass sein Vater die Mutter ermordete, vergrub und durch die vulgäre Prostituierte Yvonne ersetzte. Die scheinbare Indifferenz und der sonderbare Umgang des neuen Paares mit dem Jungen eskalierte, als er mithilfe von am Herd befestigten Seilmechanismen die Prostituierte vergaste und spätestens zu diesem Zeitpunkt ersichtlich wurde, dass die ursprüngliche Mrs. Cleg durch Projektionen und verzerrte Wahrnehmung gespalten wurde – zur vermeintlichen Prostituierten. Einzig Spiders Blickfeld erschuf Yvonne, sie war Ausdruck eines möglichen Ödipuskomplexes, einer schwerwiegend komplexen Umweltverinnerlichung. Es folgte für Dennis ein effektfreier Aufenthalt in der Psychiatrie, den Cronenberg mit einem weiteren verzahnte (der erwachsene Spider bedrohte nämlich die Hausvermieterin, da er in ihr die bedrohliche Yvonne erkannte), so blieb das filmische Ende offener als der Romanausgang, wo sich Spider erhängte.

## **‚Vergessene Fragmente der Stadt‘[7]**

Die Raumerfüllung, räumliche Wahrnehmung und ihre Darstellung entpuppt sich als primäre Interpretation und Projektion Spiders, die der Rezipient in ihrer Konstruiertheit, Scheinbarkeit, Ambivalenz (unreliability) und zugleich angemessenen Natürlichkeit, psychologischen Authentizität (reliability) betrachtet. Anscheinend bildeten periphere, zeitlich zurückversetzte Streifen Londons Schauplätze der Handlung. Sie wirkten ungewöhnlich entleert und vergessen; die befremdend und gerechtfertigt künstliche Räumung der Metropole erfolgte zugunsten einer expressionistischen Innen-Raumdarstellung (Spiders), was nachträgliche Überlegungen aufgreifen und erweitern werden. Animierte, belebte Gesichter der Urbanität wichen vergessenen, verschlafenen, leeren Randzonen. Das bewusst Entleerte symbolisiert eine Aushöhlung der Identität, einen zutiefst adäquaten Ausdruck problematischer seelischer

conditio. Cronenberg porträtierte Spider[8]; so werden andere Figuren, andere Schicksale fast radikal ausgeblendet, nicht nur in Cronenbergs filmischer Vision, sondern vorangehenderweise in Spiders Projektion, der anscheinend auf wenige Personen, insbesondere die geteilte Mutterrolle bzw. -figur angewiesen ist. Teilnahmslosigkeit und Gering-fügigkeit kennzeichnen seine Beziehung zu den anderen, übrigen Menschen.

Spiders (anscheinend) zielloses Schweifen am Kanal, seine nächtlichen Streifzüge durchs Haus mit dubiosen bzw. obsoleten Intentionen evozieren eine relativ ungewisse, eindrückliche Atmosphäre. Sein Rückzug ins Häusliche deutete einen Eskapismus ins Innerliche an, weshalb sich Hausräume zu einem relevanten Schauplatz ausbilden, worauf später eingegangen wird. Sein Zimmer beschrieb der ältere Spider beispielsweise folgendermaßen: „There is a small threadbare rug on the cracked green linoleum, and a hook on the back of the door from which a pair of wire hangers dangle, jangling tinnily when I open the door. The window is dirty, and though I have a view of the small park across the road I can never be sure that I see what I think I see down there, so poor is the visibility. The wallpaper is a dingy yellowy-green color with a very faint floral pattern, worn away in places to reveal the older paper and plaster beneath, and from the ceiling hangs a bulb in a hat-shaped shade of some parchmentlike material [...]“[9]

Das Ausschnitthafte, Fragmentarische, bruchstückig Leerstellige, Flüchtige, nicht vollends zu Erfassende durchzieht den Film auf mehrfacher Ebene: Räumlich gesehen die Fensterausschnitte, die Aussichten in den Haushof und die Einsichten in die Zimmer, in denen sich vergangene Bilder ereigneten. Das Einengende der Umgebung (was Cronenberg relativ romangetreu berücksichtigt hat): „[...]I remember everything narrow: rooms, houses, yards, alleys, streets – narrow and dark and constricted, and all pushed together beneath an oppressive sky in which the smoke from the chimneypots trailed off in vague, stringy wisps and strands, a sky filled with rainclouds – it always seemed to be raining, and if it wasn't raining it was always about to be rain. There was blackened brickwork, and grimy walls, and against them gray figures in

raincoats scurried home like phantoms through late winter afternoons before the lamps were lit.”[10]

Der voyeuristische Blick des jungen Spider (beispielsweise aus dem Hausfenster in den Innenhof) und die offensichtliche, zugleich subtile Platzierung des älteren Spider im Raum verstrickt den Rezipienten nicht entrinnbar, durchaus bewusst in den Raum. Spiders Ankunft, sein Aufenthalt und seine Abfahrt waren Momente der Stagnation und zugleich flüchtiger Freischüttung seiner Lebenszeiten. Das Haus seiner Jugend zeigte sich als Brutstätte und Kristallisationspunkt von Erfahrungen, Erinnerungen; der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die sich nicht abgetrennt voneinander und eindeutig konturieren lassen, besonders in diesem Schicksal. Er selbst residiert mit minimalstem Hab und Gut, nahm die für ihn essentiellsten Gegenstände mit: gesammelte Stricke, Fäden, eine Schachtel mit Zigarettentabak und Papes, auf der Straße aufgeklautte Papierreste, ein Tagebuch mit vergilbten Seiten. Das Haus, in welchem ihn eine ältere Dame (die Hausvermieterin) empfängt (Mrs. Wilkinson), ist eher ein provisorischer Zwischenstopp, er hat sich kein fixes Domizil aufgebaut. Was dadurch und durch die segmenthaft eingestreuten Bilder seiner Zeit in der Nervenheilanstalt angedeutet wird – er hatte keine Möglichkeit dazu.

Am Ende des Films wurde er wiederum vom Psychiatriedirektor per Auto abgeholt, was Cronenberg mit der ersten Einweisung überlappte. Das frühere und das „momentane“ Ich des Dennis Cleg wurden überschritten, wobei die Konditionen des Anlasses der vorherigen Abholung gewissermaßen tragischer waren: Die Mutter wurde vom Vater aus dem gasdurchsickerten Haus bereits erstickt herausgezogen. Direkter Grund für Spiders erneute Einweisung war die seltsame Bedrohung der schlafenden Mrs. Wilkinson in der Nacht. Der Einbruch der „Realität“, insbesondere die nun eintretenden, meisterhaft verschobenen Bilder des tragischen mütterlichen Todesfalls, bedeuteten einen Bruch mit Spiders Projektionen und erfassten somit eine neue Perspektive der Handlungsebene, eine progressive Konsequenz, die mit einem Ortswechsel für Spider verbunden war (Zwangseinweisung in die

psychiatrische Klinik) und für den Rezipienten wurden sie womöglich ein Schlüssel zum Verständnis seines Verhaltens (TC 1:28:30). Spider selbst befremdete diese Szenerie, er schien sie nicht gänzlich erfassen zu können; der Rezipient erschloss womöglich einerseits Spiders Reaktion, seine nachvollziehbare Befremdlichkeit, andererseits warfen die Bilder, die bitterliche Entrüstung des Vaters involvierend, das Licht auf ein bis dato nicht ausdrücklich ausgesprochenes bzw. gezeigtes Gebiet, einen desaströsen Höhepunkt in Spiders Werdungsprozess. Das Eindringen „der“ Realität offenbart sich generell schrittweise in Dialogsituationen (beispielsweise durch offene Regungen und Äußerungen der Gesprächspartner[11]), keimt in diversen Blickverschiebungen auf.[12] Cronenberg multiplizierte durch Überlegungen die Doppelbödigkeit der Geschichte: „But then, we ask one question. Could this also be a fantasy of Spider´s? Could his feeling that he murdered his mother be also a fantasy? A child will often feel guilt for a separation, a divorce, feeling that somehow a parent left him or her because of something the child did, even though it really had nothing to do with the child. Is it possible that Spider´s mother just left, or that Spider´s mother committed suicide, and that Spider the boy felt guilt for this, and so engineered a fantasy, that he had killed his mother? In other words, when he goes back to the asylum, will there be another level of reality that he will uncover? We don´t know, but the possibility is really there, that he still has not gotten to the bottom of the truth of his past, and perhaps never will.“[13]

Cronenberg transformierte und dynamisierte den Raum kontinuierlich und sehr subtil, wobei dieser selbst ein eigenständiges Potential des Umbruchs, Aufschließens und Eröffnens entfaltet, jedoch in einem eingeschränkten Ausmaß. Der first shot (TC 0:03:17) visierte die Figur des Spider am Bahnhof an, wobei sein Lebensrhythmus – diese offensichtlich verlangsamte, verunsicherte bedachte Umweltauffassung, die zwischen schweifender Ziellosigkeit und angestrebter Zielerreichung uferte – eindrucksvoll impliziert und expliziert wurden. Der Rezipient erkannte im Laufe des Films, weshalb Spider in die kaum belebten Leerstellen Londons aufgebrochen war, wodurch sein Werden, sein Zyklus – wenn man so will – synchron zur Offenheit des Raumes verlaufen. Man kann

nur erahnen, um welche Gebiete es sich handelt.[14] Wie erwähnt, schuf Cronenberg eine dem Buch entsprechende Szenerie, die auf Texturen und Räume setzte, und legte somit Spuren, Verweise auf eine tiefer gelegene Bedeutung: „I sit on my bench with my back to the wall. The sky is gray and overcast; there is perhaps a spot or two of rain. An air of desolation pervades the scene; no one is about. Directly in front of me, a scrubby strip of weeds and grass. Then the canal, narrow and murky, green slime creeping up the stones. On the far side, another patch of weeds, another brick wall, beyond the wall the blotchy brickwork of an abandoned factory with shattered windows, and beyond that the great rust-red domes of the gasworks hulking against the glommy sky[...]“[15] „All around me the ground was scattered with bricks and rocks and lumps of concrete with shorn-off iron cables sticking out of them, and not far off the ground dipped to form a gully in which water had collected, bleak tufty patches of grass round the edges. Scraps of paper drifted across this waste ground[...]“[16]

## Die Haut der Stadt, beschrieben und beschnitten

Die Lokalisierung der Kitchener Street (die Einblendung des Straßenschildes – TC 1:00:08)[17] dient nicht zur Orientierung, viel eher fungiert sie als Impuls einer subjektiven Assoziationskette; vergleichsweise changieren unmittelbar die Orte, als Spider in einem unscheinbaren Café eine gewöhnliche Landschaftsfotografie betrachtet: Der Handlungsstrang zu seinen Erlebnissen in der Psychiatrieanstalt, besser gesagt in ihrer „Gartenanlage“, wird freigelegt. Die Identifizierung Londons fällt aufgrund des Augenmerks der „vergessenen“ und modifizierten Orte eher verschwommen, unkonventionell, höchst intuitiv aus. Im Laufe des Films verdichten sich die filmischen Orte in Wendung zum Inneren, also zu den verwinkelten Hausräumen und ihren frontyards. Die Polarität von Licht und Schatten, Vordergrund und Hintergrund war im Endeffekt unauflösbar und fließend. In den ziemlich unscheinbaren, kaum möblierten, farbstumpfen Zimmern trug sich Clegs Vergangenheitssuche zu.

Instabiler als die Umgebung in ihrer Materialität[18] sind viel eher die weiblichen Personen in Spiders Blickfeld (seine Mutter, Yvonne, Mrs. Wilkinson), deren Polyvalenz durch seine Projektionen ausgelöst wird, und er selbst, in identitätsbildender und physiologischer Hinsicht. Es lässt sich nicht eindeutig zurückverfolgen, was nun der triftige Auslöser für seine Schizophrenie war. (Ebenso die Ursache für seine Sammlerleidenschaft oder die gesponnenen, asymmetrischen Fädengebilde, die er oft anfertigte.)

## Radierung der Seele

Die Zwischenräume wie Zwischenstationen in Spiders Leben, ihre Leerstellen und Aussparungen finden eine expressionistische, geeignete Entsprechung in den Grenzzonen, der entleerten Peripherie der dargestellten Stadt. Dieses Bildgeflecht von „geräumten“ Straßen, wo nur vereinzelt Tonspuren von Autos, Zügen, „seeping gas and gaswork operations“[19] von Stadtleben zeugen, von dumpf und künstlich belichteten Räumen entzieht sich eher jeglicher geographischer Verortung. Das konfrontierende Auftauchen des Gaswerks auf der filmischen Bildfläche evozierte gewissermaßen Spiders persönlichen Bezug hierzu (z.B. TC 0:15:53;TC 0:43:40): „[...]so when I'd looked at the three great domes behind the factory it was the first sight I'd had of such things in two decades, though it's the structural character that disturbs me, nothing more, the uprights comprise thousands of steel modules, and each of the four faces of each module is a frame with diagonal crossstruts; and stacked as they are to a great height, they repeat this crisscross pattern almost to infinity, and if I look at them too long I become absorbed in the pattern and the effect is horribly vertiginous – this is foolish, I know, but the sensation is real nonetheless.“[20]

Der filmische Raum mündet in keinem expliziten Raster und zeugt von der freigeschütteten Doppelbödigkeit von Spiders Existenz. In peripheren Stadtteilen, im „Dazwischen“ der Metropole und der industriefreien, vermutlich schütter belebten countryside, entfaltet sich ein Kontinuum



interpretatorischer Möglichkeiten; der offene Anfang und das offene Ende[21] schließen und eröffnen gleichzeitig die Welt Spiders. Der Protagonist selber projizierte und determinierte gewissermaßen den Raum, seine Inkonsistenzen, seine (vermeintlich) freigelegten und (wahrscheinlich) verdeckten Sequenzen zeugten von der Fragmentierung eines seelisch Ganzen, der Zersplitterung eines Ichs und seiner Umwelt. Ob die Umwelt tatsächlich so lebens- und menschenleer, harsch, gewissermaßen feindselig war, weshalb ein Scheitern an ihr gerechtfertigt und wahrscheinlich wäre, lässt sich nicht unantastbar sagen, da immerhin Spiders Aufnahme (re)produziert wurde, die, wie viele Wissenschaftler dem Buch als wesentliches Merkmal zuschrieben, einen „unreliable narrator“ als Erzählinstanz aufweist. Sie dient als ein authentischer Spiegel von Spiders Innerlichkeit.

Die Frage nach der Zeitauthentizität beantwortete Beard folgendermaßen: Er situierte, ausgehend von der Architektur, der kleidungstechnischen Ausstattung und den Frisuren, die Kulisse in den Zeitraum zwischen 1955 bis in die anbrechenden 90<sup>er</sup> Jahre. Die zeitliche Definierbarkeit, die im Buch viel stärker zur Geltung kommt ist Beards Erachtens „not catastrophic continuity errors, but a deliberate policy“, sie signalisiert den „process of distortion or selective perception, another analogue of Spider’s highly concrete yet unreadable consciousness“.[22] Ableitend aus dieser Aussage wird das Abweichen (von der Buchvorlage, von der naheliegenden Zeitdatierung und entsprechender Umgebungsgestaltung) als höchst reizvoll und ästhetisch gerechtfertigt empfunden.

## **Schnitt für Schnitt – (De-)Montage eines sequentiellen *stream of consciousness***

Laura Frahm deklariert als eine grundsätzliche Prämisse des filmischen Raums, dass er in der „Überkreuzung unterschiedlicher Standpunkte des Regisseurs und des Zuschauers“ konstruiert ist (bzw. wird). Die Narration ist dem Film gegenüber eine überordnende Instanz. Frahm unterstrich

durch Kappelhoffs Überlegungen, dass durch den erzählerischen Prozess „Raum/Zeitfragmente des Films“ die „Illusion eines homogenen Raums, der sich dem Zuschauer als ein naturgegebenes Wahrnehmungsverhältnis präsentiert“[23], entsteht. Spiders bruchstückhafter, durch Leerstellen und Verschiebungen[24] gekennzeichnete Handlungsraum ermöglicht eine multiple Interpretation, von einem „homogenen“, stabilen, abgeschlossenen Raum kann nicht einwandfrei die Rede sein. Lässt sich das Eigentliche, das Tatsächliche, das Wahrhaftige aus der Arbeit des „weaver of webs“[25] bestimmen? So bildet sich die Illusion, das trügerische, auf den Protagonisten und Raum bezogene ‚Wahrnehmungsverhältnis‘ sei glaubwürdig.

Die *unreliability of narration* durchzog nicht nur das Buch von McGrath, sondern auch das filmische Werk, weshalb sich aus dem literarischen Informationsfundus Parallelen übertragen lassen. Die fragmentarische (Un)Sichtbarkeit der Handlungsebene, die vorwiegend aus Spiders Vergangenheits- und somit Existenzsuche bestand, wurde durch die vielen Szenensprünge, die kurzen und zusammengefügte Aufnahmen verdeutlicht. Die Szenenübergänge verliefen zunächst unnachvollziehbar schnell; nach und nach fügte der Zuschauer die Sequenzen wie ein Puzzle zusammen, dessen Stücke aufgrund ihrer potenziellen Multiperspektivität und Ambivalenz, auch Paradoxie nicht zusammenpassen.[26] Cronenberg suggerierte dies auf der Ebene des Protagonisten, der in einer zergliederten Szene an einem Puzzle saß, das er anfangs problemfrei zusammenfügte, doch die wenigen letzten Stücke nicht mehr einfügen konnte und das ganze Puzzle resigniert durch den Raum schleuderte.

Wie erschließt Spider den Raum, welchen er bewohnt? Wie erschließt der Rezipient den Raum, welchen er abgebildet vorfindet?[27] Cronenberg bestand darauf, das Wort Schizophrenie oder schizophren in keinsten Weise im Film zu erwähnen, wodurch eine Aufhebung der Distanz, welche das Publikum zum Protagonisten aufbauen könnte, erfolgte. Die Sichtweise Spiders sollte in ihrer Problematik und Unschlüssigkeit dargestellt werden, weshalb infolge des Abgleichens mit der „Realität“ des Zuschauers beispielsweise Konfusion entsteht. Die Projektionen des

Protagonisten setzte Cronenberg meisterhaft um, die sich im Laufe der Handlung verdichteten und zuspitzten. Der Rezipient „muss“ nun die Szenensprünge verknüpfen und zusammenführen, zugleich entwirren und auflösen.

## **Auflösung innerer und äußerer Wände - Tiefenstruktur, Körperstruktur**

Laura Frahm nutzte Derridas Begriff der *différance* für filmtheoretische Überlegungen[28]: Seine Wortneuschöpfung deutete die Relation „zwischen Unterschiedenem und Verschiebung, Aktiv und Passiv“ aus, in topologischer Hinsicht das „Außen *innerhalb* des Raumes“ - in Kontext zu *Spider* ist folgende Aussage nun relevant: „Das Maß, in dem normabweichende Individuen *außerhalb* der Gesellschaft stehen, findet dabei seinen Niederschlag in einer Raumform, die ihr Ausschließendes umso deutlicher markiert.“[29] Dass Häuser selbst etwas Ausschließendes, Abgrenzendes markieren, ist eine vertraute Tatsache (das Zimmer als Signum der Privatsphäre), wobei Einblicke enthüllen können, was sich Menschen gerade hier eröffnet (Stichwort *haunted house*) - Entgrenzendes, Anderes *innerhalb* der Wände. Die Figur des Dennis Cleg wurde eingebettet in eine „normale“ Gesellschaftsordnung, sofern man annimmt, dass diese mit der eigenen Vorstellung davon kompatibel sei, in der er keineswegs als funktionierendes Mitglied galt. Eindrucksvoll markierte der first shot am Bahnhof, wie Cronenberg betonte, „the flow of humanity“[30], das rege Zurechtfinden im Leben. Spider entglitt jedoch dem (routinierten) Lebensfluss: Er brauchte deutlich länger Zeit zum Aussteigen, zum Orientieren und fiel durch seine mehrschichtige Kleidung (er trug an die fünf Hemden), gelb verkrümmten Finger aus der Menge. In „making of spider“, einem Kapitel der zusätzlichen Filminfos, erklärte Cronenberg, dass die anfänglich von Menschen belebte Umgebung Londons zugunsten einer expressiven Darstellung des inneren Zustandes von Spider, seiner Unfähigkeit sich zu binden weichen musste. Für das gesamte Filmteam es schien falsch, die Leute auf der Straße und vorbeifahrende Autos auf der Kulisse zu lassen, so erfolgte eine „Räumung“.[31] Bewusst wurde auf den Effekt der „künstlichen“, isolierten und isolierenden Leere insistiert. Ebenso die Verschiebung des natürlichen Lichtes bzw. Schattens ermöglichte einen intensiveren Ausdruck.[32] In einigen Aufnahmen, beispielsweise als Spider, angelehnt an eine Kommode, kryptisch in seinem Tagebuch schrieb, dominierte der Schattenbereich, der disharmonisch, fast auflösend und mit dem helleren Bereich konkurrierend ausfiel. Cronenberg visierte in anderen Aufnahmen direkt seine Schrift an, doch

selbst durch den unmittelbaren Zoom konnte die Schrift nicht entziffern werden (z.B. TC 0:32:20; TC 0:32:30). Tendenziell waren die Ränder bzw. Ecken des Aufnahmebildes in Schatten getaucht: Der Raum wirkte dadurch zusätzlich ausschnitthaft, ästhetisch getrübt und offensichtlich expressionistisch angesiedelt.

## Verwinklung der Wahrheit(en)

Laut Gaston Bachelard gelten Flur, Keller, Speicher als ‚*Bilder des glücklichen Raumes*‘: In ihrem Verwinkelt-Sein repräsentieren sie die ‚*schönen Fossilien der Dauer*‘, das Unbewusste und die unbeweglichen Erinnerungen; je optimaler verräumlicht, desto standhafter sind sie. [33] In *Spider* dominierten Hausräume (meist mit Dachschrägen versehen) als Schauplätze der Vergangenheitssuche, jedoch kann man - allein aufgrund des Licht-Schatten-Verhältnisses, des kargen Interieurs - von keinen „glücklich“ wirkenden Zonen sprechen, viel eher vollzieht sich eine Umkehrung von Bachelards Konzept. Durch die Anwesenheit des älteren Spiders bei seinen Jugendszenen visualisierte Cronenberg den Vorgang des Erinnerns: In diesen Aufnahmen verharrt er zwischen Nischen und Winkeln des Zimmers oder gar außerhalb des Hauses vor dem Fenster, um scheinbar nicht aufzufallen. Cronenberg simulierte seine Unauffälligkeit, sein spinnenhaftes Verweilen und Lehnen an Wänden. Ersichtlich wird vor allem bei dem literarischen Werk, dass der Dachboden, den Spider behaust und der besorgniserregende Halluzinationen provozierte, unter anderem für sein Gehirn stand.[34]

## Texturen der Wände, verschlossene Zeitfenster

Die Wahrheit ist verwinkelt wie die Räume selbst, Spiders Realität -ohne es allzu reduzierend auszudrücken - abgetragen, verfärbt wie der Verputz der Wände, die mit Belag versehenen, durch Zeit gekennzeichneten Backsteinmauern. Das Interieur der Häuser war reduziert auf Texturen, dumpfe Beleuchtungen und schlichtes, oft karges Mobiliar. Auch von Außen wirkten sie eher weniger einladend. Anfangs, als Spider vom

Bahnhof den Weg zu seinem Domizil antrat, wurden zubetonierte Fenster und Türen eingeblendet (TC 0:05:45). Die Häuser aus Spiders Jugend schienen mehr Leben, mehr (notwendige) Ausstattung zu bergen.

Womöglich stellt sich die Frage - Was passiert(e) außerhalb der Stadt? Passiert(e) überhaupt etwas? Der Film erweckte den Eindruck, als würde sich die Antwort eher von Seiten der Rezipienten ergeben (können); Spiders diesbezüglich verengtes, (un)menschlich verstricktes Sichtfeld kannte nicht das Außerhalb der Stadt. Er befand sich in einem „anderen“ Außerhalb - an der Schwelle der äußersten Zentrumsfugen seines Gehirns, Bewusstseins und der Metropole selbst. Die Problematik (und der Reiz) dieser Überlegungen liegt darin, ein angemessenes bzw. gerechtfertigtes Verhältnis zwischen eigener „Interpretation“ und Spiders Sichtweise, Projektion und Version herzustellen.

## Körperschrift, Körpersprache

Das körperlich-seelische Moment in seiner entbindenden, auslöschenden Entfaltung wurde in Spider buchstäblich eingeschrieben (insbesondere in McGraths Werk): „Yes, terror. Oh, I am a feeble creature, yes I know it, I know it better than you do, I am so easily thrown into turmoil, so easily frightened and panicked, and it’s getting worse, I haven’t told you this for I’d been hoping that it might not be true, that I might be imagining it, that it might “just be me” – but it’s not. The feeling of being like a light bulb: it is with me all the time now. I felt it during the interminable hour I forced myself to sit in the dayroom. It wasn’t their thought patterns that so badly upset me, the thought patterns are coming from the top of the house; it was just their dead eyes, only their dead eyes, a single glance from a pair of those dead eyes has the potential to shatter me, to shiver my glassy identity into a thousand of particles and leave the thin, barely glowing coil of filament within – the residue, the *ruin*, of what was once a heart, a soul, a life – leave it naked and vulnerable, smelling of gas, to the gale of the world that will surely snuff it to extinction in a second: and this is why, now, I must avoid their eyes, this is why I must skulk about by night, pursue my restless investigation of the opaque past like a creature

of the shadows, like a halved thing, a body without a soul, or perhaps a soul without a body[...],for I am concious always of the danger of shattering, which in turns makes me crave *control*, which is why the sensation of being formed, framed, *written* makes me so desperately afraid. For that which can write me can surely also destroy me?"[35]

Das bedenkliche Annähern an die Grenzwerte von (un)möglichen Lebensbedingungen und seiner Lebensgeschichte materialisierte sich in seinem Körper. Spider entfernte sich nicht nur vom (vermeintlich) gesunden Menschenbild, sondern auch von einem üblichen Schriftsystem, ließ seine Körperlichkeit, sein Gedächtnis zwischen gedrängtem Ausdruck und Unlesbarkeit oszillieren. McGraths literarischer Spider bewegte sich (höchstwahrscheinlich) noch auf den reglementierten Alphabet- und Buchstabenbahnen. Er beschreibt zwar das Gefühl, beschrieben zu werden, erzählte aber von keiner selbst-konzipierten Schrift, die sein filmisches „Pendant“ entwickelte: „I begin to write. And as I do a strange thing happens, the pencil starts to move along the faint blue lines of the page almost as though it had a will of its own, almost as though my memories of the events preceding the tragedy at Kitchener Street were contained not within the stubbled leather helmet of this head of mine but in *the pencil itself*, as though they were tiny particles all packed together in a long thin column of graphite, running across the page while my fingers, like a motor, provide merely the mechanical means of their discharge. When this happens I have the curious sensation not of writing but of *being written*, and it has come to arouse in me stirrings of terror, faint at first but growing stronger day by day.“[36]

Die Gattung „Tagebuch“ verhinderte in bestimmtem Sinne, dass Spiders Innenleben als öffentliches Dokument, beispielsweise Krankenstudie, gelesen werden könnte. McGrath lies es zwischen poetischer Bewusstseinsstromverschriftlichung und authentischer Krankheitsaufbereitung (ohne, dass die Absicht darin lag, es streng mit manifesten Erkenntnissen der Psychologie abzugleichen) gleiten, wodurch Realität und Fiktion unauflöslich verschmelzen, sich gegenseitig bedingen.



Cronenberg fasste szenenweise den schreibenden Spider ins Blickfeld, wodurch ein sensationell neuartiger Aspekt aufgeworfen wird – das „Unlesbare“ in Spiders Art gerät zum Vorschein durch seine nicht-herkömmliche Schrift, was mehr als bloß symbolisch betrachtet werden sollte. Das Schreiben trieb seine Entgrenzung bzw. Abgrenzung von einer ausgeglichenen *Verfassung* voran und trug eher keine therapeutische Qualität in sich. Es strukturierte gewissermaßen seine Wirklichkeit und war zugleich Abbild seiner Denkstruktur. Die übliche Schrift, die konventionelle Sprachführung und Intention des Tagebuchschreibens könnte sein Leid, sein Durchlebtes nicht zähmen. Die Schriftzeichen sind zu einem Körper (Spider), zu Gedankenstoff (für den Rezipienten) und zum (adaptierten) Stadterlebnis geworden. Cronenberg hat das Sichtbare und Unsichtbare der literarischen Vorgabe umgesetzt: ein Pendeln zwischen Zerfall und Verkörperung zeichnet sich an Spider ab, in dem die Schizophrenie ihren Einschreibungsort fand und dessen Körper (und Londons Peripherie) zu ihrem Schauplatz ernannt. Soziale Erfahrungen, Aktivität und Vitalität wurden Spider nicht zugesprochen, so passierte er finale Endstufen seines physischen Untergangs, was in McGraths Werk ausdrücklich durch den Suizid erwiesen wurde.

Eine besonders exemplarische Szene, die den radikalen Rückzug, eine Veranschaulichung des In-die-Enge-Getrieben-Seins dank der genialen verengenden Raumerfassung Cronenbergs ermöglicht: Spider kauerte in *Embryonalstellung* leer wirkend in einer Badewanne, die mit blass braunem Wasser angefüllt war und ein undurchlässiges Schwarz umgab (TC 0:13:03). Relativ unheimliche, subtile Klaviermusik untermalte diese Aufnahme. In einer anderen Szene legte er sich gekrümmt auf die Erde des Kartoffelfeldes und küsste seine Mutter unter der Erde. Spiders Motorik trat im Allgemeinen durch ihre gehemmte Dynamik hervor, zeugte von seiner Verunsicherung und Fragilität. Der Körpersprache wurde unerlässlich obligate Ausdruckskraft zugesprochen, wie Cronenberg explizit im DVD – Kommentar bemerkte, was zu einer Erfassung der Darsteller trotz mangelnder verbaler Kommunikationsebene verhalf.

Wie bereits erwähnt wurde, dominieren Zimmerräume und Straßen als filmische Orte, wobei erwähnenswert erscheint, wie Spider in ihnen agiert, seinen schwächtigen Körper bewegt. Er flanierte oft Mauern, Kanäle entlang, auch Gehsteigränder, die er anscheinend nicht überschreiten konnte und seltsam am Boden verharrend erschien. In Rückblenden versteckte er sich zwischen Winkeln, um die Illusion eines Betrachters zu simulieren, stand in Türschwellen oder presste sich an Wände, konfrontiert mit den Geschehnissen und dem Zuschauer selbst. Seine verstörte Artikulation, das Fragmentarische und Ausgesparte seiner Sprache zeugte von einer bedeutenden emotionalen Expression. Seine gestammelten, nach Worten klingenden Äußerungen „verbanden“ sich zu splittigen, unvollständigen Sätzen. Im gesamten Film fielen Dialoge eher sporadisch und teilweise polyvalent aus, beispielsweise als der junge Dennis Cleg mit seinem Vater ein klärendes Gespräch führen sollte, warum er nun den Vater als Mörder und „Yvonne“ als Nutte bezeichnete. Der Zuschauer erfuhr zu dem Zeitpunkt bereits vom (angeblichen) Totschlag der Mutter, weshalb die Fragen des Vaters, warum der Junge so reagierte, makaber und lächerlich wirkten. Überhaupt gestalten sich Gesprächssituationen aus der Sicht von Spider eher konstruiert, mehrdeutig, als real und nachvollziehbar, wie angerissen wurde.

## Metaphorik

Dass der Raum selbst einen hochgradig symbolischen und vielschichtigen Wert besitzt, wurde bereits (zumindest ansatzweise) aufgewiesen. Leitmotivische Ausdrücke und Metaphern durchqueren sowohl Buch als auch Film: Die Metaphorik als (meta)visueller und verdeckter Träger von Spiders Zustand fundamentalisiert sich sowohl filmisch, als auch literarisch. Die Spinnenmetaphorik spielte auf (meta)narrativer Ebene eine Rolle: Wie die Spinne ihren Faden aus dem eigenen Körper spinnt, um nach erfolgter Brutpflege zu sterben, so hat auch Dennis im doppelten Sinne seine Fäden gesponnen. Er löste die Annahme eines vertrauenswürdigen Erzählers auf und ernannte das Tagebuch zu einem nicht überzeugenden Schutz vor seinen Schuldgefühlen. Die Spinne selbst

ist auf Fallenlegen und Überleben angewiesen[37], die literarische Spinne Dennis Cleg verstrickte sich aber in fatalen Ungereimtheiten. Im Film stattete Spider die Hausräume, in welchen er sich aufhielt, mit verqueren Seilen(resten) aus.

Die Einbeziehung von Elementen anderer Künste bzw. Medien wie Photographie, Schrift, Musik trägt eine erweiternde, visualisierende Bedeutung, speziell im Film. Neben dem Moment der Verschriftlichung, war für Cronenberg die Involvierung von Musik und Photographie ein wichtiger Aspekt. Im Intro, zum Beispiel, erfolgte die Ein- und Ausblendung von photographischen Gebilden von abgelöster Wandfarbe, zerbröckelter Mauerfläche und Schmutzflecken, die symmetrisch verdoppelt Rohrschachbildern ähnelten und auf die psychoanalytische Symbolik bzw. Komponente anspielten. In ihren Formen glichen sie Insekten, Schmetterlingen und strahlten eine Ästhetik des Verfalls aus, die „fanatstically patterned and vibrant nature of Spider´s inner life.“[38] In einer anderen Szene betrachtete Spider ein Aktfoto mit zwei Frauen, verdeckte es mit seinen Händen und erblickte beim Enthüllen das Gesicht seiner Mutter auf den nackten Körpern, was eine Identitäts- und sexuelle Diffusion, Wahrnehmungsstörung anklingen könnte (TC 0:36:50).

## **Relationalität als non-plus-ultra**

Nimmt man an, dass das Verhältnis zwischen modalem und medialem Raum (Paech) dem Verhältnis von Darstellung und Rezeption entspricht, lassen sich (literatur)theoretische Aspekte zur ‚unreliable narration‘ auf die filmische Ebene übertragen: Das besagte Verhältnis schafft Befremdung, Differenzen zur Konvention bzw. „logischen“, natürlichen Auffassung von Begriffen, Fakten, Umwelt, ganz speziell von Realität, die wiederum abhängig vom Horizont des Rezipienten ist. Den Reiz, die Intensität, die Essenz der Aufnahme ermöglicht die Relation, sie evoziert eine ästhetische ‚cooperation‘ zwischen Rezipient und Regisseur bzw. Autor. Ein resultierendes Abweichungspotential könnte „eigentliche“ Räume, Gebiete, Zonen aufdecken, die fernab von gängigen Städte- und Raumterminologien zu finden sind.

Die multiple Relationalität des Filmes ist einer der wesentlichsten Gründe, weshalb *Spider* ein bedeutungsvolles Spektrum, vor allem bezüglich der Rezeption, umfasst. In thematischer Hinsicht erscheint Spiders Bezug zu (Neben)Figuren oder, gedehnter und im Sinne der Rezeption formuliert, zum Begriff der Normalität, des „funktionierenden“ und glaubwürdigen, allzu menschlichen Subjekts, seine verkrümmte Einbindung in die Welt und Zeitepoche eindrücklich. Die erwähnte diffuse Zeithauthentizität, Abweichung zur Buchvorlage deklarierte Beard als gelungen und bedeutend. Im psychoanalytischen bzw. psychologischen Blickwinkel wird das Verhältnis vom ‚past self‘ und ‚present self‘ in seiner Darstellbarkeit, reliability [39] eruiert. Unter filmtechnischem, symbolischen Aspekt ermöglichen die durch schnellen Schnitt ausgelöste Verdichtung und Visualisierung von (Hausinnen)Räumen einen gewissermaßen visionären Fokus auf Randzonen, die verschollenen Gesichter der Urbanität, wobei die Metropole London in den Hintergrund rückt und keine typische Darstellung des Zentralen, Belebten angestrebt wird. In intertextueller Hinsicht vollzieht sich die Transformierung des literarischen Spiders zum filmischen „existential reinventor“[40]. Umfassend formuliert entfaltet sich in all resultierenden Relationen und Differenzen der interpretatorische, potenzielle Raum.[41] Die von Cronenberg geschaffene bzw. umgesetzte (und potenziell vom Rezipienten durchschaute) Inszenierung von Spiders Symptomen, seiner sensorischen und psychischen Auffassungsgabe, seiner verbalen und schriftlichen Ausdrucksweise, seiner Reflexionen gründet und entsteht zugleich in Relation zu den (symbolischen) Orten; es handelt sich in gewisser Weise um die unsichtbare bzw. potenziell sichtbare Raumkomponente des filmischen Raums, um in Paechs Terminologie zu sprechen.

---

[1] Intro auf der offiziellen Page zum Film: *Spider the Movie*, [www.spiderthemovie.com](http://www.spiderthemovie.com) <zuletzt eingesehen am 1.8.2010>

[2] McGrath, Patrick: *Spider*. S. 10. New York: Vintage Books 1991

[3] Spider (2002): Cronenberg, David [Regie, Drehbuch]: Columbia Tristar Home Entertainment 2004 (2002 erstmals erschienen), besonderes Augenmerk auf Zusatzmaterial.

[4] Vgl. Beard: *The artist as monster*. S.479. (The Cinema of David Cronenberg. Toronto: Univ. of Toronto Press 2006)

[5] Vgl. ebd. S. 501, inklusive Fußnote zu <sup>33</sup>.

[6] Zur Einführung und zum besseren Analyseverständnis wurden Kapitel I und Kapitel II aus Laura Frahm's: *Jenseits des Raums – Zur filmischen Topologie des Urbanen* herangezogen. (Bielefeld: 2010 transcript Verlag)

[7] Eine in diesem Zusammenhang eher begriffliche Entlehnung, als thematische Vergleichsetzung von Dimendbergs Komposition „forgotten fragments of the city“ L. Frahm S. 260

[8] Beard bemerkte den Eindruck einer subjektivierten Welt mit folgenden Beobachtungen:“[...] unrealistic lighting, slightly wider than usual lenses, the emptiness of the streets, the occasional geometric stylization of shots[...]“ Vgl.: *The artist as monster*. S.480.

[9] Vgl. McGrath, Patrick: *Spider*. S.11.

[10] Vgl. ebd.: S. 12.

[11] Beispielsweise fragte Terrence, ein Freund, Spider, als er beim Puzzle Stücke zusammensetzte: „Are you making progress?“ Diese Fragestellung bestach durch ihren mehrfachen Sinn, der verstärkt wurde, als Spider keine Antwort erteilte. (TC 0:16:22) Gegen Ende, als Spider mit Werkzeugen an Mrs. Wilkinsons Bett stand, und unmittelbar bevor die tragischen Szenen vom Tode seiner Mutter eingeblendet wurden, wachte die alte Dame auf mit den Worten: „What have you done?“ (TC 1:29:31) Vgl. Cronenberg: *Spider*

[12] Höchst wirkungsvoll erschienen auch die Dialoge kurz vor Spiders Einlieferung, die durch Cronenbergs Überlappung um Zusammenhänge bereichert wurden (1:28:52). So wimmerte der Vater verzweifelt: „No...oh God's sake...you did this, you did this...you killed your mother, you

murdered your mum..." Kurz darauf folgte die Einblendung der bedrohten Hausvermieterin, die fragte (1:29:31): „What have you done? What have you done?“ Vgl. Cronenberg: *Spider*

[13] Vgl. DVD Kommentar zu *Spider*

[14] Auf der offiziellen Internetseite zum Film fanden sich unter dem Menüpunkt „Production Notes“ genaue Angaben zur realen Lokalisierung der filmischen Orte: „The exterior of Mrs. Wilkinson’s boarding house was shot in Kennington, south of the River Thames. Spider’s childhood haunts were represented by the gasworks at The Oval. His parent’s working class house have to had a yard and a back alley. Sanders [the production designer; Anm. d. Verf.] found a row of railway cottages, circa 1860, in Acton, alongside disused railway yards. St. Pancras station doubled for Waterloo fort he opening scene. As most London pubs have been modernized, finding period ones proved difficult. The Salisbury was found in Haringey, and the other Pub, The Dog and Beggar, in Deptford.“ Vgl. *Spider the Movie*, [www.spiderthemovie.com](http://www.spiderthemovie.com). Beard führte einige Auszüge aus Interviews mit Cronenberg an, beispielsweise worin er seine erste Ankunft in London beschrieb, besonders die lösenden, schäbigen Tapeten und Schlafplätze. Außerdem verriet Cronenberg Inspirationsfunken, wie zum Beispiel Carol Reed und James Mason, ebenso vom Vater mitgebrachte, anglophile Kindermagazine. Beard erkennt eher andere Einflüsse, wie beispielsweise Nähe zum frühen Hitchcock (Repräsentation des „befleckten“ Londons mit seinen schmutzigen Ziegelhäusern) oder Reminiszenzen des britischen Imperiums, die sich in Straßennamen wie ‚Kitchener Street‘ manifestieren. Vgl. *The artist as monster*. S. 501f

[15] Vgl. McGrath, Patrick: *Spider*. S.12.

[16] Vgl. ebd.: S. 94.

[17] Am Buchanfang: „I haven’t yet been back to Kitchener Street; I feel apprehensive about crossing the canal and seeing again those blackened bricks, imbued as they are in my memory with the sounds and smells of the tragedy that occurred there. One day I must do it, I know, but not yet, not yet.“ (17) Die Verengung des Blickfeldes vollzieht sich in der

Fokussierung der Kitchener Street, die angeschwärzten Ziegel wie Hautschuppen der Stadt.

[18] Beard erkannte einen Unterschied zwischen literarischer und filmischer Ortsbeschreibung: „The London described in the novel is oppressively derelict and ugly, and the spaces Spider inhabits dire. [...] His internal landscape, however, is much worse.“ Vgl. Beard, William: *The artist as monster*. S. 476

[19] Vgl. ebd. S.480.

[20] Vgl. McGrath, Patrick: *Spider*. S.30f

[21] Beards Einschätzung: „The films final prospect is very bleak – bleaker than the novel’s, where the hero will at last get release from terrifying psychic episodes he regularly endures.“ Vgl. ebd. S.474.

[22] Vgl. Beard, William: *The artist as monster*. S.481f.

[23] Vgl. Laura Frahm: *Jenseits des Raums*. S.108-111

[24] Um zwei Szenen anzuführen, die eine „Verschiebung“ vielfach andeuteten: Cronenberg konturierte ödipal die Szene, als Yvonne Dennis´ Vater unter der Brücke befriedigte, wobei sie an die Wand gelehnt und der Vater zu ihr gewendet stand. Als sie sein Sperma in den Kanal abschüttelte, wendete sich Dennis anstelle des Vaters zu ihr, sprach sogar mit in väterlicher Stimmlage. Gegen Filmende intensivierten sich Spiders Projektionen dermaßen, dass er Yvonne in der Hauswärterin erkannte. Er verzerrte also nicht nur die eigene, sondern speziell andere Identitäten.

[25] Bezeichnung für Spider von McGrath (vgl. DVD – Kommentar). Cronenberg und Fiennes äußerten sich mehrmals dazu, ob etwas (und was) an Eigentlichem und Erschaffenem aus Spiders Erzählung zu filtern sei.

[26] Frahms Ausführungen in *Jenseits des Raums* zu Deleuze befassten sich mit den Begriffen „lieu“ (Ort) und „ensemble de lieux“ (Raum), die ihn filmischer Sicht in enger Relation zueinander stehen und einander bedingen. (vgl. u.a. S.142f), wobei das „ensemble“ als transformatives,

prozessuelles Kontinuum anzusehen ist. (vgl. S. 143). Laut Gardies Terminologie ist der Ort ein „fragment d'espace“ und der Raum als „ensemble de lieux“ anzuerkennen, wobei die Orte wie ein Puzzle zusammenzulegen seien. (vgl. S. 135). In Kontext zu *Spider* entpuppen sich diese (begrifflichen) Vorstellungen als theoretischer Rahmen für eine interpretatorische Grundlage und Potenzialität.

[27]

J. Paech unterschied zwischen medialem Raum, dem auf Leinwand abgebildeten Bildraum und modalem Raum, dem dargestellten filmischen Raum, die wie „ineinander spielende Kontrastfolien“ sind. (vgl. Frahm: *Jenseits des Raums* S.126) Besonders bei *Spider*, unter Betonung des Rezipienten und seiner Aufnahme des Filmes, entsteht folglich eine Spannung, die aus dem Schlagwort der *unreliability of narration* speist.

[28] Vgl. ebd. S.95

[29] Vgl. ebd. S.98

[30] Vgl, *Spider* DVD Kommentar - Zusatzinfos

[31] „[...]a landscape almost devoid of people and their products, a London stripped clean of pedestrians, vehicles, all sign of human habitation except buildings.[...] – in the comment he [Cronenberg, Anm. d. Verf.] emphasizes [...] that no part of London has ever been so deserted.“ Beard fügte im Weiteren hinzu, dass [...]dramatic lightning, disorted perspectives and tortured framing[...] ebenso stilistisch kraftvoll sind. Vgl. Beard, William: *The Artist as monster*. S. 479.

[32] Die Bedeutung des Lichtes bzw. des Schattens stellt ein wesentliches Charakteristikum des expressionistischen Filmes dar, wie Laura Frahm anhand von unzähligen Filmbeispielen formulierte und generell die Filmgeschichte postuliert. Cronenberg bezeichnete *Spider* in Zusammenhang mit der „konstruierten“ Leere als einen „expressionating film“. (vgl. DVD – Kommentar) Beard liefert zu dieser Thematik schlüssige Überlegungen: Vgl. Beard, William: *The artist as monster*. S. 479 – 482.

[33] Vgl. ebd. S.92f



[34] Nünning, Ansgar: *Unreliable narration*. S.71. (Trier: WTV 1998)

[35] McGrath, Patrick: *Spider*. S.134f.

[36] S. McGrath: *Spider*. S. 134.

[37] Vgl. Beard, William: *The artist as monster*. S. 495.

[38] Ästhetisch raffiniert erfolgte auch die musikalische Untermalung des Intros, worauf Beard inklusive Liedtextzitat und -besprechung einging. Vgl. ebd.: S.482ff.

[39] Die Vorstellung von einem zuverlässigen, objektiven Erinnern ist mittlerweile eine Vorstellung aus positivistischeren Zeiten, jedoch will die Illusion eines objektiven Erinnerns nicht schwinden. Erzählerische Unzuverlässigkeit, gespickt mit alternativen Erklärungsangeboten der Realität, die aus Verdrängungsmechanismen entstehen, bezeichnet Sims als wesentlich für den *mad monologist*. Vgl. Butter, Stella: *Literatur als Medium kultureller Selbstreflexion*. S.190.

[40] Vgl. Beard, William: *The artist as monster*. S. 473. Beard zog generell auf ausführliche, kompakte, einschlägige Weise einen Vergleich zwischen Buch und Werk.

In Anlehnung an Rainer Topitsch' *Schriften des Körpers* (Bielefeld: Aisthesis Verlag 2002) wäre ein interessanter Gedankenansatz im Relationalitätsfeld anzubringen: Mit *Spider* (re)konstruiert McGrath gewissermaßen unter Berücksichtigung der von Topitsch angeführten Merkmale der halluzinatorischen Literatur selbst ein halluzinatorisches Werk. Texte der „literarischen Halluzinatorik“ befinden sich „niemals völlig jenseits der (rationalen) Schrift und Körperlichkeit“, sie wirken durch „das Ozillieren zwischen Schrift und Körperlichkeit;“ „[...]allein die Tatsache, dass viele h. Texte in standardisierter Sprache verfasst sind, weist darauf hin, dass es sich um eine *vermittelte* Körperlichkeit handelt. (vgl. ebd. S.16) So schrieb McGrath Spiders Memoiren in ähnlich „oszillierender“ Schrift und darauf ausgerichtet, dass sie publiziert werden. Cronenberg involvierte den Spiders Schreibprozess, wobei er seine Handschrift hieroglyphisch geometrisierte bzw. abstrahierte: So kam das eigen Schöpferische, das

Unlesbare bzw. potentiell Erfassbare, der Defekt und das *Fehlfunktionieren* einer gängigen Schrift (deutlicher) zum Ausdruck. Ein weiterer Aspekt für den filmisch freigeschalteten Reiz des Abweichens (von der Buchvorlage).

[41] J. Paech unterschied zwischen medialem Raum, dem auf Leinwand abgebildeten Bildraum und modalem Raum, dem dargestellten filmischen Raum, die wie „ineinander spielende Kontrastfolien“ sind. (vgl. Frahm: *Jenseits des Raums* S.126) Besonders bei Spider, unter Betonung des Rezipienten und seiner Aufnahme des Filmes, entsteht womöglich in diesem Kontext folglich eine Spannung, die aus dem Schlagwort der „unreliability of narration“ speist.