



FILM UND BUCH

DAS MAGAZIN FÜR FILM- UND LITERATURANALYSE

EDITORIAL



Liebe Leserinnen, liebe Leser,

eine Erstausgabe ist stets etwas Besonderes. Lassen Sie mich deswegen ein paar Worte zu dem Konzept dieses Magazins sagen. Die soziokulturelle Analyse von Filmen und Büchern wird in den Sozialwissenschaften leider kaum verfolgt. Doch ist es gerade diese Forschungsmethode, welche einen sehr hohen Erkenntnisgewinn erzielen kann. Aus diesem Grunde war es unser Anliegen, ein Magazin zu publizieren, das sich voll und ganz mit diesem interessanten Zweig der Sozialforschung beschäftigt.

Film und Buch bietet sowohl populär- als auch fachwissenschaftliche Texte sowie Essays und Filmkritiken. Es richtet sich an Experten genauso wie an fachlich Interessierte. Jede Ausgabe soll ein möglichst breites Spektrum dieser Disziplin liefern. Es wäre schön, wenn unser Vorhaben dazu dienen würde, bei den Leserinnen und Lesern Interesse und Neugierde zu wecken.

Wir wünschen Ihnen nun interessante und unterhaltsame Lesestunden!

Ihre Redaktion **Film und Buch**

Impressum

Herausgeber: Dr. Max Pechmann, Jung-Mee Seo; Email: filmundbuch@web.de.

Cover und gestalterische Beratung: Hyunju Moon; **Copyright des Coverfotos:** rapid eye movies.

Mitarbeiter: Richard Albrecht, Alexander Pechmann, Nina Wilhelmi, Mike Kirsch

Film und Buch ist ein unabhängiges Magazin und erscheint vierteljährlich als Ebook. Für unverlangt eingesandte Manuskripte, Fotos und Zeichnungen wird keine Haftung übernommen. Die mit Namen versehenen Artikel geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder. Alle Text- und Bildbeiträge sind urheberrechtlich geschützt. Vervielfältigung und die Weitergabe als Ganzes bedarf der ausdrücklichen und schriftlichen Genehmigung des Herausgebers.

INHALT



Max Pechmann/Jung-Mee Seo
Die unheimliche
Gesellschaft.....4

Richard Albrecht
Von der
Filmkamera.....18

Alexander Pechmann
Unser bester Freund -
Charles Dickens20

Max Pechmann
Sasori.....22

Nina Wilhelmi
Der Zug kommt!.....27



Copyright: rapid eye movies

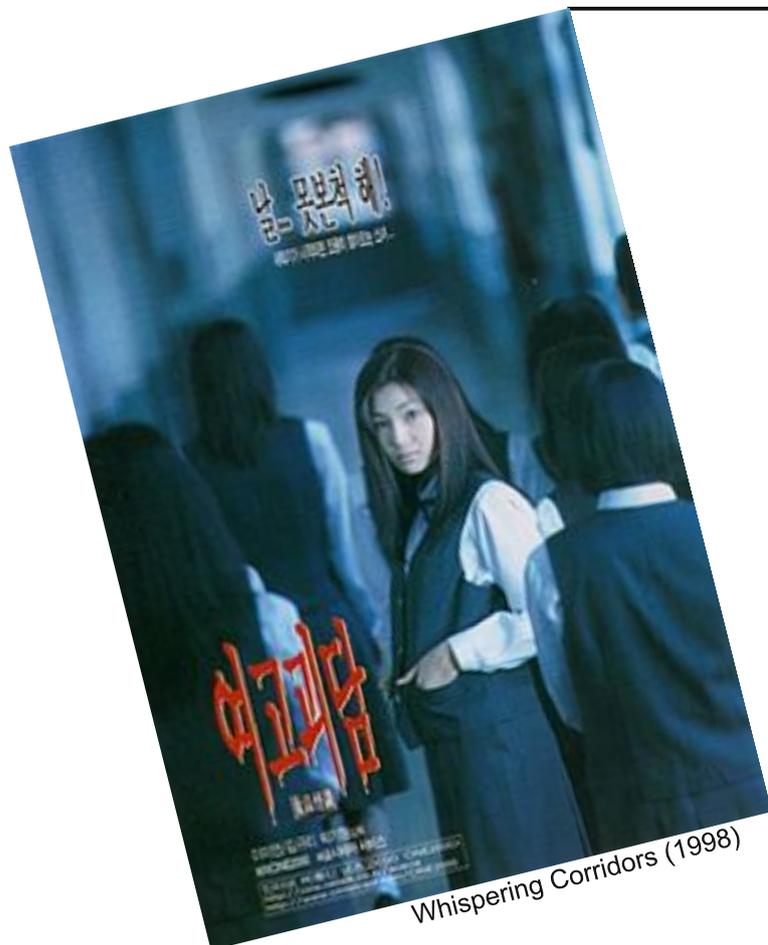
Foto: Holger Ellgaard



Die unheimliche Gesellschaft Charakteristik des modernen koreanischen Horrorfilms

Max Pechmann/Jung-Mee Seo

Der moderne koreanische Horrorfilm ist eine Konsequenz der digitalen Veränderungen innerhalb der Filmproduktion, der ökonomischen Neuausrichtung sowie eines globalen Genreinteresses. Er entstand Ende der 90er Jahre, beinahe zeitgleich mit dem modernen japanischen Horrorfilm. Bis jetzt aber existieren im deutschsprachigen Raum so gut wie keine Untersuchungen zu diesem Genre. Der folgende Artikel liefert daher einen ersten Überblick über den koreanischen Horrorfilm und seine Subgenres.



Einleitung

Innerhalb der Filmsoziologie und dort speziell in dem Bereich, der sich mit dem Horrorgenre auseinandersetzt, werden Filme aus Südkorea leider sehr vernachlässigt. Man konzentriert sich eher auf westliche Produktionen, als auf Filme aus Ostasien.

Der Grund liegt möglicherweise darin, da südkoreanische Horrorfilme schwerer zu decodieren sind, als Filme aus den USA oder Europa. Koreanische Horrorfilme sind überaus komplex und verbinden psychoanalytische Konzepte mit einheimischer Folklore. Zudem erscheint die koreanische Kultur weniger populär, als z. B. diejenige Japans, so dass es auch aufgrund dieser Perspektive so gut wie keine deutschsprachigen Artikel zu diesem Thema gibt (vgl. Palais 1998).

Filmanalyse ist eng verbunden mit Kulturanalyse. Ende der 70er Jahre wies bereits I.C. Jarvie in seinem berühmten Essay "Film und Gesellschaft" darauf hin (1974). Andrew Tudor führte in gewisser Weise diesen Gedanken fort, indem er Filme als soziale Konstruktionen bezeichnet, deren Inhalt abhängig ist von der Gesellschaft, der Kultur und der Politik. In seinem Buch "Monsters and Mad Scientists" (1989) kategorisierte er ca. 800 Horrorfilme nach ihrer Thematik und wies darauf hin, dass diese Filme nur in einem sozialen Kontext analysiert und damit verstanden werden können. Sein Buch befasst sich mit Horrorfilmen, die zwischen 1930 und 1980 in den englischen Kinos liefen. Asiatische Horrorfilme wurden in diese umfangreiche Kategorisierung nicht aufgenommen.

Filmsoziologische Analysen, die sich mit westlichen Horrorfilmen auseinandersetzen, gibt es zuhauf. Ob es sich nun um Produktionen aus den „paranoiden“ 50er Jahren handelt (Baumann 1989; Schnelle 1993), um Filme aus den Roaring Sixties (Anobile 1974; Everson 1982; Ozaki 1989) oder um die postmoderne Ära der 70er und 80er Jahre (Hoberman/Rosenbaum 1983; Schnelle 1991; McCarty 1992; Lukas 2000), es werden immer wieder dieselben Filme aufgegriffen und erneut auf ihre sozialen Inhalte abgeklopft. Die Ergebnisse unterscheiden sich kaum.

Es erscheint daher viel ergiebiger, sich mit asiatischen Filmen auseinanderzusetzen. Horrorfilme aus Japan, Südkorea und auch aus Thailand drängen seit dem Ende der 90er Jahre und vermehrt seit dem Beginn des neuen Jahrtausends auf den westlichen Filmmarkt. Ihre besondere Ästhetik beeinflusst seitdem Produktionen aus Hollywood und Europa. Trotz ihres enormen wirtschaftlichen

und ästhetischen Potenzials, gibt es nur wenige Analysen über diese Filme.

Im Folgenden möchten wir uns speziell auf südkoreanische Horrorfilme konzentrieren. Dabei soll auch auf die veränderten Produktionsbedingungen innerhalb der südkoreanischen Filmwirtschaft eingegangen werden, die u. a. zur verstärkten Produktion von Horrorfilmen führten. Darauf folgt der Versuch einer Kategorisierung der einzelnen Subgenres. Das letzte Kapitel bezieht sich auf die Frage, auf welche Weise kulturelle und soziale Aspekte diese Filme beeinflussen und auf welche Weise sie auf gesellschaftskritische Themen eingehen. Die folgende Analyse umfasst sowohl soziologische, als auch ästhetische und folkloristische Betrachtungsweisen.



Phone (2002)

Der Wandel der Filmwirtschaft und die Entwicklung des südkoreanischen Horrorfilms

Innerhalb der globalen Filmwirtschaft stehen die 90er Jahre für eine deutliche Veränderung auf dem Filmmarkt. Dies liegt in erster Linie an einer Schaffenskrise in Hollywood, die zu immer schlechteren Produktionen führte (Weingarten 2001). Selbst Filme mit bekannten Schauspielern und Stars fuhren Verluste ein.

Dies veranlasste die dortigen Produzenten, eher finanzielle Unterstützungen zu verweigern, als Geld in teure, aber miserable Filmprojekte einfließen zu lassen. Der Absatz brach deutlich ein. Die Krise bedeutete aber gleichzeitig eine Chance für bisher kaum wahrgenommene Produktionsländer. Als erstes drängten japanische Filme auf den Markt, gefolgt von Filmen aus Südkorea und Thailand. In Europa kam es zu einem Aufschwung in der spanischen Filmindustrie und zu einer Rückkehr des französischen Thrillers auf die Kinoleinwände. Auch deutsche Filme erhielten größere Aufmerksamkeit.

Hierbei ist hervorzuheben, dass sich die ersten Produktionen, die auf die entstandene Marktlücke reagierten, dem Horrorgenre zugeordnet werden müssen. Aus Japan kamen zunächst Filme wie „Ring“ (1998) oder „Audition“ (1999), gefolgt von einer Reihe sehr ähnlicher Werke. Südkorea begann mit „Whispering Corridors“ (1998) und anderen in Schulen angesiedelten Horrorfilmen auf sich aufmerksam zu machen. Thailand verblüffte westliche Rezipienten durch Filme wie „The Eye“ (2004). Die spanische Filmgesellschaft Filmax konzentriert sich seit dem Jahr 2000 verstärkt auf den Horrorsektor. Ähnliches gilt für Frankreich. Sogar Österreich machte wenige Jahre später mit Filmen wie „Hotel“ (2007) oder „In drei Tagen bist du tot“ (2008) sowie dessen Sequel auf sich aufmerksam. Deutschland bildet hier keine Ausnahme. Mit Filmen wie „Anatomie“ (1999), „Tears of Kali“ (2003) und „Gonger“ (2009) folgten auch deutsche Produktionsfirmen dem aufkommenden Trend.

Zeitgleich zu den wirtschaftlichen Verschiebungen auf dem Filmmarkt, veränderten sich die Produktionsbedingungen der einzelnen Filmländer (vgl. Screen Digest 2006).

Mitte der 90er Jahre endete z. B. in Südkorea die staatliche Kontrolle der Filmwirtschaft, was zu mehr Wettbewerb und Investitionen seitens der Privatwirtschaft führte. Vier Filmproduktionsfirmen standen sich gegenüber: Cinema Service, CJ Entertainment, Showbox und Lotte Cinema (Kim 2007). Sie investierten vor allem in den Mainstreambereich wie Actionfilm

und Komödie. Davor wurden vor allem einfache Liebes- und Sozialdramen produziert, die nur in den Kinos liefen, da Kinobesitzer von der Regierung dazu gezwungen wurden (Kim 2007). Die privaten Investitionen führten nun zu einer Veränderung der Machart der Filme. Ein Ergebnis war der Polit-Thriller „Shiri“, der in Südkorea einen größeren Erfolg als „Titanic“ erzielte. Weitere Actionfilme wie z.B. „Tube“ oder die Komödie „My sassy Girl“ folgten. Der Erfolg der japanischen Horrorfilme, der traditionelle Folklore mit moderner Lebenswelt verbindet, brachte die Studiobosse dazu, ebenfalls zu versuchen, in diesem lukrativen Genre Fuß zu fassen.

Die ersten Filme, die daraufhin entstanden, trugen Titel wie „Memento Mori“ (1999) oder „Wishing Stairs“ (2003). Sie spielten im koreanischen Schulalltag und zeigten pubertierende Schülerinnen, die in ihrem Alltag nicht mehr zurechtkommen und dadurch zunehmend an Psychosen leiden.

Um die Kosten der ersten Horrorfilme möglichst gering zu halten, wurden als Regisseure junge Absolventen von Filmhochschulen engagiert.

Die Schauspielerinnen waren unbekannt und wurden in der Regel durch öffentliche Castings aus Tausenden von Bewerberinnen ausgesucht. Erst später, als sich der koreanische Horrorfilm als eigenständiges und vor allem erfolgreiches Genre etabliert hatte, änderten die Produzenten ihre Methode. Bekannte Regisseure und Schauspieler unterzeichneten die Verträge und begannen, das Genre durch ihr Können zu bereichern. Die Filme wurden komplexer und kunstvoller, es entwickelte sich eine wahre Horrorästhetik, die stark von den italienischen Horrorfilmen der Regisseure Mario Bava und dessen Schüler Dario Argento beeinflusst ist (Kim 2006).

Die unterschiedlichen Beiträge offenbaren dabei eine sehr große Spannweite, die vom Mystery-Thriller bis hin zum Monsterfilm reicht. Betrachtet man die einzelnen Subgenres für sich, ist zu erkennen, dass die jeweiligen Filme sich keineswegs ähneln - so wie dies in amerikanischen oder europäischen Produktionen häufig der Fall ist -, sondern eine äußerst kreative Variationsbreite bieten, in der sich traditioneller

Volksglaube mit Psychoanalyse, asiatische mit westlicher Ästhetik sowie koreanische Märchen mit europäischer Schauerromantik verbindet. Nicht zuletzt spiegeln sie die moderne koreanische Gesellschaft wider und üben teilweise heftige Kritik an ihr. Aus all dem ergibt sich, dass der koreanische Horrorfilm überaus komplex und verwirrend sein kann. Sowohl das Verständnis der einzelnen Subgenres sowie der kulturellen Hintergründe als auch die Kenntnis über ästhetische Anlehnungen bieten hierbei eine Möglichkeit, einen Ein- und Überblick über die Komposition und Differenziertheit dieser Horrorfilme zu erhalten.



A Blood Pledge (2009)

Subgenres des südkoreanischen Horrorfilms

Unterteilt man den koreanischen Horrorfilm nach Andrew Tudors Kategoriensystem in Subgenres, so kann man zwei wichtige Gruppen ausfindig machen: Geisterfilm und Psychothriller, wobei beide nochmals in Unterkategorien aufgeteilt werden können.

Geisterfilm

In den Geisterfilmen spielen in der Regel Frauen die Hauptrolle. Oft geht es um Rache und verdrängte Schuld. Die Protagonistin fühlt sich schuldig am Tod einer Mitschülerin oder Freundin und leidet unter einer Art Verfolgungswahn, wie das zum Beispiel in „Wishing Stairs“ (2003) der Fall ist. In „Ghost“ (2004) lösen verdrängte Schuldgefühle Wahnvorstellungen aus. Eine Ausnahme bildet allerdings „Apartment“ (2006),

in dem eine unbeteiligte Frau auf die Spur eines Geistes kommt, der im Nachbarhaus nach einem sonderbaren Prinzip an den Bewohnern Rache nimmt. Aber auch hier werden die Beobachtungen der Frau für verrückt erklärt. Dadurch unterscheiden sich koreanische Geistergeschichten von europäischen bzw. westlichen, in denen der Spuk stets als etwas Wirkliches angenommen wird.



Voice (2005)

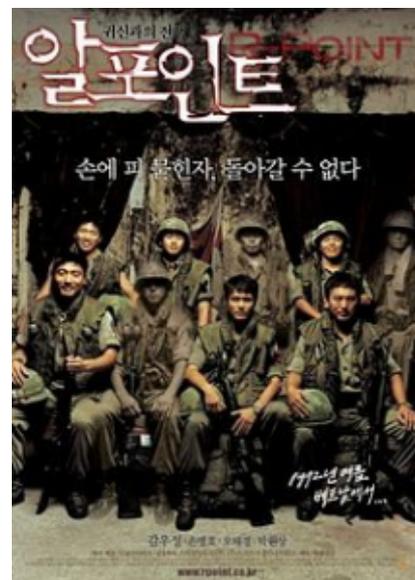
Ein zweites Merkmal des koreanischen Geisterfilms liegt in der Darstellung der Geister selbst. In dieser Hinsicht ähneln sich koreanische und moderne japanische Horrorfilme. Die Geister sind fast immer weiblich (eine Ausnahme bietet sicherlich „Ghastly“ aus dem Jahr 2011, in dem der Geist eines Jungen Rache nimmt) und werden im traditionellen Sinne als Fuchsfrau bzw. Fuchsdämon dargestellt. Fuchsfrauen sind ein wichtiger Bestandteil des ostasiatischen Volksglaubens. Sie treten in unzähligen Märchen und Gespenstergeschichten auf (Mitford 2007). Ihren Weg auf die Kinoleinwand fanden sie u. a. in dem japanischen Film „Ring“. Traditionell tragen Fuchsfrauen ein weißes Gewand und haben langes, schwarzes Haar. Das lange Haar weist darauf hin, dass der Geist an einen bestimmten Ort gebunden ist, von dem er so lange nicht entkommen kann, bis er durch ein schamanisches Ritual erlöst wird. Die

Farbe Weiß symbolisiert dabei tiefe Trauer. Aufgrund dieses volkstümlichen Hintergrundes werden die Geister als nicht einfach böse charakterisiert, sondern sind das Resultat eines unglücklichen Schicksals. Als Geist wollen sie sich an ihren ehemaligen Peinigern rächen. Erst dann erlangen sie Ruhe. So erzählt die Hintergrundgeschichte von „Ghost“ von einem Mädchen, das von vier anderen Mitschülerinnen ununterbrochen gemobbt wird. Als sie in einen Teich stürzt, sehen ihre Schulkameradinnen gelassen zu, wie sie ertrinkt. In „Apartment“ war der Geist früher einmal eine an den Rollstuhl gefesselte Frau, die von einigen Bewohnern des Hauses brutal misshandelt wurde. Beide Frauen sind durch ihr weißes Kleid und ihr langes Haar als Fuchsdämon zu erkennen.

Es fällt auf, dass in „Wishing Stairs“ und besonders in „Memento Mori“ das Aussehen der Fuchsgeister vom Volksglauben abweicht. Man kann hier vielleicht noch von einem Hybrid aus traditioneller und moderner Geistervorstellung sprechen. In „Wishing Stairs“ sind es die typischen langen schwarzen Haare, die noch an eine Fuchsfrau erinnern. Die Kleidung entspricht dagegen nicht mehr der Darstellung in Märchen und Geistergeschichten. So trägt das als Geist zurückgekehrte Mädchen seine Schuluniform, die es an dem Tag ihres Todes trug. In „Memento Mori“ sind die Merkmale der traditionellen Fuchsfrau fast vollständig verschwunden. Hier trägt der Geist ebenfalls Schulkleidung. Die Haare sind kurz geschnitten. Allerdings ist die weiße Bluse der Hauptfigur ein Kennzeichen dafür, dass sie die Kennzeichen eines Geistes trägt (dieses Merkmal tritt in der Tat erst auf, nachdem sich die Hauptfigur Hyo-Shin in den Tod gestürzt hat). Eine Erklärung für diese Abweichungen liegt darin, dass sich beide Filme an modernen und angeblichen wahren Geschichten orientieren. In Korea ist die Selbstmordrate unter Jugendlichen außergewöhnlich hoch. In vielen Schulen entstehen daher immer wieder Gerüchte über seltsame Geistersichtungen, in denen die spukenden Personen so aussahen

wie zu dem Zeitpunkt, als sie noch lebten. Verziert werden diese Geschichten mit Spekulationen über unglückliche Liebschaften, die von den Fakten der Realität allerdings schnell wieder entzaubert werden: Die meisten Selbstmorde geschehen aufgrund eines sozialen sowie eines alternativlosen Leistungsdrucks, dem manche Schülerinnen und Schüler nicht standhalten können. So bildet also eine Mischung aus urbaner Legendbildung und trauriger Wahrheit den Kern von „Wishing Stairs“ und „Memento Mori“. Als Grundlage dienen nicht mehr traditioneller Aberglaube, sondern so genannte urbane Legenden, was sich auch in den Originaltiteln „Yeogo Goedam“ bemerkbar macht. Übersetzt bedeutet das so viel wie „Geistergeschichten aus der Schule“. Urbane Legenden sind oral überlieferte Geschichten über unheimliche und kuriose Ereignisse. Das Besondere an dieser Legendenform ist, dass sie in Industrieländern kursieren. Mit dem Entstehen der Modernisierungstheorie wurde angenommen, dass Legenden vor allem in einer mündlich überlieferten Form in Industriestaaten nicht existieren. Bereits Emile Durkheim wies in seinem Buch „Die elementaren Formen des religiösen Lebens“ (1912/1996) darauf hin, dass Legenden eine Frühform wissenschaftlichen Erkennens seien, die im Laufe des gesellschaftlichen Wandels durch rationales Erkennen ersetzt werde. Diese zentrale Annahme floss später in die Modernisierungstheorien der 50er und 60er Jahre ein. Der amerikanische Volkskundler Jan Brunvand fand in langjähriger Forschung allerdings heraus, dass es in Industriestaaten wie den USA weiterhin mündlich überlieferte Legenden gibt. Um sie von den Überlieferungen früherer Epochen abzugrenzen, bezeichnete er sie als urbane Legenden (Brunvand 1981). Diese Legenden werden von Generation zu Generation mündlich weitergegeben. Sie kursieren ebenfalls als orale Kommunikationsform in Schulen und Universitäten. Die beiden bekanntesten und am weitesten verbreiteten Legenden tragen die Titel „The vanishing Hitchhiker“ und „The Hook“. Während die erste Geschichte eine Form der Geistergeschichte

darstellt, bezieht sich die zweite auf einen wahnsinnigen Mörder, der in seiner linken Hand einen spitzen Stahlhaken hält. Die Popularität dieser Geschichten führte bereits in den 80er Jahren und später erneut ab Mitte der 90er Jahre zu zahlreichen US-amerikanischen Horrorfilmen, die sich auf diese Legenden beziehen (Brunvand 1981). In Südkorea sind es jedoch nur Filme, die in Schulen spielen, welche die Thematik der urbanen Legenden aufgreifen. In „Whispering Corridors“, „Memento Mori“ oder „Wishing Stairs“ sowie in den Nachfolgefilmen „Voice“ (2005) und „A Blood Pledge“ (2009) liefern mündlich überlieferte Gerüchte über einen Spuk in der Schule den Kern des jeweiligen Films.



R-Point (2004)

Eine äußerst interessante Darstellung von Geistern zeigt der Film „R-Point“ (2004). Die Geschichte spielt während des Vietnamkrieges. Ein Trupp koreanischer Soldaten bekommt den Auftrag, im Dschungel nach einer verschollenen Einheit zu suchen. Dabei stoßen sie auf eine Lichtung, in deren Mitte ein verlassenes Kolonialhaus steht. Dem letzten Funkspruch zufolge soll die vermisste Einheit in genau diesem Gebiet verschwunden sein. Nachdem die Soldaten in dem Haus ihr Lager aufgeschlagen haben, wird ihnen nach und nach klar, dass es hier spukt. Dieser überaus erfolgreiche koreanische Horrorfilm bietet sowohl traditionelle Geister als auch westliche Gespenster, die auf der Lichtung ihr Unwesen treiben. Der traditionelle

Geist ist wiederum eine Fuchsfrau im klassischen Sinne. Hierbei handelt es sich um eine Dienerin, die misshandelt und umgebracht wurde. Die westlichen Geister erscheinen als amerikanische Soldaten, die eines Nachts zu dem alten Haus kommen, um die Funkanlage, die sich unter dem Dach befindet, zu kontrollieren. Interessant an diesem Film ist, dass die westlichen Geister nach westlichen Vorstellungen charakterisiert sind, während der einheimische Geist nach dem volkstümlichen Vorbild dargestellt ist. Hier fehlen die Muster urbaner Legenden, welche die Schulhorrorfilme prägen. Vielmehr orientiert sich „R-Point“ an klassischen asiatischen und westlichen Schauergeschichten.



APT (2006)

„Apart“, „Red Shoes“ (2005), „Cello“ (2005), „Sorum“ (2007) oder auch „29.02.“ (2008) liefern eine Überschneidung aus dem Subgenre des Geisterfilms sowie des Psychothrillers. Die einzelnen Filme handeln zwar von einem Spuk, doch stellen sie diesen auf eine Weise dar, dass es dem jeweiligen Rezipienten überlassen bleibt, ob die Protagonistin (bis auf „Sorum“ sind stets Frauen die Hauptfigur) nicht doch eher unter Wahnvorstellung leidet, ja ob sie nicht selbst vielleicht psychopathisch veranlagt ist. Der Film „29.02.“ spielt z. B. an einer Mautstelle, an der vor mehreren Jahren an einem 29. Februar eine Angestellte ermordet wurde. Seitdem soll es an diesem Ort spuken. Einer neu eingestellten Mitarbeiterin, welche die Nachtschicht übernimmt, fallen seltsame Ereignisse auf, wie das plötzliche Auftauchen

und Verschwinden eines Autos oder das flackernde Licht in der gegenüberliegenden Mautkabine. Es kommt auch zu unheimlichen Geistererscheinungen. Als die Polizei versucht, die Ursachen dieser Zwischenfälle aufzudecken, wird die Glaubwürdigkeit der Protagonistin mehr und mehr in Frage gestellt.

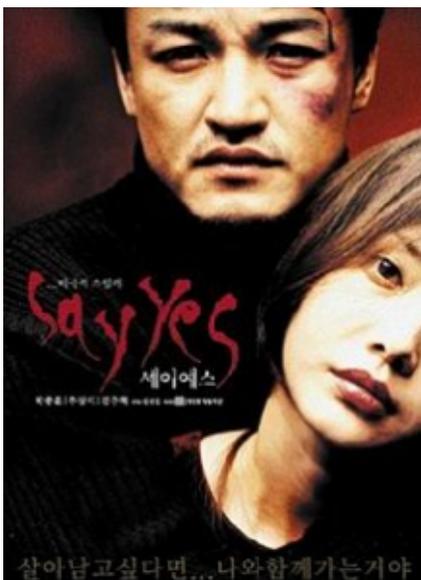
Auf ähnliche Weise funktionieren die übrigen oben genannten Filme, wobei eine besondere Stellung „Sorum“ zukommt. Die Geschichte handelt von einem Taxifahrer, der in ein altes Wohnhaus zieht. Er verliebt sich in einer Frau, die am anderen Ende des Flurs lebt und ihren Mann umgebracht hat. Je mehr die Handlung voranschreitet, desto offensichtlicher wird es, dass die Frau in Wirklichkeit ein Geist ist. Dies offenbart zum einen das immer wieder auftauchende geisterhafte Gelächter im Treppenhaus sowie die schuhlosen Füße der Frau, die in einer der letzten Einstellungen als Großaufnahme zu sehen sind. Dieser Aspekt bezieht sich auf den Volksglauben, dass Geister keine Füße haben, hier symbolisiert durch das Fehlen der Schuhe. Parallel zur Aufdeckung des Grauens, scheint der Mann zunehmend seinen Verstand zu verlieren. Er wird zum Mörder, doch niemand scheint sich um die verschwundene Person Gedanken zu machen.

Zusammenfassend zeigt sich, dass sich die Subgenres des Geisterfilms in Schulhorrorfilme, die auf urbanen Legenden basieren, auf klassische Geistergeschichten, die auf einer Mischung aus asiatischer und westlicher Geistervorstellung beruhen, und in eine Überschneidung aus Geister- und Psychothriller einteilen lassen. Eine genauere Einteilung könnte „Apart“ und „Sorum“ als Geisterhausfilme kategorisieren.

Psychopathenfilme

Neben den Geisterfilmen gibt es als zweites Subgenre so genannte Horrorthriller, in denen es um unheimliche Serienmörder und um seltsame, teils surreale Begebenheiten geht.

Die Psychopathenfilme ähneln sehr stark westlichen Thrillern, spielen allerdings mit originelleren und zum Teil auch extremeren Grundideen. Der Film „H“ (2002) zum Beispiel handelt von einem Mann, der durch Fernhypnose andere zu Mördern werden lässt. Dadurch wird erklärt, wieso die Mordserie weitergeht, obwohl der Mann bereits im Gefängnis sitzt. Ebenso düster und dabei auch noch weitaus extremer ist „Say Yes“ (2001). Hierbei geht es um ein junges Ehepaar, das einen Anhalter mitnimmt, der sich nach und nach als geisteskrank erweist. Erst wenn der Ehemann die Frage des Anhalters, ob Letzterer die Frau umbringen darf, mit Ja beantwortet, wird er beide in Ruhe lassen, wobei die Konsequenz davon der Mord an der Frau wäre. „Say Yes“ funktioniert dadurch, dass er stark an den moralischen Empfindungen der Rezipienten kratzt. Egoismus und Opferwille stehen sich hier gegenüber. Mit Volksglauben und Schamanismus haben Filme dieser Art nichts zu tun. Die Geschichten zeigen ein modernes Korea, das frei ist von abergläubischen Vorstellungen, und sehen tief in die verstörten Seelen ihrer Protagonisten. Die Figur der Fuchsfrau wird ersetzt durch den psychisch kranken Serienmörder. Allerdings verlaufen koreanischen Psychofilme nicht andauernd nach demselben Muster, sondern gestatten sich eine künstlerische sowie erzähltechnische Vielfalt, die in westlichen Produktionen größtenteils fehlt.



Say Yes (2002)

Betrachtet man „The Uninvited“ (2003), so

zeigt sich dabei eine weitere interessante Variation. Der Film erzählt die Geschichte des Innenarchitekten Jeong, der eines Tages auf die unter Depressionen leidende Yeon trifft. Ihr seltsamer Charakter und ihre Attraktivität machen ihn neugierig. Jeong merkt schnell, dass andere Leute vor der jungen Frau Angst haben. Je mehr sich Jeong mit dem Geheimnis der Frau beschäftigt, desto stärker wird er in ihre angeblichen Wahnvorstellungen hineingezogen, bis er selbst nicht mehr zwischen Realität und Trugbild unterscheiden kann. Dieser Film führt den Rezipienten an der Nase herum, indem er zunächst vorgaukelt, ein Psychodrama zu sein. Später geht „The Uninvited“ in einen Mystery-Thriller mit parapsychologischen Ansätzen über, um gegen Ende den Schrecken eines Horrorfilms zu entfalten.

„Spider Forest“ (2004), in dem ein unter Depressionen leidender Polizist vergeblich versucht, sein Leben in den Griff zu bekommen, scheint mit „The Uninvited“ große Ähnlichkeiten zu haben, entpuppt sich jedoch als eine Mischung, aus Psychothriller und surrealem Horror, der ein wenig an Harold Harveys Meisterwerk „Carnival of Souls“ (USA 1964) erinnert. Hier wie auch in der amerikanischen Independentproduktion geht es um eine Person, die nicht weiß, dass sie bereits tot ist.

Zusammen mit dem mehrfach ausgezeichneten „A Tale of Two Sisters“ (2006), „The Doll Master“ (2006) und „Hansel und Gretel“ (2008) gehört „Spider Forest“ zu den ästhetischsten Horrorfilmen, die bisher in Korea produziert wurden. Dabei zeigen „A Tale of Two Sisters“ als auch „The Doll Master“ weitere Entwicklungsstränge des Psychothrillers.

In dem erstgenannten Film geht es um die beiden Schwestern Su-Mi und Su-Yeon, die nach einem Aufenthalt in einer Nervenheilanstalt zurück in das Haus ihrer Eltern kommen. Doch kaum sind sie dort, gehen auch schon unheimliche Dinge vor sich. Dieses filmästhetische Meisterwerk beruht auf dem koreanischen Märchen „Janghwa,

Hongryeon". Regisseur Kim Jee-Woom liefert eine tiefenpsychologische Auslegung dieses Märchens. Sexueller Missbrauch sowie der Selbstmord der Mutter haben das Mädchen Su-Yeon in den Wahnsinn getrieben. Ihre Schwester Su-Mi existiert nur in ihrer Vorstellung. Damit schaut er zugleich hinter die Fassade moderner Familien, in denen es häufig zu häuslicher Gewalt kommt. Diese heikle Thematik wird kaum in der Öffentlichkeit diskutiert. In Südkorea diente daher die bis 2011 ausgestrahlte TV-Sendung „SOS“ dazu, solche familiären Missstände aufzudecken und anzuprangern. „Hansel und Gretel“ tendiert in dieselbe Richtung. Der auf das Märchen der Gebrüder Grimm basierende Film sieht sich als Symbolisierung von Kindesmissbrauch und zerstörten Familienverhältnissen. „The Doll Master“ schließlich orientiert sich an westlichen Schauergeschichten aus dem 19. Jahrhundert. Die Zutaten sind exakt die Gleichen: ein unheimliches Haus, ein mürrischer alter Mann, geheimnisvolle Tode, ein namenloser Gefangener sowie ein Wahnsinniger und dazu ein Geheimnis, das in der Familie liegt. Aber auch hier haben wir es letztendlich mit einem Psychothriller zu tun, bei dem sich die Bewohner des Hauses allesamt als geisteskrank offenbaren.



Das Genre des Psychopathenfilms lässt sich also einteilen in den reinen Psychothriller

(hierzu könnte man auch noch neuere Produktionen wie "Midnight FM" aus dem Jahr 2010 sowie „Blind“ aus dem Jahr 2011 zählen), in eine Überschneidung zwischen den Subgenres Psychothriller und Geisterfilm, Psychothriller und Mystery sowie eine Mischung aus klassischen asiatischen und westlichen Schauergeschichten. Dabei zeigt sich, dass im koreanischen Kino sich Horrorfilme stark von einander unterscheiden, auch wenn sie innerhalb desselben Subgenres angesiedelt sind.

Dies trifft auf US-amerikanische Produktionen nicht zu. Hier ähneln sich Psychothriller, Teeny-Slasher und Geisterhausfilm (nur um Beispiele zu nennen) sehr stark. Dies betrifft die Figurenkonstellation (z.B. Jason, Michael Myers), den Ort der Handlung (z.B. Vorort einer Großstadt) sowie die Storyline als solche. Horrorfilme aus Südkorea zeigen hier eine weit größere Experimentierfreude.

Überschneidungen mit europäischer Phantastik

Während der moderne japanische Horrorfilm eine eigene, aus traditionellen Bestandteilen zusammengesetzte Machart und Ästhetik vorweist, durch die vor allem das amerikanische Mainstreamkino beeinflusst wurde, scheint das koreanische Genre stark von anderen westlichen Darstellungen des Unheimlichen eingenommen zu sein. In der Tat weisen Filme wie „Oldboy“ (2004), „Spider Forest“ oder auch „A Tale of two Sisters“ ungemein europäische Thematiken auf (Kim 2006). Diese Filme sind durch und durch kafkaesk und zeigen Einzelgänger, die sich im modernen Leben nicht mehr zurechtfinden. Sie verirren sich in einer Art Labyrinth, das geprägt ist von Alpträumen, Undurchsichtigkeit und verlorenen Vergangenheiten. Es gibt keine Stütze, an der sich die jeweiligen Protagonisten auf ihrer Reise festhalten könnten. Um sie herum herrscht Chaos, Verständnislosigkeit und emotionale Kälte. Sie müssen ihren Weg alleine bestreiten und beobachten dabei die negativen Seiten des modernen Lebens.

Hier klingen die Grundtöne der deutschsprachigen Phantastik der Jahrhundertwende an, die geprägt war von Namen wie Oscar Schmitz, Alexander Frey, Gustav Meyrink und letztendlich auch Franz Kafka. Die Autoren übten mit ihren Geschichten Kritik an der Moderne, sie zeigten Außenseiter, die mehr und mehr dem Wahn verfallen, die mit ihrer Umwelt nicht mehr fertig werden und schließlich scheitern. Die (Post)Moderne ist unübersichtlich und bedrohlich, und genau das zeigen auch koreanische Horrorfilme. Die europäische phantastische Literatur ist in Südkorea keineswegs unbekannt, und koreanische Autoren lassen sich in ihrem Schaffen bewusst davon beeinflussen.

Ein zweiter Punkt bezieht sich auf die ästhetische Orientierung an italienischen Horrorfilmen. Diese wiederum sind stark von der deutschsprachigen Phantastik beeinflusst, so dass es mit der Übernahme von Farbe, Montage und Erzählweise zugleich zu einer Assimilierung eben jener ästhetischen Elemente kommt. So ist es in „Oldboy“ Oh Dae-Su, der im modernen Korea vollkommen die Orientierung verloren hat und nun verzweifelt versucht, dem Sinn seines Schicksals nachzuspüren. Dabei treten Situationen aus seiner Vergangenheit zutage, die er völlig verdrängt hat. Die Suche wirkt auf Oh Dae-Su wie eine psychoanalytische Therapie, indem er es schafft, die Quelle seines Traumas offen zu legen.

Ähnliches geschieht in „Spider Forest“: Der Polizist Kang hat nach dem Tod seiner Frau sein Leben nicht mehr im Griff. Er glaubt sich verfolgt von einem mysteriösen Doppelgänger, der einen Mord begangen hat. Immer wieder führt ihn die Suche nach der Ursache für seinen Wahn zu einer kleinen Waldhütte. Auch hier erscheint das Leben wie ein unklarer Wirrwarr aus Eindrücken, Erinnerungen und jetzigen Situationen. Wiederum ist es die Suche, die auf Kang einen therapeutischen Effekt hat. Während aber Oh Dae-Su es schafft, aus seinem persönlichen Alptraum zu entkommen, so steht für Kang am Ende seiner Reise die furchtbare Erkenntnis, dass sein Leben vollkommen verwirrt ist. Gefangen zwischen Leben und Tod, was durch den Autobahntunnel symbolisiert wird, in dem Kang

am Ende des Films liegt, ist es ihm nicht mehr möglich, das Vergangene wieder gut zu machen.

Die europäischste Anlehnung findet sich zweifelsohne in „A Tale of Two Sisters“. In diesem Film ist es die junge Su-Yeon, die aus einer psychiatrischen Anstalt entlassen wird, nur um festzustellen, dass ihre Schizophrenie alles andere als geheilt ist. Symbolisiert wird ihr „kranker“ Geist durch das seltsame Haus, in dem sie zusammen mit ihrem Vater und ihrer Stiefmutter lebt. Das Haus ist, nach Freud, das Symbol für das Ich. In koreanischen Horrorfilmen dient dieses Merkmal dazu, die Hauptfigur zu charakterisieren. Es offenbart das Unheimliche als Wahnvorstellungen, die aufgrund verdrängter Schuld, sexuellen Missbrauchs und schockierender Situationen hervorgerufen werden. Für Su-Yeon ist die Heimsuchung eine Schocktherapie, die ihr hilft, sich daran zu erinnern, was ihre seelische Krankheit ausgelöst hat - in ihrem Fall die Vergewaltigung durch ihren Vater sowie der Selbstmord ihrer Mutter, die die Scham über dieses Missbrauch nicht länger ertragen konnte.

Bei „The Uninvited“ rückt in einer Schlüsselszene sogar das wesentliche Arbeitsmittel der Psychotherapie, die Couch, in den Mittelpunkt. Darauf liegt die sonderbare Jeon, während an ihrer Seite der Innenarchitekt Yeong die Position des Analytikers einnimmt.

Insgesamt erweisen sich einige koreanische Horrorfilme also als stark von der deutschsprachigen Phantastik beeinflusst. Sie greifen die Methode der Psychoanalyse auf und verweisen gleichzeitig auf die negative Seite des postmodernen Lebens. Im südkoreanischen Genrefilm findet sich die eigentümliche Mischung aus Traumdeutung, Gesellschaftskritik sowie der Verlust objektiver Wahrnehmung wieder.

Horror als Gesellschaftskritik

Dass Horror auch eine Form der Gesellschaftskritik sein kann, ist im Grunde nichts Neues. So ist bereits die Entwicklung des postmodernen amerikanischen Horrorfilms stark mit sozialer Kritik verbunden. Der Vietnamkrieg sowie die Bürgerrechtsbewegungen in den USA führten zu einer neuen Art von Horrorfilm, die Kritik an der eigenen Gesellschaft übten. Regisseure wie George Romero, John Carpenter oder Tobe Hooper präsentierten in ihren Filmen demoralisierte Gesellschaften, nicht funktionierende Ordnungssysteme sowie die negativen Konsequenzen von Industrialisierung und Kapitalismus.

Auch die Entwicklung des modernen japanischen Horrorfilms steht unverkennbar in Verbindung mit gesellschaftlicher Kritik. Die vehementen sozialen Veränderungen, in denen sich die Frau innerhalb einer patriarchalen Gesellschaft zunehmend emanzipiert, ist für dortige konservative Kreise ein negativ empfundenen soziales Phänomen. Indem japanische Horrorfilme ab den 90er Jahren stets Frauen als Täter/Opfer darstellen, machen sie aufmerksam auf sexuelle und zugleich soziale Ungerechtigkeit (Pechmann 2007; 2009).

Auf ähnliche Weise erscheinen koreanische Horrorfilme, wie oben bereits erwähnt, als Formen der Kritik an gegenwärtigen Verhältnissen. Genrefilme aus Korea präsentieren stets ein trostloses Bild der modernen koreanischen Gesellschaft und stehen damit im krassen Gegensatz zu den Vorzeigefamilien koreanischer Fernsehserien (auch wenn diese ironische und satirische Elemente enthalten). In ihnen offenbart sich eine Gefühlskälte, die ihren Ursprung in einem zu sehr ausgeprägten Egoismus hat, der wiederum als Symbol einer voranschreitenden Individualisierung dient. Weiterhin wird ein ineffizientes staatliches System angeprangert, das in den Bereichen Bildung und innere Sicherheit völlig versagt.

Filme wie „A Tale of Two Sisters“ oder „Oldboy“

stellen eine Gesellschaft dar, die sich selbst fremd geworden ist. Die Konsequenzen der Moderne erscheinen als destruktive Konflikte, die sowohl die Mikro- als auch die Makroebene der koreanischen Gesellschaft einnehmen. Hier trifft Georg Simmels Konfliktkategorie des Kampfes zu, der solange anhält, bis einer der Konfliktpartner am Boden liegt (1908). Es ist zwar nicht die reine Zerstörungswut, welche die Akteure zu ihrem jeweiligen Handeln animiert, doch die Endgültigkeit des Mordes lassen die hier angedeuteten Konflikte durchaus unter diese Kategorie fallen. In dem Kurzfilm „The Wheel“ (2003) steht im Zentrum des Geschehens ein sich ständig streitendes Ehepaar. Die Auseinandersetzungen führen dazu, dass der Mann seine Frau brutal ermordet. All dies spielt sich in einer leeren Hochhauslandschaft ab, die gezeichnet ist von einer gefühllosen Alltagswelt. Eine traditionsfreie Gesellschaft löst sich – im übertragenen Sinne Richard Sennets (1996) – auf, da Individualisierungsprozesse in ihrer am stärksten ausgeprägten Form von sozialen Beziehungen losgelöst sind. Anonymität und Werteverfall sind die Folge. Der Film nimmt die karge Architektur koreanischer Hochhaussiedlungen als Symbol für Prozesse, die soziale Beziehungen entbetten und zum Verschwinden bringen. In der Tat klagen viele ältere Menschen in Südkorea über den zunehmenden Wegfall von Traditionen. Die Scheidungsrate ist sehr hoch, als Grund für die Scheidung wird meistens Gewalt in der Ehe genannt.

Auch „Apartment“ zeigt die Anonymität großstädtischer Siedlungen, in denen die Bewohner sich nicht um ihre hilfsbedürftigen Nachbarn kümmern. Es herrscht eine Aversion, die Simmel ebenfalls als Konfliktart definiert, welche speziell in Städten und Großstädten anzutreffen ist (1908). Aversion führt in „Apartment“ dazu, dass die Misshandlungen und der Mord an einer der Bewohnerinnen eines Wohnblocks von den übrigen Personen nicht bemerkt werden, vielleicht auch nicht bemerkt werden wollen. Den Sachverhalt, dass Aversion eine Folge der Individualisierung ist, greifen die meisten südkoreanischen Horrorfilme auf. So auch die oben genannten

Produktionen „Oldboy“, „Sorum“ oder „Spider Forest“.



Die Übereinstimmung zwischen koreanischen Horrorfilmen und den Produktionen aus der Phase des postmodernen, US-amerikanischen Horrorfilms sind unverkennbar: Die netten Leute aus der Werbung und die braven Familien aus den täglichen Fernsehserien existieren nicht. Horrorfilme zeigen (absichtlich übertrieben) die negativen Seiten der Moderne. Traditionelle Familienstrukturen gehen verloren und damit zugleich der Zusammenhalt in der Gesellschaft. Südkorea, das sich von 1960 bis 1980 - also innerhalb von nur zwanzig Jahren - von einem Schwellenland zu einer voll industrialisierten Nation entwickelte, bekommt erst jetzt die sozialen Veränderungen zu spüren. Obwohl die traditionellen konfuzianischen Werte noch immer stark präsent sind, beginnen sie zunehmend zu bröckeln. Diese Veränderungen bereiten viele Leuten Angst, da sie nicht wissen, wohin diese Entwicklung führt. Und genau diese Furcht ist es, die Horrorregisseure aufgreifen, um ihre Zuschauer zu schockieren. Zugleich machen sie auf destruktive Elemente in der Gesellschaft aufmerksam und geben (indirekt) die Schuld daran dem Kapitalismus.

Hierbei wird auch das staatliche System offen kritisiert. Am deutlichsten macht sich dies in den drei bereits erwähnten Filmen „Whispering

Corridors“ „Memento Mori“ und „Wishing Stairs“ bemerkbar. Fasst man diese Produktionen zusammen, so zeigen sie Schülerinnen, die mit ihren Problemen völlig alleine gelassen werden. Das koreanische Schulsystem wird in diesen Filmen als äußerst unmenschlich dargestellt. Die Lehrer unterstützen nicht die Schüler, um ihre Fähigkeiten zu fördern, sondern setzen sie durch Strafen und sexuellen Belästigungen unter psychischen und sozialen Druck. Dieser Druck führt zu anomischen Verhaltensweisen, die als Diffamierungen und Mobbing zutage treten. Bei der kritischen Visualisierung wird keineswegs übertrieben, sondern Bezug genommen auf tatsächliche Zwischenfälle, welche sich in südkoreanischen Schulen zugetragen haben. Das südkoreanische Schulsystem erlaubt es den Schülern kaum, ihren eigenen Interessen nachzugehen. Der Unterricht beginnt um acht Uhr und endet um 16 Uhr. Nach einer Stunde Pause müssen Schüler so genannte Nachhilfeschulen aufsuchen. Diese Schulen entsprechen nicht den Nachhilfeschulen in Deutschland. Der Unterricht dient also nicht dazu, Lernprobleme zu beseitigen, sondern Stoff zu vermitteln, den Schülerrinnen und Schüler zusätzlich benötigen, um Abschlussprüfungen zu meistern. Noch bis vor wenigen Jahren erschienen Lehrer gegenüber Schülern als äußerst streng. Nicht selten wurden Schülerrinnen und Schüler geschlagen oder getreten. Ein zusätzlicher sozialer Druck wird dadurch geschaffen, dass jeder einzelne Schüler für die Durchschnittsleistungen der gesamten Klasse verantwortlich ist. Dadurch entstehen sowohl zwischen den Klassen, als auch zwischen den Schülern Konkurrenzsituationen, die oft zu Mobbing und Selbstmord führen. Speziell veranschaulicht dies der Film „Whispering Corridors“, der die oben skizzierte Situation an südkoreanischen Schulen zum ersten Mal offen darstellte. Der Film erhielt dadurch großen Zuspruch seitens der betroffenen Akteure, zugleich stieß er aber auch auf Kritik seitens einiger konservativer Pädagogen. In „Wishing Stairs“ stehen sich Schülerinnen in einer ausweglosen Konkurrenzsituation gegenüber. Diese führt bei

den Akteuren zu mystischen Handlungen, in der Hoffnung, dadurch zu Erfolg zu kommen. „Memento Mori“ schließlich zeigt, wie Menschen, die nicht den Normen der übrigen Gesellschaft entsprechen, ausgegrenzt und verachtet werden. Als „Memento Mori“ in die koreanischen Kinos kam, sorgte der Film für einen Skandal, da zu jener Zeit das Thema Homosexualität noch als Tabuthema angesehen wurde. Er musste um mehrere Minuten gekürzt werden. „Memento Mori“ zeigt zudem eine angedeutete Liebesbeziehung zwischen einem Lehrer und einer Schülerin, was wiederum für Schlagzeilen sorgte. Das südkoreanische Schulsystem wurde zwar leicht reformiert doch noch immer fordern Eltern, deutlichere Reformen im Schulsystem. Zum Teil führt die Kritik an dem Bildungssystem dazu, dass Elternvereine eigene Schulen gründen, um Kindern und Jugendlichen eine humanere Ausbildung zu gewährleisten. Im Hinblick auf den Zusammenhang zwischen Gesellschaftskritik und Horrorfilmen ist davon auszugehen, dass es Schulhorrorfilme in Südkorea so lange geben wird, bis sichtbare Reformen das südkoreanische Schulsystem verbessern.



Eine nicht weniger offensive Kritik an der koreanischen Regierung übt einer der erfolgreichsten koreanischen Horrorfilme mit dem Titel „The Host“ (2006). Es geht darin um ein riesenhaftes Monster, das im Fluss Han lebt, der durch Seoul fließt. Die Ursache des Monsters liegt in der Verschmutzung der Umwelt, welche durch die USA vorangetrieben

wird (US-Truppen sind noch immer aufgrund des schwelenden Konflikts zwischen Süd- und Nordkorea in Südkorea stationiert). Ein amerikanischer Forscher lässt mehrere Fässer Sondermüll einfach ins Meer kippen. Eines Tages bricht das Ungeheuer aus seinem bisherigen Lebensraum aus und macht die gesamte Stadt unsicher. Eine (intakte!) koreanische Familie stellt sich ihm entgegen.

Kritisiert wird in zwei Richtungen: Zum einen ist die koreanische Regierung unfähig, die Gefahr selbst zu beseitigen, sodass sie die USA um Hilfe bittet. Zum anderen sind es die USA, die sich im fremden Land nicht wie ein Gast (engl. host), sondern wie ein Gastgeber aufführen und sich recht große Freiheiten erlauben - sogar jene, im Zentrum Seouls eine Giftgasbombe zu zünden, unabhängig davon, ob Menschen in der Nähe sind oder nicht. Dies erklärt auch, wieso die dargestellte koreanische Familie noch funktioniert: Sie symbolisiert Korea schlechthin, das zusammenhalten muss, um gegen äußere Feinde bestehen zu können. Indem diese Familie den Kampf mit dem Monster aufnimmt, kämpft sie zugleich gegen die USA und deren als rücksichtslos symbolisierte Außenpolitik. Der hier dargestellte Antiamerikanismus ist äußerst radikal. Dem gegenüber steht ein nicht zu übersehender Nationalismus. Die in den übrigen Horrorfilmen dargestellten sozialen Probleme und Konflikte scheinen hier nicht mehr zu existieren. Dieser Wandel kann eventuell dadurch erklärt werden, indem man dem Film die Annahme zugrunde legt, dass sich „The Host“ an klassischen US-amerikanischen Horrorfilmen der 50er Jahre orientiert. Diese Filme kennen keine Gesellschaftskritik, sondern liefern das Bild einer heilen, harmonischen Gesellschaft. Die Bedrohung kommt von außen und versucht, die bestehende Harmonie zu zerstören. Vergleicht man Produktionen wie „Tarantula“ (1956) oder „Them!“ (1958) mit „The Host“ lassen sich durchaus Ähnlichkeiten feststellen. Diese Betreffen die exogen einwirkende Gefahr, die konfliktfreie Gesellschaft sowie die Furcht vor einer ideologischen Unterwanderung, die in eine Fremdherrschaft

übergeht. Während US-amerikanische Produktionen der 50er Jahre mit diesen Aspekten die „kommunistische Bedrohung“ symbolisierten, ist es in „The Host“ die Regierung der USA, die versucht, von außen in das Leben der Menschen einzugreifen.

Schluss

Horrorfilme erscheinen vielen Rezipienten zunächst als äußerst trivial. Sie beobachten Geister, Untote oder Psychopathen, die in diesen Filmen ihr Unwesen treiben und nicht selten blutige Konsequenzen fordern. Speziell dieser Aspekt macht Horrorfilme bei Pädagogen äußerst unbeliebt (vgl. Lamnek 1995). Was hierbei jedoch übersehen wird, ist, dass speziell Horrorfilme (parallel dazu auch Science Fiction- und Kriminalfilme) neben ihrer Ästhetik gesellschaftskritische Aspekte vorweisen. Das dargestellte Grauen erweist sich als Symbol für soziale Prozesse, welche von einer Mehrheit der Rezipienten als destruktiv empfunden werden. Verbunden damit sind soziale Ängste, die sich auf soziale Veränderungen oder konfliktreiche soziale Umfelder beziehen. Obwohl Horrorfilme von Filmsoziologen kontinuierlich untersucht werden, geraten dabei ostasiatische Produktionen ins Hintertreffen. Auch wenn es bereits erste Untersuchungen zu japanischen Horrorfilmen gibt, so existieren zu südkoreanischen Horrorfilmen so gut wie keine filmsoziologischen Betrachtungen. Wie am Anfang des Textes bereits erwähnt, liegt dies vielleicht an dem generellen Uninteresse gegenüber Südkorea. Die japanische Kultur ist in unserer Gesellschaft weit populärer als diejenige Südkoreas. Gerade dieser Sachverhalt zeigt aber, wie wichtig es ist, sich der südkoreanischen Kultur zuzuwenden. Filmanalyse ist gleichzeitig Kulturanalyse. Die Analyse südkoreanischer Horrorfilme hat gezeigt, dass die Gesellschaft ihren eigenen Wandel und damit den voranschreitenden Modernisierungsprozess mit Skepsis betrachtet. In den Filmen werden Differenzierungs- und Individualisierungsprozesse als negativ empfunden, da diese die bisherige Tradition zunehmend auflösen. Es wird dabei befürchtet,

dass Werte und Normen einem Verfall unterliegen und dass es dadurch eher zu einer sozialen Regression als einem Fortschritt kommt.

Der Regierung wird hinsichtlich des Bildungssystems ein Versagen vorgeworfen. Dieser Punkt ist von großem Interesse, da vor allem in Deutschland aufgrund der Ergebnisse der PISA-Studien die Annahme vorherrscht, dass südkoreanische Schulsystem sei äußerst effizient. Die PISA-Studien spielen in der medialen Berichterstattung Südkoreas keine Rolle. Die Analyse der Horrorfilme, die sich speziell auf das Schulsystem beziehen, veranschaulicht allerdings, dass dieses in der eigenen Gesellschaft als verbesserungswürdig betrachtet wird. Das System schafft Konkurrenz und anomische Verhaltensweisen unter den Schülern. Nicht selten ist Selbstmord die Folge.

Der Aspekt der unheimlichen Gesellschaft entspricht damit den Darstellungsweisen postmoderner US-amerikanischer Horrorproduktionen der 70er Jahre, in denen auf eine ähnliche Weise die Gesellschaft und ihr gegenwärtiger Zustand stark kritisiert wurden. In den damaligen US-amerikanischen wie auch in den heutigen südkoreanischen Filmen symbolisiert das Grauen eine Konsequenz innerer sozialer Veränderungen. Das Unheimliche wird somit zum Spiegelbild der eigenen Gesellschaft.



Literatur

- Anobile, Richard J. (1974). Psycho. New York: Universe Books.
- Baumann, Hans D. (1989). Horror. Die Lust am Grauen. Weinheim: Beltz.
- Brunvand, Jan Harold (1981). The vanishing Hitchhiker. American Urban Legends and their Meanings. New York: Norton & Company.
- Durkheim, Emile (1912/1996). Die elementaren Formen des religiösen Lebens. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Everson, William K. (1982). Klassiker des Horrorfilms. München: Goldmann.
- Jarvie, I. C. (1974). Film und Gesellschaft. Stuttgart: Enke.
- Hoberman, Jim/Rosenbaum, Jonathan (1983). Midnight Movies. New York: Delacorte.
- Kim, Mee-Hyun (2007). Korean Cinema. From Origins to Renaissance. Seoul: Communication Books.
- Kim, Mee-Hyun (2007). "Trends in the Structure of the Korean Film Industry", S. 413-419. In: Ders. (Ed.), Korean Cinema. From Origins to Renaissance. Seoul: Communication Books.
- Lamnek, Siegfried (1995). "Gewalt in Massenmedien und Gewalt von Schülern". In: Ders. (Hrsg.): Jugend und Gewalt. S. 225-256. Opladen: Leske u. Budrich.
- Lukas, Christian (2000). Die Scream-Trilogie und die Geschichte des Teen-Horrorfilms. München: Heyne.
- McCarty, John (1992). The modern Horror Film. New York: Citadel Press.
- Mitford, Algernon B. (2007). Das alte Japan. Köln: Anaconda.
- Andrew Tudor (1989). Monsters and Mad Scientists. A cultural History of the Horror Movie. Oxford: Basil Blackwell.
- Ozaki, Makoto. Peeping Tom. Berlin: Klein.
- Pechmann, Max (2007). „Horrorfilme. Das Unheimliche als Spiegelbild der Gesellschaft“. In: Japan Magazin, H. 2/18. Jg., S. 13-15.
- Pechmann, Max (2009). „Schrecken als Sozialkritik. Der postmoderne Horrorfilm am Anfang der 70er Jahre“. In: Phantastisch, H. 2/9. Jg., S. 26-31.
- Pechmann, Max (2009). "Wieso sind Japans Frauen böse? Auf welche Weise japanische

- Horrorfilme sozialen Wandel widerspiegeln". In: Soziologie Heute, H. 7/09, S. 16-24.
- Palais, James B. (1998). Views on Korean social History. Seoul: Yonsei University Press.
- Schnelle, Frank (1991). Suspense, Schock, Horror. John Carpenter und seine Filme. Stuttgart: Wiedleröther.
- Schnelle, Frank (1993). Hollywood Professional. Jack Arnold und seine Filme. Stuttgart: Wiedleröther.
- Sennet, Richard (1995). Der flexible Mensch. München: BTB.
- Simmel, Georg (1908). "Der Streit". In: Ders.: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. S. 186-255. Berlin: Duncker & Humblot Verlag.

Internetquellen

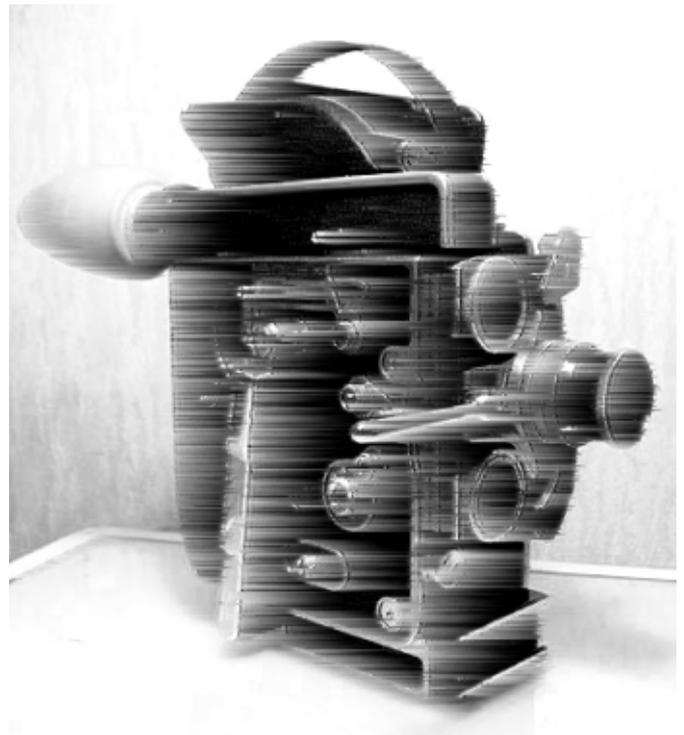
- Kim, Song-Jol (2006). "Hanguggongpo jonghoaeu bjonhoareul baramjo" (Die mögliche Entwicklung des koreanischen Horrorfilms). Auf: <http://blog.naver.com/greyrain/70004569444> (Text nur auf Koreanisch)
- Screen Digest (2006). „World Film Productions. Global Productions total soars as local films gain market share“. Auf: <http://www.faf0.at/download/WorldFilmProduction06.pdf>
- Weingarten, Susanne (2001). "Die Krise Hollywoods. Das Lagerfeuer der Moderne". Auf: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,123179,00.html>

Richard Albrecht

Von der Filmkamera über den Schwebeszustand zum Schwindelcharakter

I. Es ist als wäre beim Film die spezielle Relativitätstheorie der Jahrhundertphysik angekommen - grad so als könnten Filmkamera und wer (meist der) sie bedienen kann uns Zuschauer täuschen und das, was wir sehen, manipulieren. Nicht nur, um uns ins spannend Ungewisses zu führen. Sondern auch, um uns bewußt zu täuschen. Und schließlich verzweifeln zu lassen: Das Ungewisse kann auf Dauer nicht spannend bleiben. Michelangelo Antonionis Kultfilm "Blow Up" (1966) löst seine Zentralessage: ein eingebildet-imaginiertes Mord oder ein wirklich-realer bis zuletzt nicht auf. Objektive Realität wird phantomisch. Die Filmkamera subjektiviert und täuscht zugleich. André Cayattes "Il n'y a pas de fumée sans feu" (1973) verbleibt nicht nur rätselhaft. Sondern strukturell unauflösbar nach dem Mord des Photographen als demjenigen, der die originalen Sexpartybilder schoß.

II. Werden Fiktion und Realität, Wirklichkeit und Phantasie nachhaltig vermengt gibt's weder Wirkliches noch Mögliches. Und auch das Dritte, Faction, verflüchtigt, wird unwirklich. Herauskommt Viertes: Verwirrung. Die zugleich weiterführt als die literarisch bekannte Verkehrung des *contesto* (1971): Leonardo Sciascias kompetent und konsequent gegen mordende Machthaber - und ihre bis in den Obersten Gerichtshof der Italienischen Republik wirksame mafiose Komplizenschaft - ermittelnder sizilianische Provinzinspektor Rogas wird am Ende selbst ermordet. Peter Schmidts "Mehnerts Fall" (1981) gibt den leitenden Bundesnachrichtendienstmann, der mordet als in Dystopie umgeschlagene Utopie. Denn als Eigenart wahrer Utopie forderte Walter E. Richartz' (1971) zur Herstellung von Doppel- und Mehrdeutigkeiten Texte als *volle Entfaltung aller Möglichkeiten des Denkens und der Imagination in Wissenschaft, Literatur und Kunst als Schwebeszustand zwischen Fiktion und Wirklichkeit im 'Utopischen Zustand' des Unvorstellbaren.*



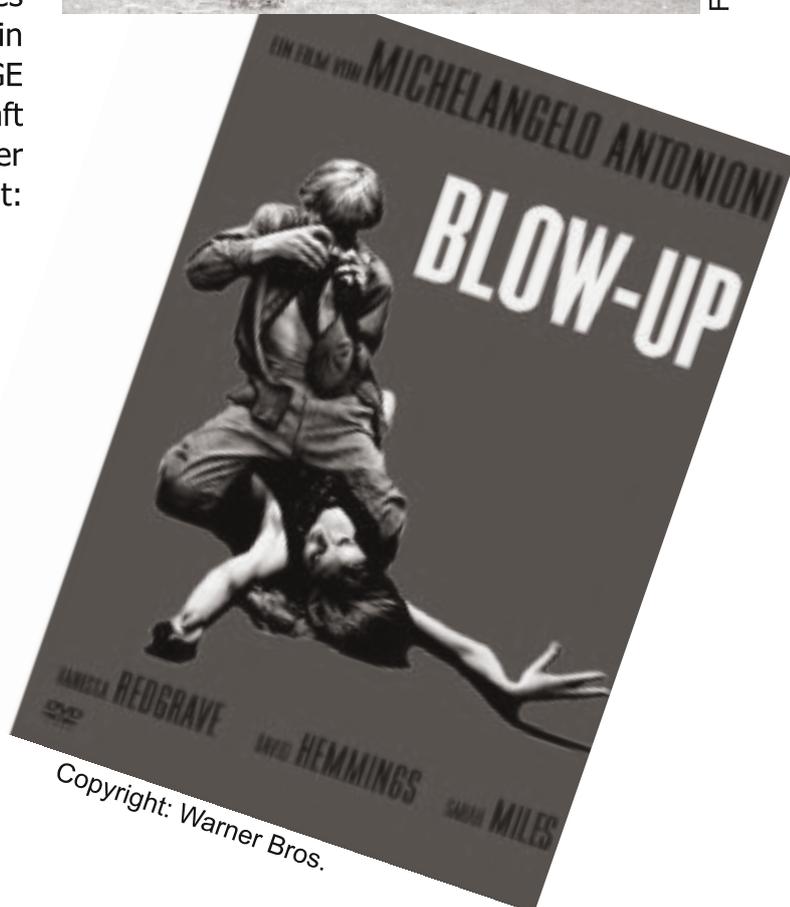
III. Was heute als Hybridisierungs-, Amalgamisierungs- oder Vermischungsprozess wechselseitiger Durchdringung von Alltag und Medien und als manipulativer Zusammenhang von Täuschung und Verkehrung durch Formen und Möglichkeiten Neuer Medien gilt, wurde als fiktiven *Welt der Massenmedien* und *reale Welt des Publikums* in den USA 1938 beobachtet: das anderthalb Jahrzehnte vorm *Age of Television* (Leo Bogart) an der US-Westküste im Radio gesendete und nach H. G. Wells "Krieg der Welten" von Orson Welles gestaltete Hörspiel "The Invasion from the Mars" hielten manche Hörer für so wirklich, daß sie an die kleinen grünen Männchen vom Mars glaubten und daß sie nun angekommen wären. Wirkliche Panikreaktionen folgten. Die *Fiktivwelt der Massenmedien* konnte die *Realwelt des Publikums* überwältigen (Klaus F. Geiger). Das *Thomas-Theorem* wurde wirksam: *Wenn Menschen Situationen als wirklich definieren, dann sind auch ihre Handlungsfolgen wirklich.* Problematisch schließlich und schlußendlich damit alle *parasoziale interaction als intimacy at a*

distance (Donald Horton & Richard Wohl): als Simulation Moment besonderer und vorgetäuschter Handlung mit Schwindel-charakter (und insofern immer mehr als nur ihren Klienten gegenüber behauptete Bearbeitung als faktisches Unterlassen des Bearbeitens in Bürokratien: *fraudulent redressal*). Entsprechend folgerichtig, wie in Friedrich Wolfs Roman "Menetekel oder die fliegenden Untertassen" (1952), Gestalten wie ein durch leere Straßen irrender US-Kriegsminister in irrender Selbsttäuschung als sich selbsttäuschender Irrer.

IV. Daß nachhaltige Verkehrsprozesse einen gesellschaftlichen Schwindelkomplex theoretisch konstituieren können und wie dies praktisch typuscherweise geschieht habe ich in der Einleitung meines Buchs SUCH LINGE (Aachen: Shaker, 2008: 5-18: „Sozialwissenschaft ist nicht so schön wie Kunst. Macht aber genausoviel Arbeit“) anzusprechen versucht: <http://duckhome.de/tb/archives/9144-SUCH-LINGE.html>



Foto: Le5Zek



Alexander Pechmann

Unser bester Freund - Zu Charles Dickens' 200. Geburtstag

Der 200. Geburtstag des berühmten englischen Schriftstellers Charles Dickens ist eine willkommene Gelegenheit, sein vielseitiges und facettenreiches Werk und seine Rolle als Sozialkritiker, Familienvater, Künstler und Erfolgsautor neu zu betrachten.

„Wenn Sie der Öffentlichkeit begreiflich machen könnten, dass mein Vater kein fröhlicher, komischer Gentleman war, der mit einem Plumpudding und einer Schale Punsch durch die Welt zog“, schrieb Charles Dickens' Tochter Kate an ihren engen Freund George Bernhard Shaw, „dann würden Sie mir einen großen Gefallen erweisen.“

Kates Herzenswunsch sollte nicht in Erfüllung gehen. Auch zweihundert Jahre nach Dickens' Geburt überstrahlt das Idealbild des gutmütigen Familienvaters und humoristischen Volksschriftstellers komplexere Facetten seines Lebens und Werks. Die Idealisierung setzte früh ein und basierte auf einer engen Beziehung des Autors zu seinem Publikum, das in seinen liebevoll gezeichneten und skurril überzeichneten Romanfiguren die eigene Lebenswirklichkeit gespiegelt sah.



Die Mühelosigkeit, mit der Dickens sich in die Freuden und Nöte aller Gesellschaftsschichten hineinversetzte, entsprang den Erfahrungen einer schwierigen Kindheit. Sein Vater kam immer wieder in finanzielle Schwierigkeiten und wurde schließlich ins Schuldfängnis überführt. Der zwölfjährige Charles musste die

Schule verlassen und zum Unterhalt der Familie beitragen, indem er in einer Schuhwichsefabrik Tiegel reinigte.

Nach der Entlassung des Vaters durfte Charles den Schulbesuch fortsetzen, obwohl sich seine Mutter zu seinem Entsetzen dafür aussprach, ihn weiterhin zur Arbeit zu schicken. Der Junge protestierte erfolgreich, doch als die Eltern nur drei Jahre später wieder in Zahlungsschwierigkeiten gerieten, musste Charles den Unterricht erneut aufgeben. Nun fand er eine weniger demütigende Anstellung in einer Londoner Kanzlei. Während er als Büroschreiber und Laufbursche für verschiedene Anwälte arbeitete, lernte er zielstrebig Stenographie und schuf so die Grundlage seiner Karriere als Gerichts- und Parlamentsreporter, die ihm manchen Einblick in soziale und menschliche Abgründe gewährte und Stoff für seine Romane lieferte. Die Liebe des jungen Dickens zur Bankierstochter Maria Beadnell, diente ihm als Vorlage für die Liebesgeschichte im Roman „David Copperfield“. Doch während David zumindest kurze Zeit glücklich mit seiner Dora sein darf, musste Dickens sich damit abfinden, dass Marias Eltern strikt gegen die Verbindung waren.

Das Gefühl, für gewisse Gesellschaftskreise nicht „gut genug“ zu sein, spornte den jungen Mann an, noch härter zu arbeiten und nach noch höheren Zielen zu streben. Neben seinen Parlamentsreportagen begann er, realistische Skizzen aus dem Londoner Alltag zu schreiben, die sein Pseudonym „Boz“ bald weithin bekannt machten.

Im Haus eines seiner Herausgeber lernte Dickens Catherine Hogarth kennen. Die beiden

heirateten kurz nach der Veröffentlichung der ersten Folge seines ersten Fortsetzungsromans „Die Pickwicker“, der bereits viele Merkmale der späteren Werke aufwies: ein lebhafter Humor, satirische Seitenhiebe auf soziale Missstände und unmenschlich agierende Institutionen sowie ein packender, oft pathetischer Erzählstil, der bei allen Alterstufen und Gesellschaftsschichten großen Anklang fand. Seine späteren Romane, von „Oliver Twist“ und „Bleak House“ bis „Große Erwartungen“ (die fabelhafte Neuübersetzung von Melanie Walz erschien 2011 bei Hanser), stehen jedoch weit über der Unterhaltungsliteratur seiner Zeit. Sie weisen in die Moderne, indem sie die vielfältigen Beziehungen zwischen dem Individuum und der Gesellschaft skizzieren und immer wieder die Frage aufwerfen, ob der jeweilige Protagonist sich als „Held des eigenen Lebens“ erweist oder zum Opfer eines labyrinthischen Systems wird, das dem Schicksal des Einzelnen meist gleichgültig gegenübersteht.

Fast scheint es, als ob der Rang Dickens' als literarische Institution und soziales Gewissen seiner Nation mit jedem neuen Roman gefestigt wurde. Doch der anhaltende Erfolg als Schriftsteller wurde durch das Scheitern der Ehe überschattet. Dickens trennte sich von der Frau, die ihm zehn Kinder geschenkt hatte, und begann eine diskrete Beziehung zu der Schauspielerin Ellen Ternan, die ungefähr im gleichen Alter war wie seine Töchter Kate und Mary.

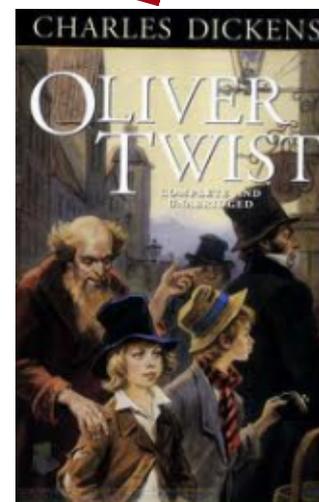
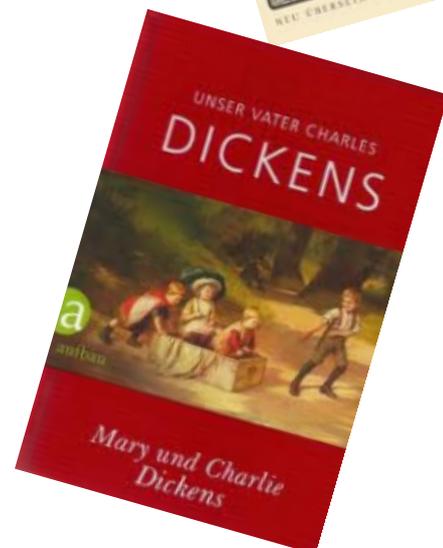
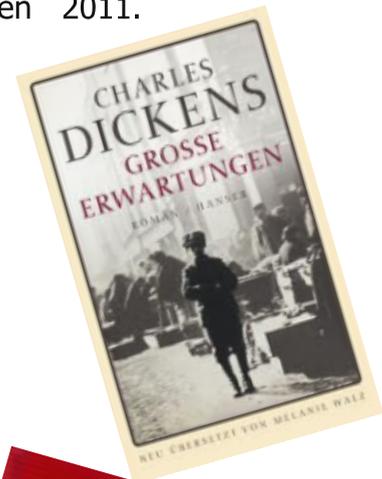
Dickens' familiäre Probleme wirkten sich auf Stil und Inhalt seiner Romane aus, die zunehmend pessimistischer ausfielen. An seiner gesellschaftlichen Position und Popularität änderte dies freilich nichts. Wie sehr er die Herzen seiner Leser erobert hatte und wie weit sein Einfluss als Chronist und Kritiker seiner Epoche reichte, wurde allerdings erst deutlich, als sich die Nachricht seines Todes verbreitete: „Ein sehr lieber Bekannter erzählte, er sei an jenem Tag in einen Tabakwarenladen gegangen“, berichtet Dickens' Sohn Henry in seinen Memoiren. „Während er dort war, kam zufällig ein Arbeiter

herein, um einen Beutel Tabak zu kaufen, und als er seine zwei Pennys auf die Theke warf, sagte er: ‚Charles Dickens ist tot. Wir haben unseren besten Freund verloren.‘“

Literatur:

-Mary und Charlie Dickens: „Unser Vater Charles Dickens.“ Übersetzt und herausgegeben von Alexander Pechmann. Aufbau, Berlin 2011.

-Charles Dickens: „Große Erwartungen.“ Übersetzt und herausgegeben von Melanie Walz. Hanser, München 2011.



Max Pechmann Sasori - Zwischen Kunst und Provokation

Anfang der 70er Jahre kam es zu einer zunehmenden Politisierung des japanischen Kinos. Diese vollzog sich vor allem in den sog. Trash-Filmen, Filmen mit niedrigem Budget und der Konzentration auf Sex und Gewalt. Diese Produktionen standen plötzlich als Wegbereiter für Emanzipation und öffentlicher Sozialkritik. Sasori ist ein Beispiel für diese Wende.

Die Protestbewegungen der 1970er Jahre machten auch nicht vor Japan halt. Ähnlich wie in den USA und Europa gründeten sich in dem Inselstaat Studentenbewegungen, die gegen Vietnam, gegen die Regierung und gegen sexuelle Ungleichheit demonstrierten. Besonders der letzt genannte Punkt führte Anfang der 70er Jahre zur sog. „Lib-Bewegung“, einer Gruppe von Frauen, die für Gleichberechtigung kämpften. Zwar gab es seit 1947 ein Gesetz, das die Gleichstellung zwischen Mann und Frau regelte, doch in der Realität sah dies nun einmal anders aus. Frauen erhielten schlecht bezahlte Jobs, wurden aus nichtigen Gründen entlassen und mussten sich dem in Japan herrschenden Patriarchat unterordnen. Die sozialen Bewegungen aus den westlichen Ländern lieferten sozusagen die Initialzündung, um auf diese Ungerechtigkeiten aufmerksam zu machen.

Bei den Begriffen Protest und Kritik wird besonders ein Filmgenre schnell hellhörig: Trash. Darunter versteht man in der Regel Filme mit niedrigem Budget und äußerst skurriler Handlung.



Copyright: rapid eye movies

Trash ist eigentlich ein Genre übergreifender Begriff. Er betrifft sämtliche Bereiche, vom phantastischen bis zum erotischen Film. Besonders Horrorfilme werden gerne als Trash bezeichnet. Erst seit wenigen Jahren beginnen sich Kritiker ernsthafter mit diesem Thema auseinanderzusetzen und finden, was Trash-Fans längst behaupteten, plötzlich Aspekte der Kunst in vielen dieser Filme. In keinem anderen Genre war und ist es möglich, mit künstlerischen Codes zu experimentieren wie im Trash-Genre. Manche Trash-Regisseure wurden wegweisend für die Entwicklung des phantastischen Kinos. So übte Mario Bava einen enormen Einfluss auf das Horrorkino aus, nicht nur beim italienischen Horrorfilm. Sein Einfluss reicht heute bis nach Südkorea. Auch das heutige Mainstream-Kino wäre ohne die „Vorarbeit“ des Trash-Genres kaum entstanden. Als Ende der 70er Jahre die Besucherzahlen in den Kinos zurückgingen, nahmen Regisseure wie George Lucas oder



Copyright: rapid eye movies

Steven Spielberg die Aspekte des Trash auf, um damit teure Produktionen zu kreieren. Dies wiederum hatte zur Folge, dass den billigeren Trash-Filmen die Besucher fehlten, sodass sich Trash Anfang der 80er neu erfinden musste. Diesmal als sog. Direct-To-Video-Produktionen. Dieser Trend hält bis heute an. Ließen Trash-Filme früher in den sog. Bahnhofskinos und die Großproduktionen in den Kinopalästen, so finden sich heutzutage Trash-Filme als DVDs im Medienhandel und Großproduktionen in Kinocentern wieder.



Copyright: rapid eye movies

Doch kehren wir zurück zu den 70er Jahren. Es waren Horrorfilme, welche die Gesellschaftskritik aufnahmen und auf überzogene Weise wiedergaben. „Nacht der lebenden Toten“, „Last House on the Left“ oder auch „Texas Chainsaw Massacre“ zeigten die USA nicht mehr durch eine rosarote Brille, sondern lieferten das Bild einer völlig degenerierten Gesellschaft. Sie machten darauf aufmerksam, dass etwas nicht stimmt und dass dieses Etwas nicht von den Sowjets verursacht wurde (wie in den 50ern noch auf paranoide Weise angenommen), sondern durch die Gesellschaft selbst. Diese neuen, postmodernen Horrorfilme, welche von der französischen Nouvelle Vague beeinflusst waren, veränderten das US-amerikanische Kino auf eine geradezu radikale Weise. Ein Blick in das damalige Kinoprogramm Japans gibt Aufschluss darüber, dass etwas Ähnliches auch dort geschah. Das Trash-Genre nahm die Kritik der Protestbewegungen in seine Filme auf. Das Ergebnis ist etwas anders als in den westlichen Ländern und doch wieder

ähnlich. Man stelle sich eine Frau als Hauptfigur eines japanischen Filmes zu Beginn der 70er Jahre vor. Thomas Venker schreibt in seinem Booklet zu „Lady Snowblood“, dass diese Idee genauso viel Aufsehen erregte wie 1969 Romeros „Night of the Living Dead“, in dem ein schwarzer Schauspieler die Hauptrolle übernahm. Es galt bis dahin als ein Ding der Unmöglichkeit und wurde schlicht und ergreifend als Provokation betrachtet. Nun, in Japan übernahm sozusagen die Frau die Rolle des Schwarzen.



Copyright: rapid eye movies

Damit war „Sasori – Der Skorpion“ geboren. Sasori bedeutet in der Tat Skorpion. Der Name passt, denn die Frau, um die es geht und die in Gefängniszelle 701 auf Rache sinnt, ist alles andere als eine feine Dame. Sie wurde von ihrem Freund, einem Drogenfahnder, hintergangen und ins Gefängnis geworfen, in den, wie es heißt, „härtesten Knast Japans“. Dort muss sie die schlimmsten Demütigungen über sich ergehen lassen, bis sie endlich die Möglichkeit zur Rache bekommt. Regisseur Shun'ya Ito griff in seinem Debüt somit die Kritik der Protestbewegungen auf. In „Sasori“ rächt sich eine Frau an der Männerwelt. Das Patriarchat wird in Frage gestellt und ordentlich durchgeschüttelt, bis auch der letzte Peiniger seine Strafe erhalten hat. Als schwarz gekleidete Siegerin schreitet Sasori (mit „bürgerlichem Namen“ Nami Mitsushima) von dannen, aber nicht ohne vor dem Fade Out einen ironischen Blick zurück in die Kamera bzw. auf den Zuschauer zu werfen. Gerne wird „Sasori“ schlicht zu den „Frauengefängnisfilmen“ gezählt. Doch wird diese Kategorisierung diesem Film nicht gerecht. In der Regel sind die sog.

„Knastjulenfilme“ eher den reinen Erotikfilmen zuzurechnen. Auch die Machart dieser Filme ist im Vergleich zu „Sasori“ einfach und teils amateurhaft. „Sasori“ hingegen weist einen sehr hohen Kunstgehalt auf. Teilweise dem Expressionismus verschrieben, reicht die Produktion ins Surreale und überschreitet damit die Grenzen zwischen Thriller und Horror. Lässt man sich auf diesen Film ein, so wird man von einem vortrefflichen Spiel origineller Kameraperspektiven überrascht. Die Farbgebung erinnert teilweise an die Filme Mario Bavas. Die für die Rückblenden arrangierten Kulissen funktionieren wie auf einer Theaterbühne. Natürlich steht die Gewalt im Vordergrund und wird teils bis an die Grenze des Erträglichen gesteigert. Das muss sein, da nur so die pervertierten Gefängniswerter charakterisiert werden können und somit die Männlichkeit und damit das Patriarchat in Frage gestellt wird. Genau hier kommen die Aspekte der Frauenbewegung zum Tragen. Es ist also eine Mischung aus Kunst oder auch Arthouse und Exploitation, was sich hier dem Zuschauer bietet. Klameister Quentin Tarantino bediente sich bei diesem Film unerbittlich für „Kill Bill“. Man muss ihm allerdings zugute halten, dass er auf die Originalfilme hinwies.



Copyright: rapid eye movies

„Sasori – The Scorpion“ folgten drei weitere Produktionen. Die erste Fortsetzung trägt den Titel „Sasori – Jailhouse 41“. Er handelt von einem Fluchtversuch mehrerer Frauen, die in ihrer Gefängnisnkleidung durch Japan irren, auf der Suche nach Freiheit und Geborgenheit. Jede der Frauen ist Opfer ungerechter sozialer

Umstände. Diese Umstände trieben sie letztendlich zu den Straftaten, die sie ins Gefängnis brachten.



Copyright: rapid eye movies

Die Hintergrundgeschichten der einzelnen Frauen werden in einem endrucksvollen, surrealen Zwischenspiel dargestellt, welches man beinahe als ein Enka-Musikvideo bezeichnen könnte. Natürlich ist Sasori bei dem Fluchtversuch mit von der Partie. Doch sie wird von den anderen als Außenseiterin betrachtet und weiterhin schikaniert. Die Sticheleien und Peinigungen führen Sasori dazu, sich bei den anderen Flüchtlingen zu rächen. Regisseur Ito steigert in diesem Film die surrealen Elemente so stark, dass Teil Zwei der Sasori-Reihe den Kunstgehalt seines Vorgängers um das Vielfache übersteigert. Schon allein die mehrere Minuten andauernde Anfangssequenz, in der Sasori einen Löffel zu einem Messer schleift, spricht für sich und ist in ihrer Zusammensetzung ein unglaubliches Meisterstück. Interessant ist hierbei auch die offene Kritik an Japans Gräueltaten während des Zweiten Weltkriegs. Japaner tun sich bis heute schwer, ihrer Geschichte objektiv ins Auge zu sehen. Diese Kritik, in welcher ein nationalistischer Weltkriegsveteran ins Lächerliche gezogen wird, muss wie ein Schlag in die Magengrube gewirkt haben. Hier macht sich die Beziehung zwischen Trash und Sozialkritik explizit bemerkbar.

Der dritte Teil der Reihe lautet „Sasori – Den of the Beast“. In diesem Film befindet sich Sasori zwar in Freiheit, ist aber ständig auf der Flucht vor der Polizei. Auch hier ist die Anfangssequenz einzigartig. Sasori wird in der



Copyright: rapid eye movies

U-Bahn verhaftet. Einer der Polizisten kettet sie an Handschellen. Sasori jedoch schlägt ihm kurzerhand den Arm ab und flieht. Es geht um die Fluchtsequenz, welche ebenfalls einen surrealen Charakter aufweist. Denn mehrere Minuten lang rennt Sasori durch Tokios Straßen, während der abgetrennte Arm von ihr baumelt. Die erstaunten Blicke der Passanten lassen darauf schließen, dass diese nicht auf die Dreharbeiten aufmerksam gemacht worden waren. Der restliche Film lässt an Trash-Elementen nichts aus. Er wird zu einer Achterbahnfahrt durch das gesamte Trash-Genre. Dabei scheut er sich auch nicht, die Zuschauer durch eine Inzest-Beziehung zu schockieren. Sasori wird hier zum Zentrum, welches alle Elemente zusammenhält und ihnen einen Sinn verleiht. Höhepunkt dabei ist ihre Flucht durch das Kanalsystem, während die Polizei Öl hinunterschüttet und es anzündet. Wiederum wird hier, typisch für die 70er Jahre, die Moral auf den Kopf gestellt. Der fast schon fanatische Polizeinspektor, der Sasori unbedingt fangen möchte, um sich an ihr zu rächen, stellt im symbolischen Sinne die Frage dar, was eigentlich gut und was böse ist. Gibt es diese Unterteilung überhaupt? Sasori, als verbitterte gesellschaftliche Außenseiterin, weist in ihrer Symbolik auf das Schicksal von Individuen hin, welche sich der genormten Gesellschaft nicht anpassen wollen. Sie werden zu Geächteten, da schon allein ihre Existenz die Gesellschaft als solche in Gefahr bringen könnte.

Mit Existenz ist hier gemeint, die konservativen Elemente, welche die japanische Gesellschaft prägen und welche das Patriarchat aufrecht

erhalten.

„Den of the Beast“ war Itos letzter Film der Sasori-Reihe. Er hielt mit Teil Drei die Geschichte der einsamen Rächerin für beendet. Die Produzenten sahen dies jedoch anders und finanzierten einen vierten Teil. „Sasori – Grudge Song“ lautet der Titel des letzten Teiles, in dem Meiko Kaji als Sasori in Erscheinung tritt. Regie führte Yasuharu Hasabe.

Man merkt sogleich den handwerklichen Unterschied zwischen Hasabe und Ito. „Grudge Song“ fehlen fast völlig die surrealen Elemente. Erst im Finale des Films scheint sich Hasabe auf Itos Kunst zu besinnen und kehrt ansatzweise in dessen Fußstapfen zurück. Der größte Teil des Films ist jedoch eher ein Drama, in welchem zwei Außenseiter versuchen, ihr Leben in den Griff zu bekommen, dabei jedoch zum Scheitern verurteilt sind. Sasori kommt zurück ins Gefängnis. Polizeinspektor Kudomo will sich persönlich an ihr rächen, in dem er sie in eine einsame Gegend entführt, in welcher ein Galgen errichtet wurde. Ab hier setzt die intensive Farbgebung ein, geht „Grudge Song“ über ins Surreale. Dieser Aspekt setzt sich am Ende des Films fort, in dem Sasoris Exfreund im Boden verschwindet. Der restliche Film spielt auf sozialen Bewegungen der 70er Jahre an. Mit Gewalt als letztem Mittel, versucht sich Sasori Gehör zu verschaffen. Allerdings vergeblich. Die konservativen Elemente der Gesellschaft scheinen zu siegen.



Copyright: rapid eye movies

Bezeichnend für Nami Mitsushima ist, dass sie so gut wie nichts spricht. Die Qualen lässt sie wortlos über sich ergehen. Die Rache vollzieht sie beinahe in einem ebensolchen Schweigen. Nur im letzten Teil spricht sie: „Nicht ich habe dich getötet, sondern die Sasori, die dich geliebt hat.“ Ein wunderbares Paradoxon, das sie dem Zuschauer mit auf den Weg gibt.



Copyright: rapid eye movies

Die japanische Enka-Sängerin Meiko Kaji passte mit ihrem melancholischen Gesichtsausdruck und ihren stechenden Augen hervorragend in diese Rolle. Sie zählt zu den bekanntesten Exploitation-Darstellerinnen der 70er Jahre. Ihre filmische Karriere begann mit den „Stray Cat Rock“-Filmen, in denen es um verfeindete Mädchenbanden geht. Als Meiko Kaji angeboten wurde, in den damals aufkommenden Pink-Movies, japanischen Softpornos, mitzuspielen, lehnte sie ab. Trash-Fans sind ihr für diese Entscheidung wahrscheinlich ewig dankbar. Denn kurz darauf wurde sie von Ito für die Rolle der Sasori gecastet.

1973 spielte sie Lady Snowblood in dem gleichnamigen Film, in dem es ebenfalls um eine Frau geht, die rächend durch die Lande zieht, allerdings hundert Jahre vor Sasori. Auch dieser Film steht im Zeichen der Frauenbewegungen der 70er Jahre. Ende der 70er Jahre kehrte Meiko Kaji dem Trash-Genre und damit der Filmindustrie den Rücken. Ihre

Fernsehauftitte sind sehr rar. Gelegentlich erscheint sie in japanischen TV-Serien.

Im Gegensatz zu den 70er Jahren morden sich heutige Filmfrauen als gruselige Gespenster durch die japanische Gesellschaft des Trash-Genres. Auch wenn die Machart eine völlig andere ist, so ist die Ambition dieselbe wie damals: die Forderung nach mehr Gleichberechtigung. Kein Film spricht dies zentraler an als Takeshi Miikes „Audition“ aus dem Jahr 1999. Solange diese nicht erreicht ist, werden die Nachfolgerinnen von Sasori noch viel zu tun haben.



Copyright: rapid eye movies

DER ZUG KOMMT!

Welche Rolle spielen Züge in Musikvideos?

Eine essayistische Betrachtung
Von Nina Wilhelmi

Züge haben in Deutschland meistens Verspätung. Trotz dieses Dilemmas moderner Mobilität ist der Zug noch immer ein zentrales Symbol für Trennung und Zusammenfinden. Das Auto, Merkmal moderner und postmoderner Lebensführung, besitzt eine solche Qualität bei weitem nicht. Es ist zu individuell, zu wenig romantisch. Mit Zügen dagegen wird eine weite Welt erschlossen, ohne gleich abheben zu müssen. Lange, einsame Bahnstrecken, gelegentlich auch schöne Landschaften und vor allem Menschen, die sich verabschieden oder sich freudig wiedersehen.

Man könnte meinen, dass das Auto, als allgegenwärtiges Fortbewegungsmittel, diese romantische Sichtweise beeinträchtigt hat. Doch ist dies nicht der Fall. Selbst in dem postmodernsten allen filmischen Daseins, den Musikvideos (im Englischen unsanft Promotional Videos genannt), spielt der Zug als ein Symbol für gefundene oder verlorene Liebe eine wichtige Rolle.

Der Zug als metonymisches Symbol erscheint noch immer reizvoller und vor allem verständlicher zu sein als jedes andere Fortbewegungsmittel (Flugzeug, Auto oder Fahrrad), um beim Menschen so etwas wie Melancholie heraufzubeschwören.

1980 veröffentlichte die Punkband The Sports ihre Single „Strangers on a Train“. Das Musikvideo spielt klarerweise in einem Zug, das heißt vielmehr in einem Zugabteil. Den ganzen Zug bekommt der Zuschauer nie zu sehen. In dem Abteil sitzen sich ein Mann (Sänger Stephen Cummings) und eine Frau gegenüber. Die Frau liest in einem Buch und zeigt damit, dass sie während ihrer Reise nicht gestört werden möchte. Dem Mann dagegen

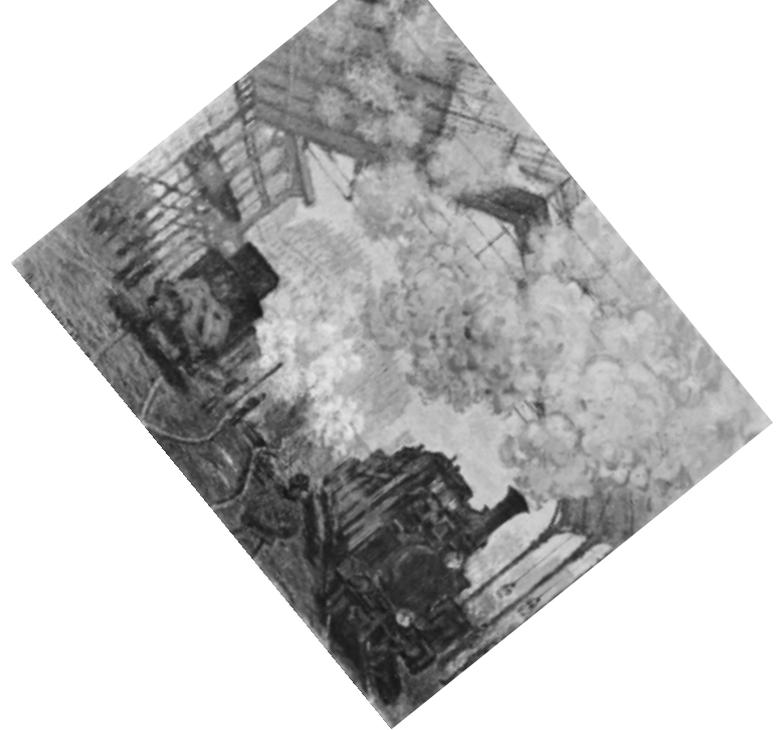
scheint ihr abweisendes Verhalten wenig auszumachen. Er redet bzw. singt auf sie ein. Das Problem jedoch ist weniger die Frau, die nach und nach den Avancen des Mannes nachgibt, sondern eher die anderen Fahrgäste, welche sich in dem Abteil zunehmend drängen, sich aber – parallel zur eigentlichen Handlung – ebenfalls treffen und zusammenfinden. Der Zug also als Symbol für das Finden, für zufällige Bekanntschaften, die sich in Freundschaft oder Liebe transformieren und daher das Thema „Strangers on a train“ nicht nur visuell veranschaulichen, sondern zugleich ins Ideelle emporheben.

Wenige Jahre später (1982) erschien mit „Nighttrain“ eine Single sowie ein dazugehöriges Musikvideo der New Wave-Band Visage. Interessant an dem Videoclip ist, dass die Protagonisten, in diesem Fall die Bandmitglieder, in keinem Zug sitzen, sondern in einem Auto über eine Straße rasen, während aus dem rechten Off der andeutungsweise Qualm einer Lokomotive ins Bild strömt. Höchstwahrscheinlich geschah dies aus Kostengründen, da das Budget für keinen Zug reichte. Ein solcher wird lediglich in Form alter Aufnahmen aus der Stummfilmzeit in Sekundenbruchteilen eingeblendet. Der Zug bzw. der „Nighttrain“ bekommt einen abstrakten Charakter. Die Abstraktheit findet sich im gesamten Video wieder. Das Auto mit dem singenden und feiernden Bandmitgliedern symbolisiert ähnlich wie bei „Strangers on a Train“ die Zusammenkunft. Diese ist – symbolisiert durch das Auto – verbunden mit (sexueller) Freiheit. Das Video vermittelt aufgrund seines abstrakten Niveaus keinen Sinn für Melancholie. Hier wird eher auf den Spaßfaktor gesetzt. Das Leben als eine Party, Anfang und Ende ungewiss, die Reise geht

ohne wenn und aber weiter, allerdings in Form einer One-Way-Street. Das Auto kehrt nie um, sondern fährt stets in dieselbe Richtung.

Die meisten Kosten dürfte ein Musicvideo aus Südkorea verschlungen haben. Die durchaus aufwendige visuelle Umsetzung des Songs „One Way Ticket“ der Girl-Band Nine Muses aus dem Jahr 2012 spielt auf einem Bahnsteig. Die Kostüme der Sängerinnen reichen vom 30er Jahre-Hollywood-Stil bis zum postmodernen Schaffnerlook. Es handelt sich um eine Mischung aus Tanzsequenzen und narrativen Einschüben, in denen es um die Trennung und das Beenden einer Beziehung geht. Der Zug symbolisiert hier die Unumkehrbarkeit einer Entscheidung. Er bringt die ehemals Liebenden auseinander, um sie nicht wieder zusammenzuführen. Auch hier wie im Video von Visage ähnelt der Zug einer Einbahnstraße. Die Beziehung ging erst kürzlich in die Brüche, dargestellt durch den Bahnsteig, auf dem der Zug wartet, der in wenigen Minuten oder Sekunden abfahren wird. Die melancholische Stimmung wird durch düstere Farben verstärkt sowie durch die 30er Jahre-Kostüme, welche indirekt auf Filme wie „Casablanca“ verweisen.

Züge haben auch in unserer Zeit symbolisch keineswegs ausgedient. Ihre Darstellungsweise besitzt den Reiz der Nostalgie. So sind die Einblendungen bei Visages „Nighttrain“ und der Zug in „One Way Ticket“ der Nine Muses alte Dampflokomotiven. Ein moderner Zug wirkt dagegen weniger romantisch. Sein Aussehen passt nicht zum Ideal von Liebe und Trennung. Klassik vermischt sich hier mit Moderne und Postmoderne zu einem Einzigem. Aber was? Ein neuer Begriff muss her. Aber bitte nichts mit „post“.



Singlecover der Sports (1980)



Japanisches Singlecover von Visage (1982)

Singlecover Nine Muses (2012)



FILM und BUCH

Das Magazin für Film- und Literaturanalyse

Formalien für Manuskripteinsendungen

Das Magazin beschäftigt sich ausschließlich mit soziokulturellen Darstellungen und Analysen von Filmen und Büchern. Sollten Sie einen Artikel, ein Essay oder eine Rezension bei uns veröffentlichen wollen, so achten Sie bitte auf folgende Regelungen:

1. Der Umfang des Textes sollte nicht länger als 20 Seiten betragen.
2. Senden Sie uns bitte nur Texte in den Formaten rtf oder pdf.
3. Der Text sollte keine Fuß- oder Endnoten beinhalten.
4. Bilder bitte in gesonderten Dateien zu senden.
5. Klären Sie bitte zuvor das Copyright der Bildmaterialien.

Ihre Artikel können Sie gerne an folgende Adresse senden: filmundbuch@web.de.

Wir freuen uns auf Ihre Arbeiten.

Vielen Dank und freundlichste Grüße

Ihr Redaktions-Team

Redaktionsschluss für die nächste Ausgabe:
31.07.2012