

1. Einleitung

In seiner *Geschichte des Films* kommt der Filmhistoriker Ulrich Gregor, nachdem er den bisherigen Erfolgsweg Walerian Borowczyks skizziert hat, zu einer letztlich doch wenig positiven Einschätzung den weiteren Werdegang des polnisch-französischen Regisseurs betreffend:

»Nach dieser sehr konsequenten Entwicklung Borowczyks erscheinen seine *Contes Immoraux* (Unmoralische Geschichten, 1974) eher als ein Rückfall: allzu dekorativ, wohlgefällig und konsumierbar, ja kunstgewerblich fielen diese Pflichtübungen eines ästhetisch gehobenen, kunstvoll verzierten erotischen Kinos aus. Eine weitere Episode aus diesem Zyklus, *La bête* (›Das Ungeheuer‹), wurde nachträglich verlängert und kam als unabhängiger Film heraus. Konnte man nach den Unmoralischen Geschichten meinen, Borowczyk hätte seinen Frieden mit dem Kommerz gemacht und werde diese lukrative Richtung weiterverfolgen, so zeigte sich der Regisseur mit dem in Polen realisierten *Dzieje grzechu* (›Geschichte einer Sünde‹, 1975) doch wieder auf der Höhe seiner früheren Werke. [...] *La marge* (›Der Spielraum‹, deutscher Verleihtitel: Emanuela 77 – La Marge, 1976), eine Studie aus dem Pariser Prostituiertenmilieu (nach einem Roman des Goncourt-Preisträgers de Mandiargues), war leider ein weiterer Schritt in die schon mit *Contes Immoraux* begonnene Richtung eines dekorativ ausgeschmückten, leerlaufenden erotischen Kino, dessen Hauptziel die kommerzielle Verwertbarkeit ist.«¹

Diese noch vergleichsweise harmlos formulierte Kritik Gregors steht symptomatisch für die traditionelle Rezeptionshaltung der etablierten Filmwis-

1 Ulrich Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, München 1978, S. 297f.

senschaft dem Œuvre Borowczyks gegenüber. Möglicherweise schon viel zu oft wiederholt wurde »the usual story, which has become something of a film-historical cliché, [...] that Walerian Borowczyk was an acclaimed filmmaker who went from art house stardom in the 1970s, to soft-core oblivion in the 1980s.«² Tatsächlich lässt sich nicht abstreiten, dass zwischen den frühen, noch in Polen gemeinsam mit dem Grafiker Jan Lenica realisierten Animationskurzfilmen wie *Byl sobie raz* (1957), *Nagrodzone uczucia* (1957) oder *Dom* (1958) und Borowczyks letzten Filmarbeiten, mehreren Episoden für die Softerotik-Reihe *Série Rose* des französischen Nachtfernsehens zwischen 1986 und 1991, mehr als eine Welt liegen. Borowczyks Partizipation in der Speerspitze der polnischen Filmavantgarde und seine Adaptionen von Erzählungen des *Decamerone* oder des *Jin Ping Meis* im Rahmen einer hauptsächlich auf das Schaffen einer schwül-erotischen Atmosphäre ausgerichteten TV-Serie bilden dennoch genau die beiden Pole, in deren Rahmung sich das abspielt, was Gregor als Borowczyks »konsequente Entwicklung« bezeichnet³: Seit seiner Übersiedelung in die Wahlheimat Frankreich in den späten 50ern heimst Borowczyk mit jedem seiner Filme nicht nur Festivalpreise, sondern auch das Lob der internationalen Kritik ein. Bis in die späten 60er hinein sind es vorrangig weiterhin für ein kleines, der Modernen Kunst zugewandtes Publikum produzierte Kurzfilme wie *Les Astronautes* (1959), *Les Jeux des anges* (1964), aber auch sein erster Langfilm *Théâtre de M. et Mme. Kabal* (1967), die regelmäßig in Cannes gezeigt werden, für die sich Avantgardisten der alten Garde wie André Breton begeistert aussprechen, und mit denen Borowczyk seinen Ruhm als der führende europäischer Animationsfilmer untermauert, der letztlich stilprägend

2 Kamila Kuc, Kuba Mikurda, Michal Oleszczyk, *A Private Universe*, in: Dies. (Hg.), *Boro, L'île d'amour. The Films of Walerian Borowczyk*, Oxford, New York 2015, S. 1.

3 Bzgl. einer Werkbiographie Borowczyks vgl. bspw. Kuba Mikurda, *Boro. Escape Artist*, in: Ebd., S. 13–47; David Thompson, *Walerian Borowczyk*, in: Walerian Borowczyk, *La Bête*, DVD, 94 Minuten, Deutschland: Bildstörung 2009 (Frankreich 1975), Booklet, S. 32–40, u. Valerio Caprara, *Borowczyk. Il Castoro Cinema* 76, Florenz 1980.

auf nachfolgende auf ähnlichem Terrain operierende Regisseure wie Terry Gilliam wirken sollte.

1968 und 1971 folgen mit *Goto* und *Blanche* zwei klassische Spielfilme mit – was im Œuvre Borowczyks zuvor einen absoluten Sonderfall darstellte: – Schauspielern aus Fleisch und Blut, linear verlaufenden, nacherzählbaren Handlungen voller menschlicher Leidenschaften und daraus erwachsenden Tragödien, und der üblichen Kinofilmlaufzeit von etwa eineinhalb Stunden. Der wirkliche Bruch, der Borowczyks Werk in den Augen der Zeitgenossen und denen der Nachwelt in zwei kaum miteinander vereinbare Hälfte teilen sollte, ist jedoch nicht der seines Wechsels vom animierten Kurzfilm zum illusionistischen Langfilm – sowohl *Goto* als auch *Blanche* werden von der zeitgenössischen Kritik weiterhin vorwiegend positiv aufgenommen –, sondern der Moment, in dem Borowczyk beginnt, Sex und Erotik in seinen Filmen einen derart großen Stellenwert einzuräumen, dass sie sich schließlich zu deren Dreh- und Angelpunkten aufschwingen. Als 1973 *Contes Immoraux* erscheint – vier Episoden, angesiedelt in vier unterschiedlichen historischen Epochen, jedoch allesamt Wege und Irrwege der menschlichen Sexualität in teilweise außerordentlich freizügigen Bildern verhandelnd –, avanciert der Film zwar einerseits zum zweitgrößten Kinoerfolg in Frankreich, einzig überholt von Just Jaeckins ähnlich gelagertem *Emmanuelle*, andererseits beginnt sich zeitgleich Borowczyks früheres Zielpublikum von seinem vermeintlich in kommerzielle Gefilde der Soft- oder gar Hardcore-Pornographie abstürzenden Idol abzuwenden. Noch einmal kann Borowczyk, wie Gregors Artikel zeigt, seine früheren Bewunderer für sich gewinnen, wenn er, weitgehend ohne visuelle Subversion, in der alten Heimat Stefan Żeromskis *Dzieje grzechu* als klassische Literaturverfilmung auf die Leinwand bringt. Die verheerenden Folgen indes, die der teilweise aus in *Contes Immoraux* nicht verwendetem Material komponierte Film *La Bête* auf seine Karriere hat, lässt sich wohl nur von deren bereits angedeutetem Endpunkt her absehen: Mit *La Bête*, dessen ikonischste Szene ein Monster ist, das eine barocke Schönheit in einem Wäldchen verfolgt und dabei

permanent ejakuliert, zementiert Borowczyk endgültig seinen Ruf als Pornograph, der seine Sujets weit jenseits ethisch-moralischer Standards sucht. Die Folgen sind: zensorische Eingriffe der Filmpolitik, Verrisse oder Nichtbeachtung seitens der Filmkritik und ein analog zur stetig schwindenden Reputation einsetzendes Schwinden der finanziell wie künstlerisch hervorragenden Produktionsbedingungen früherer Arbeiten. Zwei Filme seines Spätwerks können beispielhaft für diese sich gewissermaßen selbst antreibende Abwärtsspirale stehen: sein 1983er Versuch einer Ovid-Adaption namens *Ars amandi*, mit dem die italienischen Produzenten allerdings derart unzufrieden sind, dass sie ihn teilweise neumontieren und von Hardcore-Szenen anderer Produktionen »bereichern« lassen, sowie 1987 sein Mitwirken beim fünften Teil der 1973 begonnenen und ausschließlich marktorientierten softerotischen *Emmanuelle*-Serie.

Das Zusammenspiel mehrerer Vorbehalte gegenüber einer (erotischen) Filmkunst wie ihr Borowczyk in Werken wie *Contes Immoraux*, *La Bête* oder *Les Heroïnes du Mal* zum Ausdruck verhilft, sind wohl dafür verantwortlich, dass sich die eine Hälfte seines Œuvres im Licht eines internationalen Applauses und die andere in den verschämten Schatten der Bahnhofskinos aufhalten muss(te). Zwar fungiert das internationale Kino seit den späten 60ern als aktives Instrument der gegenkulturellen (sexuellen) Revolution – zu nennen wären Werke wie Bernardo Bertoluccis *Ultimo tango a Parigi*, Pasolinis *Trilogia della vita* oder sogar reine Hardcore-Pornofilme wie Gerard Damianos *Deep Throat*, die allesamt die graphische Darstellung von Sexualität mit einem mehr oder minder ausgereiften gesellschaftskritischen, wenn nicht sogar linksrevolutionärem Impetus zu vereinen suchen –, doch selbst in diesem Kontext, von der breiten Masse der Kinogänger ganz zu schweigen, dürften einige der Themen, mit denen Borowczyk sich ab 1973 primär beschäftigt, und vor allem ihre ausgesprochen unverblünte visuelle Umsetzung, eine kontroverse Sonderstellung innehaben: In *Contes Immoraux* vertreibt sich der Renaissance-Papst Alexander VI. die Zeit zwischen dem Vergiften von Feinden und den Autodafés klerikaler Kritiker, indem er mit seinem Sohn Cesare und

seiner Tochter Lucrezia Borgia heitere Sexorgien feiert; in *La Bête* wird die Heldin von einer bärenhaften Bestie heimgesucht, die es mehr darauf abgesehen hat, ihren Körper unter literweisem Sperma zu ertränken, als ihr nach dem Leben zu trachten; in der Marcel-line-Episode von *Les Heroines du Mal* knüpft ein frühreifendes Mädchen zärtlich-sexuelle Liebesbande zu ihrem Hauskaninchen. Borowczyk reiht sich damit ein in eine wissenschaftlich bislang wenig erfasste Gruppe von Autorenfilmer der vor allem 1970er, aber auch schon der 60er und noch der 80er Jahre, deren Werke an der von der zeitgenössischen Kritik weitgehend als unvereinbar empfundenen Schnittstelle zwischen Avantgarde-Kunst, Exploitation-Kino, Trash-Ästhetik und (politisch motivierter) Subversion operieren, und die daher meist auf die plakativsten Elemente ihrer Filme reduziert worden sind und werden, namentlich Sex und Gewalt.⁴

4 »Exploitationfilm (von engl. exploitation → »Nutzbarmachung« oder auch »Ausbeutung«) ist eine kategorisierende Bezeichnung für Filme, die reißerische Grundsituationen ausnutzen, um mittels der exploitativen Darstellung vornehmlich von Sex und Gewalt über die damit erreichten Schauwerte affektiv auf den Zuschauer zu wirken.« (Marcus Stiglegger, *Exploitationfilm*, in: Thomas Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart 2007, S. 182.) Freilich lässt diese Definition von Exploitation den unter diesem Banner angesiedelten Filmen und Film-Genres noch immer genügend Spielraum, so ziemlich alles abzudecken, was zwischen tatsächlich vorrangig der Zuschaustellung von (hardcore-pornographischer) Sexualität und exzessiver Gewalt dienenden Werken eines Joe D'Amato oder einem zwar dezidiert mit Schockbildern und -Szenarien arbeitenden, mittlerweile aber als ausgewiesener Klassiker des Experimentalfilms geltenden Werk wie Luis Buñuels und Salvador Dalís *Un chien andalou* zu finden sein kann. Somit erweist sich auch der Terminus des Exploitation-Films als genau ein solch unkonkretes Hilfskonstrukt wie die ähnlichen Bezeichnungen Genre-Film, B-Movie oder Transgressionskino, die allesamt lediglich eint, dass die in ihre Kategorien fallenden Filme von einem oder mehrerer ihrer Elemente als außerhalb der Norm (der etablierten Filmkritik) markiert werden. Die Bandbreite der (fast ausschließlich männlichen) Akteure dieser den gängigen Ordnungssystemen der Filmwissenschaft und Filmgeschichte trotzenden Nischenkategorie des Kinos reicht dementsprechend von Regisseuren wie José Mojica Marins in Brasilien, der in mehreren Filmen ab 1963, die ohne nennenswertes Budget und unter starkem Rückgriff auf die Gothic-Ästhetik der Universal-Horrorfilme der 30er Jahre entstehen, sein alter ego Zé do Caixão nicht nur Tod und Verderben über seine

Eine weitere Rezeptionsproblematik mag in der selbsterklärten Absicht Borowczyks liegen, nicht etwa nur Filme über die menschliche Sexualität zu drehen, sondern sie in einer Art und Weise zu drehen, die wiederum auf den Rezipienten selbst erregend wirken soll. Widerstände gegen ein sensualistisches Kunstkonzept und die damit verbundene Gefährdung der künstlerischen Integrität des Kunstwerks kann weit zurückverfolgt werden bis zu Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* von 1804, wo dieser, konträr zum Gros der mit Borowczyks Werken konfrontierten Filmkritiker und -zensoren der 1970er und 1980er, aus ästhetischen und nicht etwa aus moralischen Erwägungen heraus argumentiert:

»Der stärkste Einwand gegen die Ausmalerei der sinnlichen Liebe ist kein sittlicher, sondern ein poetischer. Es gibt nämlich zwei Empfindungen, welche keinen reinen freien Kunstgenuß zulassen, weil sie aus dem Gemälde in den Zuschauer hinabsteigen und das Anschauen in ein Leiden verkehren, nämlich die des Ekels und die der sinnlichen Liebe.«⁵

Opfer im brasilianischen Hinterland bringen, sondern seine Handlungen auch stets theoretisch in langen sowohl nihilistischen als auch sozialdarwinistischen Monologen rechtfertigen lässt, über Jean Rollin in Frankreich, der in seinen lyrischen Horror- und Sexfilmen ganz gezielt eine individuelle, erotisch aufgeladene Form des Vampirhorror und eine Vorliebe für Vaudeville, Groschenromane und Stummfilm-Serials mit (hoch-)literarischen Traditionen der Romantik, des Symbolismus und der Lyrik eines Baudelaire oder Corbière verbindet, und somit permanent zwischen den althergebrachten Kategorien von Pulp und Poesie changiert, bis hin zu Lucio Fulci in Italien, der seine Zombie- und Splatterfilme der 80er Jahre derart wenig mit dem Ballast einer kohärenten, nachvollziehbaren Geschichte oder einer sonst wie gearteten inhärenten Logik beschwert, dass man sie, je nach Perspektive, wahlweise als den Zenit eines ausschließlich auf die Darstellung von Körperdekonstruktionen zielenden Kinos zur Befriedigung der niedersten menschlichen Instinkte oder aber als in der Tradition einer sich bewusst gegen Kategorien wie die der Logik oder der Narration aussprechenden Tradition des surrealistischen Films stehend betrachten kann.

5 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in: Ders., *Werke*, hg. v. Norbert Miller, Bd. 5, München 1973 [1804], S. 427.