

DORISEA WORKING PAPER

ISSUE 25, 2021, ISSN: 2196-6893

PETER J. BRÄUNLEIN

THERAPIEBEDÜRFTIGE GEISTER
TERROR UND TRAUMA IM ASIATISCHEN HORRORFILM

 **25**

DORISEA WORKING PAPER SERIES

EDITORS

Peter J. Bräunlein
Andrea Lauser
Paul Christensen

MANAGING EDITOR

Paul Christensen

ASSISTANT MANAGING EDITOR

Miriam Kuhnke

BMBF Competence Network “Dynamics of Religion in Southeast Asia” (DORISEA)

From 2011 to 2015, the research network “Dynamics of Religion in Southeast Asia” (DORISEA) connected scholars from various academic institutions focused on Southeast Asia. It was coordinated by the Department of Social and Cultural Anthropology at the Georg-August-University of Göttingen (GISCA). Its core was formed by scholars from the Universities of Göttingen, Hamburg, Münster, Heidelberg and Berlin (Humboldt University) who were involved in several projects that investigate the relationship between religion and modernity in Southeast Asia. Many of the contacts and collaborations from this period have continued to this day and are being consolidated in the (double open-peer reviewed) DORISEA Working Paper series, which was relaunched in 2021.

How to cite this paper: Peter J. Bräunlein (2021): Therapiebedürftige Geister. Terror und Trauma im asiatischen Horrorfilm. In: DORISEA Working Paper Series, No. 25. Göttingen: Institute for Social and Cultural Anthropology.
DOI: 10.3249/2196-6893-dwp-25

© 2021 by the author

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>
ISSN: 2196-6893 DOI: 10.3249/2196-6893-dwp-25

Research Network DORISEA
Dynamics of Religion in Southeast Asia

Project Office
University of Göttingen
Institute of Social and Cultural Anthropology
Theaterstraße 14
D - 37073 Göttingen
Germany



dorisea@uni-goettingen.de
www.dorisea.net

PETER J. BRÄUNLEIN

THERAPIEBEDÜRFTIGE GEISTER. TERROR UND TRAUMA IM ASIATISCHEN HORRORFILM

ABSTRACT At the turn of the 20th to 21st century, ghost films experienced an unexpected boom in East and Southeast Asia. This cultivation of ‘angstlust’ needs to be explained, as does the omnipresence of vengeful undead in the cinema. This article deals with the emergence of the East and Southeast Asian horror genre since the late 1990s. Ghost films reflect and comment on the imposition of modernity for individuals and society. The narratives of some transnational ghost films from Japan, Korea, Hong Kong, Thailand and Singapore serve as illustrative material. Three interpretative approaches are offered in order to better understand the cinematically generated presence of the undead: ghost films and the dark sides of modernity, ghost films as *post-mortem* and/or *mindgame* movies, ghost films and family secrets.

Gegen Ende der 1990er Jahre sorgt ein japanischer Horrorfilm für beachtliches Aufsehen nicht nur bei eingefleischten Genre-Fans. Hideo Nakatas RINGU (1998) wird in Japan zum (bis dahin) größten Kinoerfolg aller Zeiten und avanciert international zu einem der meist diskutierten und imitierten Horrorfilme überhaupt. Remakes, diverse Sequels und ein Prequel festigen den Kultstatus des Films, der dem neueren japanischen Horrorkino, kurz *J-Horror*, eine besondere Aura verleiht. RINGU ist zudem herausragendes Beispiel einer Welle, die zur Jahrtausendwende das ost- und südostasiatische Kino erfasst und *New Asian Horror* zur Qualitätsmarke der kommenden Dekade werden lässt (McRoy 2008: 2; White 2005; Choi und Wada-Marciano 2009; Richards 2010).

Die Kultivierung von Angstlust im Genre des neuen asiatischen Horrorfilms ist ebenso erklärungsbedürftig wie die Allgegenwart unbefriedeter Toter im Kinosaal. Der vorliegende Beitrag befasst sich mit der Entstehungsgeschichte des ost- und südostasiatischen Horrorgenres seit den 1990er Jahren. Die Narrative einiger transnationaler Geisterfilme aus Japan, Korea, Hongkong, Thailand und Singapur dienen dabei als Anschauungsmaterial. In drei Anläufen werden schließlich Interpretationen angeboten, um wiederkehrende Themen und das Agieren der darin auftretenden Geister besser zu verstehen.¹

¹ Meine Beschäftigung mit asiatischen Geisterfilmen erfolgte im Rahmen des Forschungsvorhabens „Geister in der Moderne Südasiens“, das eingebunden war im

ASIA EXTREME – HORROR DER JAHRTAUSENDWENDE

Filme des *New Asian Horror* lassen sich in zwei Gruppen einteilen. Zum einen dominiert *Body Horror*, inszeniert in grotesk surrealen Gewaltfantasien bei maximaler Tabu-Überschreitung. Takashi Miikes AUDITION (Scherer 2011: 237–257) ist für diese Richtung so stilbildend wie Hideo Nakatas RINGU für die zweite Richtung, die sich durch einen ausgesprochenen Hang zum Übernatürlichen auszeichnet. Auffallend sind zum einen gerade die Unsichtbarkeit von körperlicher Gewalt zum anderen die geschickte Visualisierung von Psychohorror in Gestalt von Geistern.

Der neue asiatische Horrorfilm, oft als *Asia Extreme* oder *Dark Cinema* vermarktet (Choi und Wada-Marciano 2009b: 5–6; Galloway 2006), setzt hier eigenwillige Akzente und verweigert sich bislang vertrauten Genremustern. Zombies, Werwölfe, und Vampire treten nicht (oder nur selten) in Erscheinung, Serienkiller sind eher rar und das seit den 1970er Jahren so beliebte Teenie-Slasher-Motiv des Hollywood-Kinos ist weitgehend absent

BMBF-finanzierten Forschungsverbund DORISEA (Dynamics of Religion in Southeast Asia, 2011–2015) (siehe auch Bräunlein und Lauser 2016). Erste Gedanken zum asiatischen Geisterfilm konnte ich im Mai 2013 in der Vortragsreihe *Anthropology of the Uncanny / Anthropologie des Unheimlichen und Monströsen* am Institut für Ethnologie und Kulturwissenschaft der Universität Bremen vorstellen. Ich danke Jan Oberg und Dorle Dracklé für die freundliche Einladung und anregende Diskussion.

(THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE 1974; HALLOWEEN 1978; FREITAG DER 13te 1980; A NIGHTMARE ON ELM STREET 1984).

Die späten 1990er Jahre, in denen sich das asiatische Horrorkino erneuert und alsbald internationale Triumphe feiert, stehen unter dem Eindruck der Asienkrise, die im März 1997, ausgelöst von einer Immobilienblase in Thailand, auf viele „Tiger-Staaten“ dieser Region übergreift und 1998 ihren Höhepunkt erlebt. Betroffen sind neben Thailand vor allem Indonesien, Südkorea, die Philippinen und Malaysia. Gleichzeitig wird Japan nach einem sensationellen Wirtschaftsboom von der Implosion des künstlich aufgeblähten Finanzmarktes erschüttert, die durch die Asienkrise an Dramatik zunimmt. Zunehmende Arbeitslosigkeit, die Verschiebung der Einkommensverteilung und Kürzungen der staatlichen Sozialausgaben sind die direkt spürbaren Folgen der Asienkrise (Kim 2001). Indirekt und längerfristig macht sich die Krise in den Bereichen Bildung, Gesundheit, Ernährung und Familienplanung bemerkbar. So erhöhte sich nach Schätzungen der *Asian Development Bank* nicht nur die Zahl der städtischen Armen, sondern auch die der illegalen Abtreibungen und Kindstötungen (Serrat 2000).

Die Filmindustrie der betroffenen Länder ist durch die Finanzkrise ins Mark getroffen. Als überlebensnotwendig gilt vielen der aktive Wettbewerb mit Hollywood. Dieses selbstverordnete Heilmittel führt in Japan, Südkorea, Hongkong und Thailand zur Neugründung zahlreicher Produktionsfirmen. Die Bemühungen um international wettbewerbsfähige Filme und der Trend zur Globalisierung sind somit dem ökonomischen Kalkül geschuldet. Die Neuerfindung des asiatischen Kinos der Angst (und nicht jenes der Comedy oder Liebesromanze) korrespondiert mit Stoffen und Darstellungsformen, in denen Kultur- und Filmwissenschaft Identitätskrisen erkennen. Diese werden individuell als Krise von Maskulinität, tradierten Geschlechterrollen und des erodierenden Schutzraums der Familie erfahren (für Thailand z.B. Davis 2003: 62f.; Knee 2009: 81; Richards 2010: 129f.; Baumann 2013; für Südkorea Choi 2009: 40; Cagle 2009: 128f.; für Japan Balmain 2008: 129, 143, 168; Richards 2010: 49ff.; für Hongkong Heffernan 2009).

Auch wenn sich für zahlreiche Themen und Motive des asiatischen Extremkinos historische Vorläufer finden lassen, fällt doch auf, dass die Jahrtausendwende hierfür eine höchst produktive und innovative Phase darstellt. Bizarrer *Body Horror* und die Allgegenwart der Toten wirken gleichermaßen befremdlich wie faszinierend. Aus dieser Perspektive erscheint die spätkapitalistische Moderne in fahles Licht getaucht; ein Gefühl des Unheimlichen macht sich breit.

NEW ASIAN HORROR – GEISTERFILME DER BESONDEREN ART

Im Folgenden soll es um Filme des *New Asian Horror* gehen, die direkt oder indirekt den ästhetischen wie narrativen Impulsen von RINGU folgen. Es handelt sich durchweg um Geisterfilme der besonderen Art.

Ost- und südostasiatische Geisterfilme sind selbstredend kein neues Phänomen. Sie greifen auf jahrhundertealte Traditionen zurück, wie etwa die chinesischen *Wuxia*-Romane oder das japanische Theater. *Wuxia xiaoshuo* ist ursprünglich der Gattungsbegriff für Romane „kriegerischer Ritterlichkeit“. Einsame Heldinnen und Helden, ausgestattet mit übermenschlichen Fähigkeiten und magischen Schwertern, müssen Ordnung und Gerechtigkeit wiederherstellen und kämpfen dabei nicht nur gegen korrupte Herrscher und andere Schurken, sondern auch gegen Geister und Dämonen oder verbünden sich mit diesen (Portmann 1994). *Wuxia*-Filme aus Hongkong (mittlerweile auch aus Taiwan und VR China) entwickelten sich nach einer ersten Blüte in den 1960er und 1970er Jahren zu einem der beliebtesten asiatischen Genres überhaupt.

In Japan sind Totengeister, vor allem die Gestalt des weiblichen Rachegeists, unverzichtbares Personal der Folkloreüberlieferung. Seit jeher aus Literatur und Theater bekannt, finden sie übergangslos ihren Weg in die japanische Filmkunst (hierzu umfassend Scherer 2011). Kinofilm, Fernsehen, Videokassette, DVD und mittlerweile Streaming-Dienste setzen somit die traditionell literarische und orale Überlieferung mit anderen Mitteln fort und intensivieren diese.

Dieser Effekt lässt sich in allen Gesellschaften der Region von Thailand bis Taiwan feststellen. Womöglich irreführend ist allerdings die Rede von ‚Folklore‘ und ‚Volks Glaube‘, die in der Fachliteratur durchaus üblich ist. Im deutschen Sprachgebrauch zumindest legen sich falsche Assoziationen mit vormodernem Brauchtum, Kinderschreck und Aberglauben nahe. Diese hier eingeschaltete Distanz verkennt die hautnahe Gegenwart des Gespenstischen, gerade eben auch in der Moderne. Die Präsenz von Geistern ist eben keineswegs nur auf populäre Unterhaltung beschränkt, sondern wird in Ritual und oraler Überlieferung ebenso aktualisiert wie in kollektiven Angstvorstellungen (Bräunlein 2008).

Die Geisterfilme der Jahrtausendwende setzen das traditionelle Geistermotiv auf innovative Weise ein. Mehrheitlich im urbanen Mittelschichtmilieu angesiedelt, sind es einerseits Störungen des Innenlebens, Wahnvorstellungen, ein dysfunktionales Selbst, die die Kommunikation mit Geistern auslösen. Zum anderen spielen technische Kommunikationsmittel eine vielfach zentrale Rolle. TV, Videokassette, Mobiltelefon, der PC, das Internet. Sie dienen rachsüchtigen Toten als Einfallstore, um ihren Terror effektiv zu verbreiten. Vor diesem

Terror gibt es kein Entkommen. „Sie haben eine E-Mail“, meldet der Computer, das Telefon schrillt oder der Geist kriecht direkt aus dem TV ins Wohnzimmer. Kommunikationsmedien sind hier „Technologien der Angst“ (Bickenbach 2009). Das Versprechen der Moderne, mit „High Tech“ unser Leben komfortabler, sicherer und damit angstfreier zu gestalten, wird hier ins Gegenteil verkehrt. Neben Medientechnologie treten medial begabte Individuen; meist unfreiwillige Geisterseher, die die Botschaften aus dem nahen Jenseits decodieren.

Demnach sind technische Medien Transmitter von Modernität, veränderten sozialen Beziehungen und neuen Kommunikationsverhältnissen. Menschliche Medien, die den Stimmen der Verstorbenen Gehör verleihen, repräsentieren den traditionellen Kontakt mit der Geisterwelt. Der generelle Zusammenhang von Trancemedien und Neuen Medien ist am Beispiel des europäischen Spiritismus intensiver erforscht (z.B. Hahn und Schüttpelz 2009). Im Banne der Modernisierungs- und Rationalisierungstheorie in der Tradition Max Webers wurde von Historikerseite lange ignoriert, dass neben Nationalstaat, Bildungsbürgertum, Industrialisierung und Technologiefaszination auch die Frage nach dem Fortleben der Toten die Mentalitätslage des 19. Jahrhunderts maßgeblich bestimmte. Einschlägige religiöse, naturwissenschaftlich-medizinische und philosophische Diskurse zeigen dies überdeutlich (Sawicki 2002).

Die sublimen Zweideutigkeit des modernen Medienbegriffs, der neben technologischer Innovation eben auch *Mediumismus*, also Geisterkommunikation, mit einschließt (Schüttpelz 2012), wird im neuen asiatischen Geisterfilm explizit gemacht. Die digitale Revolution der zweiten Moderne evoziert die Geisterkommunikation der ersten Moderne. Der Spiritismus der bürgerlichen Salons, ganz wesentlich gerahmt von Unterhaltung, Spaß und Spannung (Natale 2013), halt wider im Cineplex-Spiritismus der Jahrtausendwende.

Geistersehen ist dabei kein Selbstzweck. Verhandelt werden Zumutungen der Moderne, die sich in schuldhaften Verstrickungen und niederen Instinkten, dunklen Obsessionen und Gewaltexzessen manifestieren. Untote treten als Kläger und Rächer auf den Plan. In einem chaotischen Diesseits, das jegliche moralische Maßstäbe zu verlieren scheint, fordern sie Vergeltung. Ihre Botschaft lautet: an Deinen Taten wirst Du gemessen, kein Unrecht bleibt vergessen, die Hölle ist nicht fern.

Die asiatischen Geisterfilme der Jahrtausendwende haben die Aufmerksamkeit einer Reihe von Filmwissenschaftlern und Filmwissenschaftlerinnen, Medienethnologen und Medienethnologinnen auf sich gezogen. Wie nicht anders zu erwarten, sind die Ergebnisse ihrer Interpretationsbemühungen keineswegs eindeutig. Drei m.E. anregende Lesarten seien vorgestellt, die allesamt

Terror und Trauma als charakteristische Elemente des Genres thematisieren. Um für Genre unerfahrene Leser und Leserinnen Zugänge zum asiatischen Geisterfilm zu ebneten, sollen zunächst einige herausragende Beispiele vorgestellt werden (hierzu auch Bräunlein 2008: 162–168, Bräunlein und Lauser 2016).

TRANSNATIONALE GEISTERFILME AUS OST- UND SÜDOSTASIEN

RINGU [DER RING] von Hideo Nakata (Japan 1998)

Die Journalistin Reiko Asakawa will einer Todesserie von Teenagern auf die Spur kommen. Eine Videokassette, so geht das Gerücht, bringe jedem, der sie besitzt, nach genau sieben Tagen den Tod. Nachdem das Video gesehen wird, klingelt das Telefon, und die Uhr tickt erbarmungslos dem Ende des Opfers entgegen. Tatsächlich gelangt die Reporterin in Besitz des Videos, auf dem eine geheimnisvolle Frau zu sehen ist. Asakawa kommt einem mörderischen Familiendrama auf die Spur. Im Mittelpunkt steht die Yamamura-Familie, deren Angehörigen übersinnliche Befähigung nachgesagt werden. Sadako Yamamura, so verdichten sich Hinweise, ist die Urheberin des Video-Fluchs, doch ist sie seit dreißig Jahren verschwunden. Reiko Asakawa und ihr Ex-Mann Ryuji finden schließlich die Leiche Sadakos in einem Brunnen, in den sie einst vom eigenen Vater gestoßen wurde. Sie glauben, mit der Bergung und Bestattung der Leiche den Fluch gebrochen zu haben. Allerdings wird kurze Zeit später auch Ryuji Opfer Sadakos. Asakawa erkennt, dass die einzige Möglichkeit, sich zu retten darin besteht, eine Kopie des Videos anzufertigen und an eine andere Person weiterzugeben. Sie ruft ihren Vater an, um ihn um einen Gefallen zu bitten. Der Film endet mit der Fahrt dorthin.

Effekte des Unheimlichen werden in *RINGU* über Telefon, Videokassette und Fernsehapparat erzeugt (White 2005: 41). Das TV-Gerät, das normalerweise den Schrecken der Welt auf Distanz hält, wird zum Einfallstor des Gespenstischen. Aus ihm kriecht Sadako ins Wohnzimmer von Ryuji und verwandelt das vertraute Heim in einen Raum des Unheimlichen. Sadako, weiblich, langhaarig, weißgekleidet, ist ein Rachegeist in bereits erwähnter japanischer Tradition. Ein Geist, dem zu Lebzeiten Unrecht zugefügt wurde, der maßlos in seinem Rachebedürfnis ist und doch letztlich Erlösung sucht. Der Terror, den Sadako ausübt, liegt in der Erzeugung

„einer gespannten Erwartung, die eine unbestimmte Angst auslöst. [...] Sadako und ihr Fluch töten ihre Opfer durch nichts anderes als durch deren eigene Angst. Bis zum Ende des Films bleibt die Präsenz von ‚Etwas‘ [...] unsichtbar. Erst am Ende,

als Sadako zum leibhaftigen Gespenst mutiert, wird ihr Mittel und Medium der Angsterzeugung noch genauer gezeigt: Es ist der Blick aus einem einzelnen verdrehten Auge, der unter ihren langen Haaren dieses eine Mal ‚hervorsticht‘“ (Bick- enbach 2009: 175).

Das Bedrohliche des Films liegt nicht in der Darstellung offener Gewalt, sondern in einer besonderen Atmosphäre latenter Bedrohung. Erzeugt wird diese Atmosphäre durch ausgefeiltes Sound Design, Kameraführung und Beleuchtung. Das Kratzen der blutigen Fingernägel Sadakos, das Rauschen des Fernsehbildschirms, das plötzliche Schrillen des Telefons, sehr tiefe oder metallisch hohe Töne als Geräuschkulisse – all dies erzeugt eine zutiefst beklemmende Stimmung, die durch dämmriges Licht und grobkörnigen Film effektiv unterstützt wird. Es gibt keinen einzigen Sonnentag in RINGU. Die Psychologie menschlicher Furcht wird zielsicher in all ihren Facetten adressiert: enge Räume, Dunkelheit, Einsamkeit und existenzielle Verunsicherung (Ng 2009: 39f.).

RINGU entfaltet einen immensen Einfluss sowohl in Ost- und Südostasien wie auch in Hollywood. Es ist keine Übertreibung zu behaupten, dass “almost all Asian ghost films made after 1999, to a certain extent, are under the spell of *Ringu*” (Ng 2009: 40). Während Hollywood das Copyright aus Japan kauft und Remakes produziert, die im Westen zirkulieren, kopieren Filmemacher Asiens, teilweise in Kooperation mit japanischen Kollegen, die Story von RINGU, seine szenische Darstellungsform und das Charakter-Design. Dieser RINGU-Effekt bringt unter dem Label *J-Horror* einen neuen Typus von Geisterfilm hervor, der ein ungeahntes Massenpublikum findet. Kennzeichnend ist eine Verbindung aus Science Fiction-Elementen und Geisterhorror. Verarbeitet werden Motive wie etwa DNA, Hirnwellen, Hypnose, Virusinfektionen, Computer-Hacking und es sind Kommunikationsmedien (TV, Video, Computer, Handy usw.), die Angst erzeugen. Diese Technophobie spiegelt den postmodernen Pessimismus spätkapitalistischer Gesellschaften (Pinedo 2004, Ng 2009: 39f.).

JU-ON [DER FLUCH] von Shimizu Takashi (Japan 2000).

Im Vorspann des Films wird das Titelmotiv, der todbringende Fluch, erläutert: “*Ju-On, the curse of one who dies in the grip of anger. It gathers and takes effect in the places where that person was alive. Those who encounter it die, and a new curse is born*”. Ähnlich wie in RINGU geht es um die fatalen Folgewirkungen eines blutigen Familiendramas, und wie in RINGU verbreitet sich der Todesfluch unaufhaltsam wie ein ansteckender Virus. In einem Vorort Tokyos sucht der Grundschullehrer Kobayashi

einen Schüler auf, der schon länger dem Unterricht ferngeblieben war. In einer völlig verwüsteten Wohnung findet er den verletzten Toshio vor, der, offenbar tief traumatisiert, nur seltsame, katzenähnliche Laute ausstoßen vermag. Aus dem Tagebuch der Mutter entnimmt der Lehrer, dass diese sich ohne sein Wissen in ihn verliebt hatte, und entdeckt alsbald in einem Wandschrank die Leiche von Toshios Mutter Kayako. Von Panik erfasst will er mit dem Jungen die Wohnung verlassen, als das Telefon klingelt und sich Toshios Vater, Takeo Saeki, meldet. Er gesteht den Eifersuchtsmord und erklärt überdies, dass er soeben die hochschwangere Frau des Lehrers getötet hätte. Während Kobayashi noch fassungslos der Stimme im Telefon lauscht, verändert sich Toshio, der in Geistergestalt seinen Lehrer „zu Tode“ erschreckt.

Jahre später zieht eine andere Familie ein und das Verhängnis nimmt seinen Lauf. Das auftretende Geisterpersonal, Toshio mit Vater und Mutter, sind zunächst nicht als Untote erkennbar, zeigen auf den zweiten Blick jedoch sehr drastisch, was in ihnen wirklich steckt, nämlich gnadenlose Rachsucht. Alle drei sind Opfer von Eifersucht und transformieren zu Rachegeistern.

Ein weiteres Thema des Films, der Wandel von der erweiterten patriarchalen Großfamilie zur modernen urbanen Kernfamilie, ist häufig Gegenstand von Literatur und Film. Dies intensiviert sich insbesondere im Zuge der Asienkrise, die sich in vielfältigen Familienkrisen niederschlägt. In JU-ON wird davon ein kleiner, im Wortsinn bedrückender Aspekt vorgestellt. Die beklemmende Enge des Spukhauses verweist auf die Enge der Kleinfamilie und Shimizu Takashi gelingt es virtuos, die Intimität des Familienraums in klaustrophobisches Entsetzen zu verwandeln (Wada-Marciano 2009: 19). Fluchtversuche der Ehefrau, auch wenn sie nur in der Fantasie erfolgen, werden grausam bestraft. Die Zerstörung der Kleinfamilie durch den gewalttätigen Vater und Ehemann gebiert Horror (Balmain 2008: 128, 143–147). Das abgrundtief Böse, das durch blindwütige Eifersucht, Mord und Selbstmord in die Welt gesetzt ist, treibt alle, die damit in Berührung kommen, in Wahnsinn und Tod. Es gibt kein Happy End, das Grauen geht weiter.

Spukhaus, Familiendrama und Rachegeist sind wohlbekannte Genre-Bausteine. Shimizu Takashis packende Inszenierung nutzt diese Elemente eigenwillig und kombiniert visuelle Erfindungen des Hollywood-Horrors, vor allem Wes Cravens *A NIGHTMARE ON ELM STREET* (1984), *THE AMITYVILLE HORROR* (1979) und *THE SHINING* (1980) mit japanischen Narrativen und Motiven (McRoy 2005, 2008: 75–82; Kalat 2007). JU-ON wurde ein weltweiter Erfolg, der sieben Fortsetzungen und Varianten des Films stimulierte, wobei für das US-Remake Shimizu Takashi selbst als Regisseur angeworben wurde (JU-ON: *THE GRUDGE*, 2004).

PULSE/KAIRO von Kiyoshi Kurosawa (Japan 2001)

Die Floristin Michi, neu in Tokyo, wird beim Besuch ihres Kollegen Taguchi Zeugin von dessen Selbstmord. Auf einer hinterlassenen CD entdecken Michi und ihre Kollegen Bilder einer jenseitigen Schattenwelt. Aus dem Monitor starrt ihnen ein geisterhaftes Gesicht entgegen. Wenig später meldet sich der tote Taguchi am Telefon und wiederholt in einer Endlosschleife die zwei Worte „Hilf mir!“. In den folgenden Wochen verschwinden viele von Michis Kollegen oder sie begehen aus ungeklärten Gründen Suizid. Auffällig häufig versiegeln die Bewohner Tokyos Räume mit rotem Klebeband. Michi entdeckt, dass die Geister der Verschwundenen in diesen Isolationszellen verharren, ehe sie sich vollends auflösen. In einem parallelen Erzählstrang gerät der Student Ryosuke an eine Software, die dazu auffordert, Geister zu treffen. Das Programm wählt sich an Ryosukes PC selbsttätig ein und die Webcam zeigt schemenhaft eine Gestalt mit einer Mülltüte über dem Kopf, dahinter auf der Wand die Schrift „Hilf mir!“. Ryosuke wendet sich an Kommilitonen im Computer Lab der Universität. Nach Analyse der Software findet man heraus, dass das Programm als Schnittstelle zum Totenreich fungiert. Die Jenseitswelt ist überfüllt, die Toten drängen über das Internet in die Welt der Lebenden. Der Geisterkontakt bewirkt ein Gefühl der Depression und kurze Zeit darauf lösen sich die Betroffenen auf. Nichts als Ascheflocken und Brandspuren an Wänden bleiben zurück. Allerdings ist ihnen der Zugang zum Totenreich versperrt und sie sind dazu verdammt, auf immer in einer Zwischenwelt des Schweigens zu verharren. Eine Selbstmordwelle greift um sich, der Verkehr bricht zusammen, ein Jumbojet stürzt ab, die Stadt versinkt im Chaos. Tokyo wird evakuiert. Michi und Ryosuke treffen sich und entkommen zunächst gemeinsam dem tödlichen Geisterkontakt. Sie ziehen durch das entvölkerte Tokyo und versuchen auf einem Schiff nach Südamerika zu entfliehen. Sie erfahren, dass an vielen Orten der Welt der Untergang droht. Am Ende verschwindet auch Ryosuke und Michi bleibt als einsame Überlebende dieser Apokalypse zurück.

Wie in RINGU und JU-ON entfaltet auch in PULSE ein todbringender Fluch seine Wirkung. Ein Computerprogramm infiziert die User mit Depression und Todessehnsucht. Kurosawa beschreibt nicht nur die gespenstische Eigenmächtigkeit von Computerprogrammen, er schildert in dystopischen Bildern den Fluch des Internets. Nicht ein Mehr an zwischenmenschlicher Kommunikation ist die Folge, sondern Kommunikationsunfähigkeit, katonische Starre, Leblosigkeit. Der PC-User, der über seine Tastatur Kontakt zu anderen Menschen sucht, trifft auf Gespenster und endet in der Hölle ewiger Isolation. Die Geister des Internet überfluten unsere Welt, zerstören das soziale Miteinander und führen die Apokalypse herbei.

In Japan waren Besitz und Nutzung des kabellosen Telefon (jap. *keitai*) Ende der 1990er Jahre mit einer expliziten Technologie-Verheißung verbunden: größtmögliche virtuelle Vernetzung schafft Freiheit und Unabhängigkeit von jeglichen raum-zeitlichen Beschränkungen. Texte versenden, Waren einkaufen, Rechnungen bezahlen, GPS-Ortung, TV-Sendungen gucken, eigene Filme erstellen und verschicken, Verabredungen arrangieren, in virtuellen Räumen chatten usw. *Keitai*-Kultur (Nguyen 2004) hat längst die japanische Gesellschaft durchdrungen und auch jenseits Japans sind die urbanen Ballungszentren Asiens bevölkert von permanent elektronisch kommunizierender Menschen, die sich nicht mehr in die Augen schauen. Kurosawa setzt mit PULSE in der Frühphase der *keitai*-Utopie eine Dystopie entgegen und hat damit einen der verstörendsten Filme überhaupt geschaffen (Balmain 2008: 183–86).

JIAN-GUI [THE EYE] von Oxide und Danny Pang (Thailand/Hongkong/Singapur 2002)

Erzählt wird die Geschichte der blind aufgewachsenen Mun, einer in Hongkong lebenden erfolgreichen Konzertviolinistin. Durch eine Hornhautverpflanzung gewinnt sie ihre Sehkraft zurück. Da das Sehen jedoch behutsam neu erlernt werden muss, betreut sie der junge Psychotherapeut Lo Wah. Mit der schrittweisen Erlangung der Sehkraft wird Mun mit merkwürdigen Phänomenen konfrontiert. Im Spiegel sieht sie nicht ihr eigenes, sondern ein fremdes Gesicht und Schemen im Krankenhausflur scheint außer ihr niemand anderer zu sehen. Die neue Hornhaut ermöglicht beängstigende Einblicke in die Welt der Toten, wie sie alsbald erkennen muss. Mun sieht nicht nur, wie die Seelen von Verstorbenen „geholt“ werden, sondern auch das qualvolle Schicksal jener, die der „schlimme Tod“ – Selbstmord, Mord, Unfalltod – erlitten. Die transplantierte Augenhornhaut, so stellt sich heraus, stammt von einer Spenderin aus einem entlegenen Dorf in Thailand. Mun und ihr Therapeut begeben sich dorthin und erfahren, dass die junge Frau, „seherisch“ begabt, zukünftiges Unglück vorhersagen konnte. Als sie eine Feuerkatastrophe ankündigt, die dann auch eintritt, wird sie von den Dorfbewohnern für das Unglück verantwortlich gemacht. Geächtet und als Hexe verschrien, wird Selbstmord zum einzigen Ausweg. Sie erhängt sich. Die eigene Mutter jedoch kann ihr diese Tat nicht verzeihen. Nacht für Nacht wiederholt sich seither der Selbstmord. Mun und ihr Begleiter können die Mutter überzeugen, ihrer Tochter zu verzeihen und für sie ein buddhistisches Ritual durchführen zu lassen, um ihrer Seele Frieden zu schenken. Das ist jedoch nicht das Happy End. Mun muss feststellen, dass auch sie die Gabe, Katastrophen vorherzusehen, geerbt hat. Diese Gabe wird alsbald auf die Probe

gestellt und erweist sich als Fluch, da sie nicht in der Lage ist, Menschen zu warnen und zu retten. Mun entschließt sich, die Implantate entfernen zu lassen und lebt wieder ihr Leben als Blinde.

Es ist der Fortschritt von Medizintechnologie, der aus einer zunächst mit sich zufriedenen blinden jungen Frau eine Seherin werden lässt, die plötzlich entsetzliche Dinge wahrnehmen muss. Zusammen mit Mun lernt der Zuschauer das Geistersehen und erfährt zudem vom Schrecken einer Jenseitswelt, die nicht fernab, irgendwo „da unten“, zu finden ist, sondern uns hautnah umgibt. Die unerlösten Toten sind verdammt, ihr gewaltsames Ende immer aufs Neue zu wiederholen. Unbewältigte Probleme der Vergangenheit lassen sie nicht ruhen. Der Motivkomplex wurde in dem international beachteten Hollywood-Film *THE SIXTH SENSE* (1999) bekannt und die Pang-Brüder greifen in ihrer Filmsprache auf dieses Vorbild zurück (Knee 2009: 72). Doch ist *THE EYE* weit mehr als bloßes Hollywoodimitat, sondern trägt eigenständig, pan-asiatische Züge (Lee 2016). Das Thema der unerlösten Toten, das im ersten Teil des Films in Hongkong eingeführt wird, verdichtet sich in einem thailändischen Dorf: der soziale Tod einer als Hexerin verschrienen Frau, das Trauma des Selbstmords, die allnächtliche Wiederkehr der Toten, eine schwierige Mutter-Tochter-Beziehung, die über den Tod hinausreicht, die erlösende Kraft des buddhistischen Totenrituals.

YEE DO HUNG GAAN [INNER SENSES] von Law Chi-leung (Hongkong 2002)

Die junge Frau Yan sucht nach einem Selbstmordversuch verzweifelt die Hilfe eines Psychiaters, da sie Geister sieht. Der angesehene Dr. Jim Law (Leslie Cheung Kwok-wing), der auf Fälle von Geisterhalluzinationen spezialisiert ist, behandelt sie. Er selbst glaubt als skeptischer Wissenschaftler nicht an Geister. Allerdings gerät er in Gewissenskonflikte, da er sich in seine Klientin verliebt. Yan kommt zur Einsicht, dass ihre Geistervisionen mit unterdrückten Ereignissen der Vergangenheit zu tun haben. Ihr Zustand bessert sich scheinbar. Als Dr. Law jedoch ihr vorsichtig seine Verliebtheit eingesteht, fürchtet sie, er würde sie ebenso fallen lassen wie ihr Ex-Freund. Sie erlebt einen Rückfall, sieht erneut Geister und versucht, sich umzubringen. Sie überlebt und Law gelingt es, den Heilungsprozess zu befördern, indem er ihre geschiedenen Eltern zusammenführt. Allerdings beginnt Law nun seinerseits Geister zu sehen, bekommt Alpträume und schlafwandelt. Seine Persönlichkeit verändert sich. Er nimmt Antidepressiva und wird zunehmend aggressiv. Heimlich verabreicht er sich selbst Elektroschocks in therapeutischer Absicht, ohne dass dies die gewünschte Wirkung zeigt. Besessen wird er vom rachelüsterne Geist seiner einstigen Freundin Siu-yu. Sie hatte sich selbst getötet

nachdem er mit ihr gebrochen hatte. Er flieht auf das Dach eines Hochhauses und Siu-yu drängt ihn zu springen. Law zeigt Reue und bittet um Vergebung. Siu-yu verschwindet in dem Moment, als Yan das Dach betritt. Der Film endet versöhnlich. Law und Yan sitzen als Liebespaar gemeinsam nebeneinander. *INNER SENSES* erregte besondere Aufmerksamkeit, da sich der Hauptdarsteller Leslie Cheung, ein in ganz Asien bekannter Superstar, am 1. April 2003 vom Dach des Hongkonger Mandarin Oriental Hotels in den Tod stürzte und in seinem Abschiedsbrief unerträgliche Depressionen als Grund nannte (Heffernan 2009: 57). *INNER SENSES* war der letzte Film Leslie Cheungs.

JANGHWA, HONGRYEON [A TALE OF TWO SISTERS] von Kim Jee-woon (Korea 2003)

Das Mädchen Su-mi wird von ihrem Vater und der jüngeren Schwester Su-yeon von einer psychiatrischen Klinik abgeholt und ins familiäre Zuhause im ländlichen Umfeld gebracht. Ihre Stiefmutter Eun-joo empfängt sie kühl und auch der Vater ist distanziert und passiv. Su-yeon wird von Alpträumen geplagt. Auch Su-mi hat angsterregende Geistervisionen und hegt den Verdacht, dass ihre jüngere Schwester von der Stiefmutter misshandelt wird. Eines Abends besucht der Onkel mit seiner Frau die Familie. Im Laufe des Essens erleidet die Ehefrau des Onkels einen Ohnmachtsanfall. Als sie wieder zu sich kommt, behauptet sie, ein Mädchen unter der Küchenspüle gesehen zu haben. Auch die Stiefmutter sieht das Mädchen und als sie ihren geliebten Vogel tot im Käfig findet, ist für sie klar, dass all diese seltsamen Dinge mit der Rückkehr Su-mis zu tun haben. Der Vater macht Su-mi Vorwürfe, doch Su-mi wehrt sich und weist ihn darauf hin, wie brutal die Stiefmutter die Schwester behandeln würde. Ihr Vater erklärt, dass die Schwester längst tot sei, doch Su-mi glaubt ihm nicht. Am nächsten Morgen wird die Stiefmutter gezeigt, die einen blutgetränkten Sack durch das Haus schleift. Su-mi will den Sack öffnen, da sie ihre Schwester darin vermutet. Im Handgemenge verletzt sie ihre Stiefmutter mit einer Schere, wird jedoch selbst niedergeschlagen und verliert das Bewusstsein. Als sie wieder zu sich kommt, wird sie von der Stiefmutter durchs Haus gezerzt und verspottet. Sie versucht Su-mi mit einer Tonfigur zu erschlagen. Dies misslingt, da der Vater nach Hause kommt. Nun stellt sich heraus, dass sowohl die Auseinandersetzungen mit Eun-joo wie auch die Anwesenheit der jüngeren Schwester Einbildungen einer gespaltenen Persönlichkeit sind. In Wirklichkeit ist Su-mi seit ihrer Rückkehr mit ihrem Vater allein im Haus und die Stiefmutter Eun-joo hat in Wirklichkeit ein anderes Aussehen als die bisher aufgetretene Stiefmutter. Su-mi wird zurück in die Klinik gebracht. Währenddessen wird die Stiefmutter von Su-yeons Geist heimgesucht und

(scheinbar?) getötet. In einer Rückblende werden Schlüsselereignisse der Vergangenheit geschildert, die die Störung Su-mis erklären. Der Vater kommt mit Eun-joo in das Haus, in dem die wirkliche Mutter mit den Töchtern lebt. Die Atmosphäre ist angespannt, es kommt zu heftigen Wortgefechten mit Eun-joo. Su-mi rennt wütend weg. Ihre Schwester begibt sich ins Zimmer der Mutter und weint. Als sie erwacht, entdeckt sie ihre eigene Mutter, die sich im Kleiderschrank erhängt hat. Panisch versucht sie, die Mutter zu retten. Dabei stürzt der Schrank auf sie. Alle im Haus hören das Geräusch, doch nur Eun-joo betritt den Raum und will nach kurzem Zögern Su-yeon helfen. Als jedoch Su-mi, ohne die Dramatik der Situation zu erkennen, hinzukommt und sie beleidigt, warnt sie Su-mi, dass sie ihre Worte bereuen werde. Su-mi verlässt das Haus. Su-yeon stirbt unter dem Schrank, ohne dass Eun-joo eingreift.

Die kammerspielartige Inszenierung, sorgfältige Beleuchtung und Farbgebung vermitteln eine irritierend hypnotische Stimmung, in der sich die Enge der Kindheit der Schwestern verdichtet (Choi 2009: 53f.). Die Geschichte der bösen Stiefmutter, die für den Tod der Mutter und der Schwester verantwortlich ist, wird aus der Perspektive der Teenagerin Su-mi entfaltet. Liebe, Tod und Wahnsinn sind zentrale Themen der Erzählung. Die Leugnung des endgültigen Verlustes einer geliebten Person ist nur im Wahn möglich. Doch gleichzeitig erzeugt das wahnhafteste Festklammern gespenstische Effekte. Die Geliebten treten als Untote in Erscheinung und entfalten aus dieser Position Handlungsmacht. Der Filmemacher Kim Jee-woon versteht es virtuos, das Gespenstische in einem Zwischenraum von Pathologie und Realität anzusiedeln. Was am Ende jedoch unleugbar bleibt, ist die Zerstörung der Familie. Aus einem Horrorfilm wird eine Familientragödie. In Korea wurde der Film vermutlich genau deswegen zu einem sensationellen Erfolg, der 2003 sogar den Blockbuster *THE MATRIX RELOADED* aus dem Rennen schlug (Galloway 2006: 37).

SHUTTER von Banjong Pisanthanakun und Parkpoom Wongpoom (Thailand 2004)

Der Fotograf Tun und seine Freundin Jane überfahren nachts eine junge Frau auf einsamer Wegstrecke. Jane will der reglos auf der Straße liegenden Frau helfen, doch Tun überredet sie zur Fahrerflucht. In den kommenden Wochen erscheinen auf Fotos, die Tun entwickeln lässt, merkwürdige Schatten und Gesichter. Zusammen mit Jane kehrt er zum Unfallort zurück, erfährt jedoch von der Polizei, dass weder ein Unfall gemeldet noch eine Leiche gefunden wurde. Tun leidet nun unter unerklärlichen Nackenschmerzen, June unter Alpträumen und beängstigende Visionen der jungen Frau. Im Freundeskreis von Tun ereignet sich eine

Reihe von Selbstmorden. Schließlich kommt June auf die Spur des Rachegeistes. Sie kann den Geist als das Mädchen Natre identifizieren, die frühere Kommilitonin und heimliche Freundin von Tun. Im Elternhaus Natres finden Tun und Jane ihren halb verwesenen Leichnam und erfahren von der Mutter vom Suizid des Mädchen. Mit einer Feuerbestattung soll dem Spuk ein Ende bereitet werden. Jane findet in einer Schublade Negativfilme aus dem Besitz von Natre. Sie zeigen ihre Misshandlung und Vergewaltigung durch Tuns Freunde (die sich mittlerweile alle selbst getötet haben). Tun selbst hat diese Fotos aufgenommen, ohne Natre zu Hilfe zu kommen. Jane wendet sich empört von Tun ab. Dieser fotografiert mit einer Polaroidkamera seine Wohnung und entdeckt den Geist Natres auf seinen Schultern hockend. Er stürzt sich verzweifelt aus dem Fenster, überlebt jedoch den Sturz. Im Krankenhaus besucht ihn Jane. Die letzte Einstellung zeigt ihn und den Geist Natres, die ihm immer noch im Nacken sitzt.

Wie in *RINGU* ist es ein technisches Medium, über das ein Geist in Erscheinung tritt, um eine Untat zu rächen. In *RINGU* nutzt der Geist Videokassette, Fernsehgerät und Telefon, um sich mitzuteilen, hier ist es die Polaroidkamera. Im Mittelpunkt stehen eine missachtete Liebe, sexueller Missbrauch und verleugnete Schuld. *SHUTTER* ist einerseits Medienreflexion. Durch den sich öffnenden Verschluss (*shutter*) des Kameraobjektivs wird der Geist auf der (Polaroid-)Fotografie präsent. Andererseits ist der Film ein hochmoralisches Drama, das von der Unvermeidlichkeit von Schuld und Sühne zeugt. Niemand kann der Last der Vergangenheit und damit dem karmischen Gesetz entkommen.

THE MAID von Kelvin Tong (Singapur 2005)

Die 18-jährige Rosa, eine Filipina, kommt nach Singapur, um in der Familie Teo als Haushaltshilfe zu arbeiten. Herr und Frau Teo heißen sie herzlich willkommen. Ihr geistig behinderte Sohn Ah Soon freundet sich schnell mit Rosa an. Es ist der siebte Monat im chinesischen Kalender, der Geistermonat, in dem nach chinesischem Glauben die Tore zum Jenseits geöffnet sind und die Toten die Welt der Lebenden besuchen können. Rosa wird von merkwürdige Erscheinungen und Träumen gequält. Sie findet heraus, dass früher bereits eine andere Filipina, Esther, als Maid in dieser Familie tätig war und stößt auf einen entsetzlichen Vorgang. Genau vor zwei Jahren, an einem Nachmittag im Geistermonat, wechselt Ah Soons Stimmung abrupt. Aus Spiel wird plötzlich Agression, er fällt über Esther her und vergewaltigt sie. Als Esther den Vorfall bei der Polizei melden will, wird sie von Herrn Teo niedergeschlagen, mit Öl übergossen und bei lebendigem Leib verbrannt. Rosa, schockiert von dieser Entdeckung, will aus dem Haus fliehen, als sich ihr

Ah Soon entgegenstellt. Rosa wehrt sich mit einem Messer und stellt dabei fest, dass der Junge selbst ein Geist ist. Er hat sich kurz nach der Ermordung von Esther das Leben genommen und verharrt im Elternhaus, um dem Geist Esthers, seiner großen Liebe, nah zu sein. Als Hausherr Teo realisiert, dass Rosa hinter das Geheimnis gekommen ist, schlägt er auch sie nieder und fesselt sie. Als Rosa wieder zu sich kommt, erklärt er, dass sein Plan von Anfang an gewesen sei, sie zu opfern, um sie mit dem Geist des Sohnes zu verheiraten. Die Geisterhochzeit würde seinem toten Sohn Erlösung schenken. Als er dabei ist, Rosa zu erhängen, erklärt sein Sohn, dass genug Tote im Haus seien und gerät in ein Handgemenge mit seinem Vater. Der stürzt und stößt gegen den Hausaltar. Lampenöl fließt aus und wird durch Esthers Geist entflammt. Herr Teo verbrennt. Frau Teo, die die Flucht Rosas verhindern will, läuft vor einen fahrenden Lastwagen und stirbt. In der letzten Szene sitzt Rosa mit der Urne, die Esthers Asche enthält, im Taxi auf dem Weg zum Flughafen. Beim Betreten des Flughafens wird sie von den Geistern der Familie Teo beobachtet.

THE MAID wurde zu einem beachtlichen transnationalen Erfolg des singapurischen Kinos (Feeley 2012). Der perfekt regulierte Stadtstaat Singapur, diese „air-conditioned nation“ (Harvey 2008), wird mit allem anderen als mit unberechenbarem Geisterhorror assoziiert. Kelvin Tong bricht mit diesem Image. Das Fest der hungrigen Geister öffnet die Pforten zum Jenseits. Bruchlinien urbaner Funktionalität werden sichtbar und destruktive Kräfte freigesetzt, die hinter einer patriarchalen Familienordnung lauern: unkontrollierte Sexualität, Ausbeutung philippinischer Maids, Missbrauch, Mord (Tan 2010). Die Geister der Toten treten als Ankläger und Rächer in Erscheinung und sind gleichzeitig verurteilt, in einer Hölle auszuharren, die sie sich selbst geschaffen haben.

I – GEISTERFILME UND DIE DUNKLEN SEITEN DER MODERNE

Der Boom des neuen Geisterfilms in Ost- und Südostasien ist bemerkenswert und verlangt nach Erklärungen. Im Folgenden seien einige Ansätze vorgestellt, die das Unheimliche und Geisterhafte in den Blick nehmen und die dahinter liegende Faszinationskraft zu erläutern versuchen.

Der allzu früh verstorbene thailändische Ethnologe Pattana Kitiarsa (1968–2013) befasste sich im Zuge seiner Forschungen zu Jugend- und Populärkultur auch intensiver mit thailändischen Geisterfilmen und deutet dieses Genre als Spiegel gesellschaftlicher Verwerfungen (Kitiarsa 2011). Im Mittelpunkt von Thai-Geisterfilmen stehen Gewalt und Grenzüberschreitungen. Das absichtliche oder unabsichtliche Überschreiten gesellschaftlicher Tabus setzt Geister in Bewegung. Die urbane Jugend,

Produkt eines komplexen Modernisierungsprozesses, ist das Zielpublikum von Geisterfilmen, in denen Jugendliche häufig als obsessiv gewalttätig porträtiert werden. Von außen betrachtet gilt das Horror-Subgenre vielfach als verwerfliches Produkt der Kulturindustrie oder als Symptom des moralischen Verfalls. Häufig ist der Ruf nach Zensur und Verbot die Folge dieser Einschätzung. Gewaltgeladene Formen der Unterhaltung, so die Logik, stehen unter Verdacht, Gewalt zu erzeugen (Cherry 2009: 200). Die Lesart Kitiarsas dagegen verhilft zu Einblicken in gesellschaftliche Wirklichkeiten. In vielen Thai-Geisterfilmen werden die sozialen Bedingungen offengelegt, die Gewaltfaszination erst ermöglichen. Leistung und Konsum sind Werte eines neoliberalen Kapitalismus, der mit Verheißungen lockt: Wohlstand, Aufstieg, Glück. Die Kehrseite dieser Verheißungen zeigt indes ein hässliches Gesicht: Gier und Gewalt, Egoismus und Rücksichtslosigkeit. Opfer, die auf der Strecke bleiben, fordern Recht und Rache aus der Schattenwelt.

Kitiarsa resümiert:

“In Thai horror films, modernity intensifies violation, violence, and the haunting of the dead. These films have undressed modernity and revealed its naked truth. They mirror modernity’s ironies. (...) Thailand is haunted by the shortcomings of modernity: it seems to promise many things, but cannot always deliver on what it promises; the process of modernization has created as much as it has destroyed. In the Thai context, horror films reveal the dark side of urban modernization (...)” (Kitiarsa 2011: 216).

In eine ähnliche Richtung argumentiert Andrew Johnson, der bei seinen urbanethnologischen Forschungen in Bangkok und Chiang Mai auf zahlreiche Geisternarrative traf. In Bangkok dokumentierte Johnson u.a. Geschichten von Visionen, Träumen und Geisterscheinungen, die im Kontext von Unfällen auftreten (Johnson 2012). Die ständig lauernernde Bedrohung durch den Unfalltod in prekären Arbeitsverhältnissen wird über Geisterkommunikation thematisiert. Der unzeitige, „schlimme“ Tod, Erzählungen von Spuk-Orten, die Begegnung mit unruhigen Totengeistern sind Teil des Alltags. Die eigene Machtlosigkeit wird rituell kompensiert. In Geisterschreinen werden Kontrakte mit Geistern ausgehandelt. Angesprochen werden dabei explizit die Geister der Wildnis, insbesondere Kobra- und Baumgeister. Das Chaos muss in Worte gefasst werden, um es handhabbar zu machen und zu transformieren.

“Thai spirit shrine devotees equate the chaos that they experience in their everyday working lives with a form of the supernatural. But, unlike that in an ‘occult economy’, this supernatural force is not something that lies out of their reach. Instead,

spirit devotees transform this chaos into something over which they have control: a wild thing displaced in the city but one with a human face. They do so by naming it, transforming those forces of chaos that they fear in their everyday lives into entities with whom they can reason” (Johnson 2012: 775).

Am Beispiel von Chiang Mai, neben Bangkok die wichtigste Metropole Thailands, befasst sich Andrew Johnson mit den Konsequenzen von Stadtplanung und zeigt, dass Fortschritt und Entwicklung Geister nicht zum Verschwinden bringen, sondern, im Gegenteil, ihr Erscheinen begünstigen. Individualisierung, Entfremdung und Ängste vor dem Scheitern sind der Preis für „progress and development“. Das Versprechen von Prosperität ist mit Unsicherheit gepaart; Aufstieg und Absturz sind Geschwister. Auf den wirtschaftlichen Boom folgt der Boom der Geister (Johnson 2014: 32). Ein überhitzter Kapitalismus erzeugt in mehrerer Hinsicht Leerräume, das ideale Ambiente für Geister. Die neue Mittelschicht, leistungs- und prestigeorientiert, lebt in maßgeschneiderten, sterilen Vororten und wird von innerer Leere befallen. In den Ruinen des Fortschritts, in leeren, unverkäuflichen Büro- und Appartementgebäuden spukt es, wie viele Gesprächspartner Johnsons berichten. Die Invasion der Geister, der Einbruch des bedrohlich Übernatürlichen in Krisenzeiten ist im Übrigen ein wohlvertrauter Topos, der sich in ganz Südostasien nachweisen lässt und keineswegs auf eine politische Metapher zu reduzieren ist. Geister werden als reale Bedrohung erlebt (Siegel 2006). Was Johnsons Ethnographie zutage fördert, das Auftreten „realer“ Geister in der urbanen Moderne Thailands und die rituelle Kommunikation mit ihnen, verdoppelt sich gewissermaßen im Geisterfilm, so das Argument Pattana Kitiarsas. Die Allgegenwart von Geistern ist ein Effekt wildgewordener Ökonomie und ohnmächtiger Politik, sie spiegelt die dunklen Seiten der Moderne und betrifft unterschiedslos Mittelschicht wie Prekariat.

Dieser Deutungsansatz, der das Gespenstische zum Wesensmerkmal von Moderne erklärt, wird von einer Reihe von Autorinnen vertieft, beispielsweise von der Ethnologin Marlyn Ivy (1995) oder der Filmwissenschaftlerin Bliss Cua Lim (2009). Die Moderne, wie auch immer man diesen Begriff im Einzelnen ausdifferenziert, beinhaltet stets den dramatischen Bruch mit der Vergangenheit, der sich in einem Wandel des Zeit- und Raumgefüges ausdrückt. Fortschritt ist gefräßig und löscht Vergangenheit. Manifest wird dies vor allem in Architektur, die wiederum Wohnform und soziale Beziehungen gestaltet. Mit dem Verschwinden der vertrauten Stadtlandschaft schwinden Geborgenheit, Identitätsbezüge und Geschichte. Marylin Ivy untersucht Diskurse des Verschwindens und des Verlustes in Japan. Der Vorgang des Verschwindens

ist kein abrupter, sondern eine Pendelbewegung zwischen Präsenz und Absenz. Dieses Oszillieren wird greifbar in Phantasmen, so Ivy. Gespenstergeschichten liefern Einblicke in die Zone zwischen „gerade noch“ und „nicht mehr“. Artikuliert werden dabei Sehnsüchte und Verlustängste, die sich mit dem Vorgang des Verschwindens assoziieren.

„The vanishing can only be tracked through the poetics of phantasm, through attentiveness to the politics of displacement, deferral, and originary repetition. Practices and discourse now situated at the edge of presence (yet continuously repositioned at the core of the national-cultural imaginary) live out partial destinies of spectacular recovery. Their status is often ghostly. And it is through the ghosts of stories and (sometimes) stories of ghosts that I work, disclosing the economy of the appropriated marginal, of lacunae in representation at the center of the dominant” (Ivy 2009: 20f.).

Für Bliss Cua Lim liefern Geisterfilme „Allegorien von Geschichte“ (Lim 2001). Die Zeitqualität, die im Spuk angelegt ist, sperrt sich dem Diktat homogener, linearer, säkularer, leerer Zeit. Geister sind nicht, wie gemeinhin gedeutet, Boten aus der Vergangenheit, die ihre Autorität in der Gegenwart geltend machen. Ganz im Gegenteil, schreibt Lim,

„the ghostly return of traumatic events precisely troubles the boundaries of past, present, and future, and cannot be written back to the complacency of a homogeneous, empty time” (Lim 2001: 287).

Im Aufbegehren gegen dieses uns natürlich erscheinende Zeitkonzept liegt eine Provokation. Geisterfilme sind historische Allegorien insofern sie mit dem Vokabular des Übernatürlichen vergangenes Unrecht, Verlust und Trauma artikulieren:

„Such ghost narratives productively explore the dissonance between modernity’s disenchanted time and the spectral temporality of haunting in which the presumed boundaries between past, present, and future, are shown to be shockingly permeable. [...] Yet the ghost narrative opens the possibility of a radicalized concept of noncontemporaneity; haunting as ghostly return precisely refuses the idea that things are just ‘left behind,’ that the past is inert and the present uniform. Put simply, the ghost forces the point of nonsynchronism. It is this challenge to received ideas of time that makes the specter a particularly provocative figure for the claims of history” (Lim 2001: 288).

Lim ist maßgeblich inspiriert von Jacques Derridas Werk „Spectres de Marx“, das erstmals 1993 erscheint (deutsche Übersetzung Derrida 2004). Es

handelt sich um eine Auseinandersetzung mit der These vom Ende der Geschichte und dem Niedergang des Kommunismus. Derrida bestreitet beides und entwickelt eine „Hauntologie“, die das Gespenstliche, mehr noch das Unheimliche in eine philosophische Metaphorik verwandelt, die seit Mitte der 1990er Jahre in die Sozialwissenschaft diffundierte (hierzu Bräunlein 2013). Das Gespenst bezeichnet hier keine konkrete Wesenheit, sondern fungiert als Diskurs- und Denkfigur, die das Zusammenspiel von Präsenz und Absenz, Vergessen und Erinnern, heimelig und (un)heimlich fassen soll. Bliss Cua Lim überträgt diese Anregungen auf die Narrative des asiatischen Geisterfilms, die sie als anarchische Kritik an Verdrängen und Vergessen entschlüsselt.

II – GEISTERFILME ALS “POST-MORTEM” UND MINDGAME MOVIES

Asiatische Geisterfilme sind in hohem Maße moralische Erzählungen, wiewohl in den allermeisten Fällen ohne Happy End. Sie informieren mit geradezu pädagogischer Leidenschaft über Zustände im Jenseits. Die Zuschauer erfahren drastisch, was ein „schlimmer Tod“ bedeutet und welche nach-todlichen Konsequenzen moralisches Fehlverhalten entfaltet. Geisterfilme lehren, wie nahe uns die Toten sind, und dass allzuviele erlösungsbedürftig und auf uns Lebende angewiesen sind. Nicht zuletzt ist zu lernen, was es heißen kann, in der Hölle zu sein. Didaktischer Impuls und moralischer Impetus legen es nahe, das Genre Geisterfilm als “post-mortem“-Kino zu bezeichnen.

Dieser Begriff wurde jüngst von dem Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser (2009a) stark gemacht. Elsaesser befasst sich dabei allerdings nicht mit asiatischen Geisterfilmen, sondern identifiziert einen Trend des ambitionierten Hollywood-Kinos der 1990er und frühen 2000er Jahre. Die von ihm aufgelisteten Beispiele wie THINGS TO DO IN DENVER WHEN YOU ARE DEAD 1995, LOST HIGHWAY 1997, FIGHT CLUB 1999, THE SIXTH SENSE 1999, AMERICAN BEAUTY 1999, MEMENTO 2000 u.a. zeigen den Helden als eine Art lebender Toter, als jemand, der seinen Tod irgendwie überlebt und trotzdem weitermacht oder weitermachen muss. Erkennbar wird dabei, aufs Neue, eine Krise männlicher Identität. Doch damit nicht genug. Die Leitfrage der “post-mortem” Situation ist,

„was hat überlebt, beziehungsweise was — an einem selbst — hat nicht überlebt? Zu fragen wäre: Was passiert, wenn man seinen eigenen — symbolischen — Tod erlebt?“ (Elsaesser 2009a: 217).

Elsaesser entfaltet diese Fragestellung im Detail an Christopher Nolans MEMENTO und entdeckt dahinter einen allgemeinen Trend. Vergegenwärtigt werde demnach die Prämisse, wonach wir uns

„tatsächlich in einer Art posttraumatischen Situation befinden, auch schon vor und nicht nur durch 9/11. Diese Filme suggerieren nämlich, dass sich die Katastrophe — das ‚Ende des Menschen‘ — schon ereignet hat, und wir, was unser Bewusstsein, oder besser gesagt, unser tradiertes, kulturell-philosophisches Selbstverständnis angeht, tatsächlich schon ‘tot’ sind. Da wir aber noch am Leben sind, heißt das, dass genau dieses kulturelle Selbstverständnis — nennen wir es unseren abendländischen Humanismus, die christliche Weltauffassung, die Ideale der Aufklärung, der französischen Revolution, kurz unsere ‘Moderne’ — tatsächlich ‘gestorben’ ist und wir uns in der der so oft zitierten postmodernen, post-humanen, oder (...) post-traumatischen, ‘post-mortem’-Epoche befinden“ (Elsaesser 2009a: 226).

In der US-amerikanischen Kunst der 1990er Jahre stellt Elsaesser die Tendenz fest, und er zitiert hier Hal Foster,

„Erfahrungen – individuelle und historische – unter der Terminologie des Traumas neu zu definieren: Als lingua franca, als Gemeinplatz, wird eine lingua trauma in der Popkultur gesprochen, in akademischen Reden, in Kunst und Literatur“ (Foster 1996: 106; Elsaesser 2009a: 225).

Traumata im medizinisch-psychologischen Sinn sind begleitet von Gefühllosigkeit und (Teil-) Amnesie. Das Trauma des Filmhelden schützt vor der Konfrontation mit einer schockierenden Wirklichkeit. Das unerträglich Reale muss abgewehrt werden.

Neben und mit der Tendenz des “post-mortem“-Kino verweist Elsaesser auf die Strategie des unzuverlässigen Erzählens als sein wesentliches Charakteristikum. Diese Erzählstrategie erfährt hier eine Zuspitzung insofern immer mehrere Realitäts- und Bewusstseinssebenen adressiert sind. Zwar liefert Filmkunst an sich schon immer das Angebot, alternative Lebensentwürfe durchzuspielen, doch hier wird dieses Charakteristikum des Mediums ganz bewusst und höchst raffiniert eingesetzt. Es geht um „Gedankenspiele, die man mit Filmen spielen kann“ (Elsaesser 2009b: 237). Inhalt und Konstruktionsprinzip dienen dazu, sich einer von vielen möglichen, „das heißt unwahrscheinlichen und dennoch glaubhaften und in sich stimmigen Welt“ (Elsaesser 2009b: 237) auszusetzen. Es handelt sich um Filme, die den Zuschauer zunächst desorientieren, vor Rätsel stellen, ihn gleichzeitig auf mehrere Lösungswege locken und letztendlich mit einer unerwarteten Finte verblüffen. Solche *mindgame movies* spielen mit unseren Gedanken und ihre Protagonisten betreiben ihrerseits Spiele, mitunter abseitige, dunkle Spiele. So spielt Hannibal Lecture in DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER (1991) mit seinen Opfern und der FBI-Agentin Clarice Starling, in SE7EN (1995)

treibt der Serienmörder seine Spielchen mit dem unerfahrenen Polizisten, in *THE TRUMAN SHOW* (1998) unterliegt Trumans Leben den Regeln eines TV-Spiels, das die ganze Welt, außer ihn, amüsiert. In anderen Filmen wird gezielt mit dem Filmpublikum gespielt, indem mehrdeutige Informationen geboten werden und auf unterschiedlichen Realitätsebenen agiert wird. Beispiele sind der bereits erwähnte Film *MEMENTO*, *Finchers FIGHT CLUB* (1999), *Lynchs LOST HIGHWAY* (1997) und *MULLHOLLAND DRIVE* (2001). Mit Realitätswahrnehmung schlechthin und speziell mit dem Zwang, sich „zwischen scheinbar gleichermaßen gültigen, aber in letzter Konsequenz inkompatiblen ‚Realitäten‘ oder ‚Multiversen‘“ entscheiden zu müssen, wird gespielt u.a. in den Filmen *VIRTUAL NIGHTMARE – OPEN YOUR EYES* (1997), *THE MATRIX* (1999), *WAKING LIFE* (2001), *A BEAUTIFUL MIND* (2001), *DONNIE DARKO* (2001), *VANILLA SKY* (2001), *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* (2004) u.a.m. (Elsaesser 2009b: 239).

Zwei der interessantesten Geisterfilme, *M. Night Shyamalans THE SIXTH SENSE* (1999) und *Alejandro Amenábars THE OTHERS* (2001), fügen sich, wie Elsaesser zeigt, perfekt in die Muster der *mindgame movies* ein. Dies macht nebenbei deutlich, dass auch der Geisterfilm westlicher Provenienz in den späten 1990er und frühen 2000er Jahren einen Innovations- und Qualitätsschub erlebte. Das Unheimliche hat in den 1990er Jahren eine Konjunktur in westlicher Kunst und Kultur. Es verwundert daher nicht, wenn der Historiker Martin Jay (1998) diese Dekade, mit Verweis auf den erwähnten Derrida, als „the uncanny ninetens“ charakterisiert.

Zurück zum asiatischen Geisterfilm. Ich hoffe, plausibel gemacht zu haben, dass Thomas Elsaessers Zeitgeistanalyse und seine Konzepte „post-mortem“-Kino und *mindgame movies* gewinnbringend auf den asiatischen Geisterfilm anzuwenden sind. Traumata (des „schlimmen“ Todes, sexuellen Missbrauchs), das Spiel mit unterschiedlichen Realitätsebenen (der Lebenden und der Toten, der ‚Normalen‘ und der ‚Gestörten‘), Verlust des „tradierte[n], kulturell-philosophische[n] Selbstverständnis[ses]“ (Elsaesser 2009a: 226), Konfrontation mit einer unerträglichen Wirklichkeit, Erinnerung und Verdrängung, das Verhältnis von Wahn und Sinn, vor allem die Frage „was passiert nach meinem Tod?“ – all dies berührt den Kern des neuen asiatischen Geisterfilms.

III – FAMILIENGEHEIMNISSE UND DAS BESCHÄDIGTE SELBST: GEISTERFILME ALS „PRODUKTIVE PATHOLOGIEN“

Thomas Elsaesser charakterisiert *mindgame movies* als „produktive Pathologien“. Ihre Helden leiden vielfach unter massiven Abweichungen: Paranoia, Schizophrenie und Amnesie (Elsaesser 2009b:

249). Das Motiv der psychischen Störung findet sich in den o.g. asiatischen Geisterfilmen wieder. Kämpften in den traditionellen asiatischen Geisterfilmen die Heldinnen und Helden gegen äußere Dämonen, so sind es nunmehr innere Dämonen, die im neuen Geisterfilm auftreten und besiegt werden müssen. Psycho-Horror ist hier wesentliches Element. Symptome der Wahrnehmungsstörung werden geschildert, Ärzte treten auf und diagnostizieren psychopathologische Abweichung (so z.B. *INNER SENSES*, *THE EYE*, *A TALE OF TWO SISTERS*). Von zentraler Bedeutung ist immer ein Geheimnis, geschaffen durch das Verbergen des moralisch Anrühigen oder durch die Abspaltung traumatischer Erfahrung.

Prominenten Stellenwert nimmt das Familiengeheimnis ein. Am Anfang steht der Tabubruch, die unmoralische Tat, die meist einen „schlimmen Tod“ zu Folge hat (Mord, Selbstmord). Kommunikations- und Erinnerungsverbot sollen die unmittelbar oder mittelbar Betroffenen schützen und die soziale Ordnung wahren. Angesichts der immensen Bedeutung, die die Familie in asiatischen Gesellschaften einnimmt, lässt sich individuelle Störung nicht plausibel machen ohne Familien-Pathologien mit ein zu beziehen. „Den Nukleus von Familiengeheimnissen“, schreiben Aleida und Jan Assmann,

„bilden Ereignisse, die das inner-offizielle positive Selbstbild und Wertsystem der Familie stören und daher als integrierbare Erfahrung abgespalten werden. Durch seine nicht-diskursive Qualität kann das Geheimnis zu einer überdauernden Altlast werden, die Sprachtabus generiert und die Kommunikation zwischen den Generationen stört. Durch solche Geheimnisse wird die Familie zum Träger einer kollektiven Neurose“ (Assmann und Assmann 1997: 15).

Kurzum: Familiengeheimnisse fördern soziale Kohäsion und gleichzeitig neurotische (oder psychotische) Störungen. Das verordnete Nichtwissen bewirkt massive Störung sozialer Interaktion, Angstzustände und die dramatische Verunsicherung des Selbst.

Das Trauma der Tat, die verschleiert wird, führt mitunter soweit, dass Tote sich über ihren eigenen Zustand nicht im Klaren sind, wie etwa die Figur des traumatisierten Psychiaters Malcolm Crowe (*THE SIXTH SENSE*), der durch den achtjährigen Cole, eigentlich sein Patient, selbst therapeutische Hilfe erfährt. Auch Grace, die, in Schwermut verfallen, ihre Kinder getötet hat und anschließend sich selbst (in Alejandro Amenábars *THE OTHERS*), weiß nicht, dass sie bereits tot ist. Die Violinistin Mun (*THE EYE*) sieht eine Tote, die sich in Auflehnung gegen ihre Mutter immer neu erhängt. Das Mädchen Su-mi (*A TALE OF TWO SISTERS*) beharrt darauf, dass ihre Schwester lebt, obwohl diese doch nach einem Familienstreit getötet worden war.

Familiengeheimnisse stimulieren Kommunikation durch Kommunikationsverhinderung. Der Soziologe Alois Hahn beschreibt diesen Mechanismus mit der Metapher des „paradoxen Generators“: „Kommunikationsverbote erlauben sonst nicht mögliche oder doch unwahrscheinliche Kommunikation“ (Hahn 1997: 23). Das trifft für die Narrative des Geisterfilms in besonderer Weise zu. Das Unsagbare, das mit einem Kommunikationsverbot belegt ist, wird durch Geister artikuliert. Hier liegt die Produktivität der Pathologie im Geisterfilm.

Die neugierige Zuschauerin erhält die Rolle der Detektivin, die Indizien zusammenfügt und am Prozess der Entschleierung und des Verstehens beteiligt ist. Für den Fan eines Genres, in dem es um das Rätsel multipler Wirklichkeiten und postmortalen Zustände geht, liegt in der Konstellation von Geheimnis und Neugier eine erotische Anziehung. Das Bemühen um die Aufklärung des Familiengeheimnisses, das die Protagonisten im Film genauso wie die identifizierten Zuschauer vor der Leinwand bewegt, ist dabei nicht frevelhafte Neugier, sondern legitime Wissbegierde, zumal es auch um die Entschleierung „letzter Dinge“ geht, wenngleich im Gewand populärer Kultur und im Modus des Spielerischen. Hier eröffnen sich Beziehungen zum psychoanalytischen Setting, aber auch zur Mystik, zwei Bereiche, die gleichfalls von einer Erotik der Konstellation Geheimnis und Neugier beflügelt sind (zu dieser Konstellation vgl. Assmann und Assmann 1999: 9).

Ganz grundsätzlich gilt, dass Störungen des Selbst, die sich in Paranoia und Geistersichtungen ausdrücken, psychotherapeutische Diskurse aktivieren. Diesem Zusammenhang ist der Ethnologe Nils Bubandt (2012) nachgegangen. Er kontrastiert die Popularität von Film-Geistern in Hollywood mit der Realpräsenz von Geistern in Indonesien.

Ein Effekt der Globalisierung, so argumentiert Bubandt, besteht in einer zunehmenden Psychologisierung des Verständnisses, was das eigene Selbst sei. Dies hat auch Konsequenzen für das Jenseits, das gleichfalls eine Psychologisierung erlebt. Geister bedürfen in jedem Fall therapeutischer Hilfe. Das indonesische Beispiel bezieht sich auf einen Penis essenden Vampir, der auf Tobelo (Molukken) umging und kollektive Angstvorstellungen auslöste. Das traditionelle Trance-Medium erkennt die Ursachen für die Aggressivität des Geistes und deutet dieses Verhalten aus einem früher erlebten Trauma. Traumatisierte indonesische Geister bedürfen demnach der Intervention durch das Trance-Medium, das agiert wie ein (westlicher) Psychotherapeut. Das hier verwendete Konzept „Trauma“ ist in Indonesien relativ neu. Anlässlich von Bürgerkriegskonflikten führten 2004 führten internationale humanitäre Helfer (UNICEF emergency assistance) Begriff und Konzept „Trauma“ ein und boten „trauma counselling“ für die örtliche Bevölkerung an.

“As part of this focus, the agency supported the training of sixty counsellors in trauma therapy methods and it was estimated that they could provide treatment for 11 000 women and children per year. (...) Through the combined efforts of international agencies, NGOs and the Indonesian authorities, people in Tobelo had as a result plenty of opportunities to learn about trauma” (Bubandt 2012: 15).

Auf diesem Wege erfolgt seither auch eine intensive Psychologisierung des Geisterdiskurses.

Auch im Westen müssen sich Geister mit emotionalen Problemen, Traumata, und angeschlagenem Selbstwert herumschlagen. Es geht um Liebe, Schuld und die Sorge für die Hinterbliebenen. In der TV-Serie GHOST WHISPERER, um ein Beispiel populärer Geister-Serien zu nennen, ist es eine medial begabte Person, die mit den Geistern kommunizieren kann und hilft, ihre Probleme zu lösen, auf dass diese dann „ins Licht eingehen können“. Der verwirrte Geist des Therapeuten Crowe in THE SIXTH SENSE, der lernen muss zu akzeptieren, dass er selbst tot ist, wäre ein anderes Beispiel. Mediascapes, in erster Linie TV, spielen nicht nur bei der Plausibilisierung des psychologischen „make-ups“ von Geistern eine wichtige Rolle, sondern auch bei genannter Psychologisierung des Selbst. Geister und Geisterfilme liefern psychologische Einsichten in Konzepte von Selbst und Erlösung, vom Trauma der Lebenden und der Toten, und von den Zumutungen der Moderne.

In den sog. Governmentality Studies werden Anregungen Foucaults aufgegriffen, der über den Zusammenhang von Politik, Herrschaft und Techniken der Selbstbeherrschung nachdachte. Hier von angeregt, erkennt Bubandt im neuen Geisterdiskurs populärer TV-Serien oder im Alltag Indonesiens die Strategie neoliberaler Regierungsformen, Risikomanagement vom Staat weg ins das Subjekt zu verlagern. Für Krisen und gesellschaftliche Risiken (Krankheit, Armut, Arbeitslosigkeit) ist immer weniger „Vater“ Staat zuständig, sondern das Individuum. Gesellschaftliche Verantwortung wird zu einer Angelegenheit der individuellen (Vor-)Sorge. „Social engineering“ erfolgt durch individuelle Therapie. Dem eigene Selbst wird besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Es verwundert nicht, dass die Konjunktur von Selbst-Wahrnehmung, Selbst-Hilfe, Selbst-Optimierung in westlichen Gesellschaften auch auf Geisternarrative der Populärkultur Einfluss nehmen. Regime des Selbst, Subjektivität, und neue Spiritualität (Heelas und Woodhead 2005) sind verwoben. Gleichzeitig wird das „psychologisierte Selbst“ über Konflikte weltweit exportiert (Bubandt 2012: 16f.). Das Konzept „Trauma“ ebenso wie die Methode des „trauma counselling“ fügen sich in diesem Sinne zu „Selbst-Techniken“ und die Psychologisierung der Geister in Hollywood wie in Indonesien reflektieren dies. Sprachen bislang die

Ahnen oder Opfer von Unrecht aus den Geistern, ist es mittlerweile das traumatisierte Selbst, das therapeutischer Hilfe bedarf.

Gesellschaften bekommen die Geister, die sie verdienen, schreibt Bubandt (2012: 7), und gewiss unterscheiden sich traumatisierte indonesische Rachegeister von verängstigten Hollywood-Geistern. Beide fügen sich dennoch in ein globalisiertes Regime des Selbst, das im Leiden eigene Defizite diagnostizieren lernt, diese selbstverantwortlich beheben muss oder daran zugrunde geht.

ZUSAMMENFASSUNG

Verweist die Konjunktur wiederkehrender Toter, wie sie im transnationalen asiatischen Geisterfilm der Jahrtausendwende auffällt, auf kollektive Befindlichkeiten in ost- und südostasiatischen Gesellschaften? Welche Botschaft teilen uns jene angst-erregende Untote mit? Der neue asiatische Geisterfilm ist international höchst erfolgreich, wie die Remake-Industrie Hollywoods zeigt. Offenbar wird mit dem Geisternarrativ auch in den Gesellschaften des Westens ein Nerv getroffen. Die Kommunikation mit Toten faszinierte in der Spiritismus-Begeisterung der ersten Moderne. Unter anderen Vorzeichen ist diese Faszination im Medium Film der Gegenwart weiterhin lebendig (hierzu Bräunlein 2016).

In drei Anläufen wurden Deutungsangebote vorgestellt. Geisterfilme spiegeln die Folgeerscheinungen eines enthemmten neoliberalen Kapitalismus, so die Lesart von Pattana Kitiarsa. Allzu oft zerplatzen die kapitalistischen Verheißungen wie Immobilienblasen und lassen desorientierte junge Menschen zurück, die von innerer Leere gezeichnet sind. Geisterfilme zeigen eine unheimliche Moderne und erzählen Geschichten, die vor Gewalt und anderen Grenzüberschreitungen warnen. Rachsüchtige Geister sind letztlich moralische Instanzen, die mahnen, dass unsere Taten nie folgenlos bleiben und die Vergangenheit nie ruht. Kitiarsa beschreibt psychische Effekte des Werteverlustes aufgrund eines enthemmten Kapitalismus. Andrew Johnson deutet, in ähnlicher Absicht, auf die Kehrseiten von Fortschritts- und Prosperitätsverheißung. Dort, in den Ruinen des Fortschritts, in leeren, unverkäuflichen Büro- und Appartementgebäuden spukt es, und jede Krise gebiert mehr Geister.

Der zweite Ansatz nutzt die Idee des „post-mortem“-Kinos, das der Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser entwickelte. Geisterfilme spielen mit unterschiedlichen Realitätsebenen vor dem Hintergrund der mitlaufenden Frage „was passiert nach meinem Tod?“. Es sind Traumata, die Geister in Erscheinung treten lassen: der „schlimme Tod“, sexueller Missbrauch, Wahn, Verdrängung unerträglicher Erinnerungen, aber auch der Verlust des tradierten Verständnisses des Selbst. Auch Elsaesser sieht, ähnlich wie Kitiarsa, das populäre Kino als

Spiegel kollektiver Befindlichkeiten in einer Zeit, in das überbrachte Humanismus-Ideal längst tot ist. Wir alle leben demnach in einem Nachtoztzustand.

Das dritte Deutungsangebot sieht in Geisterfilmen „produktive Pathologien“, in denen Familienehemnisse und gesellschaftliche Normverletzungen thematisiert werden. In geisterhafter Präsenz artikuliert sich das Unsagbare, das von einem Kommunikationsverbot belegt ist. Niels Bubandt erkennt hinter der Geisterthematik der populären Unterhaltung eine Instrumentalisierung der „Selbst-Beherrschung“. Das Deviante wird psychologisiert, nicht nur im Westen. Techniken des Selbst verbreiten sich global ebenso wie der Begriff Trauma, und so verwundert es nicht, wenn in Indonesien kannibalisierende Wiederkehrer selbst als pathologische Fälle wahrgenommen werden. Ruhelose Geister sind therapiebedürftige Geister.

PETER J. BRÄUNLEIN ist Ethnologe und Religionswissenschaftler. Seit 2019 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Ethnologie im BMBF-Forschungsprojekt „Vom ‘nackten Überleben’ zu ‘vielversprechenden Dingen’. Zur Materialität von Flucht und Migration“.

CONTACT pbraeun@uni-goettingen.de

LITERATUR

- Assmann, Aleida und Jan Assmann. 1997. „Das Geheimnis und die Archäologie der literarischen Kommunikation. Einführende Bemerkungen.“ In *Schleier und Schwelle. Geheimnis und Öffentlichkeit*. Archäologie der literarischen Kommunikation V,1, hrsg. v. Aleida Assmann und Jan Assmann, 7–16. München: Wilhelm Fink.
- Assmann, Aleida und Jan Assmann. 1999. „Die Erfindung des Geheimnisses durch die Neugier.“ In *Schleier und Schwelle. Geheimnis und Neugier*. Archäologie der literarischen Kommunikation 3, hrsg. v. Aleida Assmann und Jan Assmann, 7–12. München: Wilhelm Fink.
- Balmain, Colette. 2008. *Introduction to Japanese Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Baumann, Benjamin. 2013. „Ein Khmer-Geist im Thai-Film. Geisterfilme, soziokulturelle Stereotype und thailändische Identität nach der Asienkrise.“ *Südostasien* 4:29–31.
- Bickenbach, Matthias. 2009. „Terror nicht Horror. Die Technologie der Angst und ihre Mediengeschichte in ‚Ring‘.“ *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 0:167–183.
- Bräunlein, Peter J. 2008. „Geister in der Moderne Asiens.“ In *Religion und die Modernität von Traditionen in Asien. Neukonfigurationen von Göt-*

- ter-, *Geister- und Menschenwelten*, hrsg. v. Judith Schlehe und Boike Rehbein, 147–180. Münster: LIT.
- Bräunlein, Peter J. 2013. „Gelehrte Geisterseher: Anleitungen für den gepflegten Umgang mit Gespenstern.“ *Nebulosa: Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität* 4:127–139.
- Bräunlein, Peter J. 2016. „Introduction: ‘Cinema-Spiritualism’ in Southeast Asia and Beyond. Encounters with Ghosts in the 21st Century.” In Bräunlein, Peter J., und Andrea Lauser 2016, 1–42.
- Bräunlein, Peter J., und Andrea Lauser, Hrsg. 2016. *Ghost Movies in Southeast Asia and beyond. Narratives, Cultural Contexts, Audiences*. Leiden: Brill.
- Bubandt, Nils. 2012. “A Psychology of Ghosts. The Regime of the Self and the Reinvention of Spirits in Indonesia and Beyond.” *Anthropological Forum* (22)1:1–23.
- Cagle, Robert L. 2009. “The Good, the Bad, and the South Korean: Violence, Morality, and the South Korean Extreme Film.” In *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*, hrsg. v. Jinhee Choi und Mitsuyo Wada-Marciano, 123–143. Hongkong: Hongkong University Press.
- Cherry, Brigid. 2009. *Horror*. London: Routledge.
- Choi, Jinhee und Mitsuyo Wada-Marciano, Hrsg. 2009. *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*. Hongkong: Hongkong University Press.
- Choi, Jinhee und Mitsuyo Wada-Marciano, Hrsg. 2009b. “Introduction”. In *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*, hrsg. von Jinhee Choi, und Mitsuyo Wada-Marciano, 1–12. Hongkong: Hongkong University Press.
- Choi, Jinhee. 2009. “A Cinema of Girlhood. Sonyeo Sensibility and the Decorative Impulse in the Korean Horror Cinema.” In *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*, hrsg. v. Jinhee Choi und Mitsuyo Wada-Marciano, 39–56. Hongkong: Hongkong University Press.
- Davis, Mitch. 2003. “The rain beneath the earth: an interview with Nonzee Nimibutr.” In *Fear without Frontiers: Horror Cinema across the Globe*, hrsg. v. Steven Jay Schneider. Godalming: FAB Press, 61–68.
- Derrida, Jacques. 2004. *Marx’ Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Elsaesser, Thomas. 2009a. „Vom postmodernen zum ‘post-mortem’ Kino.“ In *Hollywood heute*, 217–226. Berlin: Bertz + Fischer.
- Elsaesser, Thomas. 2009b. „Film als Möglichkeitsform: Vom ‚post-mortem‘-Kino zu mindgame movies.“ In *Hollywood heute*, 237–263. Berlin: Bertz + Fischer.
- Feeley, Jennifer. 2012. “Transnational spectres and regional spectators: Flexible citizenship in new Chinese horror cinema.” *Journal of Chinese Cinemas* 6(1):41–64.
- Foster, Hal. 1996. “Obscene, Abject, Traumatic: The Aesthetic of Abjection and Trauma in American Art in the 1990s.” *October* 78:106–124.
- Galloway, Patrick. 2006. *Asia Shock. Horror and Dark Cinema from Japan, Korea, Hong Kong, and Thailand*. Berkeley: Stone Bridge Press.
- Hahn, Alois. 1997. „Soziologische Aspekte von Geheimnissen und ihren Äquivalenten.“ In *Schleier und Schwelle. Geheimnis und Öffentlichkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation* V,1, hrsg. v. Aleida Assmann und Jan Assmann, 23–39. München: Wilhelm Fink.
- Hahn, Marcus, und Erhard Schüttpelz, Hrsg. 2009. *Trancemedien und Neue Medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne*. Bielefeld: transcript.
- Harvey, Sophia Siddique. 2008. “Mapping spectral tropicality in *The Maid* and *Return to Pontianak*.” *Singapore Journal of Tropical Geography* 29:24–33.
- Heelas, Paul, und Lind Woodhead. 2005. *The spiritual revolution: Why religion is giving way to spirituality*. Oxford: Blackwell.
- Heffernan, Kevon. 2009. “Inner Senses and the Changing Face of Hong Kong Horror Cinema.” In *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*, hrsg. v. Jinhee Choi und Mitsuyo Wada-Marciano, 57–68. Hongkong: Hongkong University Press.
- Ivy, Marilyn. 1995. *Discourses of the Vanishing: Modernity, Phantasm, Japan*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jay, Martin. 1998. “The Uncanny Nineties.” In *Cultural Semantics: Key words of our Time*, 157–167. London: Athlone Press.
- Johnson, Andrew. 2012. “Naming Chaos. Accident, precariousness, and the spirits of wildness in urban Thai spirit cults.” *American Ethnologist* 39(4):766–778.
- Johnson, Andrew. 2014. *Ghosts of the New City. Spirits, Urbanity, and the Ruins of Progress in Chiang Mai*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- Kalat, David. 2007. *J-Horror: The Definitive Guide to the Ring, the Grudge and Beyond*. New York: Vertical.
- Kim, Yun-Hwan. 2001. “The Asian crisis, private sector saving, and policy implications.” *Journal of Asian Economics* 12(3):331–351.
- Kitiarsa, Pattana. 2011. “The Horror of the Modern: Violation, Violence, and Rampaging Urban Youths in Contemporary Thai Ghost Films.” In *Engaging the Spirit World. Popular Beliefs and Practices in Modern Southeast Asia*, hrsg. v. Kirsten W. Endres und Andrea Lauser, 200–220. New York: Berghahn Books.
- Knee, Adam. 2009. “The Pan-Asian Outlook of *The Eye*.” In Choi, Jinhee und Mitsuyo Wada-Marciano 2009a, 69–84.

- Lee, Vivian. 2016. "Universal Hybrids. The Trans/local Production of Pan-Asian Horror." In *Ghost-Movies in Southeast Asia and Beyond. Narratives, Cultural Contexts, Audiences*, hrsg. v. Peter J. Bräunlein und Andrea Lauser, 43–60. Leiden: Brill.
- Lim, Bliss Cua. 2009. *Translating Time. Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*. Durham: Duke University Press.
- Lim, Bliss Cua. 2001. "Spectral Times: The Ghost Film as Historical Allegory." *Positions* 9(2):287–329.
- McRoy, Jay. 2005. "Case Study: Cinematic Hybridity in Shimizu Takashi's Ju-On: The Grudge." In *Japanese Horror Cinema*, hrsg. v. Jay McRoy, 175–184. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- McRoy, Jay. 2008. *Nightmare Japan. Contemporary Japanese Horror Cinema*. Amsterdam: Rodopi.
- Natale, Simone. 2013. „Geisterglauben, Unterhaltung, und Show Business im 19. Jahrhundert." *Historische Anthropologie* 21(3):324–342.
- Ng, Benjamin Wai-ming. 2009. "When Sadako meets Mr. Vampire: the Impact of Ringu on Hong Kong Ghost Films." In *Transnationalizing Culture of Japan in Asia: Dramas, Musics, Arts and Agencies*, hrsg. v. Tito Genova Valiente und Hiroko Nagai, 35-50. Quezon City: Japanese Studies Program/Ateneo de Manila University.
- Nguyen, Keaton. 2004. "Keitai: The Industry and its Players." *Interface: The Journal of Education, Community and Values* 4. <https://commons.pacificu.edu/work/sc/65c61944-628e-4d7d-9b01-7c4f6b2cc129>, besucht am 28.10.2020.
- Pinedo, Isabel C. 2004. "Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film." In *The Horror Film*, hrsg. v. Stephen Prince, 85-117. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Portmann, Kai. 1994. *Der Fliegende Fuchs vom Schneeberg. Die Gattung des chinesischen Ritterromans (wuxia xiaoshuo) und der Erfolgsautor Jin Yong*. Bochum: Brockmeyer.
- Richards, Andy. 2010. *Asian Horror*. Harpenden: Kamera Books.
- Sawicki, Diethard. 2002. *Leben mit den Toten. Geisterglaube und die Entstehung des Spiritismus in Deutschland 1770-1900*. Paderborn: Schöningh.
- Scherer, Elisabeth. 2011. *Spuk der Frauenseele. Weibliche Geister im japanischen Film und ihre kulturhistorischen Ursprünge*. Bielefeld: transcript.
- Schüttelpelz, Erhard. 2012. „Mediumismus und moderne Medien. Die Prüfung des europäischen Medienbegriffs." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 86(1):121–144.
- Serrat, Olivier. 2000. *The Social Impact of the Asian Crisis*. <http://de.slideshare.net/Celcius233/the-social-impact-of-the-asian-crisis>, besucht am 06.10.2020.
- Siegel, James T. 2006. *Naming the Witch*. Stanford: Stanford University Press.
- Tan, Kenneth Paul. 2010. "Pontianaks, Ghosts and the Possessed: Female Monstrosity and National Anxiety in Singapore Cinema." *Asian Studies Review* 34(2):151–170.
- Wada-Marciano, Mitsuyo. 2009. "J-Horror: New Media's Impact on Contemporary Japanese Horror Cinema." In *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*, hrsg. v. Jinhee Choi und Mitsuyo Wada-Marciano, 15-38. Hongkong: Hongkong University Press.
- White, Eric. 2005. "Case Study: Nakada Hideo's Ringu and Ringu 2." In *Japanese Horror Cinema*, hrsg. v. Jay McRoy. Honolulu: University of Hawai'i Press.

FILMOGRAPHIE

- A Beautiful Mind* (2001, dir. Ron Howard)
- A Nightmare on Elm Street* (1984, dir. Wes Craven)
- American Beauty* (1999, dir. Sam Mendes)
- Audition* (1999, dir. Takashi Miike)
- Das Schweigen der Lämmer* (1991, dir. Jonathan Demme)
- Donnie Darko* (2001, dir. Richard Kelly)
- Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2001, dir. Michel Gondry)
- Fight Club* (1999, dir. David Fincher)
- Friday the 13th* (1980, dir. John S. Cunningham)
- Halloween* (1978, dir. John Carpenter)
- Janghwa, Hongryeon/A Tale of two sisters* (2003, dir. Kim Jee-woon)
- Jian-Gui/The Eye* (2002, dir. Oxide and Danny Pang)
- Ju-On/Grudge* (2000, dir. Shimizu Takashi)
- Lost Highway* (1997, dir. David Lynch)
- Memento* (2000, dir. Christopher Nolan)
- Mulholland Drive* (2001, dir. David Lynch)
- Pulse/Kairo* (2001, dir. Kiyoshi Kurosawa)
- Ringu/Ring* (1998, dir. Hideo Nagata)
- Se7en* (1995, dir. David Fincher)
- Shutter* (2004, dir. Banjong Pisanthanakun and Parkpoom Wongpoom)
- The Others* (2001, dir. Alejandro Amenábar)
- The Maid* (2005, dir. Kelvin Tong)
- The Matrix* (1999, dir. The Wachowski Brothers)
- The Sixth Sense* (1999, dir. M. Night Shyamalan)
- The Texas Chainsaw Massacre* (1974, dir. Tobe Hooper)
- The Truman Show* (1998, dir. Peter Weir)
- Things to do in Denver when you're dead* (1995, dir. Gary Fleder)
- Vanilla Sky* (2001, dir. Cameron Crowe)
- Virtual Nightmare – Open your Eyes* (1997, dir. Alejandro Amenábar)
- Waking Life* (1999, dir. Richard Linklater)
- Yee Do-Hung Gaan/Inner Senses* (2002, dir. Law Chi-leung)