Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 59 (2017)

Heft: 361

Artikel: Zwischenwelten als Spiegel des Lebens : Geister im thailändischen Film

Autor: Böhler, Nathalie

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863180

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

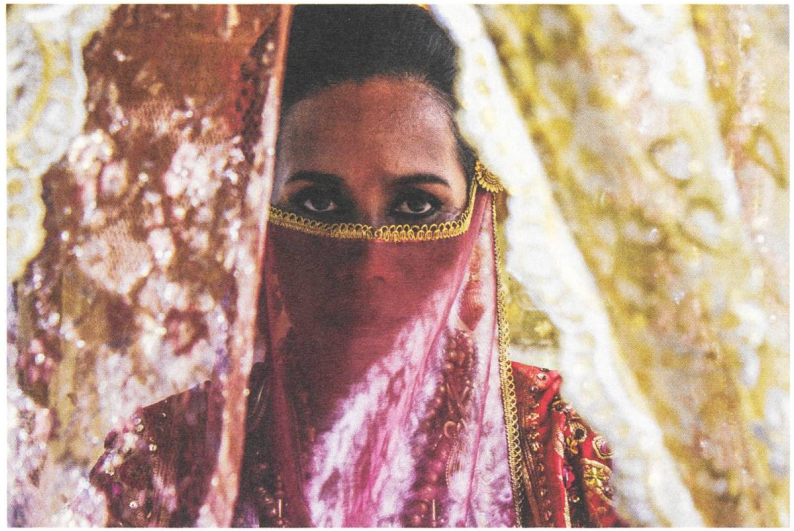
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées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

Terms of use

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

Download PDF: 08.01.2026

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



Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives (2009) Regie: Apichatpong Weerasethakul

Geister im thailändischen Film

Natalie Böhler

Filmwissenschaftlerin, promovierte zu Nationalismus im thailändischen Film. Forschung und Publikationen zu Landschaft, Geistern und Independent-Kino in Südostasien sowie zum transnationalen World Cinema.

Zwischen-welten als Spiegel des Lebens

The Blue Hour (2015) Regie: Anucha Boonyawatana

Der Geisterfilm ist eines der beliebtesten Genres weltweit. Das Kino Thailands ist besonders spukfreudig, seine Geister verbreiten mehr als nur Schrecken: eine Betrachtung der Geisterfigur und ihrer Bedeutungsebenen quer durch die thailändische Filmindustrie.

Was zuerst nur ein unscharfer Umriss auf dem Foto ist, wird in der Vergrösserung zu einem Affengeist, der sich durch den Dschungel schwingt. Dieses Bild lässt Boonmees Sohn nicht mehr los; schliesslich wandert er in die Wildnis hinaus und wird selbst zu einem Affengeist. Die kurze Szene aus Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives / Loong Boonmee raleuk chat (Apichatpong Weerasethakul, 2009) veranschaulicht die Bannkraft des fotografischen Bildes: So sehr wirkt es auf seinen Betrachter, dass es ihm eine ganz neue Existenz eröffnet. Ausserdem verweist es auf die enge Beziehung, die schon immer zwischen Geistern und dem Film sowie seinem medialen Vorgänger, der Fotografie, bestand.

Schon in ihren Anfangszeiten zu Beginn der Moderne waren Fotografie und Film fasziniert vom Unheimlichen und Übernatürlichen, am stärksten im Genre der Geisterfotografie, das mit meist verschwommenen Bildern die Präsenz von Geistern beweisen wollte. Die Faszination nährt sich aus Charakteristiken des Mediums. Die Möglichkeiten der Tricktechnik wirken beflügelnd auf die Phantasie; die Reproduzierbarkeit und der Evidenzcharakter verlocken dazu, das kaum Sichtbare und Unglaubliche für alle sichtbar festhalten zu wollen, denn was filmisch festgehalten werden kann, muss doch – damals noch viel stärker als heute – irgendwie wirklich existieren. Nicht zuletzt haftet dem Medium Film auch in seiner Erscheinung etwas Geisterähnliches an. Als ein Illusionsbild irrlichtert es über die Leinwand, materiell und immateriell zugleich, und ist so fragil, dass es beim kleinsten Lichteinfall verblasst.

Geisterfilme existieren rund um den Globus. So umfasst die Reihe der Gespensterfilme, die dieses Jahr am Festival International de Films de Fribourg läuft, unter anderem Werke aus Südkorea, Moldawien, Spanien, Japan, den USA und dem Iran, enstanden zwischen 1950 und heute. Im Vergleich zueinander zeigen die Filme auf, wie Geister an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten imaginiert werden, und können so als gesellschaftliche und historische Indikatoren wirken. So kommen einerseits historische, soziale oder politische Themen vor, die im Kontext des jeweiligen Landes von besonderer Bedeutung sind, und der jeweilige kulturell spezifische Umgang mit Geistern fliesst in die Filme ein. Gleichzeitig eint alle Geisterfilme das zeit- und ortübergreifende, universelle Rätseln darüber, was nach dem Leben mit uns Menschen geschieht, und die Beschäftigung mit dem Übersinnlichen; Fragen, auf die wir nicht so bald eine Antwort finden werden und die immer wieder die Phantasie anregen. Erstaunlich oft geht es dabei nicht nur um Schrecken und Angst der Zuschauer. Geister im Film sind meist mehr als unheimliche Figuren: Aus ihrer Warte im Zwischenreich zwischen Leben und Tod beobachten und spiegeln sie unser menschliches Leben. Dabei drücken sie Schattenseiten, Tabuisiertes und Verdrängtes aus, auf persönlicher und zuweilen auf gesellschaftlicher und politischer Ebene.

Exemplarisch

Das Beispiel Thailand eignet sich besonders, um das breite Spektrum der Geisterfigur zu untersuchen. Geister sind in der Literatur und im Film des Landes, wie in denjenigen ganz Südostasiens, auffällig präsent. Die regionalen Traditionen des Geisterglaubens sind lang, lebhaft und vielfältig; sie speisen sich unter anderem aus animistischen Glaubensrichtungen, die noch im heutigen Alltag neben den offiziellen, institutionalisierten Religionen deutlich präsent sind, und bieten ein kaum zu überschauendes Inventar an Geisterfiguren.

So ist auch das Geistergenre seit der Blütezeit des thailändischen Films in den fünfziger und sechziger Jahren eines der beliebtesten. In dieser Epoche erlebte die Filmindustrie einen markanten Aufschwung. Dank der Verwendung von günstigem 16-mm-Material konnte die Produktion stark erhöht werden. Grosse Studios produzierten Hunderte von Kassenschlagern, und ein Starsystem entstand. Einheimische Genres bildeten sich, beeinflusst von lokalen Theatertraditionen, vom indischen Mainstream wie auch von Hollywood. Der klassische thailändische Geisterfilm hat typischerweise Horror- als auch Komödienelemente und bezieht sich auf Legenden und Sagen aus der Folklore. Das Genre existiert bis heute und findet unverändert grossen Zuspruch beim einheimischen Publikum. In den neunziger Jahren erweiterte sich die Industrie um einen transnational ausgerichteten Zweig, der Filme mit Arthouse-Anspruch macht. Diese zielen vor allem auf ein internationales Festivalpublikum ab und entstehen meist als Koproduktionen, oft unterstützt von europäischen Kulturfonds. Daneben ist in den letzten zehn Jahren eine kleine unabhängige Bewegung gewachsen,

die mit niedrigsten Budgets arbeitet und Werke mit experimentellem und oft kritischem Charakter hervorbringt. So verschieden diese Stränge der Filmindustrie sind: Geister sind in allen ihren Geschichten präsent.

Varianten einer Geisterlegende

Wie komplex die Bedeutungen sind, die eine Geisterfigur tragen kann, zeigt die Folklorelegende von Mae Nak, die unzählige Male wiedererzählt und verfilmt wurde: Im Dorf Prakhanong verliebt sich vor Jahrhunderten der junge Mak in Nak. Kurz nach ihrer Hochzeit wird Nak schwanger. Da Mak in den Militärdienst muss, bringt sie das Kind ganz alleine zur Welt. Nach seiner Rückkehr ins Dorf zu seiner kleinen Familie beginnen die andern Bewohner zu munkeln, etwas stimme nicht, und tatsächlich: Nak ist bei der Geburt gestorben und lebt seither als Geist weiter. Als Mak bewusst wird, dass seine Frau untot ist, will er aus Liebe trotzdem mit ihr zusammenleben. Als die Dorfbewohner ihn davon abzubringen versuchen, übt Nak grausame Rache und muss schliesslich vertrieben werden. Nak, der Muttergeist, ist eine zutiefst ambivalente Figur: Sie löst Schrecken aus, aber auch Mitleid über ihr trauriges Los. Ausserdem lässt sie den Schmerz greifbar werden, den die unwiderrufliche Trennung durch den Tod auslöst, die Schwierigkeit, sich in sein Schicksal zu fügen, sowie auch das gesellschaftliche Bedürfnis danach. Als sie sich dagegen aufbäumt, wandelt sich Nak von der fürsorglichen Geistermutter zum furchterregenden Monster.

Die vielen Verfilmungen der Legende interessieren sich jeweils für ganz unterschiedliche Aspekte der Geschichte. Klassische Mainstreamversionen wie etwa Mae Nak Pra Khanong (Gomarchun, 1958) stellen die Angst vor Nak ins Zentrum der Erzählung. Sie lassen sich lesen als Ausdruck einer (männlichen) Angst vor der weiblichen Gebärkraft und ihren Risiken, ebenso wie eine furchterregende Überhöhung der Mutterliebe, die auch deren besitzergreifende Aspekte betont. Eine experimentelle Kurzversion (Mae Nak, Pimpaka Towira, 1997) steuert der traditionellen Überlieferung der Legende entgegen, indem sie sich auf das zwiespältige Gefühlsleben des Geists ausrichtet und es auf lyrische Weise ausdrückt; so entsteht eine weibliche Sicht auf die Geschichte, die Empathie mit der Geisterfigur hervorruft. Etwas später entstand die Grossproduktion Nang Nak (Nonzee Nimibutr, 1999), die aus der Legende ein bombastisches nationalistisches Epos macht. Der Film zeichnet ein nostalgisches Bild des Landlebens, und seine neokonservative Haltung passte perfekt in die Ideologie des Zeitgeists: Nang Nak entstand während einer grossen Wirtschaftskrise, die Thailand Ende der neunziger Jahre durchschüttelte. Eine gesellschaftliche Folge davon war die Rückbesinnung auf traditionelle Werte und ein erstarkender Nationalismus und Konservatismus. Die ländliche Idylle, die der Film mit schwelgerischer Kamera zelebriert, die Akribie der historischen Darstellung und der moralisierende Unterton der Handlung – Nak wird unter viel Getöse und Special Effects von einem alten, weisen Mönch exorziert, die offizielle Religion besiegt den als primitiv dargestellten Geisterglauben – entsprachen offenbar ganz dem Publikumsbedürfnis und machten den Film zum Kassenerfolg.

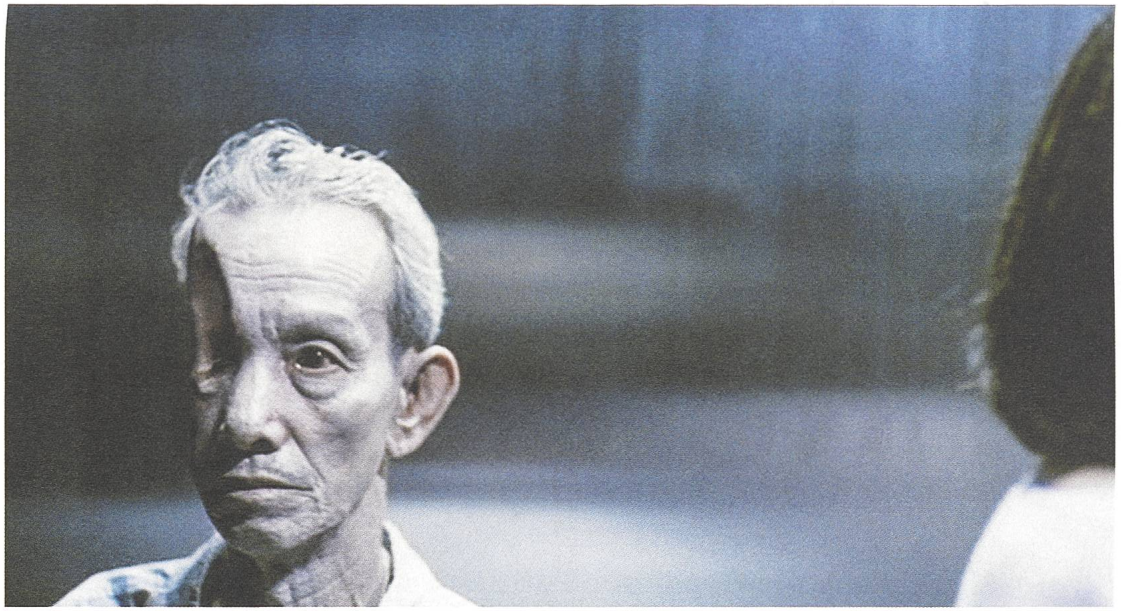
Einen ganz anderen Fokus legt Pee Mak (Banjong Pisanthanakun, 2013). In diesem erfolgreichen Blockbuster wird Folklore zu einer postmodernen Komödie voller Slapsticks und Anachronismen, in der die Figuren aus längst vergangenen Jahrhunderten Grossstadtslang der Gegenwart sprechen, Cola trinken und hippe Frisuren tragen. Die tragische Liebesgeschichte zwischen Mak und Nak wird kurzerhand durch ein Happy End ersetzt, und die Autorität der Religionsvertreter ist dahin; der zuständige Mönch, der für Ordnung sorgen sollte, erweist sich als trottelig und nutzlos. Kritiker sahen im freigeistigen Umgang mit der Legende sogar ein politisches Statement. Den traditionellen historischen Rahmen und die Moral einer bekannten Geschichte so vergnügt über den Haufen zu werfen, kann symbolische Bedeutung haben in einer Gesellschaft, deren Geschichtsschreibung sich aus nationalistischen Mythen speist und in der vonseiten der Regierung zunehmend ein streng konservativer Umgang mit Autoritäten gefordert wird. Die Geisterfigur wird in dieser Fassung zum Vehikel für humorvolle, subversive Kritik an einer erstarrten, autoritären Form des Geschichtenerzählens.

Dies ist nur eine Handvoll Interpretationen der Legende von Nak, es gibt viele weitere. Ihre Vielfalt ist umso reizvoller, als es sich um allseits bekanntes Erzählgut handelt. Dadurch werden die Eigenheiten der jeweiligen Version umso stärker betont. Die Beliebtheit der Geschichte liegt wohl an der Universalität ihrer Thematik, die schmerzliche Trennung geliebter Menschen durch den Tod.

Unfinished business: Geister und Karma

Geister wirken wie ein Spiegel des Lebens. Was uns zu Lebzeiten beschäftigt, wie wir entscheiden und handeln, unsere menschlichen Verbandelungen – all dies wirkt nach dem Tod fort. So gesehen, haben Geistergeschichten stets auch eine moralische Ebene; als karmisches Echo halten Geister uns die unfertigen Angelegenheiten ihres (und vielleicht unseres) Lebens vor Augen. Das Unheimliche im Geisterfilm ist meist nicht das absolut Böse, wie es uns oft im Horrorfilm schreckt. Es tritt nicht von aussen an uns heran, sondern entspringt uns selber, unseren Altlasten und unserem Gewissen. In einem buddhistisch geprägten Land ist die Vorstellung eines Kreislaufs von Gut und Böse prägend und an den Glauben an die Reinkarnation gebunden. Dass die Geisterfigur den naturgegebenen Zyklus der Wiedergeburt unterbricht, weil ihr Leben zu verstörend war, macht sie besonders frappant.

Eine Geisterfigur, die in Thailand und ganz Südostasien in Varianten vorkommt, ist die der ungerecht behandelten Frau, die nach ihrem Tod Rache sucht. Buppha Ratree (Yuthlert Sippapak, 2003), eine thailändische Arthouse-Horrorkomödie, nimmt dieses alte Legendenmotiv auf. Buppha ist eine junge, alleinstehende Studentin, die von ihrem Kommilitonen Ake ausgenutzt und geschwängert wird. Als er sie im Stich



The Eye (2002) Regie: Danny und Oxide Pang

Mekong Hotel (2012) Regie: Apichatpong Weerasethakul

Mekong Hotel (2012) Regie: Apichatpong Weerasethakul

The Blue Hour (2015) Regie: Anucha Boonyawatana

Shutter (2004) Regie: Banjong Pisanthanakun, Parkpoom Wongpoom

Pee Mak (2013) Regie: Banjong Pisanthanakun

The Blue Hour (2015) Regie: Anucha Boonyawatana

Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives (2009) Regie: Apichatpong Weerasethakul

lässt und sie an den Folgen einer Abtreibung stirbt, wird sie zur Untoten, die Ake verfolgt und bis in alle Ewigkeit quält. Seine Reue sowie alle Versuche, Bupphas Geist auszutreiben, helfen nichts, im Gegenteil, ihre Rache wird immer blutiger. Die Weigerung der Geisterfigur, zu verzeihen und Ruhe zu finden, erwies sich als höchst kassenträchtig, denn dadurch liessen sich bereits drei Sequels anreihen, in denen sich die Untote weiterhin ihrer letzten Ruhe widersetzt. Die zornige weibliche Seele, die ruhelos nach Rache sinnt, zeigt den Kreislauf von Gewalt und Ungerechtigkeit auf. Oft sind Geisterfiguren zu Lebzeiten schwache Aussenseiter, die Unrecht erleiden. Sie machen dunkle Aspekte der Gesellschaft augenscheinlich, ebenso wie das Prinzip des Karmas, demzufolge jede Tat schicksalshafte Folgen hervorruft, vor denen es kein Ausweichen gibt. Oft lösen Geisterfiguren deswegen Ambivalenzen aus; Mitleid mit ihrem Schicksal vermischt sich mit Furcht vor ihrer Rache.

The Blue Hour / Onthakan (Anucha Boonyawatana, 2015), eine internationale Koproduktion, die an mehreren Festivals lief, erzählt die Geschichte des Teenagers Tam, eines stillen Aussenseiters, der in der Schule gemobbt und zu Hause von seinen Eltern lieblos behandelt wird. Als er sich in den gleichaltrigen Phum verliebt, fühlt er sich das erste Mal aufgehoben und geborgen. Phum aber zeigt zunehmend eine dunkle Seite: Er führt Tam an immer unheimlichere Orte, an denen es spukt. Tams Lust vermischt sich immer stärker mit Angst, seine Liebe zu Phum mit Zweifeln, ob dieser es wirklich gut mit ihm meint. Was als Teenagerromanze und Coming-out-Geschichte beginnt, wird zu einer düsteren Spirale aus Misstrauen, Furcht und schliesslich Gewalt, an deren unglücklichem Ende Tam selbst als ruhelose Seele Schrecken verbreitet. Bald wird dabei klar, dass es sich bei den Geistern (auch) um Tams innere Dämonen handelt. Dass seine Umwelt sein Schwulsein nicht akzeptiert, treibt ihn in einen Zwiespalt, der ihn allmählich zerreibt und seine Verliebtheit zum Spuk werden lässt. Die emotionalen Versehrungen erscheinen in der filmischen Erzählung als unheimliche Nichtorte, die auch innere Landschaften sind: In Tams Welt gibt es für seine Liebe keinen Raum.

Grenzgänger und Erinnerungsträger

Als Grenzgänger zwischen den Lebenden und Toten wohnen Geister in einem Zwischenreich. Auch räumlich sind sie eher an den Rändern der Gesellschaft verortet, in leerstehenden, zerfallenden Häusern, Ruinen, auf Schutthalden, an einsamen Orten, in der Wildnis. Da liegt es nahe, dass sich Filmgeister auch gerne an Landesgrenzen ansiedeln. Die Filme des unabhängigen Filmemachers Apichatpong Weerasethakul spielen bevorzugt an der Peripherie des Landes, fernab vom politischen Zentrum Bangkok, Sitz der nationalen Machtträger und Ordnungshüter. So erzählt etwa der einstündige experimentelle Mekong Hotel (2012) von einer Mutter und ihrer Tochter, die in einem alten Hotel direkt am Grenzfluss leben. Die Mutter ist eigentlich ein Dämon, der im Lauf des Films auch ihre Tochter und deren Liebhaber zu Dämonen machen wird. Die Dialoge zwischen den drei Figuren mäandern wie der Mekong; sie drehen sich um die Erinnerungen der Mutter an ihre Erfahrungen im Grenzkonflikt zwischen Thailand und Laos. Im Kalten Krieg war die Beziehung zwischen den beiden Ländern problematisch: Thailand befürchtete eine Infiltration kommunistischen Gedankenguts aus dem Nachbarland, während gleichzeitig Tausende von Flüchtlingen aus Laos ins Land flohen. Eine verschärfte Sicherheitspolitik und Territorialdispute entlang dem Mekong führten schliesslich in den achtziger Jahren zu einem kurzen Grenzkrieg, in dem die regionale Bevölkerung zum Kriegseinsatz gezwungen wurde. Diese Geschehnisse werden bis heute in der offiziellen Geschichtsschreibung des Landes verschwiegen. Die Dämonenmutter aus Mekong Hotel ist ein untotes Gedächtnis dieser traumatischen Zeit und gibt die Erinnerung an diese Ereignisse an ihre Tochter weiter, wodurch diese ihrerseits zum Geist wird, zur Trägerin der inoffiziellen, von der Regierung tot- oder eben untotgeschwiegenen Geschichte. Die politische Ebene des Films erstreckt sich aus der Vergangenheit bis in die Gegenwart: Später reden die drei Figuren über die Überschwemmungen, die Thailand 2012, also im Jahr der Entstehung von Mekong Hotel, heimsuchten, und die mangelnde Hilfeleistung der Regierung an die Bevölkerung der Grenzgebiete.

Die Reflexion der Geisterfiguren über karmische Auswirkungen des Lebens geht hier über individuelle Schicksale hinaus, wenn die Geister zu Trägern eines kollektiven Traumas werden. Ihr Status als nicht fassbare Zwischenwesen erlaubt es ihnen, über verbotene, zensierte Themen zu reden und diese weiterzugeben. Das erlittene Unrecht verleiht ihnen eine Rastlosigkeit, die verunmöglicht, dass ihre schmerzlichen Erinnerungen sterben. Damit verbreiten sie nicht bloss Schrecken, sondern auch von Staatsseite her unerlaubtes Wissen.

Geister als politisches Sprachrohr

Geister im Film lösen die Linearität der erzählten Zeit auf. Sie sind «a blast from the past», wie die Filmhistoriker Chris Berry und Mary Farquhar ausführen; als Wiedergänger aus der Vergangenheit bringen sie vermeintlich Vergessenes in die Gegenwart zurück und verwischen die Beziehungen zwischen früher und heute. Die Fragen, die sie dadurch aufwerfen, richten sich über die Gegenwart hinaus auch an die Zukunft, die durch das Aufscheinen der verschütteten Erinnerung mit der Gegenwart brechen kann. Die Zeit gerät damit aus den Fugen; die Geisterfigur entzieht sich der Zeitlichkeit und damit der Gebundenheit ans Heute, somit ist sie ein ideales Instrument für Kritik an der Gegenwart, sei es als ironischer, moralischer oder politischer Kommentar.

Wie Mekong Hotel spielt auch Weerasethakuls früherer Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives in der Grenzregion im Nordosten Thailands, und auch hier spielt traumatische lokale Geschichte eine wichtige Rolle, insbesondere die Kommunistenverfolgungen und -exekutionen, die während des Kalten Kriegs stattfanden. Der alte Boonmee liegt im Sterben; während

seiner letzten Tage tauchen verdrängte Erinnerungen wieder auf von Menschen, die er in seiner Militärzeit erschossen hatte. Der nahe Tod lässt ihn sein Leben, die Frage nach Schuld und die Folgen seiner Taten wie in einem Spiegel Revue passieren. Seine längst verstorbene Ehefrau erscheint ihm wieder, ebenso sein vor langer Zeit verschwundener Sohn, der ihm nun als Affengeist aus dem Dschungel Besuch erstattet. Zwischen der Welt der Lebenden und dem Geisterreich verwischen sich nach und nach die Grenzen. Hier sind die Geister nie unheimlich, sondern begleiten Boonmee liebevoll und tröstend ins Ungewisse.

Als Weerasethakul 2010 in Cannes für Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives die Palme d'Or entgegennahm, dankte er unter anderem «den Geistern Thailands, ohne die der Film nicht entstanden wäre». Diese Danksagung kann man durchaus als ambivalent auffassen: Das reichhaltige Geisterpersonal thailändischer Folklore und Erzähltradition ist ebenso eine Inspirationsquelle wie der Spuk der politischen Instabilität und Intransparenz des Landes, die eine freie Meinungsäusserung zunehmend erschweren. Kritik an politischen und sozialen Missständen lässt sich in Thailand wegen der strengen Zensur und drohender Haftstrafen nur auf verschlungenen Umwegen ausdrücken. Geister sind ein ideales filmisches Vehikel dafür. Weil sie Phantasiewesen und meist vom Schicksal sowieso schon gestraft sind, entziehen sie sich der Kontrolle der Obrigkeiten und dürfen auch Verbotenes tun. Die Strafe dafür haben sie quasi schon vorweggenommen.

Der Spuk der Moderne

Dass Geister unter ihrer Erinnerung und dem Wissen, das sie mittragen, zuweilen leiden, zeigt The Eye / Gin gwai (Danny und Oxide Pang, Hongkong, Singapur, Thailand 2002). Die junge Honkongerin Man lässt sich, um wieder besser sehen zu können, eine Hornhaut transplantieren. Nach der Operation beginnt sie, tragische Ereignisse vorauszusehen; immer mehr Personen, die demnächst sterben werden, erscheinen ihr nachts zuvor als Geister. Um die Hornhautspenderin Ling aufzusuchen, reist sie in deren Heimat, ein Dorf im ländlichen Nordthailand. Hier stellt sich heraus, dass Ling sich das Leben genommen hat und nun selbst als ruheloser Geist die anderen Dorfbewohner schreckt; zu schwer lastete die Bürde auf ihr, Schreckliches vorauszusehen und trotz dieses Wissens nichts dagegen ausrichten zu können. Auf der Rückreise gerät Man auf einer stark befahrenen Strasse Bangkoks in einen Massenunfall, den sie vorausgesehen hat, und verliert dadurch ihr Augenlicht. In der Schlussszene sehen wir Man sich mit einem Blindenstock vorsichtig durch Hongkong tasten. Mit ihrem Sehsinn ist das Geistersehen und das Wissen um zukünftige Katastrophen verschwunden, die Behinderung bringt auch Erleichterung mit sich.

Als visuelles Medium verfügt der Film über reizvolle technische Mittel, um mit der Uneindeutigkeit von Sehen und Nichtsehen zu spielen: Doppelbelichtungen, Überblendungen, Flashbacks und -forwards, Szenen, deren «Wahrheitsgehalt» unklar ist, Figuren, die sich trotz naturalistischer Darstellung als Geister erweisen … Die vielen Möglichkeiten an optischen und narrativen Spielereien machen die Geisterthematik für den Film und seine Zuschauer zusätzlich attraktiv. Die alte Verbindung von Geistern und dem fotografischen beziehungsweise filmischen Medium taucht wieder auf in Shutter / Sutter Kodtid Winyan (Banjong Pisanthanakun, Parkpoom Wongpoom, 2004). Der Fotograf Tun und seine Freundin Jane überfahren versehentlich eine junge Frau und begehen Fahrerflucht. Kurz darauf beginnt es in ihrem Alltag zu spuken; der Geist des Unfallopfers verursacht bei ihnen diffuse körperliche Leiden und taucht ausserdem als verschwommene Erscheinung und seltsamer Schatten auf Tuns Positiven wieder auf. Die Versuche des Paars, den Geist auszutreiben, bleiben erfolglos, im Gegenteil: Beim Stöbern findet Jane Negative, die darlegen, dass Tun die junge Frau gekannt und ihr Leid zugefügt hatte. Er gibt seine Schuld zu, und Jane verlässt ihn. Vereinsamt und wie besessen fotografiert Tun nun seine Umgebung, um den Geist zu bannen – vergeblich.

Der Stil von Shutter und The Eye ist typisch für den zeitgenössischen thailändischen Arthouse-Geisterfilm, der sich am erfolgreichen Horrorgenre aus Japan und Südkorea orientiert und seit den späten neunziger Jahren bereits zur ästhetischen Formel geworden ist. Leere Bilder mit dramatischen Lichteffekten, eine leise hallende Tonspur und eine suchende, tastende Kameraführung, die den angstvollen Blick imitiert, lassen den plötzlich auftauchenden Geist umso erschreckender wirken. Die kühlen, klaren Farben und die leuchtend glatten Oberflächen der Bilder lassen nicht nur das Blut und die Versehrungen noch plastischer hervortreten; sie sind Sinnbilder für die vermeintliche Überschaubarkeit des Lebens, für den Glauben an die aufgeklärte Moderne mitsamt ihrer Wissenschaftlichkeit und ihrem Fortschritt. Die Rationalität und Ordnung dieser Welt erweist sich jedoch als fragil. Was stabil scheint – unsere Lebens- und Erinnerungsgebäude, Wissens- und Wertesysteme, die sozialen und politischen Gefüge, die wir bewohnen –, gerät immer wieder ins Wanken. Geister sind eine Metapher für die Destabilisierungen, die unsere Gewissheiten dabei erleiden, für die Illusion, alles sei unter Kontrolle. Als wunde Stelle des Individuums und zuweilen des kollektiven Bewusstseins bahnt sich das Irrationale, Verbotene und Verschwiegene immer wieder einen Weg ans Licht – und auf die Leinwand. ×

→ Literatur

Peter J. Bräunlein (Hg.): Ghost Movies in Southeast Asia and Beyond: Narratives, Cultural Contexts, Audiences. Leiden, Brill, 2016

Christopher John Baker, Pasuk Phongpaichit: A History of Thailand. Cambridge University Press, 2009

Chris Berry, Mary Ann Farquhar: China on Screen: Cinema and Nation. Columbia University Press, 2006

Tom Gunning: «Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny». in: Patrice Petro: Fugitive Images. From Photography to Video. Bloomington, Indiana University Press, 1995

→ Das Festival International de Films de Fribourg findet vom 31. März bis 8. April statt. Die diesjährige Sektion Genre widmet sich dem Gespensterfilm. www.fiff.ch

Pee Mak (2013) Regie: Banjong Pisanthanakun

The Eye (2002) Regie: Danny und Oxide Pang

Shutter (2004) Regie: Banjong Pisanthanakun, Parkpoom Wongpoom

Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives (2009) Regie: Apichatpong Weerasethakul

LEO BURNETT

engl.: Ohr	N	S	A

Leisten Sie sich eine eigene Meinung.