

**Aus:**

ELISABETH SCHERER

## **Spuk der Frauenseele**

Weibliche Geister im japanischen Film  
und ihre kulturhistorischen Ursprünge

August 2011, 314 Seiten, kart., zahlr. Abb., 33,80 €, ISBN 978-3-8376-1525-8

Lange schwarze Haare, weiße Kleider, schlaff herabhängende Arme – die weiblichen Geister des japanischen Horrorfilms sind zu Prototypen des Unheimlichen avanciert, die weltweit kopiert werden. Doch woher stammen diese Wesen und was treibt sie an?

Elisabeth Scherer verfolgt die Spur der Totengeister (yûrei) in der japanischen Kulturgeschichte und stößt dabei auf eine Fülle von Vorbildern u.a. aus Volkserzählungen, Kabuki-Stücken und Ukiyo-e. In der Analyse japanischer Geisterfilme zeigt sich ein dichtes Geflecht aus Überlieferungen und neueren Angstmotiven – wie etwa dem Verlust familiärer Strukturen, Gender-Konflikten und urbaner Vereinsamung.

**Elisabeth Scherer** (Dr. phil.) lehrt am Institut für Modernes Japan der Universität Düsseldorf.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts1525/ts1525.php](http://www.transcript-verlag.de/ts1525/ts1525.php)

# Inhalt

<b>Danksagung</b>	<b>11</b>
<b>Hinweise</b>	<b>13</b>
<b>1. Einleitung</b>	<b>15</b>

## I. Eine kurze Kulturgeschichte des yūrei

<b>2. Die yūrei und die Welt der japanischen Geister</b>	<b>29</b>
2.1. Geisterdiskurse in Japan	29
2.2. Yūrei – Begriffsbestimmung	35
2.3. Die Totenseele in Japan	37
2.4. Der onryō-Glaube – böse Geister	41
2.5. Wandelnde Geister lebender Menschen (ikiryō)	44
2.6. Yōkai/bakemono und yūrei	47
2.6.1. Yōkai – eine bunte Parade von Spukwesen	47
2.6.2. Unterschiede von yūrei und yōkai/bakemono	49
2.7. Was treibt die yūrei an?	50
2.8. Das Aussehen der yūrei	53
2.9. Zusammenfassung	55
<b>3. Exkurs: Weibliche Geister in der chinesischen Literatur</b>	<b>57</b>
3.1. Kurzer historischer Überblick	58
3.2. Die wichtigsten Werke	60
<b>4. Yūrei in den japanischen Künsten</b>	<b>71</b>
4.1. Die Gespensterkultur der Edo-Zeit	71
4.2. Yūrei in der japanischen Literatur	74
4.2.1. Drei Typen von kaidan-Sammlungen	77
4.2.2. Das Ugetsu monogatari	80
4.2.3. Izumi Kyōkas Rückzug in die Geisterwelt	83
4.2.4. Yūrei aus westlicher Perspektive: Lafcadio Hearn	85
4.2.5. Yanagita Kunios Geschichtensammlung Tōno monogatari	87
4.3. Geister-Erzählkunst: Rakugo	88
4.4. Das Theater und die yūrei	92
4.4.1. Geister-Offenbarung und -Befriedung im Nō-Drama	92
4.4.2. Grausige Effekte in der Sommerhitze: Geister im Kabuki-Theater	98
4.5. Yūrei in der bildenden Kunst	107
4.5.1. Maruyama Ōkyos yūreiga: Inbegriff eines weiblichen Geistes	107
4.5.2. Die Bestiarien des Toriyama Sekien	110
4.5.3. Die Schauspielerportraits der ukiyo-e-Meister	112

<b>5. Zwischenfazit: Die Dämonisierung der unterdrückten Frau</b>	<b>117</b>
---	------------

## II. Filmanalyse

<b>6. Vorbemerkungen</b>	<b>127</b>
<b>7. Geschichte des kaidan-Films</b>	<b>129</b>
7.1. Die kaidan-Filme der Vorkriegszeit . . . . .	129
7.2. Kaidan-Filme nach dem Ende des 2. Weltkriegs . . . . .	140
<b>8. Die Rache der O-Iwa in Tōkaidō yotsuya kaidan</b>	<b>149</b>
8.1. Handlung . . . . .	150
8.2. Der Film und das Kabuki-Stück . . . . .	152
8.3. Nakagawas Bildsprache: Nanbokus Edo en détail . . . . .	154
8.4. Motivation des Geistes . . . . .	158
8.5. Auftreten des Geistes . . . . .	161
8.6. Aussehen der O-Iwa und dessen Deutung . . . . .	162
8.7. Die blutige Rache der O-Iwa . . . . .	166
8.8. Hinweise für eine psychologische Deutungsebene . . . . .	168
8.9. Motivkreis 1: Klassische Rachegeister . . . . .	171
<b>9. Gefährliche Leidenschaft im Ugetsu Monogatari</b>	<b>177</b>
9.1. Handlung . . . . .	178
9.2. Der Film und seine Vorlage . . . . .	180
9.3. Rückgriffe auf das Nō-Theater . . . . .	182
9.4. Die Frauenfiguren Miyagi und Ohama . . . . .	184
9.5. Die tote Femme fatale . . . . .	186
9.6. Der alte Mann als Agent der Realität . . . . .	196
9.7. Inszenierung des Unheimlichen bei Mizoguchi . . . . .	198
9.8. Motivkreis 2: Die »über-sinnliche« Geliebte . . . . .	201
<b>10. Der Geist vom Videoband: Ringu</b>	<b>209</b>
10.1. Handlung . . . . .	211
10.2. Nakatas Mise-en-scène: Die leere Metropole . . . . .	212
10.3. Sadakos Motivation . . . . .	214
10.4. Der Brunnen . . . . .	216
10.5. Das verfluchte Video . . . . .	218
10.6. Die Opfer . . . . .	220
10.7. Bildstörung mit Folgen: Sadako in Aktion . . . . .	221
10.8. Sadakos universaler Groll . . . . .	225
10.9. Motivkreis 3: Yūrei im Zeitalter der Massenmedien . . . . .	226
<b>11. Die Verstümmelung einer Liebesgeschichte: Audition</b>	<b>237</b>
11.1. Handlung . . . . .	239
11.2. Das Casting – Musterfall männlicher Dominanz . . . . .	241
11.3. Asami als postmoderne yūrei-Mutation . . . . .	243
11.4. Asamis Rache: Die Zerstückelung des Mannes . . . . .	248
11.5. Motivation für Asamis Taten . . . . .	252
11.6. Motivkreis 4: Nachfahrrinnen der yūrei . . . . .	255

<b>12. Schluss</b>	<b>259</b>
<b>Anhang</b>	<b>269</b>
<b>A. Interviews</b>	<b>271</b>
A.1. Nakata Hideo . . . . .	271
A.2. Yamada Seiji . . . . .	273
<b>B. Filmographie</b>	<b>277</b>
<b>C. Literatur</b>	<b>285</b>
<b>D. Internetquellen</b>	<b>307</b>

## 1. Einleitung

Das westliche Kinopublikum lernte sie erstmals im Jahr 2002 kennen: Unheimliche weißgekleidete Frauen oder Mädchen, die ein grausamer Fluch umtreibt, der die Menschen scharenweise in den Tod zieht. Der Hollywood-Film *The Ring*, in dem der Geist der grausam ermordeten Samara sich durch ein Videoband verbreitet, erzielte für ein Produkt des Horror-Genres einen beachtlichen Erfolg in den USA und Europa. Die Geschichte transportierte eine neuartige Stimmung, die vor allem auf die Protagonistin zurückzuführen ist, deren Motivation und Herkunft im Obskuren verbleiben. Ihre monströse Durchschlagskraft war neu im Umfeld von Hollywood, das weibliche Geister bis dahin häufig als sympathische Figuren portraitierte und weniger in Horrorfilmen verortete als in Komödien. Zwar gibt es einige Ausnahmen, wie die Geister von Mary Meredith in *The Uninvited* (Lewis Allen, 1944) und von Eva in *Ghost Story* (John Irvin, 1981), die beide viele Jahre nach ihrem Tod noch zur Gefahr werden. Im Allgemeinen sind die Absichten der Wiedergängerinnen aber eher harmlos, so etwa bei Ruth aus *Blithe Spirit* (1945, David Lean), die die neue Ehe ihres Mannes stört, oder Mary Plunkett Brogan, die als attraktive »weiße Frau« in der britisch-amerikanischen Komödie *High Spirits* (1988, Neil Jordan) auftritt.<sup>1</sup>

So ist es auch wenig verwunderlich, dass die unberechenbare Samara nicht der Feder eines Hollywood-Autoren entsprungen ist. Bei »The Ring« handelt es sich lediglich um einen Aufguss<sup>2</sup> des japanischen Kino-Hits *Ringu* von Nakata Hideo aus dem Jahr 1998, in dem Samara Sadako heißt und ihr Unwesen in Tōkyō treibt. Die mit übernatürlichen Kräften ausgestattete Sadako wird zum rächenden Geist, weil ihr Stiefvater sie in einen Brunnen wirft und das Mädchen dort qualvoll sterben lässt. Ihren Fluch verbreitet die weißgekleidete Wiedergängerin über ein tödliches Video: Alle Menschen,

---

1 | Auch das Geistermädchen in *Lady in White* (Frank LaLoggia, 1988) erscheint dem neunjährigen Protagonisten nur, weil es seine Hilfe braucht.

2 | Zur Remake-Welle asiatischer Filme in Hollywood vgl. Xu 2005, Lowenstein 2009. Xu stellt heraus, wie sich Ostasien als kreative Quelle und »Vorarbeiter« zu einem wichtigen Faktor im System Hollywood entwickelt hat.

die sich den darauf befindlichen seltsamen Film ansehen, sterben binnen einer Woche eines unausweichlichen grausamen Todes.

Im Gegensatz zu den westlichen Rezipienten speiste sich das Interesse des japanischen Publikums nicht aus der Neuartigkeit des Stoffes. Die Figur der sich für ihren Tod rächenden jungen Frau ist in Japan nichts Unbekanntes, es handelt sich vielmehr um ein Motiv, das sich schon im klassischen japanischen Theater, in der bildenden Kunst und in den *kaidan* (»Schaugeschichten«) der Edo-Zeit (1603–1868) sehr häufig findet (vgl. Kapitel 4). Bei näherem Betrachten einer Figur wie Sadako entfaltet sich ein riesiges Wurzelwerk von Motiven, volksreligiösen Vorstellungen und visuellen Traditionen, das tief in der japanischen Kultur verankert ist.

Das japanische Kino verliebte sich die weiblichen Geister bereits in seiner Frühzeit ein und produzierte unzählige Verfilmungen von Kabuki-Stücken, in denen diese grausigen Wesen schon seit Anfang des 19. Jahrhunderts eine Heimat gefunden hatten. Von den filmischen Geisterfrauen der Vorkriegszeit, die bis Anfang der 1920er Jahre in Kabuki-Manier von männlichen Schauspielern dargestellt wurden, ist keine erhalten geblieben. Wie diese Filme ausgesehen haben mögen, lässt sich heute nur noch anhand von Zeitschriftenartikeln und Szenenfotos rekonstruieren. Nach dem Krieg, vor allem in den 1950er Jahren, erfuhren die Themen der klassischen Schaugeschichten in den Kinos eine neue Blütezeit. Der bekannteste Film aus dieser Zeit, vielleicht der japanische Geisterfilm schlechthin, ist *Tōkaidō yotsuya kaidan* von Nakagawa Nobuo (internationaler Titel »The Ghost of Yotsuya«, 1959). Diese Verfilmung des gleichnamigen Kabuki-Stückes<sup>3</sup> von Tsuruya Nanboku (1755–1829) steht in den 1950er Jahren beispielhaft für eine Fülle ähnlicher Werke, bei denen klassische Stoffe auf die technischen Möglichkeiten des Films und die Anregungen durch das westliche Horrorgeschichte treffen. Das Genre, in dem die Film-Geister bevorzugt beheimatet waren, nannte sich damals *kaidan eiga* (»Spukgeschichten-Film«).

Zum leichteren Verständnis werden in dieser Arbeit die Begriffe »Horrorfilm« oder »Horrorkino« auch für japanische Werke verwendet, die zu einer Zeit erschienen sind, zu der in Japan die Bezeichnung *horā eiga* (»Horrorfilm«) noch nicht gebräuchlich war. Dies geschieht in dem Bewusstsein, dass es sich bei »Horror« um einen schwer zu umreißenden Begriff handelt, der diskursiv immer wieder neu verhandelt wird. Die meisten der hier

3 | *Tōkaidō yotsuya kaidan* 東海道四谷怪談 wurde im Juli 1825 uraufgeführt. Das Stück war von Anfang an ein großer Erfolg, was unter anderem darauf zurückzuführen war, dass durch die Personenkonstellationen Bezugspunkte zu dem berühmten Stück *Kanadehon Chūshingura* 名手本忠臣蔵 (»Der Schatz der treuen Gefolgsmänner«, 1748) hergestellt wurden. (Vgl. Leiter 1979[b]: 401f.).

behandelten japanischen Geisterfilme sind in dem Sinne »Horror«, als dass sie auf die Erzeugung von Affekten wie Angst, Abscheu oder Verstörung hin konstruiert sind.<sup>4</sup> Grundsätzlich werden die hier untersuchten Filme jedoch nicht aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einem bestimmten Genre ausgewählt – Mizoguchi Kenjis *Ugetsu Monogatari* zum Beispiel ist keineswegs dem Horrorfilm zuzurechnen –, sondern alleine deswegen, weil sie weibliche Geister zum Gegenstand haben.

Das Erscheinen von *Ringu* markiert den Höhepunkt eines zweiten Geisterfilm-Booms Ende der 1990er Jahre, dessen Produkte mit dem Begriff *J-Horror*<sup>5</sup> bezeichnet werden. Während dieser Zeit entstand eine große Menge von Filmen, die unheimliche Themen aus früheren japanischen Kulturprodukten aufgreifen und in die Lebenswelt der Japaner des 21. Jahrhunderts transportieren, die von technisierter Urbanität, raumgreifendem Konsum und der Vielfalt der sich durchdringenden Medien geprägt ist. Die unheimlichen Protagonistinnen dieser Filme sind weiter zumeist weißgekleidete Frauen.

Es lassen sich also in der japanischen Filmgeschichte zwei große Blütezeiten von Filmen ausmachen, in deren Zentrum die junge Frau als gefährlicher Geist steht: eine in den 1950er Jahren, die zweite ab Mitte der 1990er. Auch dazwischen gab es natürlich Filme, in denen weibliche Geister auftraten, wie z. B. der weniger dem Horrorgenre als dem Avantgardefilm zuzuordnende *Kwaidan* (1965<sup>6</sup>) von Kobayashi Masaki, in dem fünf der von Lafcadio Hearn gesammelten Geistergeschichten (vgl. Kapitel 4.2.4) nahezu malerisch umgesetzt werden. Doch allgemein traten von den 1960er bis 1980er Jahren Wesen wie der langhaarige Geist in *Kwaidan* nur vereinzelt auf, und die japanischen Studios zeigten eher Interesse an Themen, die dem westlichen Horrorfilm entlehnt waren.

Die vorliegende Arbeit zeigt auf, wie zeitgenössische Artefakte wie *Ringu* Handlungsmuster, Gebärden, Schauplätze und Staffage aus Artefakten anderer, lange bestehender Kunstformen übernehmen. So wird dargelegt, wie sich die Darstellungen weiblicher Geister in den unterschiedlichen Künsten und damit auch Medien über die Jahrhunderte in Japan gegenseitig durchdrungen und beeinflusst haben.

4 | Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem filmischen Genre »Horror« und verschiedenen Ansätzen, dieses zu definieren, findet sich z. B. in Brigid Cherrys einführendem Werk (2009).

5 | *J-Horror* ist eine Abkürzung für »Japan-Horror«, analog zu *J-Pop* für »Japan-Pop«.

6 | In der westlichen Literatur und in der Internet Movie Database wird das Erscheinungsjahr meist mit 1964 angegeben, während japanische Quellen durchweg das Jahr 1965 verzeichnen.

Auf dieser Basis wird schließlich die Frage gestellt, welche Bedeutung das Motiv des weiblichen Geistes in der japanischen Kultur – früher und heute – einnimmt. Nach dem Kunstwissenschaftler Aby Warburg ist ein Kunstwerk immer ein anthropologisches Dokument, das Wesentliches über seine Entstehungszeit und sein gesellschaftliches Umfeld offenbart. Das Artefakt arbeitet unabgegoltene Bedürfnisse auf und bringt gesellschaftlich unterdrückte Themen an die Oberfläche. Durch das Kunstwerk ereignet sich ein »Aussprechen sprachlos gewordener Leidenschaften« (Warburg, zitiert nach Hofmann 1980: 157).

Dies trifft auch auf den Film zu, den Béla Balázs als das geeignetste Medium für die Darstellung des Unheimlichen ansah:

»Gewiß ist, daß keine geschriebene oder gesprochene Dichtung das Gespenstische, Dämonische und Übernatürliche so zum Ausdruck bringen kann wie der Film. [...] ein Anblick kann deutlich und verständlich, obwohl unfäßbar sein.« (Balázs 2001: 74)

Im Horrorfilm haben seit jeher diejenigen ihre Domäne, die sich in die Randzonen der Gesellschaft gedrängt sehen. So handelt es sich beispielsweise bei den Serienkillern in den sogenannten »Slasher«-Filmen meist um durch Kindheitstraumata psychisch schwer kranke Persönlichkeiten. Auch Vorgänge, die von der Gesellschaft entfernt im Verborgenen stattfinden, bringen in diesem Genre Schreckliches hervor, das in die Mitte der Gesellschaft eindringt und das Verdrängte so wieder ins Bewusstsein bringt. Zu diesen Monstren gebärenden Prozessen gehören zum Beispiel Atomtests (Godzilla) oder medizinische Experimente (Frankensteins Monster).

Nach dieser Auffassung müssen auch Frauen im Horrorfilm ein virtuelles Zuhause haben, sofern sie von der Gesellschaft unterdrückt und in ihrer persönlichen Entfaltung gehemmt sind. Einige der bekanntesten Vertreterinnen dieser »Spezies« im westlichen Horrorfilm sind Irena aus *Cat People* (1942, Jacques Tourneur), Regan aus *Der Exorzist* (1973, William Friedkin), und *Carrie* (1976, Brian de Palma). Barbara Creed, die sich mit dem »Monströs-Weiblichen«<sup>7</sup> im Film beschäftigt, bemängelt, dass bisherige Forschung zu Frauen im Horrorfilm den Fokus auf deren Opferrolle lege. In ihrer eigenen Studie (1993) befasst sie sich mit den verschiedenen Facetten des »Monströs-Weiblichen« und stellt fest, dass sich die Gefährlichkeit der Frauen im Horror-Genre sehr häufig aus ihrer Fähigkeit zur Re-

7 | Barbara Creed verwendet die Bezeichnung »monstrous-feminine« in Abgrenzung zu »female monster«, um zu betonen, dass sein Geschlecht eine wesentliche Rolle für die Entstehung und Beschaffenheit des Monstrums darstellt (vgl. Creed 1993: 3).



produktion speise.<sup>8</sup> Nach Meinung der Autorin unterstützen die filmischen Bilder vom »Monströs-Weiblichen« außerdem die patriarchalisch geprägte Vorstellung von der »Verwerflichkeit« weiblicher Sexualität, während andererseits die den Frauen zugeschriebene Passivität überwunden wird (vgl. Creed 1993: 151).

Zwar tauchen auch einige männliche Wiedergänger auf den Leinwänden auf<sup>9</sup>, es ist jedoch augenfällig, dass die überwiegende Mehrheit der Geister im japanischen Kino weiblichen Geschlechts ist. Die gesellschaftlich konstituierte Differenz der Geschlechter ist somit ein wesentlicher Schlüssel zum Verständnis eines der wichtigsten Genres des japanischen Horrorkinos. Insofern wird diese Arbeit auch Aspekte der Gender-Forschung berühren. Für ein tiefergehendes Verständnis der weiblichen Totengeister (*yūrei*<sup>10</sup>) im japanischen Film reicht es jedoch nicht aus, sich – wie dies bei Barabara Creed der Fall ist – lediglich auf freudianische und post-freudianische Thesen zu stützen oder die Repräsentationen des »Monströs-Weiblichen« einzig als Produkt patriarchalischer Verhältnisse zu sehen. Eine solche Betrachtungsweise würde der komplexen geistesgeschichtlichen Dimension, die das Motiv des weiblichen *yūrei* in der japanischen Kultur aufweist, nicht gerecht.

Da kulturelle Produkte aus verschiedenen Zeiträumen betrachtet werden, ist davon auszugehen, dass der motivische Grundbestand, der mit den weiblichen Geistern in Zusammenhang steht, Phasen des Bedeutungswandels durchläuft und damit gesellschaftliche Veränderungen widerspiegelt. Der Fokus der Filmanalyse liegt – in Ermangelung erhaltenen Filmmaterials aus der Vorkriegszeit – auf der Darstellung weiblicher Geister im japanischen Kino der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart. Es wird dargelegt, wie sich das »Monströs-Weibliche« in diesem Zeitraum äußerte und welche Umdeutungen das Motiv innerhalb von nur 50 Jahren erfahren hat.<sup>11</sup>

8 | Sie stützt sich dabei auf Julia Kristeva, die das »Abjekte« des Mütterlichen in ihrer Schrift »Powers of Horror« an verschiedenen Stellen anspricht (vgl. Kristeva 1982 passim).

9 | Beispiele sind der Geist des Malers aus Kadono Gorōs *Kaidan chibusa enoki* (»Mother tree«, 1958) und der Geist des ermordeten Ehemannes in Nagisa Ōshimas *Ai no bōrei* (»Im Reich der Leidenschaft«, 1978). In vielen anderen Werken gibt es männliche Geister, die aber nur eine Nebenrolle spielen, wie z. B. der Geist des Masseurs Takuetsu in *Tōkaidō yotsuya kaidan* (Nakagawa Nobuo, 1959).

10 | Der Begriff *yūrei* bezieht sich auf Totengeister beiderlei Geschlechtes mit einem bestimmten stereotypen Äußerem. Eine Auseinandersetzung mit diesem Begriff und verwandter Terminologie erfolgt in Kapitel 1.

11 | Weibliche Geister finden sich im gegenwärtigen Japan nicht nur im Film, sondern haben inzwischen auch neue Medien wie Computerspiele oder Anime erobert. Aufgrund der spezifischen semiotischen Eigenheiten und dem völlig anderen Produktions- und Rezeptionsumfeld muss auf eine Einbeziehung derartiger Werke in dieser Arbeit jedoch verzichtet werden.

### *Vorgehensweise*

In dieser Arbeit soll keine »Geisterforschung« im eigentlichen Sinne betrieben werden, d. h. es geht nicht in erster Linie darum, den japanischen Geisterglauben und seine vielfältigen Ausprägungen zu erfassen. Im Mittelpunkt steht vielmehr das Interesse an der Entwicklung eines bestimmten Geistertypus als Motiv, das sich in verschiedenen kulturellen Konstellationen wandelbar zeigt und Rückschlüsse auf die Verfassung der Gesellschaft zulässt, in der es beheimatet ist. Für das Verständnis der Filme und ihrer Geister reicht es daher nicht aus, diese Artefakte isoliert zu betrachten. Es gilt zu berücksichtigen, dass sie das Ergebnis einer langen ästhetischen und religiösen Überlieferung sind und nur eine von vielen Erscheinungen des seit Jahrhunderten sehr lebendigen japanischen Geisterglaubens.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich dementsprechend in zwei Teile. Der erste Teil, eine kurze Kulturgeschichte der *yūrei*, bildet den Ausgangspunkt für den zweiten Teil, der sich auf die Repräsentationen weiblicher Geister im japanischen Film konzentriert. Die Untersuchung orientiert sich dabei auch an einem Postulat Lisette Gebhardts, die sich in ihrer Forschung mit der neuen japanischen Spiritualität und der damit in Zusammenhang stehenden »Geisterforschung«, oder, wie sie diese nennt, »Ikaologie«, auseinandersetzt. Folgende Vorgehensweise ist nach Gebhardts Ansicht bei der Beschäftigung mit der japanischen »Geisterkultur« erforderlich:

»Eine wissenschaftlich fundierte Geisterforschung [...] arbeitet jedoch [...] am jeweiligen Text oder Kunstobjekt und beschreibt die ideengeschichtliche Dimension bzw. die soziohistorische Bedingtheit des Geisterglaubens oder einer okkulten Anschauung/Praxis als einen Teil der gesellschaftlichen Struktur; sie müßte auch die historische japanische Geisterforschung des Altmeisters der japanischen Volkskunde, Yanagita Kunio (1875–1962), einer kritischen Sichtung unterziehen und sie – ebenso wie die Ansichten des buddhistischen Aufklärers Inoue Enryō, (1858–1919) zum »Wundersamen und Seltsamen« [...] aus ihrem Kontext heraus verstehen.« (Gebhardt 2000: 449)

Ausgangs- und Endpunkt der vorliegenden Untersuchung sind Filmfiguren wie Sadako: Ausgangspunkt, weil sie als zeitgenössische Verkörperungen die Frage nach der Bedeutung dieser bleichen Schauergestalten überhaupt erst aufwerfen, und zugleich Endpunkt, weil die Erfassung ihres Wesens zuvor einen Einblick in zahlreiche andere Gebiete erforderlich macht. Zunächst steht daher die Frage nach der, wie Gebhardt formuliert, »ideengeschichtlichen Dimension« dieser Wesen im Vordergrund. Es gilt, den zu

untersuchenden Geistertypus innerhalb der japanischen Welt des Übernatürlichen zu verorten und begrifflich möglichst genau zu erfassen.

### Teil I: Die Kulturgeschichte des *yūrei*

Die Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes stützt sich auf Definitionen der japanischen Geisterforschung, insbesondere auf die heute noch richtungsweisenden Untersuchungen des Volkskundlers Yanagita Kunio (1875–1962), der den Totengeist (*yūrei*) von anderen übernatürlichen Wesen (*yōkai*) schied.

Essentiell für das Verständnis der japanischen Geistergeschichten und damit auch der zu untersuchenden Filme sind die in Japan vorherrschenden Vorstellungen von Totenseelen, in deren Mittelpunkt immer der ambivalente Umgang mit den Toten steht, denen die Lebenden einerseits Verehrung zollen, ihnen andererseits jedoch mit einer tief verwurzelten Furcht begegnen. Wissenschaftliche Diskurse sind die Grundlage für diesen Teil der Arbeit, der sich mit der Definition des *yūrei* und den japanischen Vorstellungen von den Seelen der Verstorbenen beschäftigt.

Um die Filme auf ihre Quellen untersuchen zu können, ist außerdem ein Überblick über die kulturelle Praxis, d. h. über Darstellungen von weiblichen Geistern in den wichtigsten japanischen Künsten vor der Zeit des Films vonnöten. Erst durch dieses Aufdecken von Motiv- und Symboltraditionen kann ein Verständnis für die Filme erreicht werden, das sich nicht der Einseitigkeit bezichtigen lassen muss. Aufgrund der semiotischen Komplexität des Mediums Film müssen Vorbilder für Handlungsebene, visuelle Ebene und akustische Ebene berücksichtigt werden. Es stellt sich die Aufgabe, das filmische Werk unter Berücksichtigung seiner Relationen zu anderen Zeichensystemen, wie dem der Literatur, der performativen Künste (Theater) und der bildenden Kunst, zu betrachten. Dazu gesellt sich eine kurze Einführung in die chinesische Geisterliteratur, da viele japanische Künstler, allen voran Ueda Akinari, sich bei der Gestaltung ihrer eigenen unheimlichen Wesen an diesen Vorbildern orientierten.

Der Überblick über die verschiedenen japanischen Künste betrachtet repräsentative Werke unter dem Gesichtspunkt, wann und in welcher Form dort weibliche Geister erscheinen und wie diese dargestellt werden. Das Auftauchen des Stoffes in verschiedensten Medien legt nahe, dass es sich bei den weiblichen Geistern um einen Fall von Transmedialität handelt, von Rajewsky als das Vorhandensein »medienunspezifische[r] Wanderphänomene« definiert (Rajewsky 2002: 12). Dies bedeutet, dass die weißgekleideten Wiedergängerinnen nicht »an ein bestimmtes Ursprungsmedium

gebunden rezipiert« (Rajewsky 2002: 13) werden, sondern als Überlieferung medienunabhängig im kollektiven Gedächtnis einer Zeit verankert sind. Aus dieser Transmedialität der weiblichen Geister ergibt sich, dass eine Auswahl sehr heterogenen Materials untersucht werden muss, das in unterschiedlichste Medien eingeschrieben ist und zudem eine große Zeitspanne umfasst. Eine gewisse Ausschnitthaftigkeit des Überblicks lässt sich daher nicht vermeiden.

Auf diesen Einblick in Volksreligion und Kunst folgt ein Zwischenfazit, das sich mit der Frage beschäftigt, weshalb Geister seit der Edo-Zeit in Volkserzählungen, Theaterstücken und bildender Kunst zumeist weiblichen Geschlechts sind. Dabei wird auf den Zusammenhang zwischen der Darstellung des »Monströs-Weiblichen« in Form des *yūrei* und der in der Gesellschaft der Edo-Zeit verankerten Geschlechterordnung verwiesen.

## Teil II: Filmanalyse

Im Mittelpunkt der Filmanalyse stehen vier Werke mit unheimlicher Protagonistin. Die Auswahl dieser Werke ist so ausgelegt, das filmhistorisch möglichst bedeutende Arbeiten vorgestellt werden, die starken Einfluss auf andere Produkte ihres Genres genommen haben. Somit wird durch die Zusammenstellung der Filme gleichzeitig ein Überblick über die Entwicklung des Geisterfilm-Genres gegeben. Da wie bereits erwähnt keine Filme mit weiblichen Geistern aus der Vorkriegszeit erhalten sind, steht vor der Analyse der vier ausgewählten Werke ein geschichtlicher Abriss, der Einblicke in die Frühzeit des japanischen Kinos gibt und u. a. anhand von Zeitschriftenartikeln die ersten Auftritte von *yūrei* im japanischen Film rekonstruiert.

Jeder der vier vorgestellten Filme repräsentiert außerdem einen eigenen Motivkreis, dem viele ähnliche Werke zuzuordnen sind. Es werden verschiedene Typen von weiblichen Geistern vorgestellt, denen sehr unterschiedliche Bedeutungen zugrunde liegen. *Tōkaidō yotsuya kaidan* (Nakagawa Nobuo, 1959) steht für eine Reihe von Filmen, in denen ein klassischer weiblicher Rachegeist in einem historischen Setting sein Unwesen treibt. Der zweite filmische Motivkreis betrifft weibliche Geister, die sich einen sterblichen Mann zum Geliebten nehmen und ihn damit in eine gefährliche Lage bringen. Diese Form des *yūrei*, die in dieser Arbeit durch Wakasa in Mizoguchi Kenjis *Ugetsu monogatari* (1953) repräsentiert wird, hat ihre Wurzeln in Geschichten, die in der Edo-Zeit aus China nach Japan kamen. Der bereits genannte Film *Ringu* (Nakata Hideo, 1998) dient als Beispiel für die Horde der *J-Horror*-Geister, in denen sich die Motive der Edo-Zeit mit dem Potential moderner Medien, Technik und Genforschung vereinen. Der

vierte vorgestellte filmische *yūrei*-Typus zeichnet sich dadurch aus, dass es sich bei den dargestellten Frauen überhaupt nicht um Geister handelt. Vielmehr werden in diesen Werken – Miike Takashis Film *Ōdishon* (»Audition«, 1999) dient hier als Beispiel – die Attribute eines weiblichen Geistes auf eine lebende Frau übertragen, die sich gegen erlittenes Unrecht auflehnt und einen Rachefeldzug startet.

Im Zentrum der Analyse steht der jeweils dargestellte Geist, wobei es vor allem darum geht aufzudecken, welche Motive ihn antreiben und wie eine Befriedung herbeigeführt werden kann. Dies kann Aufschluss darüber geben, welchen Stellenwert Geister in der japanischen Gesellschaft einnehmen und wie sich dieser in der Zeit, die zwischen den untersuchten Filmen liegt, verändert hat. Eine große Rolle spielen in diesem Zusammenhang auch die ästhetische Gestaltung, die Atmosphäre der Filme und das Äußere der Geister als Spiegel ihres Zustandes. Die Analyse wird darüber hinaus zeigen, inwiefern sich die in Kapitel 4 vorgestellten Motive aus Literatur, Theater und bildender Kunst im zeitgenössischen Horrorfilm wiederfinden lassen.

Der kulturhistorische Überblick des ersten Teils erweist sich damit auch als sehr wichtige Vorarbeit für die Aufdeckung intermedialer Bezüge in den filmischen Werken. Intermedialität liegt nach Rajewsky vor, wenn ein mediales Produkt auf ein Produkt eines anderen Mediums oder auf dessen gesamtes semiotisches System Bezug nimmt (vgl. Rajewsky 2002: 19). Als ein bekanntes Beispiel für intermediale Bezüge im Film kann Kitano Takeshis Film *Dolls* (2002) dienen, dessen Handlung in den Rahmen einer Aufführung des Bunraku-Stückes *Meido no hikyaku* (»Der Bote der Unterwelt«) von Chikamatsu Monzaemon (1653–1725) eingebettet ist. Die Beziehung der Protagonisten des Films zu den Puppen des Chikamatsu-Stücks wird besonders in der letzten Sequenz des Films deutlich, in der das Umherirren des jungen Paares im Schnee und das Geschehen auf der Puppenbühne parallel montiert sind.

Ähnliche Bezugnahmen auf traditionelle Kunstformen finden sich auch im japanischen Geisterfilm – unter den in dieser Arbeit untersuchten Werken vor allem in denjenigen aus den 1950er Jahren. In der Filmanalyse wird daher auch eine Rolle spielen, welche Veränderungen sich im Laufe der transmedialen Überlieferung des Stoffes der weiblichen Geister ergeben haben und welche intermedialen Bezüge die Filme zu Produkten anderer Zeichensysteme herstellen.

Auch wenn bei der Analyse der Geisterfilme kulturgeschichtliche Fragestellungen im Vordergrund stehen, kommt ebenso die Betrachtung formaler, durch das Medium Film bedingter Gesichtspunkte zum Tragen. Denn

gerade die als »filmisch« bezeichneten audiovisuellen Erzähl- und Darstellungsweisen sind, wie Knut Hickethier (2007: 26) feststellt, »kulturell stark konventionalisierte und in ihren Grundprinzipien anthropologisch verankerte Kommunikationsformen«.

Vor der Analyse wird die Handlung der Filme in der Form des »Sujets« im Sinne der neoformalistischen Filmtheorie wiedergegeben, nämlich als Kette aller kausal wirksamen Ereignisse, wie sie im Film selbst zu sehen und zu hören sind (vgl. Thompson 1995: 55). D. h. die Geschehnisse werden im Gegensatz zur »Fabel«, die das Material abstrahiert und nach der chronologischen Reihenfolge wiedergibt, genau in der Abfolge beschrieben, wie sie im Film erscheinen. Dies erfordert zwar eine umfangreichere Zusammenfassung, hat allerdings den Vorteil, dass auf diese Weise die Narration als »Prozeß, durch den das Sujet in einer bestimmten Reihenfolge Fabelinformationen präsentiert oder zurückhält« (Thompson 1995: 58), am besten erfasst werden kann.

In Anlehnung an Aby Warburg, der sich gegen die »grenzpolizeiliche Befangenheit« (1932: 478) aussprach, die teilweise in den Geisteswissenschaften herrscht, berührt die vorliegende Analyse somit Bereiche der Religionswissenschaft, Kunstgeschichte, Ethnologie, Literatur- und Filmwissenschaft und schreckt weder davor zurück, Artefakte der Populärkultur und angewandten Kunst in eine Traditionslinie mit den sogenannten »hohen Künsten« zu stellen, noch davor, sich in einem großen Zeitraum zu bewegen.<sup>12</sup> All dies dient dazu, Kontinuitäten in der Entwicklung des Motives des weiblichen Geistes aufzuzeigen und gleichzeitig auf die Veränderungen hinzuweisen, denen dieses Motiv unterworfen ist. Denn, wie Brittnacher in seiner Untersuchung phantastischer Motive in der Literatur feststellt: »In Karriere und Niedergang eines phantastischen Motivs bildet sich auch die Mentalitätsgeschichte einer Gesellschaft ab [...]« (Brittnacher 1994: 24).

### ***Forschungsstand***

Das Thema dieser Arbeit – weibliche Geister im japanischen Film –, wurde in der westlichen Literatur unter anderem in einem Artikel von Imai-Izumi Yoko unter dem Titel »A Land Where Femme Fatales Fear to Tread: Eroticism and Japanese Cinema« (1998) angesprochen sowie in einem Kapitel des Buches »Archetypes in Japanese Film« von Gregory Barrett (1989). Bei-

---

12 | Eine solche interdisziplinäre Zugangsweise hat sich zum Beispiel auch in Stephan Köhns Arbeit zu den Entwicklungslinien visuellen Erzählens in Japan (2005) bewährt.

de wählen interessante, hauptsächlich psychologisch orientierte Ansätze, reißen die geistesgeschichtlichen Hintergründe jedoch nur in wenigen Sätzen an und bieten aufgrund der Kürze nur einen oberflächlichen Überblick über die Filme, ohne einzelne Werke einer tiefergehenden Analyse zu unterziehen. Auch Jay McRoy's Werke »Japanese Horror Cinema« (2005) und »Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema« (2008) widmen sich in je einem Kapitel diesem Thema, wobei auch hier die Herkunft des Motivs nur am Rande betrachtet wird. Darüber hinaus werden in »Japanese Horror Cinema« bei der Analyse der Beispielfilme andere Schwerpunkte gewählt, so z. B. bei Miike Takashis *Audition*, das vor allem unter dem Gesichtspunkt betrachtet wird, inwiefern der globale Erfolg des Werkes zu erklären ist. Jim Harper widmet in seinem Werk zum japanischen Horror-Film (2008) gleich zwei Kapitel den Rachegeistern (»vengeful spirits«), gibt dabei jedoch eher einen oberflächlichen Einblick in das Genre und verweist zwar auf Einflüsse des westlichen Kinos, nicht aber auf die japanische Geister-Tradition. Colette Balmain stellt in ihrer Einführung zum japanischen Horrorfilm (2008) die wichtigsten Filme, in denen weibliche Geister auftreten, ausführlich vor, behandelt deren kulturhistorische Ursprünge aber wenn überhaupt nur sehr oberflächlich. Dies liegt unter anderem daran, dass sie sich bei ihrer Untersuchung ausschließlich auf englischsprachige Literatur stützt.

Einen ähnlichen Ansatz wie die vorliegende Arbeit verfolgt ein Aufsatz von Sara L. Sumpter, der 2006 in dem Online-Undergraduate-Journal *Explorations* erschienen ist. Sumpter geht vor allem der ikonographischen Entwicklung der weißgekleideten Wiedergängerin nach und vergleicht die Geister der *ukiyo-e* und des Kabuki-Theaters mit der Darstellung der Sadako in *Ringu*. Die Autorin verzichtet jedoch auf eine detaillierte Analyse und thematisiert neben *Ringu* keine weiteren japanischen Geisterfilme.

Westliche Literatur zur Geisterthematik im Allgemeinen bemüht sich oft mehr darum, dem mit der japanischen Kultur wenig vertrauten Leser eine grobe Idee zu vermitteln, als um Begriffsklärungen oder tiefergehende Einblicke in die Vorstellungswelt, die im Zusammenhang mit diesen Begriffen steht. Zentrale Elemente sind meist Zeugnisse der japanischen Literatur, wie beispielsweise in »Japanische Geister und Dämonen« (1989), in dem Marianne Lewinsky-Sträuli Übersetzungen verschiedener klassischer Geistergeschichten versammelt und diese mit einleitenden Bemerkungen versieht. Auch Michiko Iwasaka und Barre Toelken (1994) nutzen die bildreiche Aussagekraft der japanischen Spukerzählungen, behandeln die Geis-

terterminologie jedoch eher oberflächlich und stellenweise fehlerhaft.<sup>13</sup> Das Verdienst ihres viel rezipierten Werks »Ghost and the Japanese« ist es jedoch, den Geisterglauben mit Bestattungswesen und Ahnenkult in Verbindung zu bringen. Einen sehr guten ideengeschichtlichen Überblick über die Suche nach Identität im Übernatürlichen und der gleichzeitigen Verfemung allen Aberglaubens im Zuge der Modernisierung zur Meiji-Zeit bietet Gerald Figals Werk »Civilization and Monsters. Spirits of Modernity in Meiji Japan« (1999).

Japanische Literatur ist zu Teilaspekten des Themas zahlreich vorhanden, eine Monographie, die sich ausschließlich mit den weiblichen Geistern im Film beschäftigt, liegt jedoch nicht vor. Wertvolle Informationen zur Frühzeit des japanischen Horrorkinos gibt Izumi Toshiyuki in seinem Werk *Ginmaku no hyakkai* (»Die 100 Dämonen der Leinwand«, 2000). Yamada Seiji, selbst Horror-Regisseur (vgl. Interview S. 273), setzt sich in mehreren Monographien mit den *kaidan*-Filmen vor allem der 1950er und 1960er Jahre auseinander. Einen hervorragenden Einstieg in die Thematik des japanischen *kaidan*-Filmes, mit einem geschichtlichen Überblick und einer Präsentation der wichtigsten Stoffe, bietet eine Sonderausgabe der Zeitschrift *Taiyō* unter dem Titel *Nihon horā eiga e no shōtai* (»Einladung zum japanischen Horrorfilm«, 2000).

Die japanische Geisterforschung verfolgt sehr unterschiedliche Ansätze, angefangen mit dem *kokugaku*<sup>14</sup>-Gelehrten Hirata Atsutane, über Inoue Enryō und den Volkskundler Yanagita Kunio, bis hin zu den Vertretern der »Neuen Japanischen Spiritualität« wie Mizuki Shigeru oder Komatsu Kazuhiko. Diese werden im folgenden Kapitel, das die Welt der japanischen Geister zum Thema hat, näher erläutert.

13 | Vgl. hierzu die Rezension von Komatsu Kazuhiko (1997). Komatsu kritisiert außerdem die Auswahl der verwendeten Illustrationen, die sämtlich aus Sanyūtei Enchōs Sammlung stammen, die im Zenshōan-Tempel aufbewahrt wird, und damit nur einen sehr kleinen Teil der Geisterdarstellungen in der japanischen Kunst repräsentieren.

14 | Die *kokugaku* (»nationale Schule«) ist eine Richtung japanischer Philologie und Philosophie, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand. In Abgrenzung zum Neokonfuzianismus, der sehr stark von chinesischem Denken beeinflusst war, beschäftigten sich die Anhänger der *kokugaku* mit den archaischen Schriften der japanischen Überlieferung und versuchten so, das vermeintlich »ursprünglich Japanische« zu rekonstruieren. (Zur *kokugaku* vgl. Antoni 1998: 131ff.).