



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Die Rache der monströsen Frauen.
Die Hauptantagonistinnen des modernen japanischen Horrorfilms.

Verfasserin

Sharon Jennifer Alice Hudson (Bakk.phil.)

Angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im August 2009

Studienkennzahl: A 066 843

Studienrichtung: Japanologie

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingrid Getreuer-Kargl

Danksagung

Ich möchte an dieser Stelle kurz einigen Menschen danken, ohne die diese Arbeit in der Form wie sie jetzt vorliegt vielleicht nicht möglich gewesen wäre.

Ich danke zunächst meiner Professorin Dr. Ingrid Getreuer-Kargl für ihre äußerst kompetente und freundliche Betreuung, und dafür, dass sie mir bei vielen Fragen/Unklarheiten die Augen geöffnet hat.

Ebenfalls zu großem Dank verpflichtet bin ich Herrn Professor Dr. Satō Masanori von der Meiji Universität in Tokyo, der mich während meines Austauschjahres in Japan (2007-2008) betreut hat, und mir in dieser Zeit zahlreiche Tipps und Literaturempfehlungen für meine Masterarbeit gegeben hat.

Nicht weniger danken möchte ich meinen japanischen Freunden und Freundinnen Hirata Shigenobu für seinen nützlichen Hinweis zur japanischen Mythologie, Hashimoto Junko für ihre interessanten Literaturempfehlungen zum Thema Haare, Ide Yuriko dafür, dass sie mir die Tokyo-Stadtbibliothek vorgestellt hat, Kageyama Nobuko dafür, dass sie mich bei einem kurzen Japanaufenthalt für letzte Recherchen herzlich bei sich aufgenommen hat, und ich danke auch Suzuki Shunsuke, der so freundlich war mir wichtige Materialien (DVDs) zu besorgen und nach Wien zu schicken.

Und nicht zuletzt danke ich meinen Eltern und meinem Mann Tai Motoda, die mich finanziell und moralisch unterstützt haben, und mir Mut gemacht haben, wenn ich manchmal das Gefühl hatte es ginge nicht weiter.

Vielen Dank für die großartige Hilfe und Unterstützung!

お岩さんにささげる

Für Oiwa

“If monsters signify something about culture, then culture can (at least to a degree) be read through the monster.” (Ken Gelder)

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	8
1. Einleitung	12
2. Einführung zum Horrorfilm	17
2.1 Definition von „Horror“ und „Horrorfilm“	17
2.2 Theorien des Horrorfilms	20
2.2.1 Psychoanalyse und Horrorfilm	21
2.2.2 Der Körper im Horrorfilm	24
2.2.3 Gender im Horrorfilm	27
2.2.3.1 Blick und Identifikation	27
2.2.3.2 Monströse Weiblichkeit	30
3. Der japanische Horrorfilm	33
3.1 Die Geschichte des japanischen Horrorfilms	33
3.1.1 Von der Meiji Zeit bis nach dem 2. Weltkrieg (ca.1940)	34
3.1.2 Auf dem Weg in die Moderne: 1949 – 1988	37
3.1.3 Der J-Horrorfilm	40
3.2 Einfluss auf das Horrorfilmgenre außerhalb Japans	45
3.2.1 Asia Horror	46
3.2.2 Amerika und die Remakes	48
4. Kulturgeschichtliche Einflüsse auf die Darstellung der Frauen im J-Horrorfilm	50
4.1 Mythologie – die Trennung des weiblichen und männlichen Prinzips	51
4.2 Die unreine Frau und die heilige Mutter	53
4.3 Patriarchalische Macht und die Diskriminierung der Frau	56
4.4 Vorbilder aus der Populärkultur	58
4.4.1 Volkserzählungen und Literatur	58
4.4.2 Theater und <i>Ukiyo-e</i>	61

5. Häufig auftretende Merkmale der weiblichen Antagonisten	
im J-Horrorfilm	63
5.1 Haar-Horror	64
5.2 Geistermode	69
5.3 Dämonische Blicke	74
5.4 Monströse Frauenkörper	78
5.5 Unheimliches Wasser	85
6. Die Rache der Schwächsten – am Beispiel von <i>Shibuya Kaidan</i> (2003)	90
6.1 Inhalt	91
6.2 Sacchan	95
7. Die Pein der Jugend – am Beispiel von <i>Satsujin netto</i> (2004)	101
7.1 Inhalt	103
7.2 Die Suche nach Identität	109
8. Monströse Geschlechtlichkeit – am Beispiel von <i>Tomie</i> (1999)	118
8.1 Inhalt	119
8.2 Ein neues mächtiges Geschlecht	125
9. Ambivalente Mutterrolle – am Beispiel von <i>Kuchisake onna</i> (2006)	133
9.1 Inhalt	134
9.2 Mörder-Mutter vs. Heldinnen-Mutter	141
10. Zusammenfassung	149
Literaturliste	155
Elektronische Quellen	165
Liste der japanischen Horrorfilme (mit Titelübersetzung)	165
Liste der nicht-japanischen Horrorfilme	173

Abstract	176
Lebenslauf	177

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 (S.63): Okiku von Katsushika Hokusai

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/28/Hokusai_Sarayashiki.jpg/434px-Hokusai_Sarayashiki.jpg

Abbildung 2 (S.63): Oiwa von Toyokuni Utagawa

Aus Okazaki Masao: *Edo no yami. Makai meguri – onryō sutā to kiai densetsu*. S.48

Abbildung 3 (S.67): Wirre Haare im Gesicht (aus *Ringu*)

<http://www.kfccinema.com/features/articles/besthorrorjapan1/besthorrorjapan1.html>

Abbildung 4 (S.67): Haar im Glas (*Honogurai mizu no soko kara*)

<http://www2.dead-donkey.com/modules/shares/index.php?section=movies&id=312>

Abbildung 5 (S.68): Haare fließen wie Blut aus dem Körper (aus *Ekusute - Hairextensions*)

<http://www.bloodygoodhorror.com/bgh/files/reviews/caps/extepic2big.jpg>

Abbildung 6 (S.68): Haare entwickeln ein Eigenleben (aus *Ekusute - Hairextensions*)

http://www.fantasiafestival.com/2007/_media/images/films/17/photo.jpg

Abbildung 7 (S.72): Aggressives Rot (aus *Katakata, Kowai onna*)

Screen Capture aus dem Film *Kowai onna*

Abbildung 8 (S.72): Geist in sexy Rot, traditionell ohne Füße (*Seance*)

Screen Capture aus dem Film *Séance*

Abbildung 9 (S.72): Yaeko, die ihr Kind zurück will (*Otoshimono*)

<http://media.photobucket.com/image/otoshimono/bruceleeiscoming/otoshimono02.jpg>

Abbildung 10 (S.73): Geistermädchen in Grün (*Seance*)

Screen Capture aus dem Film *Seance*

Abbildung 11 (S.73): Geistermädchen in Gelb (*Honogurai mizu no soko kara*)

<http://asian-horror.benitronic.com/images/dark-water/dark-water-cover-1.jpg>

Abbildung 12 (S.76): Sadakos tödlicher Blick (*Ringu*)

<http://www.thebackalleys.com/ok/public/sadakoEye.jpg>

Abbildung 13 (S.76): Weit aufgerissene Augen einer toten Schülerin (*Pray*)

Screen Capture aus dem Film *Pray*

Abbildung 14 (S.77): Dämonische Augen (*Tomie*)

Screen Capture aus dem Film *Tomie*

Abbildung 15 (S.77): Mädchen mit finsterem Blick und gewölbter Stirn (*Otoshimono*)

<http://cyberpat.com/asiashock/gifs/noriko.jpg>

Abbildung 16 (S.83): Geheimnisvolles weibliches Geschlecht (*Hagane, Kowai onna*)

http://thumbs.filmstarts.de/wallpaper/unholywomen_scene_01.jpg

Abbildung 17 (S.83): Schwarze Witwe (*Dark Tales from Japan*)

Screen Capture aus dem Film *Dark Tales from Japan*

Abbildung 18 (S.84): Rokuro-Hals (*Woman Transformation*)

Screen Capture aus dem Film *Woman Transformation*

Abbildung 19 (S.84): Gefährliche Frauenwaffen (*Woman Transformation*)

Screen Capture aus dem Film *Woman Transformation*

Abbildung 20 (S.84): Verlust des Selbst (*Woman Transformation*)

Screen Capture aus dem Film *Woman Transformation*

Abbildung 21 (S.88): Wassergeist (*Curse, Death and Spirit*)

Screen Capture aus dem Film *Curse, Death and Spirit*

Abbildung 22 (S.88): Wassertank (*Honogurai mizu no soko kara*)

<http://www.horror-extreme.com/movies/horror-reviews/latest-reviews.aspx>

Abbildung 23 (S.88): Verwesender Körper eines Geists (*Chakushin ari*)

Screen Capture aus dem Film *Chakushin ari*

Abbildung 24 und 25 (S.89): Sayori wird von der Mutter aus der Totenwelt zurückgeholt (*Shikoku*):

Screen Capture aus dem Film *Shikoku*

Abbildung 26 und 27 (S.89): Reines Wasser färbt sich blutrot (*Tomie*)

Screen Capture aus dem Film *Tomie*

Abbildung 28 (S.89): Dunkles Wasser (*Honogurai mizu no soko kara*)

<http://www.pixelsurgeon.com/reviews/review.php?id=232>

Abbildung 29 (S.95): Mit jedem weiteren Opfer wächst das Baby

Screen Capture aus dem Film *Shibuya Kaidan*

Abbildung 30 (S.95): Sacchans Haare wuchern sogar aus dem Münzspind

Screen Capture aus dem Film *Shibuya Kaidan*

Abbildung 31 (S.96): Sacchan kriecht insektenartig aus dem Spind

Screen Capture aus dem Film *Shibuya Kaidan*

Abbildung 32 (S.96): Rieka umarmt das arme Kind

Screen Capture aus dem Film *Shibuya Kaidan*

Abbildung 33 (S.109): *Satsujin netto*: „Geben Sie den Namen der Person ein, die Sie töten möchten“

Screen Capture aus dem Film *Satsujin netto*

Abbildung 34 (S.109): Ais blutiger Alptraum

Screen Capture aus dem Film *Satsujin netto*

Abbildung 35 (S.110): Fuyumis Geist erscheint Ai im Traum

Screen Capture aus dem Film *Satsujin netto*

Abbildung 36 (S.110): Chiharu, Ai und Akiko am Morgen danach

Screen Capture aus dem Film *Satsujin netto*

Abbildung 37 (S.125): Tomies dämonisches Auge lugt aus der Tüte hervor

Screen Capture aus dem Film *Tomie*

Abbildung 38 (S.125): Kaum ist der Kopf ab, wächst er schon wieder nach

Screen Capture aus dem Film *Tomie*

Abbildung 39 (S.126): „Ich bin du und du bist ich“

Screen Capture aus dem Film *Tomie*

Abbildung 40 (S.126): Die Verwandlung

Screen Capture aus dem Film *Tomie*

Abbildung 41 (S.141): Die *Kuchisake-onna*, die Frau mit dem aufgeschlitzten Mund

Screen Capture aus dem Film *Kuchisake onna*

Abbildung 42 (S.141): Auf Kinderjagd

Screen Capture aus dem Film *Kuchisake onna*

Abbildung 43 (S.142): Das Opfer einer Mutter

Screen Capture aus dem Film *Kuchisake onna*

Abbildung 44 (S.142): „Watashi o kire!“

Screen Capture aus dem Film *Kuchisake onna*

1. Einleitung

„An männlichen Geistern habe ich mich schon mehrmals versucht, aber, wie soll ich sagen, [...] ein besonders furchteinflößendes Gefühl vermitteln sie nicht. [...] Frauen sind kulturell vorbedingt schwach [...] Sie sind hilflos und haben grundsätzlich keine Kraft, aber das Gefühl dass sie [weibliche Geister] ohne Zweifel existieren, ist irgendwie beängstigend.“
(Der Regisseur Kurosawa Kiyoshi in Kume 2007: 130)

Ob das Monster in den Frankenstein Filmen, Graf Dracula, Serienmörder wie Freddy Krueger aus der *Nightmare on Elm Street*-Reihe und Jason aus der *Freitag der 13.*-Reihe (nur um ein paar Ikonen des amerikanischen Horrorfilmgenres aufzuzählen), sie sind alle eindeutig männlichen Geschlechts.

Dass Frauen sehr wohl als Antagonistinnen im amerikanischen Horrorfilm auftreten, beweisen Wissenschaftlerinnen wie zum Beispiel Barbara Creed (*The Monstrous Feminine*, 1993) oder Alexandra Rainer (*Monsterfrauen*, 2003) in ihren Werken. Natürlich gibt es Ausnahmefilme wie beispielsweise die Stephen King Verfilmung von *Carrie—des Satans jüngste Tochter*, das vom Teufel besessene Mädchen Regan in *Der Exorzist*, oder das paarungswütige weibliche Alien aus dem Sci-Fi Horror Film *Species*. Bei einem anderen Horror-Sci-Fi – Film, *Aliens*, dem zweiten Teil der *Alien* Reihe, ist es immerhin die Eier legende Alien Königin, also eine monströse Muttergestalt, die alle in Angst und Schrecken versetzt. Jedoch, auch wenn sich Beispiele für weibliche Horrorantagonisten wie diese finden lassen, blieb der Eindruck, dass das Genre hauptsächlich von männlichen Untätern bewohnt ist, bei mir tief verwurzelt.

Als ich begann, mich mit asiatischen Horrorfilmen zu beschäftigen und vor allem in die Welt japanischer Horrorfilme einzutauchen, erwartete mich eine große und auch erfrischende Überraschung: es wimmelte nur so von weiblichen Fluch- und Rachegeistern. Was sich im mir bekannten amerikanischen Horrorfilm bis dato eher als Ausnahme von der Regel darzustellen schien, stellte im japanischen Horrorfilm so etwas wie eine Norm dar.

Der erste japanische Horrorfilm, der mich in seinen Bann zog, war der Film *Chakushin ari*¹ (2003) von Regisseur Miike Takashi, in dem sich der Fluch eines kleinen Mädchens von Handy zu Handy ausbreitet und so ein Todesopfer nach dem anderen fordert.

¹ Übersetzungen der japanischen Filmtitel können der Liste der japanischen Horrorfilme entnommen werden

Und spätestens nachdem ich mir die *Ringu* Filme auf DVD angesehen hatte, war mein Interesse an dem Thema geweckt. Ich war fasziniert, welche Kraft und welche Wut im Fluch von Sadako, dem Fluchgeist aus der *Ringu*-Reihe, steckt, wie sie ihre Opfer mit einem einzigen intensiven hasserfüllten Blick so durchbohrt, dass ihnen vor Schrecken das Herz stehen bleibt.

Diese Art von Gewalt war neu und einzigartig für mich – sie war anders als männliche Gewalt, die sich meist roh und physisch, blutig und primitiv zeigt, doch sie stand der männlichen Gewalt an Intensität und Schreckenskraft in nichts nach, wirkte auf mich sogar weitaus unheimlicher und bedrohlicher.

In meinem Kopf formte sich die Frage, wieso diese Figur der Sadako und neben ihr auch die vielen anderen Antagonistinnen des japanischen Horrorfilms diese Wirkung hatten, was machte sie so stark und furchteinflößend?

Als ich mich dann noch weiter mit modernen japanischen Horrorfilmen befasste, und meine Privatsammlung von asiatischen Horrorfilmen parallel zu meiner Faszination damit allmählich anwuchs, entschied ich mich dazu, im Rahmen meiner Masterarbeit über moderne japanische Horrorfilme zu schreiben, genauer gesagt über die Stars der japanischen Horrorfilme: die Hauptantagonistinnen.

Wie werden die Hauptantagonistinnen im modernen japanischen Horrorfilm dargestellt?

Welche (äußeren) Merkmale besitzen sie? Welche kulturgeschichtlichen Einflüsse sind in diese Darstellung der Frau im Horrorfilm eingeflossen? Was sagt die Darstellung der Frauen im Horrorfilm aus? Welcher soziokulturelle Kontext besteht? – Das sind die Hauptfragen mit denen ich mich im Rahmen dieser Arbeit auseinandergesetzt habe.

J-Horror ist eigentlich ein umfassender Begriff, der nicht nur Filme, sondern alle Kunst- und Medienarten des japanischen Horrorgenres, wie Literatur, Manga, Kunst, Filme und Videospiele mit einbezieht (vgl. Kakeō 2000; Kawade 2000).

International bekannt ist der J-Horrorstil durch den Horrorfilm geworden. Der moderne japanische Horrorfilm, von Fans auch J-Horrorfilm genannt, ist einem Mainstreampublikum wohl am ehesten durch die amerikanischen Remake-Versionen *Ring* und *The Grudge* ein Begriff. Der Einfluss, den Hollywood auf die internationale Verbreitung des J-Horrors, und im Zuge dessen auf den asiatischen Horrorfilm allgemein hatte, ist nicht gering.

Auch internationale Filmwissenschaftler/innen lenkten seitdem ihre Aufmerksamkeit vermehrt auf den japanischen Horrorfilm. Allein seit den Erfolgen der amerikanischen Remakes sind mehrere Werke zum modernen japanischen Horrorfilm erschienen, wie zum

Beispiel David Kalats *J-Horror. The Definite Guide to The Ring, The Grudge and beyond*. (2007), das mit vielen Anekdoten und Informationen zu Themen, Produktion und Inszenierung der J-Horrorfilme aufwartet. Jay McRoy (Hg.) präsentiert dagegen in *Japanese Horror Cinema* (2005) einen stärker wissenschaftlichen Zugang zum japanischen Horrorfilm, mit zahlreichen Essays zu verschiedenen Aspekten des modernen japanischen Horrorfilms. Jim Harper gibt in *Flowers from Hell. The Modern Japanese Horror Film*. (2008) wiederum einen nach Themen geordneten Überblick über die wichtigsten modernen japanischen Horrorfilme. All diese Werke bilden eine wunderbare Einführung zum J-Horrorfilm. Neben westlicher Literatur war es mir jedoch ein Anliegen wo möglich auch auf japanische Quellen zurückzugreifen, um einem japanischen Kontext gerecht werden zu können. Ebenfalls von großer Wichtigkeit für diese Arbeit waren meine primären Quellen: japanische Horrorfilme. Für diese Arbeit habe ich immerhin fast hundert moderne japanische Horrorfilme auf Inhalt, Darstellung und Kontext analysiert. Die Horrorfilme, deren Analysen in die Arbeit eingeflossen sind, wurden nach folgenden Kriterien ausgewählt:

- Filme ab 1990 (ungefähre Entstehung des modernen J-Horrorfilms)
- Filme mit mindestens einer weiblichen Hauptantagonistin
- Keine Filme aus Sub-Genres wie zum Beispiel Slasherfilme, deren Haupthorrorthema, wie der englische Name „slasher“ bereits andeutet, die Ermordung von Opfern mit Messern oder anderen Stech-/Schneidewaffen darstellt („to slash“), und Splatterfilme, ein Subgenre des Horrorfilms bei dem Gewaltszenen, spritzendes („splatter“ = spritzen) Blut und Körperzerstückelungen als Horrorelement im Vordergrund stehen

Diese Kriterien waren notwendig um das Thema inhaltlich und thematisch etwas einzuschränken, da es sonst zu unübersichtlich und komplex geworden wäre und nicht mehr in den Rahmen einer Masterarbeit gepasst hätte.

Zu Beginn der Arbeit werden zur Einführung die wichtigsten Definitionen zum Horrorfilm und die für diese Arbeit relevanten Filmtheorien des Horrorfilms aufgezeigt.

Zur Analyse der in dieser Arbeit besprochenen Filme schienen vor allem ein psychoanalytischer und genderspezifischer Zugang zum Stoff vielversprechend, wozu hier die wichtigsten Theorien als Basis der Arbeit kurz erläutert werden.

In Kapitel 3 werde ich eine Zusammenfassung der Geschichte des japanischen Horrorfilms von den Anfängen bis zur Gegenwart in chronologischer Reihenfolge geben, in der einige der

bedeutendsten Filme und Regisseure, die wichtigsten Genreentwicklungen und die Einflüsse von/auf die internationale Filmindustrie kurz beschrieben werden.

Im vierten Kapitel versuche ich Gründe/Einflüsse für die Darstellung der Frauen im japanischen Horrorfilm in einem kulturgeschichtlichen Kontext zu finden. Verschiedene Aspekte aus Mythologie, Religion, Gesellschaft und Kunst werden herangezogen, um Rolle, Stellung und Auffassung der Frau, des Frau-Seins, zu erfassen und ihre zum Teil davon abhängende Darstellung im Horrorfilm besser zu verstehen.

Das folgende Kapitel, Kapitel 5, widmet sich den Hauptantagonistinnen im modernen japanischen Horrorfilm und ihren äußeren Merkmalen. Was bedeuten häufig beobachtbare Eigenschaften wie zum Beispiel langes wirres Haar? Sind es nur immer wieder kopierte Stereotype, die das Aussehen so vieler Hauptantagonistinnen bestimmen, oder kann daraus mehr gelesen werden? Die Verwendung von Haaren, Kleidung, Körperdarstellung usw. werden anhand von zahlreichen Beispielen aus J-Horrorfilmen dokumentiert und beleuchtet. Da nun der kulturgeschichtliche Hintergrund und die rein darstellerische Perspektive der Hauptantagonistinnen erklärt wurden, soll in den folgenden Kapiteln ein genauerer Blick auf die Hauptantagonistinnen in Form einer tief greifenden Filmanalyse geworfen werden.

Filme, auch als audio-visuelle Texte bezeichnet, sind Medieneinheiten, die „in sich durch einen inhaltlichen Zusammenhalt, eine formale und kommunikative Kohärenz ihrer Elemente und durch den Rahmen einer Kommunikationsbedingung bestimmt“ sind (Hickethier 2007: 23). Diese audio-visuellen Texte besitzen eine Vielzahl von Analyse- und

Interpretationsmodelle (vgl. Hickethier 2007; Felix 2003), doch im Rahmen dieser Arbeit schien eine „hermeneutische Analyse“ für die Beantwortung der Fragestellung am naheliegendsten. In der hermeneutischen Analyse, werden Filme (Medien) mit allen ihren Elementen wie Bild, Ton, narrativer Inhalt, etc. als Text betrachtet und interpretiert.

Bei dieser Art der Analyse, geht es nicht darum, einen einzelnen, eindeutigen Inhalt eines Films zu erklären, sondern man geht von einer „Mehrdeutigkeit filmischer und televisueller Werke aus und versucht, diese Mehrdeutigkeiten erkennbar zu machen“ und vorhandene „Bedeutungsebenen und Sinnpotentiale“ aufzudecken (Hickethier 2007: 30).

„Interpretation heißt auch Verständigung. Sie verlangt, Gefühle und Eindrücke zu präsentieren, sich in den Bedeutungshorizont eines Werkes (oder einer Werkgruppe) hineinzubewegen, so dass es zur Überschneidung mit dem jeweils eigenen Erfahrungs- und Denkhorizont kommt. Interpretation ist ein Prozess der Orientierung im Werk, das dadurch allmählich vertrauter wird, seine Brüche und Tiefen erschließt. Sie ist aber auch ein Prozess der Orientierung im Kopf der Betrachter. Bei der Interpretation treten Publikum und

Kunstprodukt, Subjekt und Objekt in ein beide umgreifendes Spannungsfeld ein, in dem ästhetische und soziale, psychische und historische Dimensionen einander durchdringen und sichtbar werden“ (Koebner in Hickethier 2007: 31).

Bei dieser Arbeit habe ich die japanischen Horrorfilme zunächst generell auf Bild/Darstellung und Text/Inhalt analysiert: ich habe versucht sowohl äußere Merkmale (Aussehen, Mimik), als auch kontextuelle Informationen (Geschichte, Hintergrund, Motive) von den Figuren (hauptsächlich den weiblichen Antagonisten) herauszufiltern, wobei ich die meisten Filme in der Regel 2 bis 3 mal, Schlüsselszenen, -dialoge und -sequenzen jedoch mehrmals einer kritischen Analyse unterzogen habe.

Den Mittelpunkt der Filmanalyse in dieser Arbeit bilden 1. die Darstellung der Hauptantagonistinnen, 2. der Hintergrund (die Geschichte) der Hauptantagonistinnen und anderer relevanten Figuren, und 3. der kulturelle/gender/soziale Kontext in dem die Hauptantagonistinnen im Film existieren. Aus den Horrorfilmen, die in die Arbeit eingeflossen sind (siehe Filmliste), habe ich außerdem vier repräsentative Filme für eine tiefgreifende Analyse ausgewählt, in der alle Figuren (Antagonistinnen und Protagonisten/innen), ihre Darstellung, ihre Hintergründe, ihre Motive, ihre Beziehungen zueinander und ihre Bedeutungen im Film aufgezeigt und der Kontext, in welchem sie gelesen werden können, eingehend erörtert werden. Vier Filme deshalb, da sich bei der ersten allgemeinen Analyse des Materials folgende vier „typische“ (häufige) Arten der J-Horrorfilm Hauptantagonistinnen herauskristallisiert haben: kleine Kinder (Kapitel 6), Jugendliche (Schulgeistergeschichten) (Kapitel 7), „furchteinflößendes“ Frauengeschlecht (Kapitel 8), und Mütter (Kapitel 9).

Die meisten Filme lassen sich grob in eine dieser vier Sparten einordnen, aus welchem Grund mir ein Filmbeispiel pro Sparte für die Hauptanalyse als relevant und angebracht erschien.

Bei der Auswahl der Filme legte ich Wert auf Filme mit einer interessanten Geschichte/Thematik und zweitens auf Filme, die noch nicht überanalysiert wurden (wie z.B. *Ringu*).

Auch wenn in diese Arbeit relativ viele J-Horrorfilme eingeflossen sind, liegt es mir fern deshalb Anspruch auf Vollständigkeit zu stellen. Auch die Sparten sind von mir anhand der gesehenen Filme und für die Thematik dieser Arbeit eingeteilt worden, und bedeuten nicht, dass sich jeder J-Horrorfilm bzw. jede J-Horrorantagonistin automatisch hier einordnen lassen muss. Es darf nicht vergessen werden, dass jeder Film ein in sich geschlossenes (Original)Werk darstellt, und dass jeder Film für sich steht, auch wenn sich inhaltliche und

darstellungstechnische Ähnlichkeiten zu anderen Filmen (besonders Filme des gleichen Genres) feststellen lassen.

Ziel dieser Arbeit ist es, eine informative und tiefgehende Analyse der weiblichen Antagonistinnen im modernen japanischen Horrorfilm, ihrer kulturgeschichtlichen Herkunft, ihrer typischen äußeren Merkmale und ihrem soziokulturellen Kontext zu liefern, und so ein Verständnis für ihre symbolische Funktion und Relevanz im J-Horrorfilm zu kreieren.

2. Einführung zum Horrorfilm

Bevor ich mich dem Hauptteil dieser Arbeit zuwende, nämlich dem japanischen Horrorfilm und seinen weiblichen Akteuren, möchte ich als Einführung an dieser Stelle einige Definitionen zu „Horror“ und „Horrorfilm“ und die für diese Arbeit relevanten Analysemodelle und Theorien des Horrorfilms vorstellen.

2.1 Definition von „Horror“ und „Horrorfilm“

Der Begriff „Horror“ stammt vom lateinischen Wort „horror“ ab, dessen Bedeutungen von 1.) (wohligem) Schauer, Schauder, 2.) Schrecken, Entsetzen, bis hin zu 3.) heilige Scheu und Ehrfurcht reichen (Stowasser 1994: 238).

Während der lateinische Begriff noch recht ambivalent anmutet, richtet sich hingegen die Bedeutung des deutschen Begriffs „der Horror“ klar nach den negativen Eigenschaften: „Grauen, Abscheu, Schrecken, Grausen, das Zusammenfahren“. Wörtlich übersetzt bedeutet „horror“ allerdings „das Emporrichten, Sträuben der Haare“ oder „das Aufwallen der Wogen“. (Knaur – Das deutsche Wörterbuch 1985: 499).

Wie aus der Definition des Wortes deutlich hervorgeht, steht „Horror“ in tiefem Zusammenhang mit Emotionen wie (Er-)Schrecken, Angst, Ekel und Abscheu.

In seinem umfassenden und aufschlussreichen Werk rund und um das Horrorgenre drückt Hans D. Baumann, Fachautor, Journalist und Kunstwissenschaftler (u.a.), es folgendermaßen aus:

„Horror ist ein Bewusstseinszustand von Menschen, die bestimmten Situationen ausgesetzt sind und auf diese in bestimmter Weise reagieren.“

Und weiter:

„Horror ist nicht die Antwort des Menschen auf etwas bloß Ekelhaftes oder Erschreckendes, sondern auf eine Situation, in der er mit diesem ganzen Gefühls-Spektrum reagiert.“ (Baumann 1989: 30)

Es kann daraus gefolgert werden, dass ein Film, der im Zuschauer dieses „Gefühls-Spektrum“ an Emotionen auslöst, ein sogenannter „Horrorfilm“ ist, und dem „Horrorgenre“ angehört.

Und da wären wir auch schon beim Hauptproblem der Genreklassifizierung: ein gutgemachter Thriller mit aufwühlenden Actionszenen oder Gewaltszenen kann beim Publikum genauso Angst, Schrecken oder sogar Abscheu erzeugen.

Ein Regisseur, der die große Gabe hatte, Elemente des Psychothrillers, des Suspense- und des Horrorfilms miteinander zu vereinen, war Alfred Hitchcock: man denke nur an seine Meisterwerke wie *Die Vögel* oder *Psycho*.

Oder um ein Beispiel aus dem Science-Fiction Bereich zu nennen: der Film *Alien* spielt zwar im Weltraum in einer Zeit, in der Raumschiffe mit Menschen an Bord das unendlich weite All erkunden, doch als eine unglückliche Raumschiff-Crew auf ein fremdartiges Wesen trifft, das droht die gesamte Besatzung auszulöschen und deshalb alle in Angst und Schrecken versetzt, wird aus dem Science-Fiction Film eindeutig ein (Science-Fiction-)Horrorfilm.

Genauso sind dem Horrorfilm auch Merkmale anderer Filmgenres zu Eigen: man muss nur die Fernsehzeitung durchblättern oder sich Filmrezensionen durchlesen: Horrorthriller, Horrorschocker, Mysteryhorror, Fantasy-Horror, etc.).

Dies ist für eine genaue Kategorisierung einzelner Filme natürlich nicht leicht (im Zusammenhang mit dem Film *Alien* liest man zum Beispiel oft die Bezeichnung „Weltraum-Horror“ oder wie oben genannt „Science-Fiction-Horror“.)

Grundsätzlich lässt sich Horror aber folgendermaßen definieren:

„Horror ist eine Gattung der Phantastik, in deren Fiktionen das Unmögliche in einer Welt möglich und real wird, die der unseren weitgehend gleicht, und wo Menschen, die uns ebenfalls gleichen, auf diese Anzeichen der Brüchigkeit ihrer Welt mit Grauen reagieren.“ (Baumann 1989: 109)

Der Filmwissenschaftler Frank Hofmann drückt es bei der Definition des Horrorfilms noch etwas konkreter aus:

„Der Horrorfilm thematisiert die Bedrohung des oder der Protagonisten durch einen Gegner, der entweder selbst übernatürlicher Herkunft oder das Werkzeug eines übernatürlichen Wesens ist, mit dem Ziel, bei dem Rezipienten ein Gefühl der Angst zu erzeugen.“ (Hofmann 1989: 19)

Das „Unmögliche“ bzw. „Übernatürliche“ mit dem sich die Protagonisten des Horrorfilms konfrontiert sehen, kann viele Gesichter und Ausdrucksformen haben: fremdartige Wesen und Monster, auferstandene Tote und Untote, unerklärliche Phänomene, Geister und Dämonen, umher wandernde Serienkiller, spukende und verfluchte Häuser, vom Teufel besessene Menschen, seltsame Krankheiten und Mutationen usw.

Jedoch lassen sich diese vielzähligen Auswüchse der Angst in wenige Grundtypen einteilen. Hans D. Baumann unterscheidet allgemein fünf „Archetypen des Grauens“:

1) das Böse (oft verkörpert durch den Teufel bzw. Dämonen gegen die die Protagonisten ankämpfen); 2) das Alte (die Bedrohung des Gegenwärtigen durch das Alte – z.B. alte Wertesysteme); 3) das Fremde (weil wir beim Fremden auf „keine eingeübten Verhaltens- und Kommunikationsformen zurückgreifen können“); 4) die Dunkelheit (als Synonym für alles, was durch seine völlige Unbestimmtheit und Konturlosigkeit Angst macht) und 5) die Leere (absolute Bezugslosigkeit des Menschen) (Baumann 1989: 288-298).

Ein weiterer Punkt, der diesen Archetypen noch hinzugefügt werden kann, ist „das Abnorme“ (beispielsweise in Form von monströsen, verunstalteten oder verwesenden Körpern), da alles, das von der gewohnten Norm abweicht, Angst – und in diesem Fall auch Ekel – verursachen kann (vgl. Kapitel 2.2.2).

Ziel des Horror(film)s ist es also grundsätzlich, beim Rezipienten Empfindungen von Angst, Schrecken, Ekel und Abscheu zu erwecken.

Nun stellt sich aber die Frage, welcher Mensch sich denn freiwillig furchterregende Filmszenen ansieht und sich seinen tiefsten Ängsten aussetzen lässt, wenn er dadurch nur die obengenannten „negativen“ Gefühle erfährt. Am Horror muss also etwas dran sein, das dem Zuschauer nicht nur Angst, sondern auch Freude an diesen Angstgefühlen bereitet.

Wie der Titel seines Buches „Horror: Die Lust am Grauen“ schon verrät, setzt sich Hans D. Baumann mit genau dieser Fragestellung auseinander. Der Autor betont, dass die

Voraussetzung an der „Lust am Grauen“ damit zusammen hängt, dass dieses Grauen eine *Darstellung* des Grauens ist, und nicht die Realität (vgl. Baumann 1989: 85).

Um ein Vergleichsbeispiel heran zu ziehen: bei einer Nachrichtensendung oder Dokumentation in der es (beispielsweise) um reale Kriegsgräuel und Menschenleid geht, wird beim Zuschauer kaum Freude am gezeigten Grauen entstehen, da dieses echt ist. Einen Horrorfilm kann der Zuschauer jedoch mit dem Bewusstsein, dass es „nur“ ein Film ist, konsumieren und ihn dadurch auch genießen.

Diese Lust an der Angst vergleicht Baumann mit der Fahrt in einer Geisterbahn: man ist sich des „Spielcharakters“ bewusst und setzt sich deswegen gerne freiwillig dem Nervenkitzel, dem sogenannten „Horror-Thrill“ aus (vgl. Baumann 1989: 32-34).

„Wieso Horror?“ stellt sich auch der Filmwissenschaftler Andrew Tudor in seinem Text „Why horror? The peculiar pleasures of a popular genre“ die Frage nach dem Grund für des Menschen Lust am Horror (vgl. Tudor 2002: 47).

Für ihn reicht es nicht, das „Horrorgefühl“ des Publikums auf das bloße Erleben der („dargestellten“) fundamentalen Ängste und dem daraus entstehenden Thrill zurück zu führen. Es sind viel komplexere Prozesse im Gang, die den räumlichen, zeitlichen und den kulturellen Hintergrund des Publikums mit einschließen. Die Frage sollte demnach nicht nur „Wieso?“ sondern stattdessen eher lauten: „wieso *diese* Leute, *diesen* Horror, an *diesem* Ort, zu *dieser* Zeit“ konsumieren und ihn als furchtsam empfinden (Tudor 2002: 54).

Erst durch die Berücksichtigung dieser Faktoren, kann man die Relevanz/Bedeutung eines Horrorfilms für die Zuschauer erfassen und versuchen ihn zu interpretieren.

2.2 Theorien des Horrorfilms

Horrorfilme galten wegen ihren offenen Darstellungsformen von Gewalt, Blut und Tod unter Kritikern lange Zeit als „niederes“ und „primitives“ Filmgenre, dessen sich kein ernsthafter Filmtheoretiker annehmen wollte. Mittlerweile ist der Sachverhalt anders, und Kritiker, die sich nicht von der oberflächlichen Gewalt- und Ekeldarstellung abschrecken lassen, sind sich einig, dass das Horrorfilmgenre eines der interessantesten Filmgebiete darstellt, da kein anderes Genre so schamlos offen mit menschlichen Ängsten und Abgründen umgeht.

In den letzten 30 Jahren sind zum Thema Horrorfilm zahlreiche Werke, die sich mit den unterschiedlichsten Aspekten des Genres beschäftigen, erschienen. Angefangen von Werken zur Horrorfilmgeschichte und Darstellungsformen des Horrors, über umfassende

Untersuchungen zu Psychologie im Horrorfilm, Abhandlungen über Monster und das Monströse, bis hin zu Horrorfilm und Gesellschaft, Körperbildern, männliche und weibliche Geschlechterrollen und Sexualität, sind zahlreiche Theorien und Interpretationsansätze des Horrorfilms vertreten.

Sie alle hier aufzulisten und zu erläutern wäre im Rahmen dieser Arbeit jedoch unmöglich - und auch wenig sinnvoll. Deshalb sollen lediglich die Horrorfilm-Theorien, die für die Filmanalyse im Kontext dieser Arbeit relevant sind, vorgestellt und die wichtigsten Punkte dazu erläutert werden.

2.2.1 Psychoanalyse und Horrorfilm

Wie aus der Definition schon deutlich hervorgegangen ist, lebt der Horror(film) davon, im Rezipienten Gefühle wie (lustvolle) Angst, Schrecken, Grauen, Ekel und Abscheu zu erzeugen.

Daher ist es kaum überraschend, dass viele Werke über den Horrorfilm sich mit der Frage beschäftigen, wie bzw. wieso die Zuschauer sich ängstigen/ekeln und welche inneren (unterdrückten) Ängste und ins Unterbewusste verdrängte Emotionen berührt werden – Themen mit denen sich die Psychologie ausgiebig beschäftigt.

Durch Jaques Lacans Arbeiten fanden Filmtheorie und Psychoanalyse erstmals in den 1960er Jahren zusammen, seine Theorien - wie zum Beispiel das im Zusammenhang mit Film häufig zitierte Spiegelstadium oder seine Texte zur Objektbeziehung - sollten zu „der Ausformulierung von Hypothesen und deren Diskussion bis heute zum weiblichen Blick, zu Fragen von Traum und Film oder, in Weiterentwicklung [seiner] Spiegeltheorie, zu Bild/Bildschirm bzw. zur Leinwand und zu frühkindlichen Mutter-Kind-Erfahrungen“ erheblich beitragen (Grafl 2006: 77).

Jedoch ist und bleibt Sigmund Freud, der als Vater der Psychoanalyse gilt, der wohl meistzitierte Psychologe in Hinsicht des (Horror)Films.

Auch wenn er sich scheinbar nicht so sehr für das Kino als Kunstform begeistern konnte, hat Sigmund Freud mit seinen zahlreichen Theorien und Abhandlungen in den verschiedensten Bereichen der Psychologie Filme sowie deren psychoanalytische Analyseansätze stark beeinflusst (vgl. Ballhausen, Krenn und Marinelli 2006: 9).

Freud hat zwar nicht über den Horrorfilm selbst geschrieben, jedoch ist sein Text über das Grauen in der Fiktion, „Das Unheimliche“ (1919), auch auf das Horrorfilmgenre übertragbar:

„Das Unheimliche der Fiktion – der Phantasie, der Dichtung [und des Films]– verdient in der Tat eine gesonderte Betrachtung. Es ist vor allem weit reichhaltiger als das Unheimliche des Erlebens, es umfasst dieses in seiner Gänze und dann noch anderes, was unter den Bedingungen des Erlebens nicht vorkommt. Der Gegensatz zwischen Verdrängtem und Überwundenem kann nicht ohne tiefgreifende Modifikation auf das Unheimliche der Dichtung übertragen werden, denn das Reich der Phantasie hat ja zur Voraussetzung seiner Geltung, dass sein Inhalt von der Realitätsprüfung enthoben ist. Das paradox klingende Ergebnis ist, dass in der Dichtung vieles nicht unheimlich ist, was unheimlich wäre wenn es sich im Leben ereignete, und dass in der Dichtung viele Möglichkeiten bestehen, unheimliche Wirkungen zu erzielen, die fürs Leben wegfallen.“ (Freud in Baumann 1989: 85)

Freud beschreibt das Unheimliche als „jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht“, unter unheimlich verstehe man „alles, was im Geheimnis, im Verborgenen [...] bleiben sollte und hervorgetreten ist.“ (Freud in Baumann 1989: 226).

Laut Freud kann es sein, wenn dieses „Altbekannte“ wiederkehrt, dass es nicht mehr als altbekannt und vertraut wahrgenommen wird (weil es unterdrückt wurde) und deshalb unvertraut, eben „un-heimlich“ erscheint. Freud weist somit auf die nahe Begriffsverwandtschaft der beiden Wörter „heimlich“ und „unheimlich“ hin (Gelder 2000: 49).

„[Da] jeder Affekt einer Gefühlsregung [...] durch die Verdrängung in Angst verwandelt wird, so muss es unter den Fällen des Ängstlichen eine Gruppe geben, in der sich zeigen lässt, dass dies Ängstliche etwas wiederkehrendes Verdrängtes ist.“ (Freud in Baumann 1989: 228)

Freud verbindet dieses „Vertraut-Unvertraute“ auch mit dem Körper und den Genitalien der Mutter, wobei diese (vor allem für das männliche Kind) sowohl „heimliche“, als auch „unheimliche“ Aspekte in sich vereinen (Gelder 2000: 49).

Auch weitere Theorien von Freud haben im Zusammenhang mit der Analyse von Horrorfilmen großen „Anklang“ gefunden.

Bei der „Verdrängung von Ängsten“ haben wir es mit den bewussten und unbewussten Teilen (Ängsten) der menschlichen Seele zu tun, wie Freud in seiner „Es, Ich und Über-ich“ Theorie festgehalten hat. Und ebenso seine Sexualtheorie, und Begriffe wie „Kastrationsangst“ und „Ödipuskomplex“ werden häufig als psychoanalytische Filmerklärungsmodelle herangenommen (siehe Ballhausen, Krenn und Marinelli (Hg.) 2006).

Auf Freuds Werken vom „Unterdrückten“ basieren auch die Theorien von Robin Wood - Professor, Autor und Filmkritiker - der es als einer der ersten Schriftsteller wagte sich ernsthaft und wissenschaftlich mit dem Horrorgenre auseinander zu setzen. Trotz seiner etwas althergebrachten Unterscheidung zwischen *basic* und *surplus repression*, ist sein Aufsatz zum klassischen amerikanischen Horrorfilm ein viel zitiertes Werk.

In diesem unterscheidet er (basierend auf Freud und weiteren Psychoanalytikern) zwei Arten der Unterdrückung: die *basic repression*, die „universal, notwendig und unausweichlich“ ist, da sie das einzige ist was den Menschen vom primitiven, archaischen und instinktiven Tier unterscheidet. Und die *surplus repression*, die von der Kultur in die wir hinein geboren werden abhängt, und uns von klein auf in bestimmte vorherrschende Rollenbilder innerhalb dieser Kultur hineindrängt. „*basic repression* macht uns menschlich [...], *surplus repression* macht aus uns monogame, heterosexuelle, kleinbürgerliche, patriarchalische Kapitalisten“ (Wood 1986: 63-64).

In unserer Gesellschaft werden laut Wood folgende Dinge unterdrückt: sexuelle Energie an sich, da das Ideal der „monogamen, heterosexuellen Verbindung“ herrscht; die Bisexualität, da sie die strengen Ideale von klarer Geschlechter(rollen)trennung ad absurdum führt; weibliche Sexualität, der nur eine passive Rolle neben der aktiven männlichen Sexualität zugestanden wird; und die Sexualität von Kindern, deren Sexualität nicht einmal als solche anerkannt wird (vgl. Wood 1986: 64-65).

Das „Unterdrückte“ hat viel gemeinsam mit dem Begriff „das Andere“, bzw. „das Fremde“: „das Andere“ beschreibt in erster Linie das, was nicht dem herrschenden Gesellschaftsideal gerecht wird, womit sich die betroffene Gesellschaft jedoch trotzdem konfrontiert sieht. Das können andere Leute, Frauen, das Proletariat, andere Kulturen, ethnische Minderheiten, andere Wertesysteme (politische), andere sexuelle Normen und Kinder sein (vgl. Wood 1986: 66-67).

Und im Horrorfilm sind es genau diese Themen, die sich im „Monster“ des Horrorfilms widerspiegeln: die heile Welt der Protagonisten (die bereits erwähnte „monogame,

heterosexuelle, kleinbürgerliche, patriarchalische und kapitalistische“ Gesellschaft) wird durch etwas „Anderes“ (wie zum Beispiel ein Monster, oder ein übernatürliches Phänomen irgendeiner Art) bedroht.

Das was wir als Horror empfinden ist also eine „Rückkehr des Unterdrückten“ (Wood 1986: 69).

Auch die psychoanalytischen Archetypen können in Zusammenhang mit dem unterdrückten Unterbewusstsein gebracht werden. Am bekanntesten ist wahrscheinlich die Archetypenlehre von Carl Gustav Jung, der das Unbewusste in eine oberflächliche, persönlich-erworbene Schicht und eine tiefer gelegene Schicht des kollektiven, angeborenen Unbewussten, zu dem auch die Archetypen gezählt werden, teilt.

Die Archetypen vereinen sowohl positive wie auch negative Aspekte, und wenn diese im Einklang sind, befindet sich der Mensch in innerer Harmonie. Probleme ergeben sich erst dann, wenn ein Ungleichgewicht zwischen den Archetypen herrscht – ein Analysemodell, das auch auf den Horrorfilm übertragen werden kann.

Iaccino, der sich umfassend mit den Archetypen im Horrorfilm auseinander gesetzt hat, ist der Meinung, dass viele Geschichten im Horrorfilm sich daraus ergeben, dass die Protagonisten Konflikte mit einem oder mehreren der Archetypen erleben, und durch die Nicht-Auflösung dieser Konflikte, unterschiedliche Stufen des Terrors (Horrors) erfahren (vgl. Iaccino in Magistrale 2005: 12).

Auch wenn diese Theorie einen etwas anderen Ansatz zur Analyse bietet, handelt es sich schlussendlich auch bei dieser Theorie wieder um das „unterdrückte Andere“, dessen Rückkehr zu Angst und Konflikten führt – und in Horrorfilmen tendiert dieses „Andere“ nun einmal dazu, auf grausamste und furchteinflößendste Art zurück zu kehren, um am Unterdrücker Rache zu üben.

2.2.2 Der Körper im Horrorfilm

„Der Körper, ganz allgemein, und der Leib, also das Lebendige schlechthin, dienen mal als Punkt, mal als Schnittfläche, in der sich Wissen, Macht und Sprache kreuzen. [...]

Das Körperliche, die Körperlichkeiten und physischen Befindlichkeiten, die mit der verpönten Zerlegung verkoppelte Verselbstständigung mancher Teile, ist keineswegs ein Unkenntlichmachen, sondern vielmehr eine Zusatzhandlung, eine Geste der Verdeutlichung und des Hervorstreichens.“ (Ballhausen 2006: 288)

Der Körper spielt womöglich die wichtigste Rolle im Horrorfilm. Die Hauptthematik von Horrorfilmen kann wohl folgendermaßen umschrieben werden: der (vorerst) unversehrte Körper der Protagonisten wird einer Bedrohung (Verletzung, Krankheit und Tod) ausgesetzt meist durch einen monströsen oder toten (zum Beispiel Zombie, Vampir oder Geist) Körper in Form des Horrorfilmantagonisten.

Beim Horrorfilm lassen sich grundsätzlich vier Körperbilder identifizieren:

der monströse Körper, der kranke Körper, der tote Körper, der offene und zerstückelte Körper (vgl. Shelton 2008).

Die Darstellung des monströsen Körpers im Horrorfilm wird einerseits von den Motiven in Kunst, Mythologie und Religion, und andererseits von dem was wir durch unsere kulturelle Wahrnehmung als monströs empfinden (wie zum Beispiel Auswüchse, Fehlbildungen und andere körperliche Anomalien), stark beeinflusst (vgl. Shelton 2008: 169-170).

Um einen Körper als monströs identifizieren zu können, muss jedoch eine Art (Körper)norm herrschen – das Monströse wird erst durch seine Abweichung von dieser Norm monströs.

Ähnlich verhält es sich auch mit dem kranken Körper, der deswegen als abnorm gilt, da er einer „kulturellen Norm von Gesundheit, Funktionsfähigkeit, Intaktheit usf. nicht mehr“ genügt (Shelton 2008: 232).

Der tote Körper symbolisiert meist die drohende „Desintegration von Identität und Intaktheit des Leibes nach dem Tod“ und beim offenen und zerstückelten Körper wird die „Ordnung des Körpers zerstört und revoziert“ (Shelton 2008: 352 ff.).

Genauso wie uns die Norm Auskunft über die Ab-Norm bietet, ist die Ab-Norm ebenso für die Definition von Norm notwendig. Die beiden Begriffe hängen voneinander ab und definieren sich durch Ausschluss gegenseitig.

Die Reaktionen auf eine Bedrohung der Norm durch einen abnormen Faktor im Horrorfilm sind Angst, Grauen, Furcht, Ekel und Abscheu, wobei vor allem die letzteren zwei Gefühlsregungen sehr stark körperbezogen sind.

Der lebende und alternde Körper und seine Säfte sowie der tote Körper und seine Verwesung und sein Verfall sind kulturgeschichtlich bedingt mit vielen Tabus belegt.

Von unserer Gesellschaft als „ekelhaft kodiert“ listet die Doktorin der Philosophie und Journalistin Catherine Shelton Folgendes auf: Zeichen des Alters wie Runzeln, Schlaffheit und Formlosigkeit der Gestalt oder der Haut, Deformationen, Ausstülpungen, Wülste oder Verwachsungen, nahezu alle Körperflüssigkeiten (außer Tränen), und der tote und verwesende Körper (Shelton 2008: 29).

„Der Schein des Lebendigen im an sich Toten ist das unendlich Widrige im Ekelhaften [...] Das Ekelhafte als ein Produkt der Natur, Schweiß, Schleim, Kot, Geschwüre u. dgl., ist ein Totes, was der Organismus von sich ausscheidet und der Verwesung übergibt.“ (Rosenkranz in Baumann 1989: 240)

Es ist vor allem die Assoziation von Körperlichem mit dem Tod und Verwesungsprozess, die Ekel hervorruft, da der Verlust von Form und Grenze des Körpers sowie das Heraustreten von Körperflüssigkeiten nicht nur die Zerstörung einer Körpernorm bedeuten, sondern die existenzielle Zerstörung an sich symbolisieren.

Julia Kristeva, Psychoanalytikerin, Schriftstellerin und Professorin an der Universität Paris-Diderot, bedient sich einer etwas anderen Herangehensweise an das „Körperliche“ und führt in ihren Theorien den Begriff des „Abjekten“ ein.

Laut Kristeva bedeutet das „Abjekte“ all jenes, das „keine Grenzen, Positionen und Regeln“ respektiert, und „Identität, System und Ordnung stört“ (Julia Kristeva: Powers of Horror in Creed 1993: 8).

Der Körper befreit sich von allen körperlichen Flüssigkeiten, (zum Beispiel Kot, Urin, Blut, Eiter), er wirft sie ab, wie ein Mensch der etwas ausspuckt, das ihm nicht schmeckt. Dieser Vorgang ist lebensnotwendig, er definiert den „Abwerfenden“ vom „Abgeworfenen“, das „Ich“ vom „Nicht-Ich“.

Daher ist es der Tod, der die überschrittene Grenze symbolisiert: im Tod zerfällt der Körper, er wird selbst zum „Abjekten“. Der Körper wirft nun nicht mehr ab, sondern wird abgeworfen:

„It is no longer I who expel. „I“ is expelled“ (Kristeva in Creed 1993: 9).

Das macht den toten Körper zum ultimativen Objekt des Abjekten.

In Kristevas Theorien produziert die Frau zwei Arten des Abjekten: Exkremente und Menstruationsblut, und auch die Figur der Mutter hat eine direkte Verbindung mit dem Abjekten: wenn das Kind älter wird und versucht sich von der Mutter zu lösen, wird die Mutter so zum „Abjekten“ des Kindes, damit das Kind zum selbständigen „Subjekt“ werden kann (vgl. *ibid.* 12).

Laut Kristeva gibt es eine Phase in der Kindheit, in der das Kind durch die Autorität der Mutter den eigenen Körper und Körperhygiene (wie Toilettentraining) ohne Scham und Schuldgefühle kennen lernen kann, da eine „Fusion zwischen Mutter und Natur“ herrscht.

Dem entgegen gesetzt ist „die Ordnung des Phallus“, in der Peinlichkeit, Scham, Schuld und Begierde wirken (vgl. *ibid.* 13).

Es herrscht „ein Gegensatz zwischen dem unreinen fruchtbaren (weiblichen) Körper und dem reinen sprachlichen Körper, der mit dem symbolischen (männlichen) Körper assoziiert wird“ (Creed 1993: 25).

In einer patriarchalischen Gesellschaft, in der das symbolische Männliche regiert, scheinen der weibliche Körper, der Körper der Mutter, ja sogar das Weibliche Prinzip an sich unterdrückt und zum „Abjekten“ degradiert zu werden. Doch wie Wood es in seinem Text so schön ausdrückt: das Unterdrückte kehrt wieder – in Form des Monströsen Weiblichen (siehe folgendes Kapitel).

2.2.3 Gender im Horrorfilm

Neben der psychoanalytischen Herangehensweise an den Horrorfilm, bietet auch die Genderforschung in Zusammenhang mit dem Horrorfilm ein weites Forschungsfeld für FilmwissenschaftlerInnen. Auch für die Auseinandersetzung mit dem Thema dieser Arbeit, haben sich vor allem Texte zu Gender und Horror als überaus aufschlussreich und inspirierend erwiesen. Da sie für die spätere Filmanalyse eine tragende Rolle spielen, sollen an dieser Stelle ein paar der wichtigsten Theorien im Bereich Gender und Horrorfilm etwas genauer vorgestellt werden.

2.2.3.1 Blick und Identifikation

Die britische Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey kann wohl als eine der wichtigsten Vertreterinnen der feministischen Filmtheorie gesehen werden.

1975 versetzte sie die Filmwissenschaft mit ihrem Essay „Visuelle Lust und Narratives Kino“ in Aufruhr und sorgte damit lange Zeit für heftige Diskussionen.

In ihrem Essay, der stark auf den Theorien von Sigmund Freud und Jacques Lacans (Spiegelstadium) basiert, zeigt Mulvey auf, wie „das Unbewusste der patriarchalischen Gesellschaft die Filmform strukturiert hat und sich so auf die Darstellungsweise von Weiblichkeit im Film ausgewirkt hat“ (Mulvey 1994: 48).

Ihrer Meinung nach hat die Frau im Zusammenhang mit dem patriarchalischen Unbewussten zwei Funktionen. Erstens stellt sie durch ihren Penismangel die Kastrationsdrohung dar, und zweitens die Erhebung ihres Kindes in das Symbolische: da die Frau nur im Verhältnis zur Kastration existiert, „macht sie ihr Kind zum Signifikanten des eigenen Wunsches nach einem Penis“, um dadurch Zugang zum Symbolischen (Patriarchalischen) zu bekommen. Als Sinnproduzentin für den Sinnträger (Mann), bleibt sie von einer symbolischen Ordnung gefesselt, ohne Möglichkeit sich frei auszudrücken (vgl. *ibid.* 49).

Basierend auf Freuds „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ führt Mulvey den Begriff der „Skopophilie“, was „die Lust am Schauen“ bedeutet, in ihre Arbeit ein. Sie identifiziert zwei Aspekte der Skopophilie. Einer dieser Aspekte bezieht sich auf die Lust, eine andere Person als Objekt zu betrachten und so als Mittel zur sexuellen Stimulation zu benutzen. Der andere Aspekt geht mit der Identifikation des Zuschauers mit dem auf der Leinwand projizierten Objekt einher, das bei diesem „durch das Ähnliche und das Wiedererkennen des Ähnlichen“ Faszination auslöst (wie beim Kind, das sich zum ersten Mal im Spiegel erkennt und sein Spiegelbild für das „Ideal-Ich“ hält) (vgl. *ibid.* 54).

Diese Lust am Schauen wird in „aktiv/männlich“ und „passiv/weiblich“ geteilt. Mulvey kritisiert, dass die Frau als Objekt zur Schau gestellt wird, dass sie im Film lediglich dazu dient, die männliche Rolle zu betonen und zu unterstützen, und völlig nebensächlich für die eigentliche Filmhandlung ist. Durch diese Darstellung von der Frau als erotisches Objekt, das „angesehen-werden-Wollen“ ausdrückt, ließe sich der Blick des Zuschauers nur mit dem des *männlichen* Charakters im Film kombinieren (vgl. *ibid.* 56). Der Zuschauer sieht die Frau also mit denselben Augen, und kann dieselbe Macht über sie erhalten, wie der männliche Protagonist im Film.

Jedoch stellt die Darstellung der weiblichen Figur für den Mann noch ein weiteres Problem dar: durch die Abwesenheit eines Penis symbolisiert sie die Kastrationsdrohung, und verursacht dadurch Unbehagen.

„Die Frau steht für sexuelles Anderssein, für die Abwesenheit des Penis (visuell verifizierbar), für die materielle Evidenz des Kastrationskomplexes, der von hoher Bedeutung für die Organisation des Eintritts in die symbolische Ordnung und das Gesetz des Vaters ist.“ (Mulvey 1994: 58)

Das Unterbewusstsein des Mannes hat zwei Möglichkeiten der Kastrationsangst zu entkommen: es kann das Trauma erneut durchleben, in dem es die Frau untersucht und ihr

„Geheimnis“ auflöst (im Film drückt sich das häufig in der Abwertung, Bestrafung oder Rettung des „schuldigen“ Objekts aus), oder es kann die Kastration ignorieren, entweder durch die Einsetzung eines Fetischobjekts oder durch die Verwandlung des betroffenen Objekts in einen Fetisch (vgl. *ibid.* 58).

Für die Auflösung der Kastrationsangst wird die Frau einerseits durch einen als sehr mächtig und männlich dargestellten Mann bestraft, oder sie wird überperfektioniert dargestellt und so zum Fetisch stilisiert (zum Beispiel durch makellose Schönheit).

Ausgehend von Mulveys Thesen beschäftigt sich die Filmwissenschaftlerin Linda Williams mit dem Blick im Zusammenhang mit dem Horrorfilm. Auch sie bestätigt in ihrem Text „Wenn sie hinschaut“, dass den Frauen im klassischen Erzählkino wenig Identifikationsmöglichkeiten geboten wird, da Sehen mit Begehren gleich gesetzt wird, und diese dem Mann alleine vorbehalten sind (vgl. Williams 1990).

Umso interessanter ist ihre Analyse vom Blick der Frau im Horrorfilm: sie stellt fest, dass die Frau, wenn sie im Film das grauenerregende Monster angsterfüllt ansieht, sie das nicht ohne ein gewisses Mitgefühl mit dem Monster tut.

Sie wird sich „einer Ähnlichkeit zwischen ihrer beider Stellungen innerhalb der patriarchalen Ordnung des Sehens“ gewahr (Williams 1990: 5).

Da der Körper des Monsters als missgebildet wahrgenommen wird, ist diese Missbildung in gewisser Weise eine symbolische Kastration. Es ist daher wahrscheinlich, dass die sexuelle Faszination, die mit dem Monster im Horrorfilm oft einhergeht, aus der sexuellen Differenz zur normalen Männlichkeit geboren wird. Die Macht und Potenz des monströsen Körpers ist also nicht ein Ausbruch von unterdrückter animalischer Sexualität beim Mann, sondern „die angsterregende Macht und Potenz einer andern Art Sexualität (das Monster als Doppelgänger der Frau)“ (Williams 1990: 7).

Wenn die Frau im Horrorfilm das Monster anblickt, das ihr in ihrer Andersartigkeit gleicht und wie sie durch den begehrenden Blick des Mannes zum Schaulust-Objekt degradiert wurde, kann man in ihrem Blick ein „Aufflackern sympathischer Identifikation“ erkennen (Williams 1990: 9).

Im Gegensatz zum Blick der Frau ist der Blick des Mannes auf das Monster etwas anderer Natur. Williams vergleicht ihn mit derselben Reaktion die das männliche Kind hat, das zum ersten Mal den „verstümmelten“ Körper der Mutter sieht: das wahre Trauma des Jungen besteht nicht darin, dass die Mutter kastriert ist, sondern dass sie es nicht ist. Die beruhigende Wunschvorstellung, dass Frauen kastriert sind, hilft ihm zu glauben „dass Frauen sind, was

Männer wären, wenn sie keinen Penis hätten – der sexuellen Kraft beraubt, hilflos und unfähig“ (Lurie in Williams 1990: 10).

Auch die Filmwissenschaftlerin Carol Clover hat in ihrem Werk zu Gender und Horrorfilm *Men, Women and Chainsaws* (1992) aufschlussreiche Untersuchungen zu Gender im Horrorfilm durchgeführt und kommt zu dem Schluss, dass Blick und Identifikation des Publikums weitaus freier und beweglicher sind als man im ersten Moment annehmen würde. Anhand der Analyse von Slasherfilmen zeigt sie auf, wie sich sowohl ein männliches Publikum als auch ein weibliches Publikum mit dem sogenannten „Final Girl“ zu identifizieren vermag.

Das Final Girl, die letzte überlebende Protagonistin, damit zweifellos die Hauptprotagonistin, ist anders als die anderen Mädchen.

„She is the Girl Scout, the bookworm, the mechanic. Unlike her girlfriends [...] she is not sexually active“ (Clover 1992: 39). „The Final Girl is boyish [...] Her smartness, gravity, competence in mechanical and other practical matters, and sexual reluctance set her apart from the other girls [...]“ (ibid. 40). Außerdem besitzt das Final Girl einen aktiven Blick, den „active investigating gaze“, der normalerweise nur Männern vorbehalten ist, und für den Frauen bestraft werden, wenn sie ihn sich aneignen (vgl. ibid. 48).

Im Final Girl sind sowohl männliche wie auch weibliche Attribute in einem Geschlecht vereint. „[...] the categories masculine and feminine, traditionally embodied in male and female, are collapsed into one and the same character – a character who is anatomically female and one whose point of view the spectator is unambiguously invited, by the usual set of literary-structural and cinematic conventions to share“ (ibid. 61).

2.2.3.2 Monströse Weiblichkeit

Monströse Weiblichkeit kann in verschiedenen Formen im Horrorfilm auftreten. Einerseits kann das Opfer im Horrorfilm, das sich am Ende gegen den monströsen Täter wendet, teilweise als monströs bezeichnet werden, da es sich selbst eine gewisse „Monstrosität“ aneignen muss um das Monströse überwinden zu können – Clover spricht dabei von der sogenannten „female victim-hero“ (der „weiblichen Opfer-Heldin“) (vgl. Clover 1992: 4).

Barbara Creed, Professorin für Filmstudien an der Universität von Melbourne, identifiziert in ihrem Werk *The Monstrous Feminine* mehrere Archetypen von monströser Weiblichkeit im

Horrorfilm: die Frau als archaische Mutter, als besessenes Monster, als monströse Gebärmutter, als Vampir, als Hexe, als Femme Castratrice und als kastrierende Mutter (vgl. Creed 1993).

Bei ihrer Argumentation verweist Creed sehr stark auf Julia Kristevas Theorie des „Abjekten“, nach der die Mutter durch ihre Fruchtbarkeit – die sich in Menstruation und Geburt äußert – mit Natur gleichgesetzt wird und damit die Integrität der (patriarchalischen) symbolischen Ordnung gefährdet (vgl. *ibid.* 50).

Auch Freuds Theorien spielen bei Creeds Argumentation eine tragende Rolle, wobei sie sehr kritisch auf seine Sexualtheorien eingeht. So widerlegt sie aufgrund logischer Herleitung Freuds Theorien vom Vater als Kastrator und der Mutter als kastriert: sie argumentiert, dass die Vagina der Frau vom Sohn nicht als kastrierter Penis sondern vielmehr als kastrierendes Organ wahrgenommen wird, womit die Mutter die Kastrierende ist und nicht der Vater, der nach der Oedipus Theorie seinen Sohn für das Begehren der Mutter mit Kastration bestraft (vgl. Creed 1993: 88 ff.).

Die monströse Mutter und die kastrierende Frau („Vagina Dentata“ – „gezähnte Vagina“) sind zwei prägnante Aspekte von monströser Weiblichkeit, die allen anderen Archetypen zu Grunde liegen oder zumindest eng verwandt mit ihnen sind.

„Geburt, Verführung, Kastration“ sind drei der Primärfantasien (nach Freud), aus denen der Horrorfilm seine Geschichten zieht:

„Das Subjekt wird häufig aus einer seltsamen Verbindung geboren (Mensch/Alien/Tier) und das an einem dunklen, furchterregenden Ort (monströse Gebärmutter/Grube/Keller); begehrt wird das unbekannte und furchterregende Andere; das Wissen um sexuelle Differenz verursacht Angst vor Kastration und Tod“ (Creed 1993: 153 f.).

Und nicht zuletzt ist der im Horrorfilm allgegenwärtige Tod, „die Schwärze der Auslöschung“, deren Symbol die archaische Mutter darstellt, die „bedroht aufzunehmen was sie einmal geboren hat“ (Creed 1993: 28), die vielleicht monströseste Macht von allen.

Bei ihren Theorien zur monströsen Weiblichkeit geht Creed ausschließlich von einem männlichen Publikum und dessen Standpunkt zu den dargestellten Monsterfrauen aus, das weibliche Publikum, das es zweifelsohne beim Horrorfilm gibt, wird in der abschließenden Zusammenfassung nur kurz und ansatzweise erwähnt.

In *Misfit Sisters* kritisiert die Film- und Medienwissenschaftlerin Sue Short Creed für diese Vernachlässigung eines weiblichen Horrorfilmpublicums und für ihre Beschäftigung mit monströsen Frauen von einem rein männlichen Standpunkt aus. Auch die Beispiele, die Creed für ihre Argumentation der monströsen Mutter heranzieht, die Mutterfiguren in *Psycho* und

Carrie, bezeichnet Short als unzulänglich: „both figures are near-parodies of traditional psychoanalytic tendencies towards maternal blame, their offspring demonstrating the disastrous consequences of over-identification in a society that encourages both emotional and physical separation“ (Short 2006: 72).

Ebenfalls als einseitig und daher unzulänglich sieht Short Clovers Final Girl-Theorie: sie übt Kritik an der „Maskulinisierung“ des Final Girls und weist auf eine althergebrachte stereotypische Einstellung hin, die Attribute wie Intelligenz, praktisches Denken und einen „aktiven“ Blick mit männlichen Attributen gleich setzt (vgl. Short 2006: 47 f.).

Sue Short argumentiert, dass der Horrorfilm (vor allem in den Entwicklungen der letzten Jahre) durchaus zahlreiche positive „monströse“ Frauen und weibliche Heldinnen hervorgebracht hat, die eine Identifikation eines weiblichen Publikums sehr wohl unterstützen (vgl. Short 2006: 2).

Gründe für die Attraktivität von Horrorfilmen für weibliche Zuschauer sind nach einer Zuschauerumfrage „eine starke weibliche Hauptrolle, hohe Produktionsqualität, ein romantisches/erotisches Element, subtile statt explizite Gewalt, und Faszination und Sympathie mit Monstern“ (Umfrage von Brigid Cherry in Short 2006: 3). Außerdem neigen weibliche Horrorfilmfans dazu „solche narrativen Aspekte eines Filmes auszulassen, die mit der patriarchalischen Unterdrückung konform gehen“ (Cherry in Short 2006: 3).

In *Misfit Sisters* führt Short eine Reihe von Horrorfilmbeispielen an, die Frauen bzw. junge Mädchen zeigen, die durch die Ereignisse im Horrorfilm auf verschiedenste Art auf die Probe gestellt werden: junge Mädchen, die mit dem Erwachsenwerden zurecht kommen müssen, Final-Girls, die die Rolle des Opfers ablegen und am Ende über sich selbst hinauswachsen, wenn sie den Täter überwältigen, und Mütter, die für ihre Kinder zur Rächerin werden. Aufgrund ihres Inhalts und Aufbaus kann in diesen Geschichten eine Verbindung zu den weiblichen Initiationsriten hergestellt werden, wobei ihnen auch eine Verwandtschaft mit Märchenerzählungen nachgesagt werden kann (vgl. Short 2006: 4 ff.).

Genau wie im Märchen müssen die Heldinnen im Horrorfilm „erwachsen werden, „kindisches“ Verhalten ablegen, sich selbst beweisen und die sozialen Erwartungen, die Frauen umgeben, erkennen – auch wenn gewisse Charaktere sich manchmal weigern das zu tun“ (Short 2006: 7).

„Die Protagonistinnen [...] gelten als „Außenseiterinnen/ Unangepasste“, weil sie nicht in die konventionelle Sparte der sozial anerkannten Weiblichkeit passen, und sie diese stattdessen hinterfragen“ (Short 2006: 12).

Trotzdem oder gerade deswegen wirken sie als sympathische Identifikationsmöglichkeit für das Publikum:

„Die Häufigkeit weiblicher Hauptrollen – und die Sympathie mit der viele gezeichnet werden – impliziert mehr als ein praktisches Bild, auf das männliche Ängste projiziert werden können, und markiert stattdessen eine wichtige Verlagerung des narrativen Fokus auf eine weibliche Perspektive“ (Short 2006: 15).

3. Der Japanische Horrorfilm

„Japanese Horror“, auch kurz „J-Horror“ genannt, dürfte den meisten Leuten (zumindest den Filmfans) spätestens seit dem internationalen Erfolg von *Ringu*, *Juon* und ihren amerikanischen Remakes ein Begriff sein.

Obwohl schon seit der Entwicklung des Films Horrorfilme in Japan hergestellt wurden, werden mit J-Horror meist moderne japanische Horrorfilme ab den 1990ern bezeichnet.

Doch J-Horror ist nicht nur ein Synonym für Horrorfilme aus Japan, der Begriff assoziiert sich auch stark mit der filmischen Ästhetik, mit Stil, Plot und Inszenierung der Horrorfilme, deren markantestes Markenzeichen bis jetzt wohl der weibliche Rachegeist geworden ist.

Es wäre falsch zu sagen, dass alle japanischen Horrorfilme nur von Frauenrachegeistern handeln, jedoch ist es unübersehbar, dass weibliche Antagonisten eindeutig die Hauptrolle im japanischen Horrorfilm inne haben und hatten – und das noch lange vor Aufkommen des J-Horror Booms mit *Sadako und Co.*

An dieser Stelle soll nun ein kurzer Überblick über den japanischen Horrorfilm gegeben und ein paar seiner wichtigsten Werke vorgestellt werden. Anschließend wird auch ein kurzer Blick auf den Einfluss des J-Horrors auf die internationale Filmindustrie geworfen.

3.1 Die Geschichte des japanischen Horrorfilms

Richtige internationale Anerkennung erhielt der japanische Horrorfilm in der Vergangenheit gerade einmal durch eine handvoll cineastischer Meisterwerke wie *Ugetsu monogatari* (*Erzählungen unter dem Regenmond*) (1953), *Tokaido Yotsuya Kaidan* (*The Ghost of Yotsuya*) (1959), *Kwaidan* (1964), *Onibaba* (*Onibaba – Die Töterinnen*) (1964) und *Yabu no naka no kuroneko* (*Kuroneko*) (1968). Ebenfalls erwähnenswert sind die *Godzilla* (*gojira*)

Monsterfilme, die international bekannt wurden und auf der ganzen Welt Monsterfilmfans hat. Trotzdem hatte Japan eigentlich nie den Ruf eines Exportlandes für Horrorfilme. Große Regiemeister wie Kurosawa Akira oder Ozu Yasujiro und ihre Filme waren die Symbole des japanischen Kinos im Ausland, und sollten das Bild der japanischen Filmlandschaft und sein Image im Westen lange Zeit prägen. Doch nur weil die meisten japanischen Horrorfilme nicht im Ausland bekannt wurden, bedeutet nicht, dass sie irrelevant für das japanische Horrorfilmgenre sind.

Gerade im Kontext der Forschung über moderne japanische Horrorfilme ist es interessant, die geschichtliche und thematische Entwicklung des Horrorfilms in Japan zu verfolgen, um das japanische Horrorgenre besser verstehen zu lernen. Denn genauso wie der westliche Horrorfilm, bezieht auch der japanische wichtige Einflüsse aus seiner eigenen Vergangenheit und verarbeitet, transformiert und „renoviert“ seine Themen weiter, um ein modernes Publikum mit modernen Ängsten anzusprechen.

3.1.1 Von der Meiji Zeit bis zum 2. Weltkrieg (ca.1940)

Als Edison in Amerika 1891 sein Kinetoskop und die Brüder Lumière in Frankreich 1895 den Kinematographen entwickelten, dauerte es nicht lange bis ihre Apparaturen auch in andere Länder der Welt exportiert wurden.

Es gibt Berichte, dass Edisons Apparatur bereits 1896 in Japan auftauchte und die erste Filmvorführung in Kobe am 25. November 1896 stattfand und 1897 erstmals auch in Tokyo gezeigt wurde. Die Filme wurden jedoch noch nicht auf eine Leinwand projiziert, sondern liefen in einem Guckkasten ab. Erst der Kinematograph und Edisons neuere Erfindung, das Vitascope, ermöglichten die Projektion von Bildern auf eine Leinwand (vgl. Domenig 2003: 199 ff.). Erste Filmaufnahmen von den Strassen Tokyos sollen schon 1897 durchgeführt worden sein (vgl. Svensson 1971: 7).

Es entstanden in dieser Zeit erste Kurzfilme und Aufnahmen von Kabukiaufführungen, der älteste von den noch heute erhaltenen Filmen ist angeblich *Momijigari* (*Maple Viewing*) von Regisseur Shibata Tsunekichi aus dem Jahre 1899 (vgl. Iwamoto 1998: 26).

Auch erste Versuche am „Horrorfilm“ fanden statt, auch wenn man in dieser Zeit noch nicht von Horrorfilmen sprechen kann, sondern eher von Filmen mit rätselhaften oder fantastischen Inhalten. Izumi nennt gleich mehrere Filme von 1899 an, die womöglich schon mit einigen Elementen des Horrorfilms (zum Beispiel übernatürliche Begebenheiten) experimentiert

haben könnten, unter anderen den bereits oben genannten Film *Momijigari*, weiters *Dōjōji* (*Dojoji Temple*) (1899), *Yūrei kagami* [*Geisterspiegel*] (1908), *Urashima Tarō* [*Die Geschichte von Urashima Taro*] (1909), *Shin Momotarō* [*Das neue Märchen von Momotaro*] (1909) oder *Kasane miuri koroshiha* [*Die Mordszene der Prostituierten Kasane*] (1909) um ein paar davon zu nennen (vgl. Izumi 2000: 208 f.).

Einigen Titeln nach kann man darauf schließen, dass sie fantastische Geschichten mit seltsamen Kreaturen beinhalten, wie die Märchen *Urashima Tarō* und *Momotarō*, oder eine Mordgeschichte wie der Titel *Kasane miuri koroshiha* andeutet.

Der Regisseur Yokota Einosuke, dessen Produktionsfirma *Yokota shōkai* später zu Nikkatsu (*Nihon Katsudō Shashin Kaisha*) werden sollte, inszenierte 1907 den ersten japanischen Drama-Film, und drei Jahre später den Film *Oiwainari* [*Der Oiwa-Schrein*] (1910), der auf der Geistergeschichte von Yotsuya beruht. Es entstand der erste Film, der dem Horrorgenre zugeordnet werden kann, und somit also als erster japanischer Horrorfilm (*kyōfu eiga*) gilt (vgl. Tsuruta 2000: 57).

Da es sich bei den frühen Horrorfilmen oft um (traditionelle) Geistergeschichten (*kaidan*) handelt ist die Bezeichnung dieser Filmgattung nicht Horrorfilm, sondern *kaidan eiga* (Geistergeschichten Film) und grenzt sich damit inhaltlich und förmlich vom klassischen amerikanischen Horrorfilm ab. Jedoch wird der *kaidan* Film durch seine Thematik und Darstellungen von übernatürlichen Geschichten, und dem eindeutigen Ziel, Angst (*kyōfu*) im Publikum zu verbreiten, dem Horrorgenre zugeordnet (vgl. Tsuruta 2000: 57). Erst als der japanische Horrorfilm sich vom traditionellen *kaidan* wegentwickelt und sich inhaltlich und inszenarisch (zum Teil durch westliche Einflüsse) veränderte, wurde der Begriff Horrorfilm (*horā eiga*) auch für japanische Filme übernommen.

Ungefähr zur selben Zeit wie Yokota trat ein weiterer Regisseur ins Rampenlicht: Makino Shōzō. Er produzierte *kaidan* Filme am laufenden Band, in einer Filmchronologie dieser Zeit, scheint sein Name von 1912 an bis 1915 bei fast jedem *kaidan* Film auf (vgl. Izumi 2000: 210 ff).

In einer relativ kurzen Zeit widmet er sich einer großen Vielzahl von Horror-Themen, und legt damit sehr früh die Basis für die verschiedenen Arten des Horrorfilms: *kaidan eiga* (Geisterfilm), *kaiki eiga* (Mysteryfilm), *kaibyō eiga* (Geisterkatzenfilm), *kaidanuki* (Geisterfilm mit Tanuki), *yōkai eiga* (Monsterfilm) (vgl. Tsuruta 2000: 57).

Zu seinen wichtigsten Werken gehören zum Beispiel *Yotsuya kaidan* [*Die Geistergeschichte von Yotsuya*] (1912), *Sakura Sōgorō* [*Die Geschichte von Sakura Sogoro*] (1913), *Utsunomiya tsuritenjō* (*The Ceiling at Utsunomiya*), *Okazaki no neko* [*Die Katze von Okazaki*], *Banchō*

sarayashiki (*The Dish Mansion at Banchō*), *Honjo nana fushigi* (*The Seven Wonders of Honjo*), *Matsuyama tanuki sōdō* [*Die Tanuki-Unruhen von Matsuyama*] (1914) (vgl. Tsuruta 2000: 57; Izumi 2000: 210 ff.).

Viele der thematischen Einflüsse der *kaidan* Filme stammten von bekannten Legenden und Märchen oder Geistergeschichten aus Literatur und Kabuki, daher ist es kaum verwunderlich, dass die sehr beliebte Geistergeschichte von Yotsuya (basierend auf dem gleichnamigen Kabukistück von Nanboku Tsuruya) schon in der Anfangszeit des japanischen Films sehr oft verfilmt wurde.

Ein großer Erfolg wurde die Yotsuya Kaidan Filmversion von Regisseur Inoue Kintarō *Iroha kana Yotsuya kaidan* [(*Hiragana*) *Yotsuya Kaidan*] (1927), der Dank der Ausstrahlungskraft von Schauspielerin Suzuki Sumiko, die die Rolle der Oiwa verkörperte, ein großer Erfolg wurde. Suzuki war in dieser Rolle so erfolgreich, dass sie in den Jahren danach sogar dreimal in derselben Rolle auf die Leinwand zurückkehrte (1928 - 1931), und noch einmal 1937 im ersten *kaidan eiga* Tonfilm *Iroha kana Yotsuya kaidan* von Regisseur Kitō Shigeru mitspielte (vgl. Tsuruta 2000: 58).

Ein weiterer Film von 1937, *Saga kaibyōden* [*Die Legende von der Geisterkatze von Saga*] von Regisseur Kitō zeigt die Schauspielerin Suzuki Sumiko in der Rolle eines Katzendämons (*bakeneko*), und sollte ebenfalls ein großer Hit werden. In den Jahren darauf spielte sie in zahlreichen *kaidan* Filmen, darunter auch in sechs weiteren *bakeneko* Filmen (u.a. *Kaibyō gojyūsan tsugi* [*Die Geisterkatze von Raststätte 53*], *Kaibyō nazo no shamisen* [*Das Geisterkatzenrätsel-Shamisen*] und *Kaibyō akakabe daimyōjin* (*Ghost Cat and the Red Wall*)), was ihr den Namen „*Bakeneko*-Schauspielerin“ einbrachte und sie berühmt machte (vgl. Tsuruta 2000: 57; Izumi 2000: 255 ff.).

1938 entstand der auf Ueda Akinaris Roman *Ugetsu monogatari* basierende Film *Yōma shirataki hime* (*The Bewitching Princess Shirataki*), in der ein Wasserspinnendämon (dargestellt von Suzuki Sumiko) sich in einen jungen blinden *kengyō* (blinder Mann bei Hof, der singt und Musikinstrumente spielt und lehrt) verliebt, und aus Eifersucht dessen Schülerinnen tötet, bis ein Samurai ihr Einhalt gebietet (vgl. Yamada 1995: 307; Izumi 2000: 256).

Im Jahr darauf, 1939, werden vier besonders nennenswerte Filme produziert: *Noroi no ginneko* [*Der Fluch der Silberkatze*], *Kaidan sayogafuchi* (*Sayogafuchi Ghost Story*), *Kaidan senbaya sōdō* [*Die Geistergeschichte des Senbaya*] und *Oryū onryō* [*Der Rachegeist der Oryū*]. Und ebenfalls erwähnenswert ist der Film (wieder mit Suzuki Sumiko in der

Hauptrolle) *Kaidan kyōren onnashishō* [*Geistergeschichte: Meisterin des Liebeswahnsinns*], eine Neuverfilmung von Mizuguchi Kenjis gleichnamigem Film von 1926.

1940 entstehen zwei wichtige Filme, *Kaibyō aburajigoku* [*Geisterkatzengeschichte von der Ölhölle*] und *Kaiki warau neko* [*Die mysteriöse Geschichte der lachenden Katze*], die auf der Fuchslegende *Kinmō kitsune* [*Fuchs mit dem goldenen Fell*] und auf der humorvollen Geistergeschichte *Yōkina yūrei* [*Lustiger Geist*] basieren (vgl. Yamada 1995: 308).

Am Beginn des Zweiten Weltkrieges (ab ca.1940) findet die freie Filmproduktion ein jähes Ende. Der Militärstaat übt nicht nur strengste Zensur auf die Filmproduktionsfirmen aus, sondern schreibt ihnen auch vor, sich in den Dienst des Landes zu stellen und nationalistische Propaganda Filme zu drehen. Auch das Filmen von *kaidan eiga* war während der Kriegszeit kaum mehr möglich, und es dauerte fast 10 Jahre, bis die ersten Kaidan Filme wieder produziert wurden (vgl. Izumi 2000: 271; Tsuruta 2000: 58).

3.1.2 Auf dem Weg in die Moderne: 1949 - 1988

Als sich das Leben der Menschen nach dem Krieg wieder etwas zu normalisieren begann, dauerte es auch nicht lange bis sich die Filmindustrie von der während der Kriegszeit herrschenden strengen Zensur erholte und wieder kreativ zu schaffen begann.

Auch die Produktion von *kaidan* Filmen blühte in dieser Zeit erneut auf. Es wurden wieder *kaibyō eiga* gedreht, weiters entstanden zum ersten Mal Mysterythriller (*kaiki surirā*) und auch Geisterkomödien. Die große Schauspielerin der Vorkriegszeit Suzuki Sumiko wird von den drei Schauspielerinnen Irie Takako, Tanaka Yasuko und Wakasugi Katsuko von ihrem Podest der *Kaidan*-queen gestoßen (vgl. Yamada 1995: 308).

Das Jahr 1949 brachte eine Renaissance des *kaidan* Films, aber es entwickelten sich auch neue Richtungen und Thematiken, die neue Genreformen schufen.

So zum Beispiel kommt 1949 der Film *Hakuhatu-ki* (*White-haired demon*) (basierend auf der Erzählung *Hakuhatu-ki* von Edogawa Rampo) als einer der ersten *kaidan eiga* Produktionen der Nachkriegszeit heraus. Die Geschichte von einem Mann, der aus Liebeskummer Selbstmord begeht, und als Dämon zurück kehrt, um ein Liebespaar nach dem nächsten umzubringen, weist bereits Elemente des Thrillers auf, und wird als erster japanischer Mysterythriller bezeichnet (vgl. Tsuruta 2000: 58; Yamada 1995: 313).

Der erste traditionelle *kaidan* Film nach dem Krieg, war 1949 – wieder einmal – *Yotsuya Kaidan*, diesmal von Regisseur Kinoshita Keisuke inszeniert. Und auch die Tradition der

kaibyō eiga wurde mit *Nabeshima kaibyōden* (*Ghost Cat of Nabeshima*) noch im selben Jahr weitergeführt (vgl. Tsuruta 2000: 58 f).

Schon vor dem Krieg hatte sich eine Abspaltung der *yōkai eiga* (*yōkai* = Ungeheuer) vom Horrorfilm abgezeichnet. Filme mit seltsamen Wesen und legendären Kreaturen wurden nunmehr weniger dem Horrorgenre sondern eher dem Abenteuer- oder Fantasyfilmgenre untergeordnet.

Der Film *Enoken no Tobisuke daibōken* [*Enokens große Abenteuer des Tobisuke*] (1949) von Nakagawa Nobuo, in dem unter anderem auch Menschen fressende Dämonen auftreten, wird mit der leicht humorvollen Darstellung von Enoken (Künstlername von Schauspieler und Comedian Enomoto Kenichi) zu einem komischen Fantasy-Abenteuer Film. Eine weitere wichtige Entwicklung stellte der Film *Tōmei ningen ga arawaru* (*Invisible Man Appears*), bei dem Tsuburaya Eiji für die Spezialeffekte verantwortlich zeigte. Dieser Film stellte den Beginn des Science-Fiction Genres dar - eine Gattung die vor dem Krieg in Japan noch nicht existiert hatte (vgl. Tsuruta 2000: 59).

In den 1950ern, war der Film *Kaidan saga yashiki* (*Ghost of Saga Mansion*) (1953) mit dem neuen „*bakeneko*- Star“ Irie Takako ein großer Erfolg. Und im selben Jahr gewann Mizoguchi Kenji mit seinem Film *Ugestu monogatari* den silbernen Löwen beim Filmfestival in Venedig und gelangte somit zu internationaler Anerkennung.

1954 kümmerte sich Tsuburaya Eiji wieder um die Spezialeffekte im SF Film *Tōmei ningen* (*The Invisible Man*), und im selben Jahr sollte ein weiterer Film dank seiner Spezialeffekte die japanische Filmlandschaft maßgeblich verändern: *Gojira*, der erste Godzilla Film. Damit wurde der *kaijū eiga* (Monsterfilm), der in Hollywood bereits mit Riesenmonstern wie *King Kong* (1933) Einzug gehalten hatte, auch in Japan geboren (vgl. Tsuruta 2000: 59).

Gojira, dessen Name sich aus den Worten für Gorilla und Wal (*kujira*) zusammen setzt, ist aber mehr als nur ein einfaches Ungetüm, das plötzlich auftaucht. Er ist ein durch menschliches Verschulden, nämlich durch die radioaktive Strahlung von Atomtests, geschaffener Mutant, dessen Zerstörungspotential dem der Atombombe vergleichbar grausam und erschreckend ist (vgl. Kodama 1986: 137). *Gojira* wird somit zum Symbol gegen Krieg und Atomwaffen, und eine filmische Figur, mit der Japan den 2. Weltkrieg verarbeiten will. Auch die *kaidan*-Filmproduktion brachte weiterhin Katzendämonen und Geisterfilme auf die Leinwand, 1959 entstand einer der berühmtesten Verfilmungen von der Geistergeschichte von Yotsuya, *Tokaido Yotsuya Kaidan* (*The Ghost of Yotsuya*) von Regisseur Nakagawa Nobuo (vgl. Yamada 1995: 330).

Und nur ein Jahr darauf, 1960, schuf Nakagawa mit *Jigoku (Hell)* einen weiteren bedeutenden Film für das japanische Horrorfilmgenre. Die Geschichte dreht sich um einen jungen Mann namens Shiro, der durch die Schuld eines draufgängerischen Freundes in den Strudel von Gewalt und Sünde gerät, und sich plötzlich in der Unterwelt wieder findet, wo in den acht Stufen der Hölle Menschen für ihre Sünden gequält und gefoltert werden. Durch seine expliziten Gewalt- und Folterdarstellungen, kann *Jigoku* als Vorläufer des modernen Splatterfilms gesehen werden (vgl. Harper 2008: 24).

Der durch *Gojira* beliebt gewordene *kaijū* Film prägt die 1960er, *Gojira* und eine Vielzahl anderer Riesenungeheuer liefern sich auf der Leinwand zahlreiche kolossale Zweierkämpfe (*Kingu kongu tai Gojira (King Kong vs. Godzilla)* (1962) oder *Mosura tai Gojira (Mothra vs. Godzilla)* (1964) um zwei Beispiele zu nennen).

1965 bekommt *Kwaidan* (1964) von Regisseur Kobayashi Masaki, eine Verfilmung von Lafcadio Hearn's gleichnamigem Buch, einen Sonderpreis bei den Filmfestspielen in Cannes. Ebenfalls erwähnenswerte Werke stellen Shindō Kanetos *Onibaba* (1964) und *Yabu no naka no kuroneko (Kuroneko)* (1968) und Yamamoto Satsuos *Botandōrō (A Tale of Peonies and Lanterns)* (1968) dar (vgl. Tsuruta 2000: 59).

Der Film *Yōkai hyaku monogatari (The Hundred Monsters)* (1968) erweckt dank Spezialeffekten einige der bekanntesten legendären Kreaturen Japans auf der Leinwand in Farbe zum Leben.

In den 1970er Jahren wird der Vampir, der schon seit ca. Ende der 50er Jahre vereinzelt Auftritte hatte, stärker in den Vordergrund gerückt. Die drei Filme von Yamamoto Michio *Yūreiyashiki no kyōfu – Chi o suu ningyō (Fear of the Ghost House: Bloodsucking Doll)* (1970), *Noroi no yakata – chi o suu me (Bloodthirsty Eyes)* (1971) und *Chi o suu bara (Evil of Dracula)* (1974) sind wohl die bedeutendsten Vampirfilme zu dieser Zeit. Doch der in der traditionellen japanischen Folklore nicht existierende Vampir konnte als Horrorfilmantagonist nicht wirklich überzeugen, und obwohl der Vampir seit seinem Import nach Japan in den 1930ern nach und nach zu einer beliebten Figur in Romanen und Manga geworden ist, bleibt er im japanischen Horrorfilm bis heute eher eine Ausnahmeerscheinung am Rande (vgl. Kotani 2005: 98f.; Nagamitsu 2007).

Durch den weltweiten Erfolg von *Star Wars* 1977, erleben zu dieser Zeit auch in Japan Weltraumfilme oder Fantasyfilme einen wahren Boom. Und während sich das japanische Horrorkino, oder zumindest der *kaidan eiga*, zu dieser Zeit schon in einer tiefen Krise befindet, sind amerikanische Importe wie *Halloween* oder *Freitag der 13.* in Japan der große Hit (vgl. Tsuruta 2000: 59).

Yōba (The Possessed) (1976) von Imai Tadashi, der Okkulthorrorfilm *Inugamike no akuryō (tatari)* [Der böse Geist der Inugami Familie] (1977) von Itō Toshiya, die mit Spezialeffekten geladene Geschichte von einem menschenfressenden Haus in *Hausu (House)* (1977) (ein Debutfilm von Obayashi Nobuhiko), und ein Remake von Nakagawas *Jigoku (Hell)* (1979) lassen die 1970er ausklingen (vgl. Yamada 1995: 352).

Durch den Einfluss des durch amerikanische Filme ausgelösten Splatter- und Slasherhorrorfilm Booms, entstehen Mitte bis Ende der 1980er ein paar der bedeutendsten Werke des japanischen Splatterfilms. Erwähnenswert sind die sogenannten *Guinea Pig*-Filme (1985 – 1993), die für ihre extreme Darstellung von Gewalt und Folderszenen berüchtigt sind. Auch eine Vielzahl Filme, die Gewalt in Verbindung mit Sex zeigen, wie *Bijo no Harawata (Entrails of a Beautiful Woman)* (1986), eine Mischung aus Slasherfilm und *pinku eiga* (Pornofilm, dessen Genreanfänge auf die Mitte der 1960er zurückgehen), erleben Mitte der 80er eine Hochkonjunktur.

Mit *Shiryō no wana (Evil Dead Trap)* (1988) von Ikeda Toshiharu entsteht einer der bekanntesten japanischen Splatterfilme (vgl. Harper 2008: 24f., Yamada 1995: 354).

Der japanische Horrorfilm hat seit dem Ende des 2. Weltkrieges viele Entwicklungen und Wandlungen durchgemacht. Vom traditionellen *kaidan eiga* aus entwickelten sich vielfältige Genreformen wie der Fantasy oder Science-Fiction Film, und auch das Horrorfilmgenre hat sich durch die Entstehung von neuen Subgenres im Laufe der Jahre thematisch und ästhetisch weiterentwickelt und verändert, und somit die Basis für den modernen japanischen Horrorfilm geliefert.

3.1.3 Der J-Horrorfilm

Es ist nicht einfach den genauen Beginn des modernen japanischen Horrorfilms zeitlich fest zu legen, da wie wir gesehen haben, das japanische Horrorgenre eine stete und allmähliche Weiterentwicklung durchgemacht hat, und der Übergang zum modernen Horrorfilm ebenfalls nicht plötzlich über Nacht geschehen ist. Trotzdem brachten ein paar Filme, die Ende der 1980er Jahre entstanden sind, frischen Wind in die japanische Horrorfilmwelt und wurden zu den Vorboten eines neuen japanischen Horrorgenres – des sogenannten J-Horror Films.

Suito Homu (Sweet Home) (1989) von Kurosawa Kiyoshi zeigt erstmals die für spätere J-Horror Filme recht typische Erzählung von einem verfluchten Haus, in dem der Geist einer

Mutter, die zu Lebzeiten nicht über den Verlust ihrer Tochter hinweggekommen ist, ihr Unwesen treibt.

Es fließen auch westliche Einflüsse in den Film, für die Spezialeffects wurde der amerikanische Spezialeffekt-Veteran Dick Smith engagiert, der unter anderem an Filmen wie *Der Exorzist* (1973) beteiligt war und nach *Sweet Home* auch für die Effekte im Film *Poltergeist 3* (1989) verantwortlich zeigt (vgl. Harper 2008: 16).

Anfang der 1990er Jahre wendet sich der japanische Horrorfilm immer mehr an junge Leute und Jugendliche. 1990 veröffentlichte Tsunemitsu Tōru das erste Buch einer Reihe namens *Gakkō no Kaidan* (Schulgeistergeschichten), das eine Sammlung von modernen (Schul)Geistergeschichten enthielt und an junge Leser gerichtet war. Dieses Werk war so erfolgreich, dass Kansai TV den Stoff adaptierte und 1994 eine sechsteilige Fernsehserie dazu produzierte. Der erfolgreichen Serie sollten auch mehrere Specials folgen, wie zum Beispiel *Gakkō no kaidan F* (steht für final) (1997), zu dem der Kurzfilm *Rei bideo* (Geistervideo) von Nakata Hideo gehört, oder *Gakkō no kaidan G* (steht für great) (1998), in dem Shimizu Takashi die beiden Figuren Kayako und Toshio, die später in den *Juon* Filmen wiederkehren, erstmals vorstellt (vgl. Harper 2008: 18; Kalat 2007: 55).

Gakkō no kaidan war nicht die erste Horror-/Mystery TV Serie im Japanischen Fernsehen. Schon Ende der 1960er wurde die TV Serie *Anata no shiranai sekai* [Eine Welt, die du nicht kennst] ausgestrahlt, in dem auch der berühmte Regisseur Nakagawa Nobuo angeblich wahre Geistergeschichten inszenierte, und damit das *shinrei mono* (Geistergeschichten) Subgenre einführte (vgl. Kalat 2007: 54).

Neben *Gakkō no kaidan* entstanden in den 1990ern gleich mehrere Horror-/Mysteryserien. Die überaus beliebte und einflussreiche Videoserie *Hontō ni atta kowai hanashi* (*Scary True Stories*) (1990-1992), basiert auf einem Manga mit zahlreichen modernen Geistergeschichten und wurde von Regisseur Tsuruta Norio für die Serie übernommen.

Ohne Blutvergießen und Gewaltdarstellung lebt die Serie mehr von Suspense und einer „dichten Atmosphäre leiser Bedrohung“, Tsuruta wendet sich damit vom amerikanischen Horrorfilm ab und entdeckt die für den J-Horror Film so typische japanische Ästhetik (wieder) (Kalat 2007: 60 f.).

Und nicht nur das. Tsurutas Verzicht auf Gewalt und Blut machte die Serie einem breiteren Publikum leichter zugänglich, und sprach dadurch vor allem junge Frauen an. Der Horrorfilm, der bisher eher an ein männliches Publikum gerichtet war, hatte damit endlich sein weibliches Publikum gefunden (vgl. Kalat 2007: 63).

Weiters erwähnenswerte Serien sind *Kaidan Shin mimi bukurō* (*Tales of Terror from Tokyo*) (1990, 1998 – 2007) und *Chō kowai hanashi* [*Sehr gruselige Geschichten*] eine beliebte Buchserie, die eine Mangaversion, zwei Filme (2004 und 2005), und sogar ein Serienspin-off (2006) erlebte). Diese Serien präsentieren, genau wie *Hontō ni atta kowai hanashi*, moderne Geistergeschichten (*shinrei mono*) in mehreren Kurzfilmen pro Episode und sprechen ein weitgehend junges Publikum an.

Die erstmals als Teil der *Gakkō no kaidan* Serie gezeigte Erzählung *Toire no Hanako-san* (*Toilet Hanako*) (von Regisseur Kurosawa Kiyoshi), die auf einer modernen Geistergeschichte beruht, wurde 1995 von Matsuoka Jōji als Film (*Hanako*) inszeniert. Die beliebte Erzählung vom Geist eines Mädchens namens Hanako, der auf der Schultoilette herumspukt, inspirierte einige Videoproduktionen und weitere Filme wie *Shinsei toire no Hanako-san* [*Die neue Geschichte von Hanako*] (1998) von Tsutsumi Yukihiko und *Gakkō no toshi densetsu: toire no Hanako-san* [*Moderne Schulgeisterlegende: Hanako, der Geist von der Toilette*] (2007) von Yoshida Kōta.

1995 kommt (basierend auf dem gleichnamigen Manga von Koga Shinichi) der erste *Eko Eko Azaraku* Film (*Wizard of Darkness*) heraus, in dem Kuroi Misa, eine jugendliche Schülerin, mit Hilfe ihrer magischen Kräfte eine Mordserie aufklären und gegen das Böse ankämpfen muss. 1996 erscheint ein weiterer *Eko Eko Azaraku* Film (*Birth of the Wizard*), der Misas Vorgeschichte erzählt, 1998 dann der dritte Teil *Eko Eko Azaraku – Misa the Dark Angel*, und 2000 der vierte Teil *Eko Eko Azaraku: Awakening*. Die erfolgreiche Filmreihe wurde schließlich 2003 auch zu einer Serie verfilmt und fand 2006 mit dem fünften und sechsten Teil der Saga *Eko Eko Azaraku – R-Page* und *B-page* wieder zurück auf die Leinwand. Ein weiterer Jugend-Okkult horrorfilm, der im Laufe der Jahre mehrmals wieder verfilmt wurde, ist *Kokkuri-san* (*Kokkuri*) (1997). Die Geschichte dreht sich um ein bei Kindern/Jugendlichen beliebtes Spiel namens *Kokkuri-san*, das mit dem westlichen Ouija-Board verglichen werden kann. Als drei Mädchen im Film das Wesen *Kokkuri-san* herbeirufen um Antworten auf ihre Fragen zu bekommen, setzen sie damit etwas Unheimliches in Gang, und der Horror(film) nimmt seinen Lauf. Auch diese Geschichte wurde mehrmals verfilmt, zuletzt mit *Kokkuri-san – Nihonban* [*Kokkuri – Japan Kapitel*] (2004).

Ebenfalls 1997, dreht Kurosawa Kiyoshi den Film *Kyua* (*Cure*), der ihn auch international berühmt machen sollte. Schon vor *Cure* hatte Kurosawa mit seinen Filmen *Sweet Home* (siehe oben), *Jigoku no keibiin* (*The Guard from the Underground*) (1992) und *Doa 3* (*Door 3*) (1996) angefangen sich mit dem Horrorfilm auseinander zu setzen. Und auch nach dem

besonders erfolgreichen Film *Cure*, drehte er einige der atmosphärisch dichtesten japanischen Horrorfilme und etablierte seinen eigenen typischen Stil. Besonders erwähnenswert sind die Filme *Kōrei (Seance)* (2000), der auf einem Roman von Mark McShane basiert, *Kairo (Pulse)* (2001), *Rofuto (Loft)* (2005) und *Sakebi (Retribution)* (2006). Jeder Kurosawa Film ist eine eigene Welt mit eigenen Gesetzen, er vermag es mit seinen „unorthodoxen Techniken, eine kalte und durchdringende Furcht im Publikum zu wecken, und damit erschafft er etwas, das nur als kinematisches Äquivalent zu Alpträumen bezeichnet werden kann“ (White 2007: 13).

1998 entsteht mit *Ringu (Ring)* von Regisseur Nakata Hideo einer der wichtigsten und einflussreichsten J-Horrorfilme. Die Geschichte um ein verfluchtes Video und den Rachegeist Sadako mit weißem Gewand und langen schwarzen Haaren, die auf Suzuki Kōjis Roman von 1991 basiert, ist ein unglaublicher Erfolg und sorgt in Japan (und später dann auch in Übersee) für einen regelrechten *Ringu*-Boom. Schon 1995 hatte der *Ringu* Stoff für eine TV-Verfilmung *Ringu: Kanzenban [Ring: Das finale Kapitel]* hergehalten, doch in der Filmversion war er weit erfolgreicher. Der zweite Teil namens *Rasen (The Spiral)* wurde zur selben Zeit wie *Ringu* gedreht und erschien mit *Ringu* als Doublefeature in den Kinos, jedoch konnte *Rasen* nicht so überzeugen wie *Ringu* und floppte. Wegen des großen Erfolges vom ersten Film wagten sich die Produzenten und Hideo Nakata trotzdem noch einmal an ein Sequel heran und produzierten *Ringu 2 (Ring 2)* (1999), dessen Handlung eine Woche nach dem Ende von *Ringu* ansetzt und die *Rasen* Geschichte völlig ignoriert. Im selben Jahr entsteht eine 12-teilige TV Serie namens *Ringu: Saishūshō [Ring: Das letzte Kapitel]*, und 2000 dann der wieder weniger erfolgreiche - und dadurch auch vorerst - letzte Film *Ringu 0 Basudei (Ring O Birthday)*, der Sadakos Vorgeschichte und die Umstände, die zu ihrem Tod führen, näher beleuchtet.

2002 gelingt Nakata Hideo dann eine weitere erfolgreiche Verfilmung eines Suzuki Kōji Werkes, *Honogurai mizu no soko kara (Dark Water)*.

1999 kommt der erste *Tomie* Film heraus. Die Geschichte basiert auf dem Manga von Itō Junji und handelt von der wunderschönen Tomie, die immer wieder zurückkehrt, egal wie oft sie umgebracht wird. Der Stoff ist so erfolgreich, dass er weitere sieben Male verfilmt wird (1999-2007). Itō Junji hat mit seinen Manga aber auch noch andere Horrorfilmproduktionen inspiriert, wie zum Beispiel *Uzumaki (Spiral)* (2000) von Regisseur Higuchinsky und *Kakashi (Kakashi – Das Dorf der Vogelscheuchen)* (2001) von Tsuruta Norio.

Beliebte Horrormanga dienen oft als Filmvorlage, so zum Beispiel auch die Werke von Umezu Kazuo, einem Veteranen für Horrormanga (*Umezu Kazuo kyōfu gekijō (Kazuo Umezu's Horror Theater)* 2005; *Cat eyed boy* 2005), oder die grotesken Figuren und

Geschichten von Hideshi Hino (*Hideshi Hino no zā horā kaiki gekijō* [Hino Hideshis Horror-Mystery-Theater] 2004), der auch bei einigen der *Guinea Pig* Splatterfilme (siehe oben) Regie führte.

Shimizu Takashi kreierte mit seinen Filmen *Juon* und *Juon 2* (2003) (eine Version für TV entstand schon 2000 (*Ju-on: The Curse 1 und 2*)), den nächsten großen J-Horror Hit. Im Mittelpunkt der Filme steht ein kleines Einfamilienhaus, in dem sich eine Tragödie abgespielt hat: ein Mann hat aus rasender Eifersucht seine Frau und den gemeinsamen Sohn ermordet. Durch die gewaltsamen Umstände des Todes, finden ihre Seelen keinen Frieden, und rächen sich an jedem, der es wagt das Haus zu betreten.

Juon ist nicht Shimizus einziges Horror Meisterwerk. Mit Filmen wie *Marebito* (*The Stranger from Afar*) (2004) und *Rinne* (*Reincarnation*) (2005) erzählt er zwei weitere originelle Geschichten in dichter Atmosphäre verpackt und mit spannendem Twist am Ende.

Inspiriert von den J-Horrorfilmen der letzten Jahre, brachte Miike Takashi seinen Film *Chakushin ari* (*One Missed Call*) 2003, einen weiteren Hit heraus. Diesmal wird der Fluch von Handy zu Handy weitergegeben, und die Mailbox sagt den eigenen Tod voraus – der dann auf grausamste Art auch wahr wird. Die Parallelen zu *Ringu* sind deutlich – von der Darstellung des Rachegeistes, bis hin zur Verbreitung des Fluches per Handy (in *Ringu* war es ja das Video). Trotzdem ist die Geschichte originell und spannend inszeniert, der Fluch der aus einem so gewöhnlichen und alltäglichen Gebrauchsgegenstand wie das Handy übertragen wird, hat es geschafft beim Publikum eine Grundangst zu erzeugen: „das könnte auch mir passieren“.

Ebenfalls 2003, wurde mit *Chēn* [*Chain*] eine ähnliche Geschichte verfilmt. Ein paar Teenager gehen in ein verfluchtes Hotel und nehmen dort etwas mit der Handy Kamera auf, das lieber im Verborgenen hätte bleiben sollen: einen Fluchgeist. Auch in dieser Geschichte, findet ein Alltagsgegenstand wie das Handy als Fluchverbreitungsmittel Verwendung (in Kurosawas *Kairo* war es übrigens das Internet), und ist eine Anspielung auf die Vertechnisierung unserer Gesellschaft, und den (vielleicht allzu?) großen Platz den wir der Technik in unserem Leben zugestehen (vgl. Galloway 2006: 75 ff.).

Mit *Chakushin ari 2* (2005) wurde die Saga fortgesetzt und *Chakushin ari final* (2006) beendete die Filmtrilogie, die auch eine gleichnamige TV-Serie mit sich brachte.

2006 findet in *Kuchisake onna* (*Carved: A Slit-Mouthed Woman*) eine weitere Figur aus einer städtischen Legende den Weg auf die Horrorleinwand, nämlich die –wie der Filmtitel schon sagt – *kuchisake onna* (Frau mit aufgeschlitztem Mund). Ihr auffälligstes Merkmal ist ein weißer Mundschutz den sie trägt um ihren entstellten Mund zu verbergen. Sie taucht im

Trenchcoat auf und trägt eine rostige Schere als Waffe, mit der sie es hauptsächlich auf Kinder abgesehen hat.

Die *kuchisake onna* war schon länger eine beliebte Figur in Horrorvideoproduktionen, doch dieser Film verschaffte ihr den offiziellen Durchbruch auf der Leinwand. 2008 wurden mit *Kuchisake onna 2* und *Kuchisake onna 0: Beginning* gleich zwei weitere Teile gefilmt, die den Legendenstoff in einer anderen Version zeigten.

Zwar scheint die Konzentration des J-Horrorfilms in dieser Zeit eindeutig auf weiblichen Fluchgeistergeschichten zu ruhen, jedoch auch andere Thematiken finden ihren Ausdruck in Filmen wie *Tetsuo (Tetsuo, the Ironman)* (1989) und *Tetsuo 2 (Tetsuo 2: Body Hammer)* (1992) zwei Körperhorror-Experimentalfilme von Tsukamoto Shinya, dem Horrorthriller *Audition* (2000) von Miike Takashi, dem Zombie-Splatter-Action-Film *Versus* (2001), oder dem auf einem Videospiel basierenden Zombiehorrorfilm *Siren (Forbidden Siren)* (2006), um ein paar wichtige Beispiele zu nennen.

Die letzten zwei Jahrzehnte des J-Horrors brachten viele Neuerungen und Entwicklungen für den modernen japanischen Horrorfilm. Als eine der wichtigsten Veränderungen kann wohl die Ausrichtung auf ein junges und vor allem weibliches Publikum genannt werden, das ausschlaggebend für viele Themen und Darstellungen im modernen japanischen Horrorfilm ist (wie zum Beispiel der Trend von Mädchenschulgeistergeschichten). Auch die Stilisierung von Alltagsgegenständen, wie Fernseher, Video oder Handy, zu potentiellen Gefahrenquellen sind eine moderne Erscheinung und eine Reaktion auf die immer schneller fortschreitende Technisierung unserer Zeit. Und nicht zuletzt sind es die Problematiken einer sich ständig im Wandel befindenden japanischen Gesellschaft, die im Horrorfilm aufgegriffen werden und auf unterschiedlichste Art und Weise Verarbeitung und Ausdruck finden.

3.2 Einfluss auf das Horrorfilmgenre außerhalb Japans

Die Wellen des J-Horror Booms durch Filme wie *Ringu* und *Juon* sind weit geschwappt, und haben somit auch in der internationalen Filmszene ihre Spuren hinterlassen.

3.2.1 Asia Horror

Ein wichtiger Verdienst des J-Horror Booms ist die Erregung internationaler Aufmerksamkeit für den japanischen Horrorfilm. Durch das riesige Interesse am „kultigen“ J-Horror, richteten Horrorfilmfans ihre Augen dann auch vermehrt auf Horrorfilmproduktionen aus anderen asiatischen Ländern. Vor allem das koreanische Horrorfilmkino hat vom neuen „Asia Horror Trend“ sehr profitiert.

Zwar werden koreanische Horrorfilme aufgrund ihrer Ähnlichkeit (Plot und Inszenierung) zum japanischen Horrorfilm oft als „Abklatsch“ bezeichnet, jedoch wird dabei darauf vergessen, dass Korea und Japan teilweise eine gemeinsame Kulturgeschichte teilen. Die Tatsache, dass koreanische Horrorfilme beim koreanischen Publikum erfolgreich sind, bedeutet dass sie für dieses Publikum ansprechend und verständlich sind. Auch wenn der Horrorstil der beiden Länder recht nahe beieinander liegt, hat sich dieser Stil in beiden Ländern ungefähr zur selben Zeit selbstständig entwickelt (vgl. Kalat 2007: 181).

Es wäre also falsch zu behaupten, alle koreanischen Filme wären von japanischen Filmen abgeschaut worden, auch wenn sich eine Beeinflussung in jedem Fall natürlich nicht ausschließen lässt.

1999, also nur ein Jahr nach dem japanischen Filmhit *Ringu*, entstand eine koreanische Version desselben Stoffes, *The Ring Virus*.

Zwar bleibt die koreanische Version von Ring näher am Originalroman von Kōji Suzuki, jedoch sind einige Szenen des Filmes eins zu eins vom japanischen Vorbild übernommen worden (vgl. Kalat 2007: 180).

1998 kommt *Yeogo Goedam (Whispering Corridors)* heraus, und ist so erfolgreich, dass weitere drei Teile folgen: *Yeogo Goedam 2 (Memento mori)* (1999), *Yeogo Goedam 3 (Whishing Stairs)* (2003) und *Yeogo Goedam 4 (Voice Letter)* (2005).

Yeogo goedam, was *Gakkō no kaidan* auf Koreanisch heißt, verbindet – wie die japanischen *Gakkō no kaidan* Geschichten – meist Schulalltag, Freundschaften, Liebe und Teenager Probleme mit Geistergeschichten. So begeht zum Beispiel im Film *Memento mori*, eine Schülerin aus Liebeskummer Selbstmord, wonach ihr Geist in der Schule herumspukt. Oder im dritten Teil, *Whishing Stairs*, geht es um zwei Freundinnen, die zu Rivalinnen werden als es darum geht die Hauptrolle in einem Ballet zu tanzen, um eine dicke Mitschülerin, die wegen ihrer Gefräßigkeit von allen ausgelacht wird, und um eine magische Treppe, deren letzte „Wunsch-Stufe“ dann erscheint, wenn jemand sich etwas aus tiefster Seele wünscht.

Aber auch ernsthafte Kritik an der strengen koreanischen Schulinstitution wird geschickt in den Horrorfilm eingebaut, wie im ersten Teil der *Yeogo Goedam* Serie (*Whispering Corridors*).

2000 entsteht der Film *Gawi* (*Nightmare – the horror game*), mit allen Elementen einer guten Fluchgeschichte: Haus, Geist von kleinem Mädchen und eine Protagonistin die versucht das Rätsel der vergangenen Geschehnisse zu lüften.

Filme wie, *The uninvited* (2003) und *Acacia* (2003) thematisieren alle Frauen, die ihre weibliche Rolle nicht erfüllt haben, sprich Frauen, die in ihrer Rolle als Mutter und Ehefrau versagt haben (vgl. Kalat 2007: 199).

Auch der Alltagsgegenstand Handy findet im koreanischen Film als Quelle des Horrors Verwendung: *Unborn but forgotten* (2002) weist eine ähnliche Geschichte auf wie der japanische Film *Chakushin ari*, was aber eher zufällig ist, da letzterer erst ein Jahr später, 2003 herauskam, und *The phone* (2002) handelt von einer verfluchten Nummer und Geisteranrufen (vgl. Kalat 2007: 199).

Der Horrorthriller *A tale of two sisters* (2003), ein Film um ein Zwillingsgeschwisterpaar war ein großer Erfolg an den heimischen Kinokassen und sollte auch im Ausland als einer der besten asiatischen Horrorfilme zu dieser Zeit bezeichnet werden (vgl. Kalat 2007: 208).

2005 entstehen *Cello*, *Red Shoes* (vom gleichen Regisseur wie *A tale of two sisters*) und der Film *The wig*. Letzterer ist interessant, da er ein Thema, das sich auch durch die meisten J-Horrorfilme zieht, in den Mittelpunkt der Horrorgeschichte rückt: die Rede ist von langen schwarzen (verfluchten) Haaren.

China oder besser gesagt Hongkongfilme sind durch den Asia Horror Trend ebenfalls ins Zentrum der internationalen Aufmerksamkeit gerückt.

Schon vor dem J-Horror Boom kamen aus Hongkong Eastern Klassiker wie *A Chinese Ghost Story* (1987). Zwar steht darin Fantasy-Kung-fu Action mehr im Vordergrund als Horror, doch bekommt man auch einen hübschen weiblichen Geist in wallenden Gewändern und wehendem langen schwarzen Haar zu sehen.

Eindeutig vom japanischen *Ringu* beeinflusst ist *A wicked ghost* von 1999. Ein paar Teenager halten zum Spaß eine Seance ab. Zu ihrem Unheil sind sie erfolgreich und rufen einen Rachegeist à la Sadako herbei, der einen nach dem anderen tötet. Darauf macht sich die Schwester von einem der Opfer auf, den Tod ihres Bruders und die Identität des Geistes heraus zu bekommen.

Die Geschichte hört sich ernst an, wurde von Regisseur Tony Leung Siu-Hung aber als Halbkomödie inszeniert, sodass selbst gut gemachte Angstmomente die Stimmung des

Horrors nicht lange aufrecht erhalten konnten. Anscheinend gefiel dieser Stil dem Publikum jedoch, und zwei weitere Teile wurden verfilmt *A wicked Ghost 2* (2000) und *A wicked Ghost 3* (2003) (vgl. Kalat 2007: 221 f.).

2002 kommt der erfolgreiche Film *The eye* heraus. Die Geschichte dreht sich um eine junge Frau, die eine Augentransplantation bekommt und seitdem Geister sieht. Die Augen stammen, wie sich herausstellt, von einem thailändischen Mädchen mit übernatürlichen Fähigkeiten. Die einzige Möglichkeit, die der jungen Frau bleibt, ist, die Augen wieder entfernen zu lassen. Weitere Teile werden mit *The eye 2* (2004) und *The eye 10* (2005) verfilmt.

Einen der wohl interessantesten Hongkong Horrorfilme dieses Jahrzehnts stellt der Film *Inner Senses* (2002) dar. Beeinflusst von Filmen wie *The sixth sense*, handelt *Inner Senses* von einer jungen Frau, die Geister sehen kann und deswegen zu einem Psychiater geht.

Ein anderes Land das sich mit Horrorfilmen international hervortun konnte, ist Thailand. Vielfältige Themen ziehen sich durch das thailändische Horrorfilmgenre, das sich teils auf traditionelle Geschichten und teils auf westliche/japanische Einflüsse bezieht. Filme wie *Nang nak – Return of the dead* (1999) mit Horror sowie auch Liebesdrama Elementen, *The Lizard Woman* (2004) von einer Frau die zu einer grausamen Eidechsen-Frau mutiert, oder *Hell – Gefangene des Jenseits* (2005), in der sich eine Gruppe von Leuten nach einem Unfall in der Hölle wieder findet.

Beim Film *Shutter* (2004) sind die Einflüsse des japanischen Horrorfilms deutlich. Jedoch wurde der Fluchgeist Stoff originell weiterverfilmt, und Regisseur Banjong Pisanthanakun gelangen einige stimmige und furchteinflößende Szenen und eine semi-geniale Auflösung am Ende.

3.2.2 Amerika und die Remakes

Lange bevor sich Hollywood an das Remake von *Ringu* machte, kursierten selbstgemachte Kopien des Originals unter westlichen Horrorfilmfans (vgl. Kalat 2007: 5).

Als die Hollywoodmacher endlich das Potential von *Ringu* erkannten, wurde eine amerikanische Version mit dem gleichen Titel, *Ring* (2002), gedreht.

Die Geschichte des Films wurde nach Amerika verlegt, die Schauspieler sind Amerikaner und Sadako wurde in Samara umgetauft. Auch wenn die Aufbau und Verlauf der Handlung den japanischen Film zum größten Teil kopiert, wurden ein paar neue effektive Szenen für das amerikanische Publikum eingebaut, und eine dem amerikanischen Horrorfilm mehr

verwandte düstere Atmosphäre kreiert. Trotz, oder gerade wegen, der Amerikanisierung des J-Horrors wurde der Film ein Kassenerfolg mit fast 130 Millionen Dollar allein in Amerika (vgl. imdb.com). Der Film erreichte aber auch weltweit ein breites Mainstream-Publikum und läutete damit offiziell den J-Horror Boom sowohl in Amerika, als auch auf der restlichen Welt ein. Sogar der *Ringu*-Hype in Japan, der schon zur Vergangenheit zählte, flammte durch den amerikanischen Blockbuster in den heimischen Kinos erneut auf.

2004 fand dann *Juon* in der amerikanischen Version *The Grudge* auf die Leinwand. Das Interessante an diesem Film ist, dass die gesamte Handlung des Films in Japan belassen wurde: die Hauptprotagonistin Karen (von Sarah Michelle Gellar gespielt) ist eine Austauschstudentin in Japan, die nebenbei in einem Pflegeinstitut Sozialarbeit leistet. So kommt sie eines Tages zur Pflege einer älteren Dame, die aus Amerika stammt und deren Familie ein Haus in Japan gekauft hat. Doch in diesem Haus verbirgt sich ein schreckliches Familiengeheimnis, und Karen macht unfreiwillige Bekanntschaft mit dem Fluch von Kayako und ihrem Sohn Toshio, vor dem es kein Entkommen zu geben scheint. Für die Regiearbeit wurde sogar Takashi Shimizu, der ja für das Original verantwortlich zeigt, engagiert.

Auch dieser Film wurde mit einem Einspielergebnis von ca. 110 Millionen Dollar ein großer Erfolg (vgl. imdb.com). Es schien, dass das westliche Publikum Geschmack am neuen japanischen Horrorstil gefunden hatte.

Der zweite Ring Film *Ring 2* (2005), konnte seinem Vorgänger allerdings nicht das Wasser reichen (nur 76 Mio. US Dollar) und lockte weit weniger Zuschauer in die Kinos, obwohl Nakata Hideo (Original *Ringu*) diesmal das Regieblatt in die Hand nahm.

Ebenso war das Remake von *Hono gurai mizu no soko kara*, *Dark Water* (2005) von Regisseur Walter Salles im Vergleich zum ersten Ringfilm-Erfolg eine Enttäuschung. Der zweite *Juon* Film, *The Grudge 2*, ließ ebenfalls im Vergleich zum ersten Teil stark nach.

Das Remake von Kurosawas Kiyoshi Meisterwerk *Kairo*, *Pulse* (2006) war ein großer Flop, da die amerikanischen Produzenten die dichte Stille und atmosphärische Spannung der japanischen Version wohl mit Langeweile verwechselten und versuchten, in der Hollywood-Version ein Actionspektakel daraus zu machen.

Einen Lichtblick in der Remake-Fabrik bot allerdings der Film *Silent Hill* (2006), der auf der gleichnamigen japanischen Survival-Horror Videospielserie basiert, und sogar von Japan mitproduziert wurde. Der Film um eine Mutter, die auf der Suche nach ihrer kleinen Tochter in eine unheimliche Parallelwelt mit grausamen Ungeheuern gerät, und wo sich am Ende herausstellt, dass die Menschen – wie schlussendlich fast immer – die wahren Ungeheuer sind, hat in Amerika immerhin ca. 47 Mio. Dollar eingespielt.

Mit *One missed call* (2008), der *Chakushin ari* Verfilmung, war der Erfolg wieder etwas mäßiger. 2008 fanden auch endlich zwei Horrorfilme aus anderen asiatischen Ländern in einer Hollywood Remake Version auf die Leinwand: der thailändische Film *Shutter* und der Hongkongfilm *The Eye*. Auch diese beiden Filme brachten nur einen mäßigen Erfolg. Die bis jetzt größten J-Horror-Remake-Erfolge sollten die beiden ersten Filme *Ring* und *The Grudge* bleiben- wahrscheinlich deswegen, weil es ihnen gelang frischen Wind in das Horrorgenre zu bringen. Der frische Wind ist aber recht schnell alt geworden, viele der nachfolgenden Remakes versagten an zum Teil schlecht umgesetzten Inszenierungen, und auch an einem abflauenden Interesse des Publikums an einen schon etwas „alt“ gewordenen Horrorstil. Trotzdem setzt Hollywood weiter auf Asia-Horror, und hat mit dem koreanischen Horrorthriller *A Tale of Two Sisters* und dem dritten Teil von *The Grudge* gleich zwei weitere Remakes mit Erscheinungsdatum 2009 vorgesehen.

Auch wenn das Interesse Hollywoods am japanischen bzw. asiatischen Film scheinbar nur einen Grund hat „nämlich, Weltkultur zu absorbieren und sie in einer teuren Version an die restliche Welt zurück zu verkaufen“ (Stringer 2007: 301), hat das asiatische Horrorkino von der internationalen Aufmerksamkeit durch die Hollywood-Remakes sehr stark profitiert.

4. Kulturgeschichtliche Einflüsse für die Darstellung der Frau im J-Horrorfilm

Obwohl das japanische Horrorkino mehr als weibliche Rachegeister zu bieten hat, ist und bleibt die Frau, die einem grausamen Schicksal oder Verbrechen zum Opfer fiel und deshalb als Rachegeist ihre Opfer verflucht, im J-Horrorfilm omni-präsent. Doch nicht nur der weibliche Rachegeist, die Frau – ob als kleines Mädchen, Jugendliche, Geliebte oder Mutter – kehrt im japanischen Horrorfilm in vielfältigen Rollen und Darstellungen immer wieder zurück auf die Leinwand.

Horror(film) ist nicht nur ein Phänomen der Gegenwart. Horror bzw. das was Menschen als Horror (furchteinflößend, ekelerregend, abstoßend) oder „unheimlich“ empfinden hat sowohl psychologische als auch kulturgesellschaftliche Ursachen und liegt zum Teil tief verwurzelt in der Kultur- und Glaubensgeschichte des Menschen.

Horrorfilme sind meist eine Mischung aus modernen Ängsten, Urängsten, und den Ängsten die uns auf Grund unserer kulturgeschichtlichen und gesellschaftlichen Umgebung anernzogen worden sind.

4.1 Mythologie – die Trennung des weiblichen und männlichen Prinzips

Formen der monströsen Weiblichkeit, wie zum Beispiel die Frau als Kastrationsgefahr für den Mann, existierten schon in alten Mythen und Legenden (vgl. Creed 1993: 105 ff.).

Auch die Frau, die für erlittenes Unrecht Rache übt, kann bis zu den japanischen Schöpfungsmythen von Izanami und Izanagi zurück geführt werden (vgl. Barret 1989: 97).

Als die Ureltern Izanagi und Izanami von den Himmelsgöttern auf die Erde geschickt wurden um die Schöpfung zu vollenden, erzeugten Izanagi als Mann und Izanami als Frau Inseln, Flüsse, das Meer, die Berge und zahlreiche Gottheiten. Bei der Geburt des Feuergottes Kagutsuchi aber „verbrannte sie [Izanami] sich die Scham“ und starb an den Folgen. Izanagi zieht sein Schwert und tötet damit den Feuergott Kagutsuchi, aus dem davon spritzenden Blut entstehen weitere Gottheiten (vgl. Naumann 1996: 41).

Ähnlich wie in der Orpheus und Eurydike Geschichte, kann Izanagi den Tod seiner Izanami nicht verkraften und beschließt sie aus der Totenwelt, dem „Land der Finsternis“ (*yomi no kuni*), zurückzuholen. Als er sie vor dem Palast der Totenwelt findet, ist es jedoch zu spät. Izanami erzählt ihm, dass sie schon vom „Kochherd des Landes der Finsternis“ gegessen habe, und so nicht mehr zurück kehren kann, jedoch wolle sie die Angelegenheit mit den Göttern des Landes der Finsternis besprechen. Bevor sie in den Palast zurückkehrt, sagt sie zu Izanagi, er solle nicht nach ihr sehen. Doch der ungeduldige Izanagi kann nicht auf sie warten. Er formt ein Licht aus einem Zahn seines vielzähligen Kammes und folgt ihr in den Palast. Als Izanagi dort ein schreckliches Abbild von Izanami sieht, flieht er. Izanami fühlt sich von Izanagi hintergangen und gedemütigt und wutentbrannt sandte sie die „Abscheulichen Weiber“ (*yomotsu shikome*) hinter ihm her. Am Ende verfolgt sie ihn sogar selbst. Izanagi schiebt deshalb einen riesigen Felsen vor den Eingang des Landes der Finsternis und versperrt den Weg. Als Izanagi die Scheidungsformel spricht, droht Izanami ihm damit, täglich 1000 Menschen zu töten. Izanagi antwortet, dass er dann dafür sorgen wird, dass täglich 1500 Menschen geboren werden. Izanami wird zur „Großen Göttin der Finsternis“ (Naumann 1996: 46 f.).

Wie Barret schreibt, ist Izanami die erste Frau, die wegen erlittenen Unrechts und Demütigungen auf Rache an dem Übeltäter sinnt. Doch die Geschichte von Izanagis Erfahrungen im Land der Finsternis deutet noch auf viel mehr hin.

Als Izanagi Izanamis Worten nicht folge leistet und zu ihr geht, sieht er etwas Schreckliches:

„[...] als er nun hineinging und nach ihr sah, da wimmelte es [in ihrem Leichnam] überall von Maden, und in ihrem Kopf befand sich der Große Donner, in ihrer Brust der Feuerdonner [...]“ (Auszug aus dem Kojiki in Naumann 1996: 47).

Oder in der Version des Nihongi heißt es fast gleich:

„[als er nach ihr sah] da quoll Eiter hervor und es wimmelte von Maden.“
(Auszug aus dem Nihongi in Naumann 1996: 49).

Izanami ist nicht mehr wie in ihren Lebzeiten, sie ist eine eitrige, verwesende Leiche, ein Abbild des Todes. Und Tod bedeutet Unreinheit und Befleckung- als Izanagi die Flucht vor den Abscheulichen Weibern und Izanami gelingt, äußert er die Worte: „Ich bin in einem ekelhaften, abscheulichen, schmutzigen Land gewesen. Daher will ich mich reinigen“, und wäscht sich darauf im Meer (Auszug aus dem Kojiki in Naumann 1996: 48).

Izanami ist nicht nur die erste Frau, die sich wegen erfahrenem Unrecht rächt, sie ist die erste von den beiden Ureltern, die mit dem Tod in Berührung gekommen ist. Sie ist in eine Welt gewandert, die Izanagi nicht versteht, nicht verstehen kann, da der Tod sich jedem Vorstellungsvermögen entzieht. Izanami mit ihrem verwesenden Körper wird zum Symbol des Todes schlechthin, und damit auch die Frau und der Körper der Frau. Sie wird zum Symbol des Abjekten.

Wie bereits zuvor beschrieben, hat die Frau durch ihren Körper (Menstruation, Geburt) eine besondere Verbindung zum Abjekten (vgl. Kristeva in Kapitel 2.2.2): die Mutter muss vom Kind „abgestoßen“ werden, also zum Abjekten gemacht werden, damit das Kind leben kann. Wenn die Mutter ihr Kind nicht loslässt, bedeutet das für das Kind, dass es seine Individualität nicht entfalten kann. Mit anderen Worten, es ist symbolisch tot. Der Mutter wird sowohl die Macht des Lebens, als auch die Macht des Todes zugeschrieben.

Im Kojiki steht geschrieben, dass Izanami, als sie durch die Geburt des Feuergottes schwerverletzt am Boden liegt, aus ihrem Erbrochenem, ihren Exkrementen und ihrem Urin weitere Gottheiten hervorbringt bevor sie stirbt (vgl. Kojiki in Naumann 1996: 41). Die Abjekte der Mutter, verwandeln sich in selbstständige Wesen, aus der Unreinheit des weiblichen Körpers entsteht das Leben, das sich von ihr trennt um leben zu können, während die Mutter stirbt und somit selbst zum Abjekten, „Abgeworfenen“ wird.

Als Izanagi um Izanami trauert, werden seine Tränen ebenfalls zu einer Gottheit (vgl. Kojiki in Naumann 1996: 41), jedoch ist die Tränenflüssigkeit - wie in Kapitel zwei erwähnt - eine der wenigen körperlichen Flüssigkeiten, die nicht mit Ekel und dem Abjekten verbunden wird. Als Izanami droht, jeden Tag 1000 Menschen in den Tod zu reißen, ist sie nicht mehr die Lebensspenderin, sie wird zu jener, die das Leben nimmt. Diese Ambivalenz zeigt sich auch in der Rolle der Frau als Mutter. Durch ihre Fähigkeit Leben zu gebären scheint es die Bestimmung der Frau zu sein, auch die Fähigkeit zugesprochen zu bekommen, dieses Leben genauso gut wieder zerstören zu können.

In dem Moment in dem Izanagi den Eingang zum Land der Finsternis versperrt, findet die symbolische Trennung von Urvater und Urmutter statt. Es ist nicht nur eine Trennung von Diesseits und Jenseits, es ist die symbolische (Unter)Scheidung von männlichem und weiblichem Prinzip, Yin und Yang.

Der Tod Izanamis, Izanagis Konfrontation mit der Hässlichkeit ihres Todes und seine Flucht davor, ist somit ein „mythisches Urgeschehen, das die Bedingungen des menschlichen Daseins für alle Zeiten festlegt.“ (Naumann 1996: 52).

4.2 Die unreine Frau und die heilige Mutter

„Unzählige Frauen aus der Menschenwelt, mit zerzausten Haaren und verketteten Handgelenken, litten schrecklich in dieser [Blutteich] Hölle.“

(Auszug aus dem buddhistischen *Ketsubon* Sutra in Nakano 1998: 71).

Religiöse Systeme fördern die „Akzeptanz und Legitimation von Geschlechter-, Klassen- und Minderheitendiskriminierungen [...]“. (Okano 1998: 17 ff.) Und auch im Rahmen der patriarchalischen japanischen Gesellschaft führen die traditionellen Werte des Shinto, Buddhismus und Konfuzianismus zur sexuellen Diskriminierung von Frauen.

Die Formen der Frauendiskriminierung in den japanischen Volksreligionen sind vielfältig und viel zu umfangreich um sie hier alle umschreiben zu können. Jedoch von besonderem Interesse ist hier die Stellung der Frau im Buddhismus.

In der langen Geschichte des Buddhismus wurde (und wird zum Teil immer noch) die Frau durch eine Reihe von diskriminierenden Vorschriften degradiert und im Vergleich zum Mann als minderwertig dargestellt.

Priesterinnen wurden zum Beispiel den Priestern durch die acht Prinzipien (*hakkyohō*) unterstellt, und schuldeten ihnen Gehorsam. Eine ähnliche Regelung war in den *Drei Prinzipien zum Gehorsam* festgeschrieben, die die Frau ermahnten, dem Vater, dem Ehemann und ihren Söhnen zu gehorchen (vgl. Nakano 1998: 67f).

Überhaupt galt die Frau als minderwertig, da sie die 5 Sünden der Frau (*nyonin gosho*) in sich trägt: Betrug, Faulheit, Hass, Neid/Eifersucht, Rachsüchtigkeit (vgl. Shirasu 1997: 185).

Eine weitere Restriktion, der die Frau ausgesetzt wurde, ist die sogenannte *nyonin kekkaï* (Frauen ausgeschlossen) bzw. *nyonin kinsei* (Frauen verboten) Bestimmung, die es der Frau untersagte, bestimmte heilige Orte und Tempel zu betreten (vgl. Nakano 1998: 66). Der Hauptgrund für diese Restriktionen der Frau liegt darin, dass Blut, und damit auch ihr Menstruationsblut und das Blut bei einer Geburt, als unrein angesehen wurden, und sie diese Orte entweihen könnte, wenn sie sie betritt.

Es existierten sogar Schriftstücke über die Regelblutung der Frau, wie zum Beispiel das folgende religiöse Gedicht (*wasan*):

„Frauen besitzen das unreine Wasser namens Menstruation, welche die Götter beschmutzt wenn sie baden. Das Gewicht dieser Sünde und ihre Vergeltung wiegen unmessbar schwer, und durch dessen starke Verunreinigung gibt es keinen Ort an dem diese Verschmutzung verbannt werden kann, deshalb fließt sie in die Hölle und sammelt sich in einem Blutteich. Wer als Frau geboren wird [egal von welchem sozialen Stand und Hintergrund] [...], wird nach dem Tod in den Blutteich der Hölle fallen und leiden [...].“ (Auszug aus dem Gedicht „Die Blutteich-Hölle“ in Nakano 1998: 67).

Es gibt verschiedene Theorien, wie und wann dieser Aberglaube des unreinen Blutes entstanden sein könnte. Womöglich entstand das Konzept der Blutunreinheit im Shintoismus und verbreitete sich dann auch im Buddhismus. Eine andere Theorie besagt, dass Blutunreinheit erstmals im Buddhismus auftauchte, oder dass das Tabu des Blutes durch Wahrsagerrituale unter den Adeligen in der Heian Zeit aufkam (vgl. Nakano 1998: 76). Kulturanthropologin Nishiguchi Junko verweist in ihrer These darauf, dass das aus dem Körper tretende Blut durch seine Missachtung von Grenzen und (Körper)Normen, als unklassifizierbar erscheint, und dadurch als abnormer Körperzustand angesehen wird, der Unbehagen bei den Leuten hervorruft, die damit in Berührung kommen (vgl. Nishiguchi in Nakano 1998: 76; vgl. auch Kristeva).

Menstruationsblut und Geburtsblut wurden also als unrein angesehen, weil der Körper der Frau als „nicht normal“ (was soviel heißt wie anders als der Mann) galt. Die Angst des Mannes vor dieser Andersartigkeit führte dazu, dass diese Angst auf Menstruation und Geburtsblut der Frau übertragen wurde. In einer von Männern dominierten Gesellschaft, wurde mit dem Menstruationsblut wahrscheinlich eine bedrohliche „Kraft“ vermutet, die alles mit dem sie in Berührung kam befleckte und somit der Frau eine gewisse Macht sowohl über die Männer als auch über die Götter verlieh. Die einzige Möglichkeit dieser Macht Einhalt zu gebieten, war sie als unrein und verschmutzend zu degradieren (vgl. Nakano 1998: 77).

Die Tabuisierung des Menstruationsbluts und die damit einhergehende Darstellung der Frau als unrein kann keineswegs nur in Japan, sondern in vielen Ländern und Kulturen wieder gefunden werden. Auch in der Bibel findet sich ein Paragraph, der die Frau (während ihrer Tage) als unrein bezeichnet und davor warnt, dass alle mit ihr in Berührung kommenden Gegenstände (wie Stuhl und Bett) sowie Personen, ihrer Befleckung ausgesetzt sind und dadurch selbst unrein werden (Schury 2001: 21).

Trotz ihrer Unreinheit wurde den Frauen eine Möglichkeit der Erlösung angeboten: das *Ketsubon* Sutra. Laut einer buddhistischen Erzählung, hat sich ein Priester namens Ehrwürdiger Moggattana für die Erlösung der Frauen beim Buddha eingesetzt, wodurch das *Ketsubon* Sutra entstand. Damit wollte er seiner Mutter, der er soviel zu verdanken hatte, ein grausames Schicksal in der Bluteich-Hölle ersparen (vgl. Nakano 1998: 71).

Die Geschichte, die als Ursprung des heutigen *Obon* Fests (Fest im Sommer zu Ehren der Verstorbenen) gilt, deutet auf die ambivalente Haltung des Buddhismus zur Frau hin.

Im Gegensatz zu der Tabuisierung des Blutes wegen seiner Unreinheit steht die glorifizierte und überhöhte Darstellung der Mutterrolle.

Die Begriffe Mutterschaft und Mütterlichkeit werden nicht nur mit biologischen Aspekten (Schwangerschaft, Geburt, Stillen) verbunden, sondern symbolisieren die Liebe und selbstlose Aufopferung einer Mutter für ihre Kinder. Die Mutter-Kind Beziehung wird zu einem heiligen Konzept, und Mütterlichkeit gleichzeitig zu einem Synonym für das weibliche Geschlecht an sich (vgl. ibid 1998: 79).

Durch die überhöhte Stilisierung der Mutterrolle, wird das Konzept „Frau = Mutter = Natur“ bekräftigt, in einer patriarchalischen Gesellschaft wird die Frau dadurch der Natur gleichgesetzt, während der Mann für die Kultur, und damit für die symbolische Ordnung steht (vgl. Nakano 1998: 80; vgl. Kristeva Kapitel 1).

Die religiöse Mutterideologie wirkt sich auch heute noch auf das gesellschaftliche Leben der Frau diskriminierend aus, und hat zur Folge, dass Frauen nur dann gesellschaftlich anerkannt werden, wenn sie ihrer „natürlichen“ Rolle als Mutter nachkommen.

4.3 Patriarchalische Macht und die Diskriminierung der Frau

Die Göttin Amaterasu, gütige und weise Mutter, galt früher als die göttliche Vorfahrin des japanischen Kaisers, ihr Symbol, der Spiegel, wurde im Schlafgemach des Kaisers aufbewahrt. Unter Kaiser Sujin wurde der Spiegel aus dem Palast entfernt und in den Ise-Schrein gebracht, wo er fortan verehrt werden sollte. Dieser symbolische „Muttermord“ kann als Zurückweisung der Mutter, als Akt um „das Ego zu sichern und Autonomie anzustreben“ gesehen werden (Okano 1998: 23).

Es erfolgte damit die Trennung von Politik (Mann) und Religion (Frau), was die patriarchalische Macht und Überlegenheit absichern sollte (vgl. *ibid.*). Durch die Einführung des Buddhismus im 6. Jahrhundert sank der Status der Frau noch weiter, die bis dahin angesehenen Schamaninnen wurden an den Rand gedrängt und Frauen wurden sowohl im Buddhismus als auch im Shintoismus unter die männlichen Priester gestellt (vgl. Lewinsky-Sträuli 1989: 83).

Doch nicht nur in der Religion, auch gesellschaftlich sollte ein weiteres auf patriarchalischen Prinzipien aufgebautes System, das sogenannte *ie*-Familiensystem, eine große Rolle bei der Unterdrückung der Frau spielen – die Einflüsse dieses Systems wirken auch jetzt noch in der modernen japanischen Gesellschaft nach.

Die genauen Ursprünge dieses Systems lassen sich nicht genau zurückdatieren, jedoch dürfte es erstmals Ende der Muromachi Zeit in der Samurai Gesellschaft aufgekommen sein (vgl. Igeta 1998: 127). Zum dominierenden System wurde es aber erst in der Tokugawa Zeit (Edo Zeit) und seine Grundelemente sollten bis ins 20. Jahrhundert hinein als Basis für die herrschende Familiennorm gelten (vgl. Neuss-Kaneko 1990: 11-12).

Im *ie* System repräsentiert der Familienname (*kamei*) das *ie* selbst, der Erbe bzw. das Oberhaupt der Familie wurde als Hausvorstand (*katoku*) (meist männlich) bezeichnet (vgl. Igeta 1998: 127). Besonders während Kriegszeiten (*sengoku* Zeit, ca. 1467- ca. 1573) wurde ein männlicher Hausvorsteher wegen seiner Stärke als besonders wichtig erachtet, die Abhängigkeit der anderen Familienmitglieder ihm gegenüber legten die Grundlage für eine patriarchalische Familienstruktur in der Samurai-Familie (vgl. Neuss-Kaneko 1990: 18). Ohne

jegliche Rechte (Heirat, Scheidung, Erbschaft) und der Willkür ihrer Hausherren wehrlos ausgeliefert, wurde die Tokugawa Zeit für Frauen, vor allem für Frauen aus der Samuraischicht, eine Epoche von starker rechtlicher und ideologischer Diskriminierung (vgl. Neuss-Kaneko 1990: 25 ff.) (wenig überraschend, dass die berühmtesten weiblichen Rachegeister der Populärkultur aus dieser Epoche stammen). Hinzu kam, dass Frauen auch emotional unterdrückt wurden: strenge Moralvorschriften und Gesetze verboten es ihnen ihre Gefühle auszudrücken, selbst wenn sie sich ungerecht behandelt fühlten. Wenn der Ehemann untreu war, musste die Frau das stillschweigend akzeptieren, denn Eifersucht der Frau war ein Scheidungsgrund und ein Seitensprung ihrerseits bedeutete die Todesstrafe (vgl. Lewinsky-Sträuli 1989: 137). Zur Samuraischicht, und damit dem strengen feudalen System direkt unterworfen, gehörten jedoch nicht einmal 10 Prozent der japanischen Bevölkerung. Die restlichen über 90 Prozent waren Bauern, Handwerker oder Händler. Aus Forschungen zur Geschlechtergeschichte geht hervor, dass Frauen aus diesen Schichten freier waren und mehr Rechte genossen als Frauen aus der Samuraischicht.

In der Meiji Zeit jedoch wurde die gesamte Bevölkerung dem neuen Staat und seinen Gesetzen unterworfen, was zu einer noch strengeren Geschlechterrollentrennung in allen Bevölkerungsschichten führte.

Im neuen Zivilrecht wurde das *koseki* (Familienregister) zur Stärkung des *ie*-Systems eingeführt. Obwohl moderne Rechte wie zum Beispiel die Gleichstellung von Mann und Frau befürwortet wurden, gingen sie noch nicht ins neue, zum Teil auf alten Samuraiwerten aufgebaute, Meiji Zivilrecht ein. Die Frauen sahen sich also wieder einer Vielzahl diskriminierender Gesetzgebungen gegenüber (wie zum Beispiel Eheschließungs- und Scheidungsgesetze) (Igeta 1998: 130).

Die Meiji Zeit sah für Männer und Frauen strenge Geschlechtertrennung vor: der Mann arbeitete, brachte Geld nach Hause und die Frau war für Kindererziehung, Herd und Heim zuständig. Aus diesem Grund unterschied sich auch die schulische Erziehung von Jungen und Mädchen grundsätzlich. Um dem in der Meiji-Zeit propagierten Ideal der „guten Ehefrau und weisen Mutter“ (*ryōsai kenbo*) nachzukommen, wurden Mädchen speziell für diese Rolle ausgebildet (Igeta 1998: 132).

Auch wenn die moderne Frau in der jetzigen japanischen Gesellschaft immer weniger davor zurückschreckt ihre Rechte einzufordern, sind alte Ideologien, die von Religion und Staat propagiert wurden, immer noch im Unterbewusstsein der Menschen vorhanden.

“The whole Japanese society is enveloped in a truth system which does not doubt the sacredness of the *ie*, home, and family blood-ties, and to doubt or to deny this is to touch on the strongest taboo in society” (Igeta 1998: 148).

4.4 Vorbilder aus der Populärkultur

Bisher wurde in diesem Kapitel versucht die wichtigsten kulturgeschichtlichen Einflüsse (aus Mythologie, Religion und Gesellschaft) auf die Darstellung der Antagonistin im modernen japanischen Horrorfilm aufzuzeigen. Ein Bereich fehlt hier aber noch zur Vervollständigung: Einflüsse aus der japanischen Populärkultur wie Literatur, Theater und Kunst.

Die zum J-Horrorfilm-Symbol gewordenen weiblichen Rachegeister und andere Frauendämonen sind nicht erst im modernen Horrorfilm aufgetaucht. Die Vorgängerinnen von Fluchgeistern wie Sadako (*Ringu*) und Kayako (*Juon*) findet man bereits in Japans Vergangenheit.

Was für den westlichen Horrorfilm daher Vampire, Werwölfe und Frankensteins Monster in ihrer Urform, sind für den japanischen Horrorfilm Figuren wie Oiwa, Okiku und Otsuyu (die drei großen Geisterfrauen) – ohne ihren Einfluss und ihre Inspiration wären moderne Kultfiguren wie Sadako vielleicht gar nicht entstanden.

4.4.1 Volkserzählungen und Literatur

Erste Aufzeichnungen von asiatischen Geistergeschichten können auf im 7. Jahrhundert v.Chr. in China verfasste Schriften zurückgeführt werden (Bush 2001: 56). Die älteste japanische Sammlung von seltsamen Erzählungen ist das Werk *Wundersame Begebenheiten der Vergeltung von Gut und Böse im gegenwärtigen Leben im Land Japan* (*Nihon koku genpō zenaku ryōki*), das vom Mönch Kyōkai Anfang des 9. Jahrhunderts verfasst wurde, und auch große mittelalterliche Sammlungen wie *Geschichten aus alter Zeit* (*Konjaku monogatari* um 1100-1200) oder *Nachtrag zu den Geschichten von Uji* (*Uji shūi monogatari* um 1210-1220) enthalten facettenreiche Erzählungen aller Art, darunter natürlich auch Geistergeschichten und Berichte von anderen seltsamen Begebenheiten (vgl. Lewinsky-Sträuli 1989: 12). In japanischer Folklore und alten Erzählungen gibt es unzählige Geister, Dämonen und seltsame Wesen, wodurch es unmöglich wird sie alle genau zu kategorisieren, jedoch kann

man grundsätzlich folgende Gruppen identifizieren: *yūrei* (Geister) mit den Untergruppen *onryō* (Rachegeist) und *ikiryō* (Rachegeist eines Lebenden), die (meist nach dem Tod) zurückgebliebenen Seelen der Menschen, *obake* oder *bakemono* (Monster bzw. Wandelwesen), bei denen es sich meist – wie der Name schon andeutet – um verwandelte (*bakeru*) Tiere, Menschen oder sogar Gegenstände handelt, und die *yōkai* (fantastische Ungeheuer und Wesen), die einer eigenen Gattung angehören (wie zum Beispiel der *Kappa* oder der *Tengu*) (vgl. Lewinsky-Sträuli 1989).

Zu den *bakemono* gehören auch Tiergestalten, die über magische Kräfte und Verwandlungskünste verfügen. Besonders berüchtigt sind Füchse, aber auch *tanuki* (Marderhund), Katze, Wiesel und Dachs (Lewinsky-Sträuli 1989: 25). Nicht selten verwandeln sich diese Tiere (vor allem Fuchs und Katze) in schöne Frauen um damit Männer zum Narren zu halten, es gibt aber auch tragische Geschichten, wie in der Geschichte von Kuzunoha, einem Fuchs, der sich als verwandelte Frau in einen Mann verliebt, (vgl. *Die Frau aus Shinoda* in Lewinsky-Sträuli 1989: 94-97; *Lady Kuzunoha* in *Kabuki Plays on Stage 1* von Brandon 2002).

Füchsen und *tanuki* wurde sogar die Macht zugeschrieben, von Menschen Besitz ergreifen zu können. Die Symptome so einer „Besessenheit“ waren oft nicht unähnlich einer Krankheit, das Opfer konnte meist nur durch die Austreibung des Tiergeists durch exorzistische Rituale eines Mönches erlöst werden.

Ein besonderer Aberglaube in Verbindung mit dem Fuchs war die Diskriminierung von Familien als sogenannte *kitsune mochi* (Fuchsbesitzer), die mit der Hilfe dieser verschmitzen Tiere Macht und Reichtum anhäufen und gleichzeitig anderen Personen Schaden zufügen sollten. Je nach regionalen Unterschieden konnten auch *Tanuki* oder Hundegötter (*inugami*) diese Funktion erfüllen. Menschen die das Unglück hatten, solcher Verbindungen beschuldigt zu werden, wurden von allen anderen gemieden und ausgeschlossen und konnten oft nur untereinander heiraten (vgl. Lewinsky-Sträuli 1989: 26). Der (Horror)Film *Inugami* erzählt die Geschichte einer solchen Familie, deren Frauen als Vererberinnen der Hundegötter gelten, und die deshalb oft für unglückliche Ereignisse oder plötzliche Todesfälle verantwortlich gemacht und diskriminiert werden.

Den Katzen wurden vampirische Qualitäten und die Vorliebe, sich in ältere Frauen zu verwandeln, zugeschrieben. Als Begründung dazu findet sich, dass die Katzen den gleichen Charakter wie alte Frauen besitzen: sie sind von einem Wohltäter abhängig, der sie ernährt, verhalten sich aber nicht treu und dankbar, sondern wie ein ungezähmtes Tier. Vor allem ältere Frauen, „fordernde Mütter“, die ihre Familie oder ihr Umfeld durch ein herrisches und

unangepasstes Verhalten erzürnten oder sonst irgendwie Missfallen auf sich zogen, wurden als Katzendämonen bezeichnet und zum Sinnbild der „bösen Mutter“ (vgl. Formanek 2005: 438 ff.).

Obwohl der Fuchs in vielen Erzählungen das wohl prominenteste der Tierwesen war, löst ihn im *kaidan eiga* Horrorfilm die Katze als beliebtestes Wandelwesen ab – und dabei nicht als verwandelte alte Frauen (*nekobaba*), sondern in der Gestalt von jungen wunderschönen Katzegeisterfrauen (*bakeneko*). Im modernen japanischen Horrorfilm findet die Thematik der Katzegeister jedoch keinen Platz. Ihre Stelle nehmen eindeutig die Rache- und Fluchgeister ein.

Die Einführung des Buddhismus in Japan im 6. Jahrhundert war die Grundlage der Entstehung des Geisterglaubens: nach dem Tod lebt die Seele weiter, fährt entweder in die Hölle um für die zu Lebzeiten begangenen Sünden zu büßen, oder wird wieder geboren oder findet im Nirvana Erlösung. Wer zu heftigen menschlichen Gefühlen wie Liebe oder Hass nachgibt, dessen Seele bleibt im gegenwärtigen Leben haften und wird daran gehindert mit Buddha eins zu werden (vgl. Lewinsky-Sträuli 1989: 10).

Gründe, wieso eine Seele im Diesseits haften bleibt, sind meist ein unnatürlicher oder gewaltsamer Tod, erlittenes Leid und Unrecht, eine nicht ausreichende Bestattung oder auch unerledigte Aufgaben und unerfüllte Pflichten.

Da Frauen für Männer wegen ihres Geschlechts als sündhaft, unrein, und daher unheilvoll und furchteinflößend galten, drückt sich diese Angst vor der andersartigen Weiblichkeit ebenfalls in Geschichten mit Frauengeistern oder weiblichen Dämonen aus. Aber nicht nur die Angst vor dem Geschlecht, auch die Angst vor der Rache der Frauen, die durch männliche Diskriminierung und Unterdrückung Unrecht erlitten hatten und als Geist zurückkehren, um den Peinigern die gerechte Strafe zu erteilen, spielt dabei eine wichtige Rolle. Aus diesem Grund existieren deutlich mehr Geschichten von Dämonen- und Geisterfrauen als von Männern.

Schon das erste bedeutende literarische Prosawerk Japans, das *Genji monogatari* von Murasaki Shikibu, enthält eine Erzählung, in der der Geist einer Frau namens Rokujō ihre Rivalinnen aus Eifersucht befällt (vgl. Lewinsky-Sträuli 1989: 140-154).

In der Edo-Zeit blühte dank des Wohlstandes die Unterhaltungsliteratur auf und es entstanden auch zahlreiche Werke und Sammlungen von unheimlichen Geistergeschichten (vgl. Okazaki 1998; Yumoto 2007). Besonders erwähnenswert sind die Anthologie *Otogibōko* von Asai Ryōi (1612?-1691), *Erzählungen unter dem Regenmond* von Akinari Ueda (1734-1809) (1953 verfilmt), *Nansō Satomi Hakkenden* von Bakin Kyokutei (1767-1848) (Sammlung von

unheimlichen Samuraigeschichten, 1983 verfilmt, Anfang der 90er Anime-Umsetzung), *Kwaidan* (1964 verfilmt) und *In ghostly Japan* von Lafcadio Hearn (1850-1904). Lafcadio Hearn hat viele berühmte japanische Geistergeschichten gesammelt und niedergeschrieben, wie zum Beispiel *Yuki-onna (Die Schneefrau)* oder *Mimi-nashi-Hōichi (Die Geschichte von Mimi-nashi-Hōichi)* (vgl. Hearn 2006).

Botandōrō, Die Päonienlaterne, die zu den bekanntesten Geisterfrauengeschichten zählt, existiert in verschiedenen Versionen und wurde auch mehrmals verfilmt. In seinem Werk *In Ghostly Japan* schreibt Hearn die auf einer Erzählversion *Botandōrō* vom berühmten Geschichtenerzähler Sanyūtei Enchō (1839-1900) basierende Geschichte *A Passional Karma*: es geht um eine junge Samuraitochter namens Otsuyu, die vor lauter Gram um eine unerfüllte Liebe zum Samurai Shinzaburō stirbt. Otsuyus Zofe Oyone stirbt kurze Zeit später aus Trauer um Otsuyu. Doch Otsuyus starke Gefühle binden sie ans Diesseits, und sie und Oyone begegnen Shinzaburō eines Nachts wieder. Zuerst nichts ahnend, dass er sich mit einem Geist eingelassen hat, nimmt das Schicksal seinen Lauf. Am Ende wird Shinzaburō von seinem Diener tot im Bett gefunden – in seinem Gesicht steht immer noch ein Ausdruck schrecklichster Todesangst, neben ihm liegt ein Knochengerüst, das die Knochenarme eng um Shinzaburōs Hals umschlungen hat (Hearn 1971: 73-113).

Ebenfalls zu den berühmtesten Geisterfrauengeschichten der Edo-Zeit zählt *Banchō sara yashiki (Das Tellerhaus von Banchō)*. Es gibt auch hiervon verschiedene Versionen und regionale Unterschiede, doch kurz zusammengefasst lautet die Geschichte folgendermaßen: als eine Dienerin namens Okiku versehentlich einen der zehn wertvollen Teller ihres Samuraiherrn zerbricht, tötet dieser sie in seiner Wut indem er sie in einen Brunnen wirft. Okiku kehrt jedoch als Geist zurück, jede Nacht hört man ihre Stimme am Brunnen die Teller zählen, nach dem neunten Teller soll sie jedes Mal einen grässlichen Schrei von sich gegeben haben (vgl. Yumoto 2007: 25).

4.4.2 Theater und Ukiyo-e

Viele der beliebtesten Geistergeschichten fanden ihren Weg auch auf die Theaterbühne des Nō und des Kabuki, und für die Bühne entstandene Geisterstücke inspirierten umgekehrt auch die Unterhaltungsliteratur.

Im Nō-Spiel gehören die sogenannten Geisterstücke bzw. Kriegerstücke (*shura-mono*), die Dämonenstücke (*kirinō-mono*), und die Wahnsinnsstücke (*kyoran-mono*) – zu denen auch die

Wahnsinnigen-Frauenstücke (*kyojo-mono*) und Rachestücke (*shunen-mono*) zählen –zum Hauptrepertoire. Die Wahnsinnigen-Frauenstücke drehen sich oft um eine Mutter, die wegen des Verlusts ihres Kindes verrückt wird, und unter die Kategorie Rachestücke fallen natürlich auch Rachegeistergeschichten.

Auch das Kabuki-Theater enthält eine Vielzahl von Stücken mit Dämonen, Wandelwesen, Ungeheuern, und natürlich auch mit (Rache)Geistern. Während die Geister des Nō-Theaters durch ihre traurige Geschichten beim Publikum eher Mitleid auslösten, wollte das Kabuki mit seiner Geisterdarstellung erschrecken und mit Hilfe von allen möglichen Effekten, wie Masken, Make-up und ausgeklügelter Bühnentechnik dem Publikum Furcht einflößen. Tatsächlich kann der Kabukigeist als ästhetisches Vorbild des heutigen Geisterklischees gesehen werden: „wirr hängendes Haar, schlaff gesenkte Hände, keine Füße [...] und ein weißes, manchmal blutbeflecktes Kleid“ (Lewinsky-Sträuli 1989: 17).

Nicht nur die Geisterdarstellung des Kabuki zeigt im modernen Horrorfilm Einfluss, überhaupt lassen sich zwischen den Erzähl- und Ausdrucksformen des traditionellen Kabukitheaters und denen des modernen japanischen Horrorfilms zahlreiche Parallelen herauslesen, davon nicht zuletzt auch die Inszenierung von *zankoku no bi*, die Ästhetik der Grausamkeit (vgl. Hand 2005).

Die zweifellos furchterregendste und einflussreichste Geisterfigur, die das Kabuki hervorgebracht hat, ist Oiwa aus dem von Tsuruya Nanboku 1825 verfassten Stück *Tōkaidō Yotsuya Kaidan*.

Oiwa, die von ihrem geldgierigen und betrügerischen Mann Iemon vergiftet und ermordet wurde, damit er eine Frau aus reichem Hause ehelichen kann, verfolgt Iemon nach ihrem Tod. Als schrecklicher Rachegeist taucht sie immer wieder auf um Iemon und sein Leben langsam zu zerstören und ihn für seine Untaten aufs Grausamste büßen zu lassen (vgl. *The Ghost Stories of Yotsuya on the Tōkaidō* in *Kabuki Plays on Stage* 3, Brandon 2002, S 134-163). Oiwa ist die höchste Inkarnation des weiblichen Rachegeists: von einem gemeinen Mann hintergangen, vergiftet und ermordet. Ein vom Gift grausam entstelltes Gesicht, und ein einziger Wunsch: den für ihr Unglück Verantwortlichen in Verzweiflung und Verdammnis zu stürzen. *Yotsuya Kaidan* war nicht nur für die Kabukibühne ein Prestigestück, der Stoff gehört auch filmisch zu der am öftesten umgesetzten Geistergeschichte.

Auch in der japanischen Holzdruckkunst, dem *ukiyo-e*, galten Monster- und Geisterthemen als äußerst beliebt. Künstler wie Katsushika Hokusai (1760-1849) (*Hundert Geschichten*), Toyokuni Utagawa (1769-1825) und seine beiden Söhne Kuniyoshi und Kunisada, und Yoshitoshi Tsukioka (1839-1892) (*Neue Formen von 36 Geistern*) waren unter anderem für

ihre Geisterbilder bekannt. Beliebte Motive für ihre Bilder fanden sie in folkloristischen Erzählungen, Legenden und auch in Kabukistücken wie *Yotsuya Kaidan*.



Abb.1: Okiku von Katsushika Hokusai



Abb.2: Oiwa von Toyokuni Utagawa

5. Häufig auftretende Merkmale der weiblichen Antagonisten im J-Horrorfilm

Hiroshi Takahashi, der unter anderem als Drehbuchautor von *Ringu* bekannt wurde, beschreibt allgemeine Regeln für die glaubhafte Darstellung von Geisterfiguren im Horrorfilm folgendermaßen (Takahashi 2004: 27 f.):

1. Das Gesicht wird nicht oder nur undeutlich gezeigt, das Zeigen von nur einem Körperteil, beispielsweise einer Hand oder ein Teil der Kleidung, ist ebenfalls effektiv.
2. Verhalten und Körpersprache sind abnormal (zum Beispiel der Blick)
3. Die Bewegungen sind andersartig und unmenschlich.
4. Sie tauchen an den unmöglichsten Orten und Stellen auf (zum Beispiel hängen sie von der Decke).

5. Das Gesicht/der Gesichtsausdruck (falls gezeigt) des Schauspielers ist ausschlaggebend: ein glaubwürdiges Gefühl von Angst und Schrecken erzeugen zu können, ist das wichtigste für die Antagonist(inn)enrolle.
6. Sie werden erst gar nicht gezeigt (wie in dem amerikanischen Film *Poltergeist*).

Je nach Horrorfilm gibt es natürlich Unterschiede in der Darstellung der weiblichen Antagonistinnen, jedoch lassen sich ein paar immer wieder kehrende Merkmale herausfiltern. Einige dieser Merkmale sind schon zum Klischee des J-Horrorfilms geworden, wie zum Beispiel weiße Gewänder oder die zerzausten langen schwarzen Haare, die häufig das Gesicht der Fluchgeisterfrauen bedecken. Viele dieser Darstellungsformen beruhen auf der traditionellen Vorstellung von Geistern, oder entstammen dem Einfluss von *kaidan*-Filmen (vgl. Izumi 2000: 35-58), jedoch finden sie auch im modernen Horrorfilm in verschiedenen Varianten Verwendung. An dieser Stelle sollen ein paar der wichtigsten dieser häufig vorkommenden Elemente aufgezeigt und kurz beschrieben werden.

5.1 Haar-Horror

Das wohl bekannteste Merkmal von japanischen Horrorfilmantagonistinnen sind ihre Haare. Es scheint kaum J-Horrorfilme zu geben, die sich nicht der unheimlichen Ausstrahlungskraft des Haares bedienen. Die meisten Horrorantagonistinnen werden mit zerzausten langen schwarzen Haaren, die häufig auch ins oder übers Gesicht hängen, dargestellt. Sadako aus *Ringu* ist vielleicht das prominenteste Beispiel dafür (Abb.3).

Schon in der Vergangenheit wurde dem Haar in Japan eine besondere Bedeutung beigemessen: nach folkloristischem Glauben sah man das Haar als Lebewesen, das sogar bluten konnte, wenn es abgeschnitten wurde. Und nicht nur das, dem Haar wurden zum Teil auch magische Kräfte und eine Verbindung zum Göttlichen [Haar 髮, Lesung: *kami* = Gott 神, Lesung: *kami* (vgl. Higashi 2006: 341] zugeschrieben. Durch diese Verbundenheit mit dem Leben und dem Göttlichen, galten Haare als Symbol der Natur in idealer Form, glänzende lange schwarze Haare waren ein wichtiges Schönheitsideal. Die Attraktivität und Gesundheit von Frauen wurde an ihren Haaren gemessen, nicht an ihrem Gesicht oder Körper (vgl. Hashimoto 1998: 9).

Es gibt viele alte Geschichten und Anekdoten, die erahnen lassen, wie groß diese den Haaren zugeschriebene Macht wirklich war. Der berühmte *Onmyōji* (Praktizierender von *Onmyōdō*,

einer traditionellen japanischen esoterischen/okkulten Lehre) Abe no Seimei soll selbst einmal gesagt haben, dass in schönen langen Haaren übernatürliche Kräfte verborgen liegen. Und noch während des 2. Weltkrieges sollen japanische Soldaten etwas Haar von ihren Frauen mitgenommen und als Talisman bei sich getragen haben (vgl. Miyata 2006: 91 f.).

Auch als Element des Horrors dienen Haare nicht erst seit dem Entstehen des Horrorfilms: in einigen Versionen von Yotsuya Kaidan greift Oiwa Iemon mit ihren Haaren an, oder in der Geschichte *Kurokami* von Lafcadio Hearn sieht sich ein Samurai mit den umherspukenden Haaren seiner verstorbenen ehemaligen Frau konfrontiert.

Es gibt viele Erklärungsmodelle für die Darstellung von Geisterfrauen mit wirrem Haar.

Higashi führt es auf den Einfluss von *Ukiyo-e* Bildern wie Hokusais *Banchō sara yashiki* (vgl. Abb.1 im vorigen Kapitel) oder auf ein Werk von Hokusais Bruder zurück, in dem ein weiblicher Geist mit dem Kopf nach unten hängend dargestellt ist, deren Haare aber nicht den natürlichen Gesetzen der Schwerkraft gehorchen, sondern eng am Körper des Geistes anliegend zur Decke zeigen (vgl. Higashi 2006: 332).

Der J-Horror Regisseur Norio Tsuruta erklärt, dass Männer im feudalen Japan ihre Haare lang und offen im *Chon-mage* Stil trugen, während Frauen ihre Haare hochstecken mussten. Eine Frau, die ihre Haare offen trug, wurde demnach als unangepasst und rebellisch gesehen, im Falle von zerzausten Haaren sogar als wahnsinnig oder von einem Dämon besessen (vgl. Kalat 2007: 14).

Oder – wie im Kapitel über Theater erwähnt – könnten die Geisterdarsteller des Kabuki mit ihren wilden Haarmähnen-Perücken als Inspiration für die zerzausten Haare hergehalten haben (vgl. Lewinsky-Sträuli 1989: 17).

Welche Erklärung nun zutrifft, ist schwer zu sagen. Wahrscheinlich ist aber, dass mehrere Faktoren zu dem gruseligen Image von zerzausten Haaren geführt haben.

Feststeht allerdings, wenn schönes glattes langes Haar als Symbol für Natur und Schönheit gilt, kann man davon ausgehen, dass wirre, zerzauste und ungezähmte Haare das Gegenteil symbolisieren: Unnatürlichkeit und Grauslichkeit.

Da Haare in der Vergangenheit so eine tiefe mysteriöse Bedeutung besaßen, ist es nicht unwahrscheinlich, dass dies noch im heutigen (Unter)Bewusstsein der Menschen verankert liegt. Doch nicht nur die zerzausten Haare der Horrorantagonistinnen, Haare allgemein werden im japanischen Horrorfilm oft verwendet um eine unheilvolle und bedrohliche Stimmung zu erzeugen. Als in *Ringu* die Reporterin Reiko Asakawa in den Brunnen herabsteigt um Sadakos Leichnam zu bergen – und damit den Fluch zu durchbrechen –, erfassen ihre suchenden Hände im trüben Brunnenwasser zunächst schwarze strähnige

Überreste menschlichen Haars, was fast noch furchterregender ist, als die Begegnung mit der Leiche selbst. In *Honogurai mizu no soko kara*, ist es ein einzelnes langes Haar, das vom Wasserhahn in einem Trinkglas landet, welches das Nahen von Unheilvollem ankündigt (Abb.4).

Die übernatürliche Macht des Haars demonstriert der Film *Onnen*, in dem blaue Elektroschocks aus den Haaren blitzen als der weibliche Fluchgeist Menschen damit angreift und sie damit sogar erwürgt.

Auf die Spitze des „Haarhorrors“ treibt es der Film *Ekusute – Hair extensions* (Abb.5 und 6). Eine junge Frau, die ermordet wurde, hat ihren Fluch auf ihre Haare übertragen: die daraus gefertigten Hairextensions für Friseur- und Beautysalons erwachen zum Leben und töten den Träger, sobald jemand sie an die eigenen Haare fixiert. Dazu kommt noch, dass die Leiche der Ermordeten ein Geheimnis birgt: obwohl sie tot ist, können ihre Haare in unglaublichem Tempo wachsen und im Körper fließt Haar als wäre es Blut. Wird der Körper geschnitten wuchern Haare aus der Wunde – eine nie versiegende Quelle des Fluches. Hier findet die symbolische Gleichstellung vom Haar mit lebendigem Körperteil eine groteske und furchteinflößendste filmische Inszenierung.



Abb.3: Wirre Haare im Gesicht (aus *Ringu*)



Abb.4: Haar im Wasserglas (aus *Honogurai mizu no soko kara*)



Abb.5: Haare fließen wie Blut aus dem Körper (aus *Ekusute - Hairextensions*)

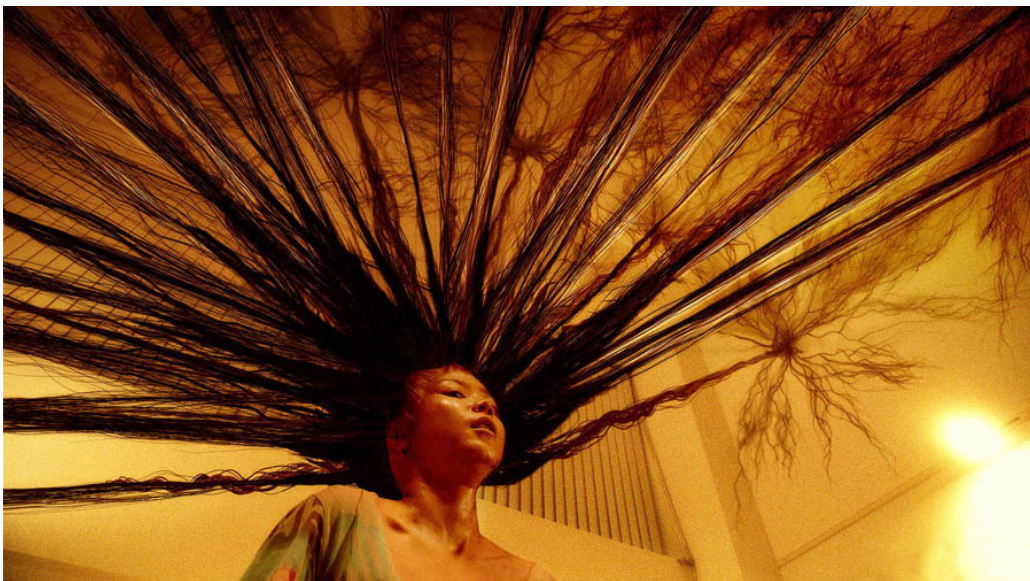


Abb.6: Haare entwickeln ein Eigenleben (aus *Ekusute - Hairextensions*)

5.2 Geistermode

Japanische Geister werden oft in weißen Gewändern dargestellt, sowohl in *Ukiyo-e*, im Nō und Kabuki als auch im Horrorfilm. Das mag damit zusammen hängen, dass die Farbe Weiß in Japan die traditionelle Farbe des Todes ist und verstorbene Menschen bei ihrer Beerdigung in weiße Kimonos gekleidet werden.

Doch mit Weiß verbindet man nicht nur die Farbe der Totentracht, es ist auch die Farbe eines blutleeren und toten Körpers. Gleichzeitig kann Weiß auch mit (Gefühls)Kälte und Emotionslosigkeit assoziiert werden: eine blasse (weiße) Haut ist ein Merkmal des Todes und zusammen mit dem weißen Gewand und den dunklen Haaren ein eindrucksstarker Kontrast (vgl. Kazuo Umezu Interview in Andō: 2003: 109).

Grundsätzlich tragen Geister im modernen Horrorfilm jedoch keine weißen Kimonos sondern die Kleidung, in der sie gestorben sind, ermordet wurden oder Selbstmord begangen haben. Dreht sich die Geschichte eines Horrorfilms also um eine Schülerin in einer Schule, trägt der Geist – sofern er aus dem Schulumfeld kommt – eine Schuluniform. Sadakos weißes Gewand (Abb.3) erklärt sich im Film *Ring 0: Birthday*: es ist für die Rolle in einem Theaterstück, in dem sie mitspielt, gedacht.

Weiß mag zwar die traditionelle Geisterfarbe sein, doch im Horrorfilm werden Geisterfrauen auch in anderen Farben gezeigt um bestimmte Stimmungen zu erzeugen oder gewisse Nuancen hervorzuheben.

Relativ häufig kommt die Farbe Rot vor. Es gibt viele Assoziationen mit dieser Farbe: „Rot ist männlich als Farbe der Kraft, der Aktivität und der Aggressivität“ (Heller 1993: 56).

Wenn ein Geist in rote Kleidung gehüllt wird, wirkt sich das auf die Ausstrahlung aus. Meist ist es ein besonders auffälliges und knalliges Rot: in *Katakata*, einem der 3 Geschichten aus *Kowai onna*, ist der weibliche Geist in knallrote Gewänder gehüllt (Abb.7). Die Farbe unterstreicht das besonders starke Auftreten und aggressive Verhalten des Geistes, der dadurch noch bedrohlicher und gewaltvoller wirkt. Ähnlich auffällig ist der knallrote Mantel den die *kuchisake-onna* (die Frau mit dem aufgeschlitzten Mund) in *Kuchisake onna 2* am Anfang trägt – er hat beinahe die gleiche Farbe wie das spritzende Blut ihrer Opfer und symbolisiert ihre Wut gegen ein ungerechtes Schicksal. Auch Kurosawa Kiyoshi setzt in seinen Filmen oft auf ein knallrotes Kleid für seine Geisterfrauen: in *Seance*, *Pulse* und *Sakebi* sind es die in leuchtend Rot gekleideten Geister, die den tiefsten Eindruck hinterlassen (Abb.8). Rot kann im Zusammenhang von Aggressivität auch als Warnfarbe gesehen werden. Geister in rot wirken wie erwähnt besonders grausam und bedrohlich, sowie auch in der Natur

manche Tiere wie der Pfeilfrosch durch leuchtende Farben vor ihrer Giftigkeit und Gefährlichkeit warnen.

In *Sairen* ist es der Geist einer von Menschen getöteten Frau (Meerjungfrau) in rotem Gewand verschleiert, die das Unheil über die Inselbewohner heraufbeschwört. Sie erscheint mehrmals während des ganzen Films, wie ein Warnzeichen für die kommenden Ereignisse. Und am Ende, wenn sich ihre Rache erfüllt, färbt sich das Meer um die Insel blutrot, während die Frau in Rot zufrieden lächelt.

In *Kakashi* tauchen zahlreiche „Geister“ auf, doch auch hier ist die Hauptantagonistin die gefährlichste von allen, was auch durch ihr knallrotes Outfit symbolisiert wird.

Rot hat aber noch weitere Nuancen: es ist die Farbe des Blutes und symbolisiert daher auch Liebe, Leidenschaft und Sex (vgl. Schury 2001: 156).

Im Film *Hyōi* [*Besessenheit*] ist der Geist einer Prostituierten ganz in Rot gekleidet, was eindeutig auf ihr berufliches Milieu, das Sexgeschäft hindeutet. Und in *Saimin* ist die Antagonistin, eine verrückte, besessene junge Frau namens Yuka in einer Sequenz in einem knallroten Kleid zu sehen als sie den von Inagaki Goro gespielten Hauptprotagonisten verführt.

Im Film *Tomie vs. Tomie*, stehen sich zwei Tomie-Klone gegenüber, die eine in einem knallroten Kleid, die andere in schwarz. Auch hier wird die Farbsymbolik mit dem Charakter der beiden Frauen gleichgesetzt. Als die „rote“ Tomie versucht Kazuki, den Protagonisten, zu verführen und auf ihre Seite zu ziehen, lässt er sie abblitzen. Rot erhält die Nuance des Bösen, des Aggressiv-Sexuellen. Die Tomie in Schwarz hingegen versucht erst gar nicht, Kazuki durch Erotik überzeugen zu wollen. Sie wirkt – im Vergleich zu der „Roten“ – weniger auffällig und dadurch schwächer, sie erweckt Mitgefühl, weswegen sie es auch ist, die am Ende Kazukis Sympathie gewinnt.

Damit sind wir bei einer weiteren Farbe angekommen, die neben Weiß und Rot, noch erwähnenswert erscheint: Schwarz. Schwarz ist die Farbe der Nacht, der Dunkelheit, von Tod, Trauer und Depression. Und auch der Hass wird mit Schwarz assoziiert (vgl. Heller 1993: 91). In den drei *Shizue* Filmen (*Shizue 1-3*) ist die Geisterfrau in einem langen tiefschwarzen Kleid zu sehen. Shizue hat ihre Tochter durch einen tragischen Selbstmord verloren und stirbt kurz darauf selber bei einem Autounfall. Als Mensch war Schwarz die Farbe der Trauer um ihre Tochter, doch als Kleid der Geister-Shizue erzeugt es eine düstere und beängstigende Stimmung – die Spezialeffekte lassen das Kleid manchmal übergroß wie einen wehenden Vorhang erscheinen, als wäre es die Inkarnation von Shizues Gram und Verzweiflung. Die „Schwarze Shizue“ erscheint wie der Tod selbst, der wahllos jeden und alles in den dunklen

Abgrund ihrer Verlustgefühle zieht. Auch Yakeo in *Otoshimono* verlor ihr Kind und will es nun zurück holen (Abb.9).

Kindergeister scheinen etwas mehr Spielraum in Bezug auf die Farben ihrer Kleidung zu haben. Zwar ist es auch bei Kindern meist der Fall, dass sie die Kleidung tragen, die sie beim Tod an hatten, doch diese sind oft farbenfroher als die Kleider von erwachsenen Geisterfrauen: in *Seance* trägt das Mädchen ein frisch-grünfarbenes Kleid (Abb.10), in *Honogurai mizu no soko kara* und in *Rinne* sind es ein hellgelber Regenmantel (Abb.11) bzw. ein hellgelbes Kleid. Im Falle des leuchtend-roten Kleids in *Oyayubi sagashi*, symbolisiert die Farbe einerseits die Stärke und den Charakter des selbstbewussten Mädchens Yumi, das mit sechs Freunden ein „Geisterversteckspiel“ namens *Oyayubi sagashi* (Such den Daumen) inszeniert, um von dem Jungen Takeshi (den sie mag) „gefunden“ zu werden. Als sie bei dem Spiel verloren geht, und nach Jahren ihr vermeintlicher Geist sein Unwesen treibt, wird das rote Kleid zu einer Farbe der Bedrohung und gleichzeitig eine Warnung vor einem allzu eigensinnigen Verhalten (durch das Yumi ums Leben gekommen ist).

Die knallrote Kapuzenjacke eines kleinen Jungen in *Kokkurisan - Nihonban*, der von einem fremden Wesen (=Kokkurisan) besessen wird, soll ebenfalls bedrohlich und unheilvoll wirken. Auch hier ist es wieder eine Warnung und eine Konfrontation mit Schuld – diesmal für die Hauptprotagonisten, die dem Jungen nicht zu Hilfe gekommen sind, als er angegriffen wurde.



Abb.7: Aggressives Rot (aus *Katakata*, *Kowai onna*)



Abb.8: Geist in sexy Rot, traditionell ohne Füße (*Seance*)



Abb.9: Yaeko, die ihr Kind zurück will (*Otoshimono*)



Abb.10: Geistermädchen in Grün (*Seance*)

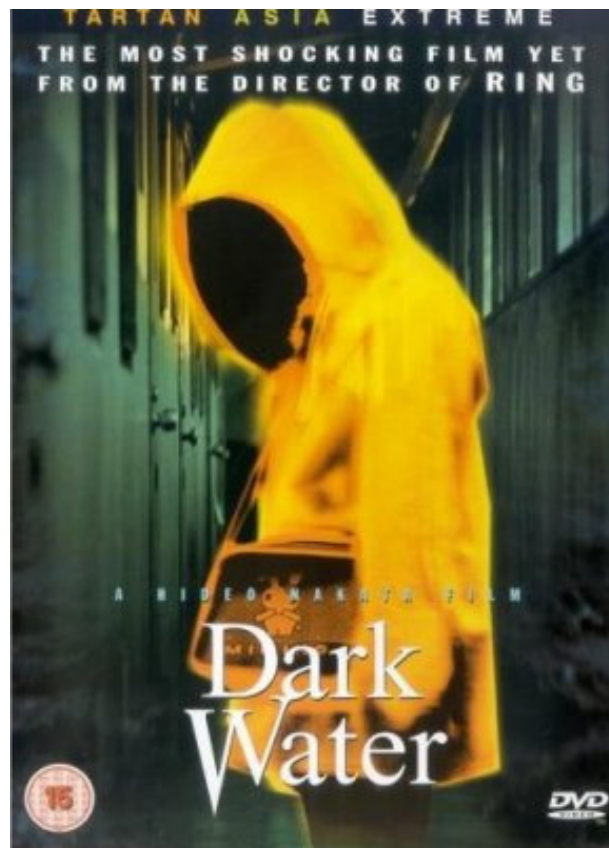


Abb.11: Geistermädchen in Gelb (*Honogurai mizu no soko kara*)

5.3 Dämonische Blicke

Augen sind die Spiegel der Seele, sie können etwas ausdrücken, wozu Worte und Gesten nicht ausreichen. In japanischen Horrorfilmen dienen die Augen häufig als Ausdrucksmittel für die Gefühle von Rachegeistern. Es gibt kein besseres Beispiel hierfür als das von Sadako unter ihrem zerzausten Haar hervorblickenden Auge (Abb.12): weit aufgerissen, voll abgründigem Hass und Zorn, verursacht Sadakos Blick bei ihren Opfern den sofortigen Tod. Selbst nachdem alles vorbei ist, steht den Opfern das Todesgrauen noch weiterhin ins Gesicht geschrieben, ein schreckliches Standbild von einem grauenvollen Tod, das nur erahnen lässt, wie mächtig und zerstörerisch Sadakos Hass ist.

Die Geschichte von Sadako beruht teilweise auf wahren Begebenheiten: Tomokichi Fukurai, Professor für Psychologie an der Universität Toyko (1869-1952) beschäftigte sich vor allem mit Parapsychologie und betrieb Forschungen zur sogenannten Psychographie (*nensha*). Seine Forschungsobjekte, alles Frauen (darunter eine Frau namens Sadako, auf die Kōji Suzuki seine Romanfigur basierte) mit scheinbar übernatürlichen Fähigkeiten, ließ er mit ihrer reinen Gedankenkraft Schriftzeichen, Fotos und Bilder lesen oder durch Gedankenkraft reproduzieren. Eines seiner Experimente wurde von einem Journalisten als gefälscht entlarvt, wodurch sowohl Fukurai als auch sein damaliges Versuchssubjekt Chizuko Mifune unter starke Kritik gerieten. Mifune beging daraufhin Selbstmord durch Gift (vgl. Horiuchi 1998: 84 ff.).

In *Ringu* ist es Sadakos Mutter, die an einem solchen Experiment teilnimmt. Auch hier gibt es einen Journalisten, der den Versuch als gefälscht schimpft und Sadakos Mutter des Betrugs bezichtigt, doch das kleine Mädchen Sadako „bestraft“ den Mann für sein Verhalten gegen die Mutter, indem sie ihn mit ihrer Gedankenkraft tötet.

Frauen gelten physisch als viel schwächer als Männer, doch dafür sollen sie emotional und psychisch um ein Vielfaches widerstandsfähiger und stärker sein. Diese Stärke wird bei Fluchgeistern nach dem Tod zu ihrer übernatürlichen Kraft, die durch ihre Hass-, Wut- und Rachegefühlen gestärkt wird und den Fluch nährt. Sadako entspricht genau diesem Bild von geballter psychischer Kraft: als Sadako wegen ihrer Gefährlichkeit von ihrem Vater in den Brunnen geworfen wird, sind ihre Verzweiflung und ihr Zorn darüber so groß, dass sie diese Gefühle – und damit den Fluch – einzig mit ihrer Gedankenkraft auf ein Videoband projiziert. Wer sich dieses Band ansieht, zieht den grausamen Fluch auf sich.

Sadakos mächtigste Waffe ist ihr Blick: ihr aufgerissenes Auge ist das Medium ihrer Kraft. In diesem Kontext ist die Verbindung des Auges als Symbol der Vagina interessant:

„Normalerweise assoziieren wir aufgerissene Augen mit Schutzlosigkeit, Furcht und Angst und denken an die großen Augen junger Tiere. Georges Bataille hat in seiner Erzählung „Die Geschichte des Auges“ noch den sexuellen Charakter herausgearbeitet. Belegt mit dem Symbolwert der Vaginalöffnung, verstehen wir besser, warum das weit geöffnete Auge mit Furcht, Schutzlosigkeit aber auch der Bedeutung der Erstarrung und Passivität assoziiert wird“ (Knigge und Schnurrer 1980: 147).

Sadakos weit aufgerissenes Auge drückt etwas ganz anderes aus als Schutzlosigkeit und Passivität: wenn Augen die Vagina der Frau symbolisieren, kann man Sadakos Kräfte auch als eine weibliche Kraft verstehen (im Gegensatz zu einer phallischen Kraft wie sie zum Beispiel Waffen zugeschrieben wird). Sadakos Blick weicht nicht von ihrem Ziel ab, ohne zu Blinzeln fixiert sie ihr Opfer solange bis es tot ist.

Sadakos Auftreten mag vielleicht äußerst unheimlich sein, doch bedrohlich im Sinne von wild und gewalttätig ist sie nicht. Sie verwendet keine körperliche Gewalt – sie berührt den Körper der Opfer nicht einmal –, dennoch ist ihre (weibliche) Kraft viel mächtiger und furchterregender als (männliche) physische Gewalt.

Augen (und grauerregende Blicke) sind wohl eines der wichtigsten Elemente zur Darstellung von Horror: meist ist es der – oben beschriebene – hasserfüllte, böse Blick und unmenschlich weit aufgerissene Augen (Abb.13) die einen Geist erst furchtsam erscheinen lässt. Manchmal werden die Augen der Antagonistinnen in einer unnatürlich hellen Farbe dargestellt wie zum Beispiel hellblau in *Kuchisake onna*, orange wie in *Tomie* (Abb.14) oder weiß wie beim Geist im Film *Chēn*, um das „Dämonische“ und „Andersartige“ der Figuren hervorzuheben. Starkgeschminkte dunkle Augenringe wie bei Shizue (in den gleichnamigen Filmen) oder dem kleinen Mädchengeist Sacchan in *Shibuya Kaidan* lassen die Gesichter noch düsterer wirken, schwulstige Gestirnwölbungen wie in *Otoshimono* (Abb.15) (vergleichbar mit dem Gesicht von Reagan in *Der Exorzist*), sollen den Augenausdruck viel bössartiger und damit die Geisterwesen als unmenschlicher und satanistischer erscheinen lassen.

Obwohl die meisten Geisterfiguren ausdrucksstarke Augen und einen unheilvollen Blick besitzen, ist Sadako die einzige, die mit dem Blick tötet. Andere Geisterfiguren töten ihre Opfer, in dem sie deren Körper berühren (negative Geisterkraft), Verletzungen zufügen oder sie gleich irgendwohin wegzerren und „auf nimmer wiedersehen“ verschwinden lassen.

Dennoch sind ein intensiv starrender Blick und der Ausdruck von Boshaftigkeit in den Augen der Geisterfrauen oft das was sie am furchterregendsten erscheinen lässt.



Abb.12: Sadakos gefährlicher Blick (*Ringu*)



Abb.13: Weit aufgerissene Augen einer toten Schülerin (*Pray*)



Abb.14: Dämonische Augen (*Tomie*)



Abb.15: Mädchen mit finsterem Blick und gewölbter Stirn (*Otoshimono*)

5.4 Monströse Frauenkörper

“ [...] face wide and bloated, of a livid greenish tint, hair in wild disorder, bulging forehead, swollen eyeless lids, [Oiwa] stood over the struggling men” (De Benneville 2006: 167)

Ein berühmtes Vorbild des entstellten weiblichen Antagonisten stellt – wieder einmal – Oiwa aus *Yotsuya Kaidan*: durch das von ihrem Mann Iemon verabreichte Gift, verformt sich Oiwas Gesicht auf äußerst grässliche und abstoßende Weise.

Higashi zieht sogar Parallelen zwischen der Unheimlichkeit von Oiwas Gesicht mit den geschwollenen und herabhängenden Augenlidern, und der Darstellung von Sadako, mit ihrem unter einem Haarvorhang hervorstarrenden einzelnen Auge (vgl. Higashi 2006: 334).

Oiwa wurde schon zu Lebzeiten vom Gift entstellt, deshalb ist sie nach ihrem Tod eine hässliche, verformte Geisterfrau. Da die meisten Geister vor ihrem Tod keine derartigen Verformungen haben, sind sie auch nach dem Tod der menschlichen Gestalt relativ nahe dargestellt, Oiwa bildet in diesem Zusammenhang eher eine Ausnahme.

Weibliche Monster mit deutlichen körperlichen Verformungen oder Mutationen sind im Vergleich zu den Geistergestalten im modernen japanischen Horrorfilm nicht so häufig anzutreffen. Trotzdem gibt es eine Reihe von Filmen, die sich mit der Thematik von Körpermonstrosität auseinandersetzen.

Ziemlich häufig sind Filme, in denen die Verformung oder Mutation von Frauenkörpern die Andersartigkeit und Bedrohlichkeit des weiblichen Körpers/Geschlechts symbolisieren.

In *Hagane*, dem zweiten Kurzfilm aus *Kowai onna*, ist eine Frau – ihr Name ist Hagane (Metall) – vom Kopf bis zur Hüfte in einem braunen Leinensack gehüllt (Abb.16). Als der junge Mann Sekiguchi sich widerwillig mit ihr einlässt und versucht, das Geheimnis unter dem Sack – also das Geheimnis des weiblichen Geschlechts – zu lüften, erwartet ihn keine erfreuliche Überraschung: als er sie für ihr erstes Date von zu Hause mit dem Wagen abholt, sieht er, wie ein Insekt aus dem Sack an ihrem Bein entlang läuft. Als es zu ersten Annäherungsversuchen kommt, und er den Faden des Sacks löst, fällt ein grausiger, schleimiger Klumpen Fleisch heraus. Und nicht nur das: unter dem Sack verbergen sich scharfe Stahlklingen (Kastrationsdrohung) und ein Pfeilgewehr, die Hagane scheinbar beliebig einsetzen kann. Sekiguchi ist anfangs gleichermaßen von ihr fasziniert wie abgestoßen. Ein solch seltsames Wesen wie Hagane (die Frau und das Monster) ist dem erst 19-jährigen noch nie zuvor begegnet. Von Haganes erotischer Ausstrahlung (sie hat wunderschöne Beine) angezogen, ist er auf den Rest auch neugierig. Doch je mehr er von

Hagane erfährt, umso verwirrter und ängstlicher wird Sekiguchi. Er versucht vor ihr zu fliehen, doch sie stellt ihm nach. Am Ende des Films, stehen sie sich gegenüber. Hagane reißt mit ihren Händen ein Loch in den Sack und steht Sekiguchi einladend gegenüber. Zögerlich aber unfähig seine Neugier zurückzuhalten beugt er sich hinein. Sekiguchi schreit vor Schmerzen und versucht sich herauszuwinden. Es gelingt ihm sich zu befreien, doch sein Gesicht birgt unzählige rote „Kusswunden“ von Hagane. Hagane scheint das ganze zu gefallen. Sie löst das Seil an der Hüfte und hält den Sack für Sekiguchi auf als sie auf ihrem Gesäß zu ihm herüberraht. Sekiguchi sieht mit Verzweiflung zu, wie das Unausweichliche auf ihn zukommt. In der nächsten Szene liegt Sekiguchi bis zur Hüfte im Sack vergraben auf Hagane. Sie „lieben“ sich, doch an diesem sexuellen Akt ist nichts Romantisches. Hagane stöhnt vor Lust, Sekiguchi wird von ihrer Leidenschaft erdrückt und sprichwörtlich aufgefressen. Sekiguchi hat gegen Hagane verloren – er verschwindet für immer im Leinensack. Hier erfüllt sich die Aussage „ein Orgasmus ist wie ein kleiner Tod“. In *Dark Tales of Japan*, wird in der Erzählung „Die Spinnenfrau“ das gleiche Thema umgesetzt. Hier ist das Monsterweibchen eine zu einem Spinnenwesen transformierte Frau, die tagsüber ein normales Leben als Frau führt und sich nach Sonnenuntergang in eine dämonische Spinne verwandelt. Sie ist aber keine gewöhnliche Spinne: sie ist eine „Schwarze Witwe“, die ihre Sexpartner nach dem Sex tötet und auffrisst (Abb.17).

Für den Film *Woman Transformation* dienten Monsterfiguren (*yōkai*) aus folkloristischen Erzählungen als Vorlage: *rokuro kubi* (Wesen mit verlängerbarem Hals), *kamaitachi* (wieselartige Dämonen, die auf dem Wind reiten und ihren Opfern Schnittwunden zufügen) und *noppera* (Wesen ohne Gesicht).

Weniger furchteinflößend als tragisch schildert der Film die Geschichte von drei jungen Frauen, die verschiedene Arten der Körperverformung durchleben müssen und deren Schicksalswege sich zufällig kreuzen.

Michiko, als Fotomodell tätig, leidet unter einem *rokuro kubi* (Abb.18). In der Folklore werden *rokuro kubi* unterschiedlich beschrieben: von *rokuro kubi*, die unter Menschen leben und ihr Geheimnis deswegen verbergen müssen, über solche, die den Drang haben sich zu zeigen und Menschen zu erschrecken, bis hin zu dämonischen *rokuro kubi*, die Menschen töten und sie fressen. Michiko gehört eindeutig zu ersteren, ihr ist ihre „Verformung“ sogar äußerst unangenehm und peinlich. Durch ihr „Handicap“, führt sie ein einsames Dasein ohne Familie oder Freunde. Als sie im Krankenhaus mit der Schülerin Mana ein Zimmer teilt und diese Michikos Geheimnis entdeckt, sich aber nicht vor ihr fürchtet, scheint Michiko endlich eine Freundin gefunden zu haben, die sie so akzeptiert wie sie ist. Als Mana aus dem

Krankenhaus entlassen wird, redet Michiko eines Abends mit ihrem Arzt: sie zeigt ihm den Hals und bittet ihn ihr zu helfen, doch er rennt panisch davon. Als zudem auch noch Mana beim Besuch einen Freund mitbringt, um ihn an einer „Freakshow“ teilhaben zu lassen, ist Michiko noch trauriger. Widerwillig und voller Enttäuschung lässt sie Mana ein Foto von sich und dessen Freund machen. Ihr wird klar, dass sie niemals akzeptiert werden wird als das was sie ist. Michiko flieht aus dem Krankenhaus, stiehlt ein Auto und fährt, bis der Treibstoff verbraucht ist. Als sie sich umsieht, findet sie sich in einer ländlichen Gegend wieder.

Plötzlich bemerkt sie eine junge Frau, die an ein paar Bahngleisen steht und auf den Zug wartet. Die Frau hat über einen Meter lange Fingernägel und ihr ganzer Körper ist mit Blut verschmiert. Erschrocken springt Michiko aus dem Wagen, läuft auf die Frau zu und ruft, sie dürfe nicht sterben, sie müsse leben. Doch die Frau rührt sich nicht, und der Zug kommt immer näher. In letzter Sekunde verlängert Michiko ihren Hals und stößt die Frau damit von den Gleisen. Dafür wird Michiko frontal vom Zug gerammt. Als die Frau aufsteht, sieht sie Michiko und ihren blutverschmierten langen Hals neben den Schienen liegen, ein friedliches Lächeln bedeckt ihre Gesichtszüge.

Die Frau, die Michiko gerettet hat, ist, wie sich herausstellt, eine junge Frau namens Mihiru. Auch sie leidet unter einer Mutation wie Michiko: ihre Fingernägel wachsen unnatürlich schnell (Abb.19). Zuerst ist die von ihren schönen Fingernägeln besessene und regelmäßig ins Nagelstudio rennende Mihiru von den extralangen und starken Nägeln begeistert. Doch schon bald merkt sie, dass diese Nägel mehr ein Fluch sind als ein Segen. Die Nägel wachsen nicht nur unglaublich schnell, wenn Mihiru sie abschneiden will, fühlt es sich an, als würde sie ein lebendiges Körperteil abschneiden; sie bluten sogar. Die Nägel behindern sie bei ihrer Arbeit, und sie wird immer mehr zum Gespött ihrer Mitarbeiterinnen. Diese schneiden ihr aus Boshaftigkeit einen Nagel mit einem Papierschneidegerät ab. Mihiru schreit vor Schmerz als Blut aus ihrer Wunde tropft. Aus Wut kratzt sie mit ihren Nägeln einer ihrer Kolleginnen den Arm blutig und läuft davon. Sie sucht ihre Nagelstylistin, um diese um Hilfe zu bitten, doch in ihrem Hysterieanfall verletzt sie diese mit ihren rasiermesserscharfen Krallen im Gesicht. Die Stylistin ruft daraufhin die Polizei, und Mihiru ist gezwungen, aus der Stadt zu fliehen und sich zu verstecken. Ihre schönen, langen Nägel, die ihr bis jetzt immer als weibliches Schönheitsideal vorgekommen sind, und die sie stets mit einem an Eitelkeit grenzenden Stolz betrachtet hat, sind nun nichts anderes mehr als gefährliche lange Messer an ihren Fingern. In ihrer Verzweiflung hält sie ihre Fingernägel über die Bahngleise, in der Hoffnung der herannahende Zug würde die verhassten „Messer“ mit seiner Kraft abkappen. Doch Michiko kommt ihr dazwischen und stößt sie beiseite. Als sie Michiko tot neben den Gleisen liegen

sieht, rennt sie davon und zurück in die Stadt. Im strömenden Regen steht sie vor einem Schreintor, die Passanten beachten sie nicht und gehen mit ihren Schirmen teilnahmslos an ihr vorbei. Als sie aufsieht, fällt ihr Blick auf ein Mädchen in Schuluniform. Es ist Mana. Mana hatte ihre Freundin Miyuki sehr gemein behandelt, woraufhin sich Miyuki an ihr rächte: als verkleideter Übeltäter schlug sie Mana eines Tages mit einem Holzknüppel nieder und brach ihr das Bein. Als Mana wegen dem gebrochenen Bein im Krankenhaus im selben Zimmer wie Michiko liegt, bemerkt sie wie ihr Körper sich allmählich zu verändern beginnt: sie kann nicht mehr gut hören, ihre Ohren sehen auf einmal rötlich und verstümmelt aus, und auch eins von ihren Augen wird immer kleiner und verschrumpelter. Als sie aus dem Krankenhaus entlassen wird, trägt sie einen Augenverband, um die „Verletzung“ zu verbergen. In der Schule, verhalten sich alle ihr gegenüber kühl und distanziert, alle lachen über sie – es scheint als hätte Miyuki Mana in ihrer Abwesenheit schlecht gemacht. Mana trifft ihren Schulfreund Shingo und nimmt ihn mit ins Krankenhaus um ihm Michiko zu zeigen. Nach der „Freakshow“ geht sie auf die Toilette. Auch ihr zweites Auge hat angefangen sich zu verändern. Sie ruft weinend ihren Vater an und erzählt ihm, dass etwas mit ihrem Körper nicht stimmt und sie nicht mehr nach Hause kann, weil er sie sonst hassen wird. Es wird klar, dass Mana Michiko nur deswegen „vorgeführt“ hat, um von ihrer eigenen Entstellung abzulenken. Als sie aus dem WC kommt, merkt Shingo, dass etwas nicht stimmt. Als er Manas seltsames Auge erblickt, läuft er davon und lässt sie zurück. Mana verlässt das Krankenhaus. Es regnet stark. Mana reißt den Verband vom Gesicht ab. Sie hat keine Haare mehr und ihre Haut am Kopf und im Gesicht ist schrumpelig. Ihre Augen sind klein, geschwollen und verklebt, und da sie nichts mehr sieht, muss sie sich mit den Händen langsam an einer Mauer entlang tasteten. Plötzlich bleibt sie stehen. Sie setzt sich die Kopfhörer ihres Walkmans auf. Sie steht im Regen und schluchzt den Songtext mit. Alles was ihr geblieben ist, ist dieses Lied (Abb.20). In diesem Moment taucht Mihiru am Ende der Strasse auf. Als sie Mana erblickt, geht sie langsam auf sie zu. Sie streicht dem Mädchen die Kopfhörer ab und berührt sie sanft am Kopf. Mana schluchzt unaufhörlich „es tut mir leid“, während Mihiru ihren Arm um sie legt und sie gemeinsam durch den Regen davon gehen. In diesem Film sind keine Männer die Opfer von monströser Weiblichkeit, vielmehr sind es die Frauen selbst, die unter ihrem „besonderen“ Körper zu leiden haben. Michiko, Mihiru und Mana sind die eigentlichen Opfer, die von der Gesellschaft aufgrund ihrer Andersartigkeit ausgegrenzt werden und nur unter ihresgleichen Trost und Verständnis finden. Für die drei Frauen stellen ihre eigenen Körper eine Quelle der Scham, der Unansehnlichkeit und des Leids dar. Eine aufschlussreiche Szene bildet der Anruf von Mana an ihren Vater: sie

ist voller Panik, dass er sie für ihren seltsamen Körper hassen wird, will ihm deswegen sogar nicht mehr unter die Augen treten. Und das ist wahrscheinlich die tragischste Komponente des ganzen Films, da es hier nicht (nur) die Männer sind, die den weiblichen Körper als „entstellt“ und bedrohlich diskriminieren, sondern die Frauen sich selbst als unansehnlich und abnormal sehen und darunter leiden.



Abb.16: Geheimnisvolles weibliches Geschlecht (*Hagane, Kowai onna*)



Abb.:17: Schwarze Witwe (*Dark Tales from Japan*)



Abb.18: Rokuro-Hals (*Woman Transformation*)



Abb.19: Gefährliche Frauenwaffen (*Woman Transformation*)

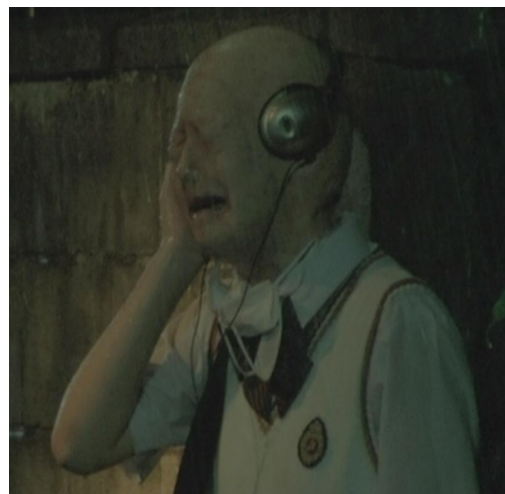


Abb.20: Verlust des Selbst (*Woman Transformation*)

5.5 Unheimliches Wasser

„The substance thought of as „water“ [...] differs according to the culture and the age. Water is also always dualistic. [...] beneath the numerous images we form of water in our imaginations, expressions, moods, sensory experiences and light, there is a substance praised which is like tranquil, strong, flowing water, and which is secretly growing amongst us.” (Illich „H₂O and the Waters of Forgetfulness“ in Kono 1998: 51)

Wo im modernen japanischen Horrorfilm Geister auftauchen, ist Wasser meist nicht allzu weit entfernt.

Wasser hat für Japaner/innen eine besondere Bedeutung. Geographisch gesehen ist Japan als ein Inselstaat ringsum vom Meer umgeben. Das Meer hat für Japaner eine ambivalente Bedeutung. Einerseits birgt es sowohl Gefahren, wie zum Beispiel Tsunamis und Taifune (vgl. Stringer 2007: 304), andererseits bietet es lebensnotwendige Nahrung und stellt eine wichtige Quelle der Nahrungsversorgung dar.

Das Meer spielte im japanischen Schöpfungsmythos ebenfalls eine wesentliche Rolle: laut Kojiki sind die Inseln Japans, die Meeresgötter, und alle Flüsse und Seen aus dem Wasser des Meeres, der „Ursuppe“ entstanden (vgl. Naumann 1996).

Wasser als Quelle, als Symbol des Lebens – diese Bedeutung teilt es auch mit dem Blut. Auch Blut wurde früher als Symbol für Lebensentstehung und Göttergeburt gesehen. Doch während Wasser als rein und reinigend gilt, wurde Blut irgendwann mit Verunreinigung gleichgesetzt, genau wie der Tod. Aus der schwarzen Verunreinigung (der Tod) entstand die damit zusammenhängende rote Verunreinigung (das Blut). Doch trotz dieser symbolischen Trennung von Wasser und Blut, hat sich die Vorstellung über die Rolle des Meers als Lebensquelle mit der Vorstellung von Wasser und Blut vermischt und existiert noch heute im Unterbewusstsein der Menschen (vgl. Kono 1998: 53).

Oft sehen die Geisterfrauen im Horrorfilm aus, als würden sie direkt aus dem Wasser kommen – mit nassen Haaren und nasser Kleidung. Oder dort wo manche Geister auftauchen, sammelt sich als Vorwarnung Wasser auf dem Fußboden.

Das lässt sich zum Teil damit erklären, dass sie als Menschen im Wasser umgekommen sind, und das Wasser zum Symbol ihres Todes immer bei ihnen bleibt, auch wenn sie zu Geistern werden. Tatsächlich sind Orte des Todes, die mit Wasser und Ertrinken zusammenhängen ziemlich häufig: Sadako aus *Ringu* starb in einem Brunnen, Sayori aus *Shikoku* ertrank in einem Fluss, eine Mutter, die ihr Kind verlor, stürzte sich einen Wasserfall hinunter und

ertrank (*Curse, Death and Spirit*) (Abb.21), die Mumie in *Loft* lag in den Tiefen eines Sees verborgen, die Frau in rot in *Sakebi* wurde in einer Pfütze ertränkt, das kleine Mädchen aus *Honogurai mizu no soko kara* fiel in einen Wassertank und ertrank (Abb.22), usw. Doch nicht immer haben im Wasser umgekommene Menschen als Geister ein nasses Aussehen oder hinterlassen Wasserspuren, und umgekehrt hängt das nasse Aussehen der Geisterfrauen nicht immer mit der Todesursache zusammen. Jedoch gehört Wasser in vielfachen Aspekten zu einem wichtigen Element des modernen japanischen Horrorfilms.

Auch in der phantastischen japanischen Literatur, birgt das Wasser zahlreiche Konnotationen und kann verschiedene Aspekte wie Frauenkörper, Erotik und Sex, aber auch soziale Kritik ausdrücken: zerstörerische Wasserschwalle können sowohl alte Wertesysteme als auch neue gesellschaftspolitische Veränderungen symbolisieren (vgl. Napier 1996: 35 f.).

Manchmal sind die Geistergestalten nicht nur nass, sondern mit ekelhaft aussehendem Schleim bedeckt, wie zum Beispiel die Geisterfrau aus *Chēn*, oder sie „tropfen“ Schleim wie die tote Mutter des Mädchens in *Chakushin ari* (Abb.23) oder Shizue in *Shizue 1*.

„Halbflüssige oder schleimige Texturen zeichnen im Horrorfilm eine hauptsächlich monströse oder mutierende, also eine werdende und unfertige Körperlichkeit aus.

Transformationsprozesse brechen die glatte, äußere Körperhülle auf und lassen Sekrete hervorsickern.“ (Shelton 2008: 36).

Einerseits kann der Schleim als eine Verbildlichung eines noch nicht vollständig vollzogenen Verwesungsprozesses gesehen werden, doch andererseits erwecken die schleimigen Absonderungen noch eine weitere Art der Assoziation: die einer Geburt.

Am deutlichsten sticht diese Assoziation im Film *Shikoku* hervor: laut einer Legende soll auf der Insel Shikoku (das *shi* in Shikoku hat die gleiche Lesung wie *shi*, der Tod) der Eingang zur Totenwelt liegen. Mönche haben seit jeher diesen Eingang bewacht und versuchten ihn mit Gebeten und Ritualen verschlossen zu halten. Doch als Sayori als 16-Jährige ertrinkt, ist ihre Mutter fest entschlossen, ihre geliebte Tochter zurückzuholen. Und es soll tatsächlich einen Weg geben, den Bann vom Eingang der Totenwelt zu nehmen: die 88 Tempel Shikokus, die alle Teil einer langen Pilgerreise sind, dürfen nicht in gewöhnlicher, sondern müssen in umgekehrter Reihenfolge besucht werden. Die Mutter begibt sich also auf die Reise, und nachdem sie vom letzten Tempel zurückkehrt, kann sie den Durchgang der Totenwelt öffnen. Der Durchgang befindet sich in einem heiligen Waldgebiet, in einer Höhle: es ist ein kleiner, dunkler und runder Teich (symbolisch für die Vagina der Frau). Als die Mutter Sayori

herbeiruft, taucht diese aus der schleimigen grünen Flüssigkeit des Teichs auf, und erlebt so ihre (Wieder)Geburt in die Welt der Lebenden (Abb.24 und 25).

Die furchteinflößende Wirkung des Wassers im Horrorfilm ist nicht bloß im Zusammenhang mit dem Erscheinungsbild der Antagonistinnen vorhanden. Allein schon die Geräuscheffekte von Wasser wie das Tropfen eines Wasserhahns im stillen Zimmer, das Blubbern des Wassers in einer Badewanne oder das Geräusch einer Klospülung in einer menschenleeren Schule erzeugen eine unheimliche Stimmung. Manchmal werden die unnatürlichen Bewegungen der Antagonistinnen auch mit gemischten Wassergeräuscheffekten untermalt, (wie ein blubberndes Rauschen), um ihre Abartigkeit und Nichtmenschlichkeit hervorzuheben.

In Badewannen-Szenen wird ebenfalls vom unheimlichen Wasser Gebrauch gemacht, meistens in folgenden zwei Szenarien: manchmal findet die Protagonistin darin eine blutige oder entstellte Leiche (zum Beispiel in *Chakushin ari 2*), oder Geist/Körperteile des Geistes tauchen aus dem manchmal blutroten, manchmal dunklen Wasser auf, um die Protagonisten zu erschrecken oder anzugreifen (zum Beispiel in *Tomie*, *Onnen*, *Shizue I*) (Abb.26 und 27). „Evil lurks in the water. Those who drink it will be possessed. It’s also known as water for the dead.” (Zitat am Anfang des Films *Mizuchi*)

In *Mizuchi* wird das Wasser einer legendären Quelle aus dem Land Yomi (mythische Totenwelt im Kojiki, die Izanami nach ihrem Tod beging) selbst zum Auslöser eines Fluches, der die Leute befällt, die es trinken. Die Symptome des Fluches äußern sich bei den Opfern in unstillbarem Durst und grausamen Halluzinationen, bis sie es nicht mehr aushalten und sich selbst umbringen. Der Film greift mit seiner Thematik die in der heutigen Zeit aktuelle Angst vor Trinkwasserverseuchung bzw. Trinkwasserknappheit und die daraus folgenden beängstigenden Konsequenzen für die Menschen auf.

In *Honogurai mizu no soko kara* ist der Fluch des kleinen Mädchens Mitsuko im Wasser enthalten, da sie in einem Wassertank auf dem Dach ihres Wohnhauses ertrunken ist.

Während in *Mizuchi* der Horror in erster Linie durch den Konsum des Wassers entstanden ist, werden in *Honogurai mizu no soko kara* mit dem Wasser die meisten Horroreffekte erzielt, wie dunkle Wasserspuren an der Decke, schmutziges Badewasser (Abb.28) oder ein riesiger Wasserschwall schmutziggelben Wassers der den Gang des Hauses entlang schießt.

Und schließlich findet der Wasser-Horror in *Sairen* mit der apokalyptischen Darstellung eines wogenden blutroten Meeres sein bisher größtes Ausmaß.



Abb.21: Wassergeist (*Curse, Death and Spirit*)



Abb.22: Wassertank (*Honogurai mizu no soko kara*)



Abb. 23: Verwesender Körper eines Geists (*Chakushin ari*)



Abb.24 und 25: Wiedergeburt: Sayori wird von der Mutter aus der Totenwelt zurückgeholt (*Shikoku*)



Abb.26 und 27: Reines Wasser färbt sich blutrot (*Tomie*)



Abb.28: Dunkles Wasser (*Honogurai mizu no soko kara*)

6. Die Rache der Schwächsten – am Beispiel von *Shibuya Kaidan* (2003)

「望まれずにうまれて来る子なんていないよ。」

„Kein Kind kommt ungewollt zur Welt.“

(Rieka zu Ayano und später zu Sacchan, *Shibuya Kaidan* 49:16; 1:03:29)

Wenn es sich bei den Monstern im Horrorfilm um eine „Rückkehr der Unterdrückten“ (vgl. Wood) handelt, ist es sowohl tragisch als auch nachvollziehbar, dass im japanischen Horrorfilm neben Frauen auch häufig Kinder als (Rache)Geister auftauchen. Kinder haben ein schweres Schicksal zu tragen: sie haben aufgrund ihres schwachen Körpers und ihrer Wehrlosigkeit gegenüber den Erwachsenen und der Erwachsenenwelt oft keine Möglichkeit, sich gegen Ungerechtigkeit zu wehren. Als schwächstes Mitglied der Gesellschaft sind sie ein leichtes Opfer für Misshandlung, Gewalt und Unterdrückung.

Die Rollen, die sie im japanischen Horrorfilm einnehmen, sind daher wenig überraschend: sie werden Opfer von Verbrechen, ob als entführtes Mädchen in Filmen wie *Seance* oder *Pray*, als ermordetes Mädchen in *Rinne*, als wegen ihrer „unheimlichen Fähigkeiten“ gefürchtetes und misshandeltes „Hexenmädchen“ in *Chakushin ari 2* oder sie werden sogar das Opfer von anderen Kindern, wie das wegen einer Verstümmelung gehänselte Mädchen Saki in *Oyayubi sagashi* oder als gehänseltes Schulmädchen Hanako in *Gakkō no toshi densetsu: Toire no Hanakosan*.

Leider werden Kinder nicht nur Opfer von Fremden, sondern oft von den Menschen die ihnen am nächsten stehen: ihrer Familie.

So wurden der kleine Toshio und seine Mutter vom Vater im Wutanfall – weil er die Schwärmerei seiner Ehefrau für einen anderen Mann entdeckt – ermordet (*Juon*).

In *Chakushin ari* spielt Kindesmisshandlung eine wichtige Rolle: das kleine Mädchen Mimiko fügt ihrer kleinen Schwester krankhaft Verletzungen zu, als die Mutter sie eines Tages dabei erwischt, lässt sie Mimiko, die einen Asthmaanfall erleidet und am Boden zusammenbricht, einfach liegen, und eilt mit ihrer jüngsten Tochter ins Krankenhaus. Und Yumi, die Hauptprotagonistin, wurde in ihrer Kindheit von ihrer Mutter misshandelt – dadurch entsteht eine interessante Verbindung zwischen Yumis Mutter und der offensichtlich ebenfalls krankhaften Mimiko, die ihre kleine Schwester verletzt.

Auch das Mädchen Sacchan, in dem als Beispiel gewählten Film *Shibuya Kaidan* hat ein nicht minder grausames Schicksal zu tragen.

6.1 Inhalt

Die Geschichte beginnt mit 6 Bekannten, 3 Männer und 3 Frauen, die gemeinsam einen harmlosen Camping-Ausflug machen. Abends erzählen sie sich Gruselgeschichten am Lagerfeuer, die Stimmung ist fröhlich und ausgelassen. Als Rieka zum Fluss geht um Bier-Nachschub zu holen, hört sie plötzlich ein weinendes Baby. Sie kehrt zu den anderen zurück und erzählt ihnen davon, doch diese halten ihre Geschichte für eine weitere „Geistergeschichte“ und lachen sie aus. Keitarō, der Spaßmacher der Freunde, nutzt Riekas Geschichte und erschreckt alle mit dem Kopf einer *Jizō*-Statue (Statuen die u.a. zur Ehrung von totgeborenen und abgetriebenen Babys (sogenannten *mizuko*), errichtet werden). Rieka behauptet nicht an Keitarōs Erschreckungstaktik beteiligt gewesen zu sein, sondern die Stimme wirklich gehört zu haben, doch niemand schenkt ihr Glauben. Tatsächlich steht in der Nähe des Flusses so eine geköpfte *Jizō*-Statue. Kam daher das Weinen des Kindes? Am nächsten Tag fahren die 6 Freunde nach Tokyo zurück. In Shibuya holen sie ihre Taschen aus einem etwas abgelegenen Münzspind. Gerüchten nach soll es in Shibuya einen Münzspind geben, der Verliebten Glück bringen soll, wenn sie ihrem Schwarm dort ein Geschenk hineinlegen und ein Liebesgeständnis machen – die Mädchen lachen und scherzen, dass es vielleicht sogar dieser Spind sein könnte. Die Freunde trennen sich. Auf dem Heimweg merken Yuna, Ai und Rieka, dass ihre Handtaschen schmutzig sind: schmutzige, kleine Händeabdrücke die aussehen wie von einem Kind bedecken die Taschen. Akihiko, der mit Keitarō und Ryōhei mit dem Auto nach Hause fährt, bildet sich ein, eine Kinderstimme gehört zu haben: auf dem Autofenster sind schmutzige Kinderhandabdrücke. Rieka bekommt Halluzinationen: sie sieht Babyhände an unmöglichen Stellen, und einmal nachts erblickt sie eine blutige braune Decke, in der etwas auf der anderen Straßenseite entlang kriecht. Schon bald sind Ai und Akihiko nicht mehr zu erreichen. Rieka geht zu Ais Wohnung, doch statt Ai findet sie dort Akihiko. Er hockt am Boden, totenblass, mit verdrehten Augen und vor Angst keuchend und zitternd. An seinen Fußgelenken halten ihn zwei Kinderhände fest. Vor Rieka sackt Akihiko auf dem Boden zusammen und rührt sich nicht mehr. Ai bleibt verschollen. Die Polizei tippt bei Akihiko auf Tod durch Drogen-Schock, doch die verbliebenen Freunde sind sich einig, dass etwas nicht stimmt. Als Rieka mit Yuna zusammen shoppen geht, und Yuna aus der Umkleide plötzlich nicht mehr antwortet, geht Rieka nachschauen, und findet nur eine blutige Decke, unter der sich etwas bewegt. Haare quellen hervor und eine Hand streckt sich Rieka entgegen. Rieka ergreift die Flucht. Sie trifft sich mit Keitarō und Ryōhei, die letzten beiden Übriggebliebenen der Clique. Sowohl Keitarō als auch

Ryōhei geben zu, immer häufiger Babygeschrei zu hören. Keitarō gesteht vor Angst zitternd seine Schuld: beim Campingausflug hat er den Kopf der *Jizō*-Statue absichtlich abgeschlagen, um etwas Spannung in seine Geistergeschichten zu bringen. Die drei fahren sofort zurück zum Fluss, suchen den Kopf und kleben ihn wieder an die Statue. Sie zünden Weihrauchstäbchen an, offerieren Gaben und beten für die Seele des verstorbenen Kindes. Nun da die Seele des Kindes scheinbar besänftigt wurde, gibt sich Keitarō wieder aufgedreht und ausgelassen, als die drei zusammen essen gehen. Doch plötzlich beginnt Keitarō heftig mit dem Kopf zu nicken. Rieka und Ryōhei halten es zuerst nur für Herumalbern und lachen, doch Keitarō hört nicht auf und antwortet nicht mehr. Als Rieka Keitarōs Reflektion im Restaurantfenster sieht erschrickt sie: ein kleines Mädchen hält seinen Kopf an beiden Seiten fest und bewegt ihn wild auf und ab. Wie gelähmt steht Rieka da und sieht mit an wie Keitarōs Kopfbewegungen immer heftiger werden, bis ihm das Genick bricht und er reglos im Stuhl erstarrt.

Ai torkelt derweil wie eine Betrunkene durch die nächtlichen Straßen. Ein Salarymann, der sich Ais Zustand zunutze machen will, bietet ihr an zusammen in ein Hotel zu gehen, damit sie sich „ausruhen“ kann. Ai führt ihn jedoch nicht in ein Hotel, sondern zu den Münzspinden in Shibuya, wo sie zusammen mit Rieka und den anderen ihre Sachen nach dem Camping-Ausflug abgeholt hatte. Mit dem Spindschlüssel öffnet sie einen der Spinde und führt den Salarymann hin. Als er in den pechschwarzen Spind blickt, leuchten plötzlich zwei rote Augen in der Dunkelheit. Kurze Zeit später torkelt Ai wieder alleine auf der Strasse herum. Rieka bekommt einen Anruf, dass Ai gefunden wurde und im Krankenhaus liegt. Die Polizei vermutet Drogenmissbrauch hinter dem eigenartigen Verhalten von Ai. Rieka läuft sofort zu Ai und versucht die mit weit aufgerissenen Augen zitternde Freundin aufzurütteln, doch ein Arzt bringt Rieka weg. Rieka und Ryōhei sind mit den Nerven ziemlich am Ende – sie sind die letzten beiden der sechs Freunde, die noch leben und bei Verstand sind. Werden sie so enden wie die anderen?

Rieka gibt als Nebenjob einer Mittelschülerin namens Ayano abends regelmäßig Nachhilfestunden und hilft ihr mit den Hausübungen. Als Rieka aufgrund der jüngsten Ereignisse anfängt zu weinen und Ayano den Grund dafür nennt, meint Ayano traurig, dass niemand um sie weinen würde wenn sie stürbe. Kurz nach ihrer Geburt starb ihre Mutter an einer Infektion, ihr Vater gibt ihr die Schuld am Tod der Mutter, weswegen er nie zu Hause ist und sich auch nicht richtig um Ayano kümmert. Rieka tröstet sie und sagt ihr, dass kein Kind ungewollt auf die Welt kommt.

Rieka und Ryōhei erhalten die Nachricht, dass es Ai wieder besser gehen soll. Sie machen sich auf um sie zu besuchen, doch als sie ins Krankenzimmer eintreten, hängt Ai mit dem Bettlaken um den Hals am Fenster. Ryōhei holt Hilfe, während Rieka zu Ai hingeht. Ein Münzspindschlüssel, den Ai in der Hand hält, fällt herunter. Rieka hebt ihn auf und beginnt Ai anzuschreien, bis Ryōhei mit dem Arzt zurück kommt und Rieka weg bringt. Die beiden sind von Ais Selbstmord erschüttert. Sie sitzen reglos und schweigend im dunklen Gang des Krankenhauses. Ryōhei sieht den Münzspindschlüssel mit der Nummer 9 in Riekas Hand und spricht sie darauf an. Als Rieka ihm erzählt, dass Ai den Schlüssel hatte, bemerkt Ryōhei plötzlich eine Bewegung im Gang: die blutige Decke, die Rieka schon öfters gesehen hat, kriecht den Gang entlang. Eine Hand und langes schwarzes Haar erscheinen unter dem Stoff, dann ein Kopf. Rieka und Ryōhei ergreifen die Flucht.

Rieka bemerkt zu Ryōhei, dass die eigenartigen Vorfälle begonnen hätten, seit sie in Shibuya ihre Sachen aus dem Münzspind herausgeholt haben. Und das Kind mit der Decke scheint jedes Mal wenn sie es sieht, größer zu sein als zuvor. Wurde das Baby etwa im Spind ausgesetzt? Rieka und Ryōhei beschließen, zum Münzspind zu gehen und selbst nachzuschauen. Als Ryōhei den Spind aufsperrt, quillt langes schwarzes Haar hervor, sodass Ryōhei die Tür erschrocken wieder zudrückt. Er sperrt ab, doch das Kind beginnt heftig gegen die Spindtür zu klopfen bis sie wieder aufspringt. Aus dem dunklen Spind taucht ein Mädchenkopf auf. Wie ein Insekt klettert sie heraus und den Spind herunter. Rieka und Ryōhei sind wie angewurzelt als das Mädchen den Blick auf sie richtet und auf sie losspringt. Rieka sieht Bilder einer jungen Frau, die vergewaltigt wird und sich mit einem Messer das dadurch entstandene ungewollte Kind aus ihrem Bauch herausschneidet und es in ein Leinentuch gewickelt in den Münzspind von Shibuya legt.

Als die Vision endet, sieht Rieka gerade wie Ryōheis Beine in den Spind gezogen werden. Sie versucht ihn festzuhalten, doch sie hat keine Chance: Ryōheis Körper verschwindet mit einem Schrei vollständig im Spind.

Als Rieka sich umdreht, kriecht das Mädchen auf allen vieren auf sie zu. Sie versucht auf das Mädchen einzureden, sagt ihm – wie zuvor schon zu Ayano – dass kein Kind ungewollt auf die Welt kommt. Sie bewegt sich auf das Mädchen zu und nimmt es in den Arm und streichelt ihm zärtlich übers Haar. Und plötzlich ist das Mädchen weg und Rieka umarmt nur noch Luft.

Ayano geht ins Krankenhaus: Rieka liegt bewusstlos im Krankbett. Ayano erschrickt als Rieka plötzlich ihre Hand ergreift, doch sie lässt genauso schnell wieder los, ohne

aufzuwachen. Als Ayano ihre Hand öffnet, hält sie darin den Shibuya-Münzspindschlüssel mit der Nummer 9.

Der zweite *Shibuya Kaidan* Film setzt an, wo Teil eins endet: Ayano sitzt im Krankenhaus an Riekas Bett. Sie hat nun den Schlüssel zum Spind, und als Rieka vor ihren Augen stirbt (als wäre sie von unsichtbarer Hand erwürgt worden), macht sich Ayano auf, um den Spind zu finden. *Shibuya Kaidan 2* bringt nicht viel Neues, der Fluch des kleinen Mädchens befällt die Leute, die den Spind benutzen, vor allem Schüler und Schülerinnen, die ihn wegen seiner angeblich (Liebes)Glück bringenden Kräfte aufsuchen und verwenden. Die Opfer hören Babygeschrei und werden von Baby-Halluzinationen verfolgt. Diesmal sind es Ayano und der Krankenhausarzt, der schon in Teil eins erstmals auftrat, die versuchen, den merkwürdigen Todesfällen auf den Grund zu gehen. Im zweiten Film bekommt das ausgesetzte Mädchen auch einen Namen: die Polizisten, die ihre Leiche im Spind fanden, nannten sie posthum Sacchan, Abkürzung von Sachiko („Glückskind“), weil sie so arm und bemitleidenswert war, damit sie wenigstens im Tod Glück und Frieden finden kann. Doch auch im zweiten Teil gelingt es weder dem Arzt noch Ayano Sacchan zu entkommen, und obwohl Ayano ein ähnliches Schicksal als ungewolltes Kind mit Sacchan teilt, macht sie das nicht mehr immun gegenüber dem Fluch als andere.

6.2 Sacchan



Abb.29: Mit jedem weiteren Opfer wächst das Baby



Abb.30: Sacchans Haare wuchern sogar aus dem Münzspind



Abb. 31: Sacchan kriecht insektenartig aus dem Spind



Abb.32: Rieka umarmt das arme Kind

Sacchan ist ein wahres Kind des J-Horrors: sie weist viele der äußerlichen Darstellungsklischees von Rachegeistern im modernen japanischen Horrorfilm auf. Am prägnantesten sind wohl ihre wirren langen schwarzen Haare (Abb. 29 und 30), die zudem auch noch unglaublich schnell wachsen. Selbst als sie noch ein kleines Baby ist, wuchert ihr Haar als hätte es ein Eigenleben, und als kleines Mädchen scheint sie mehr Haare zu haben als ihr Körper groß ist. Sacchan bewegt sich auf allen Vieren fort, wirkt dadurch manchmal wie ein groteskes Insekt. Als sie aus dem Münzspind herausgekrochen kommt, Haare übers Gesicht hängend, ist die Ähnlichkeit mit Sadako, die in *Ringu* durch das verfluchte Video aus dem Fernseher kriecht, während ihre Opfer vor Angst wie gelähmt zusehen, unübersehbar (Abb. 31). Sacchans Blick ist emotionslos und erstarrt, egal ob sie tötet oder von Rieka in den Arm genommen wird. Sacchans Stimme ist die meiste Zeit über die Stimme eines kreischenden Babys, die die Fluchopfer zu Beginn des Fluches wahrnehmen. Lediglich ein einziges Mal redet sie: im zweiten Teil, als Ayano Sacchans Überfall überlebt und im Krankenhaus erwacht, erscheint Sacchan neben ihr und sagt eiskalt: „Ich will dass du stirbst“ (*Shibuya Kaidan 2*, 1:08:19).

Das Thema, das sich durch den gesamten Film zieht, ist das Thema „ungewollte und ungeliebte Kinder“. Zu Beginn des Films ist es die *Jizō*-Statue, die vermutlich ein „verlorenes“ Kind symbolisiert, ein Kind das von der Mutter – aus welchem Grund auch immer – unerwünscht war und abgetrieben worden ist. Ayano fühlt sich einsam und verlassen, weil ihr Vater sie für den Tod der Mutter verantwortlich macht und ihr somit seit ihrer Geburt das Gefühl vermittelt unerwünscht zu sein. Und das traurigste Schicksal von allen erlebt Sacchan, die von der Mutter so verhasst und ungewollt war, dass sie von der Mutter mit einem Messer aus dem Mutterleib geschnitten wird und dann in einem Münzspind in Shibuya entsorgt wird. Was Sacchan von dem abgetriebenen Kind, für das die *Jizō*-Statue hier steht, unterscheidet, ist, dass sie keine ordentliche Beerdigung oder Opfergaben erhalten hat, um den Geist in Frieden ruhen zu lassen. In Kapitel 4.4.1 wurden schon kurz multiple Gründe für das Verweilen eines Geistes im Diesseits angesprochen, darunter gehören das Nichtbeerdigen oder eine unvollständige Beerdigung zu den Hauptgründen, weswegen ein Geist den Übergang ins Totenreich nicht antritt. Bei Sacchan ist ihre Todesart schon schrecklich genug, doch ihre Mutter hat sich nicht richtig von ihr verabschiedet und auch keine Opfergaben für sie gebracht. Sacchan hatte nicht einmal jemanden, der um sie trauert und für ihren Seelenfrieden betet. Selbst Rieka, die durch ihre Vision Sacchans Geschichte und ihren Schmerz versteht, kann ihr keinen Seelenfrieden bringen. Sacchan hat niemals die Liebe und

Zuwendung einer Mutter erfahren, somit bleibt auch Riekas liebevolle Umarmung bedeutungslos im Angesicht von Sacchans Hass und Qualen.

Rieka, die erste von den 6 Freunden, die das Kreischen eines Babys hört und die als erste spürt, dass etwas nicht stimmt, hat eine „Final Girl“-esque Rolle im Film. So ist es auch Rieka, die den Ereignissen nachgeht, und die den Fluch bis ganz zum Schluss überlebt. Von den drei jungen Männern und drei jungen Frauen, die vom Fluch getroffen werden, ist Rieka eindeutig die Hauptprotagonistin. Am Ende sind es nur noch sie und Ryōhei, die übrigbleiben, doch Ryōhei hat für die Konfrontation mit Sacchan keine Schlüsselrolle wie Rieka, und wird im großen Finale ein weiteres hilfloses Opfer vom kindlichen Rachegeist Sacchan. Besonders interessant ist die Szene, in der Sacchan vor Riekas und Ryōheis Augen aus dem Spind krabbelt und dann auf die beiden zuläuft: als Sacchan über die beiden herfällt, ist es Rieka, die eine Vision von Sacchans traurigem Schicksal erlebt. Es gibt keinen Hinweis darauf, ob Ryōhei die gleiche Vision hat, da er in der nächsten Einstellung schon halb im Spind verschwunden ist, und auch bei den anderen Opfern lässt sich nur raten, ob sie durch ihre Begegnung mit Sacchan deren Geschichte erfahren, so wie Rieka es tat. Mit Sicherheit lässt sich aus dem Film nur sagen, dass Rieka diese Vision erlebt. Damit die nächste Szene glaubhaft erscheint, musste es – so klischeehaft diese Darstellung auch sein mag – wohl eine Frau sein, die Sacchans Leid sieht und verstehen kann. Sie tritt an die Stelle der Mutter, die ihr Kind hätte umarmen und trösten sollen. Sie wird zum Symbol von Mutterliebe, die der armen leidenden Sacchan das geben soll, was ihr von der wahren Mutter verwehrt geblieben ist: Liebe und Zuwendung. Als Riekas Mitgefühl für Sacchan erwacht, überwindet sie ihre Furcht. Sie redet sanft auf Sacchan ein und der emotionale Höhepunkt bildet eine zärtliche Umarmung der beiden, wie zwischen Mutter und Kind (Abb.32). Sacchan wehrt sich nicht gegen die Umarmung und lässt sich einen Moment lang zärtlich von Rieka streicheln, ihr Gesicht bleibt dabei jedoch starr und ausdruckslos. Im nächsten Augenblick ist sie plötzlich verschwunden, und Rieka hat den Fluch – scheinbar – überlebt. Spätestens in der nächsten Szene, in der Ayano Rieka im Krankenhaus besucht, wird klar, dass Rieka sehr wohl Schaden erlitten hat und im zweiten Film stirbt sie dann auch – unmissverständlich – durch Sacchans Hand. Rieka war mit ihrer liebevollen Geste also nicht in der Lage, Sacchans Fluch zu brechen. Sacchan, von der eigenen Mutter verstoßen, hatte nie die Chance, die Bedeutung von Liebe zu erfahren, sie ist unmenschlich und kann deshalb nicht besänftigt werden. Sacchans Leid ist eng mit dem Leid der eigenen Mutter verbunden: eine Frau, die durch Männerhand Misshandlung und Vergewaltigung erfahren musste. Die Mutter ist genauso Opfer der Gesellschaft wie Sacchan, Sacchans Leid entsteht ja erst durch das Leid der Mutter.

Sacchans Fluch kann deshalb als etwas Größeres als nur persönlicher Groll und Rachedurst gesehen werden. Ihr Fluch trifft jeden, völlig egal ob ihre Opfer Schuld an ihrem Leid hatten oder nicht. Sacchans Rache ist eine Rache an einer Gesellschaft, die Gewalt an Frauen und Kindern hervorbringt, ein Aufschrei, der niemals besänftigt werden kann, solange Gewalt und Unterdrückung fortauern. Die Einfachheit, mit der die Mutter ihr schreiendes Baby so ohne weiteres in einen Münzspind wegsperren und dem Tode überlassen kann, zeugt zudem von einer Gesellschaft, die kein Problem damit hat unbeteiligt weg zu schauen, wenn Gewalt an Wehrlosen geschieht. Sacchans Fluch symbolisiert die Rache dieser Wehrlosen, der Schwächsten, die sich im Leben kaum gegen Ungerechtigkeit wehren können, doch gleichzeitig ist Sacchans Fluch auch der Fluch der Mutter, die sich genauso wenig gegen männliche Gewalt zur Wehr setzen konnte. In Riekas Vision sieht man, wie die junge Mutter leidet, wie sie traumatisiert in der blutigen Wanne liegt, nachdem sie sich das Kind aus dem Bauch geschnitten hat. Wie sie das Kind im Spind entsorgt, den Schlüssel wegwirft und sich schreiend die Ohren zuhält, weil sie das Babygeschrei nicht mehr erträgt. So grausam die Tat der Mutter an ihrem Kind – und an sich – auch gewesen sein mag, so wird auch deutlich, welches Leid sie selbst ertragen musste und das sie zu ihrer Verzweiflungstat getrieben hat. Der Fluch kann also auch aus ihrer Sicht gesehen werden: als sie ihr Baby im Spind loswurde, entledigte sie sich mit dem Kind auch ihres eigenen Grolls, ihrer Wut gegen das erlittene Unrecht. Sacchan ist ein Symbol für die Qualen, die die Mutter durch männliche Gewalt erlitten hat. Das wird deutlich an der Nummer des Spinds, in dem sie Sacchan entsorgt hat: Spind Nummer 9. Die Zahl 9 wird auf Japanisch *kyū* aber auch *ku* gelesen, auch das *Kanji* von *kurushii* (schmerzhaft, qualvoll) wird *ku* gelesen, weshalb 9 zum Synonym für *kurushii* wird (ähnliche Beispiele für solche Wortspiele wurden mit *kami* auch schon in Kapitel 5.1, und *shi* in Kapitel 5.5 aufgezeigt). Der Spind Nummer 9 steht für die Pein und den Schmerz, die die Mutter empfunden hat, als sie ihr Baby aufgab. Und auch das Babygeschrei kann mit dem Leid der Mutter verbunden werden: das Geschrei, das jedes Opfer zu Beginn des Fluches hören kann, ist das gleiche Geschrei, das die verzweifelte Mutter hörte, als sie ihr Baby in den Spind wegspernte. Genau wie es die Mutter beinahe in den Wahnsinn trieb es zu hören, hat dieses Babygeschrei eine ähnlich nervenaufreibende Wirkung auf die Fluchopfer. Der Anblick auf Sacchan ist womöglich auch ein Blick auf das eigene schlechte Gewissen, das jedem Opfer stellvertretend für die Mutter und die Gesellschaft einen grauenhaften Spiegel der eigenen Unzulänglichkeiten vorhält. Ein weiteres Indiz für diese Theorie findet man am Anfang des zweiten Filmteils: Ryōhei, der am Ende des ersten Teils von Sacchan in den Spind gezogen wurde, taumelt wie von Sinnen durch die Strassen von Tokyo. Er sieht blass

und völlig entkräftet aus. Als er Sacchan auf der gegenüberliegenden Straßenseite erblickt, fängt er an zu schreien. Er sinkt zu Boden und hält sich wie ein wahnsinnig Gewordener schreiend den Kopf (im ersten Film ist es Ai, die völlig traumatisiert wie eine Betrunkene durch die nächtlichen Strassen streift – waren die beiden nicht nur Sacchans Geist sondern auch den grausamen Gefühlen der verzweiferten Mutter ausgesetzt?). Sacchan tötet also nicht alle ihre Opfer. Vielleicht deshalb, weil der Fluch nicht nur Sacchan und ihr Hass sind, sondern weil er auch der Schmerz der Mutter ist, und jeder der mit dem Spind und Sacchan in Berührung kommt, die gleichen Qualen und den Wahnsinn erlebt, den die junge Mutter durchmachte als sie ihr Kind aufgab.

7. Die Pein der Jugend – am Beispiel von *Satsujin netto* (2004)

「しんどそうだな。大人な、もっとしんどいぞ。」

„Du scheinst es schwer zu haben. Aber weißt du, Erwachsene haben’s noch schwerer.“

(Professor Tsukimine zu Chiharu, *Satsujin netto* 50:58)

「(...) 学校は夢みたいだろう。 (...) だがな、夢はいつか覚める。夢から覚めたとき、自分が孤独だと気づき、現実を認識する。 (...) 薬や殺人ネットやるで、現実が消えないぞ。」

„Die Schule ist wie ein Traum, nicht wahr? (...) Aber irgendwann ist der Traum vorbei. (...)

Wenn du aus dem Traum erwachst, merkst du dass du allein bist und erkennst die Realität.

(...) Durch Drogen und *Satsujin netto* wird die Realität nicht verschwinden.“

(Professor Tsukimine zu Chiharu, *Satsujin netto* 1:08:40)

Eine der wichtigsten Entwicklungen des modernen japanischen Horrorfilms ist die Zuwendung an ein zunehmend junges und darunter auch weibliches Publikum. Wie in Kapitel 3.1.3 schon angesprochen, wurde die „neue“ japanische Horrorästhetik durch ihren Verzicht auf die übermäßige Darstellung von Gewalt und Blutvergießen für ein breiteres – jüngerer, weibliches – Publikum leichter zugänglich. Interessant ist die große Zahl von Horrorfilmen, die im Schulmilieu spielen, sogenannte *gakkō no kaidan* Filme. Einige dieser Filme zeigen gemischte Schulen, doch in den meisten *gakkō no kaidan* Filmen sind es reine Mädchenschulen, und die Protagonistinnen sind meistens junge hübsche Mädchen in Schuluniformen (vgl. Tachikawa 2006: 23 ff.).

Der bekannte Mangaautor Umezu Kazuo, unter dessen Werke sich auch einige bekannte Horrorwerke finden lassen, und zu dessen Hauptleserschaft viele jugendliche Mädchen zählen, ist davon überzeugt, dass Mädchen einen ganz anderen Umgang mit „Horror“ haben als gleichaltrige Jungen, und sie nervlich auch viel mehr Horror aushalten als ihre männlichen Pendants (vgl. Interview mit Umezu, Andō 2003: 106 f.).

Auch Nagae schließt in seinem Essay über weibliche J-Horrorfans darauf, dass (junge) Frauen von Natur aus viel offener für „Okkultes“ und „Übernatürliches“ sind als Männer, und verweist beispielsweise auf die große Beliebtheit von allen möglichen Wahrsagemethoden bei jungen japanischen Frauen (vgl. Nagae 2000: 116).

Doch auch die Identifikationsmöglichkeit mit den Schauspielerinnen kann als ein nicht unwesentlicher Grund für die Beliebtheit von Horrorfilmen bei jugendlichen Mädchen gesehen werden. Viele der Hauptantagonistinnen/-protagonistinnen werden von jungen, hübschen, talentierten (und bekannten) Schauspielerinnen dargestellt, die Star- und Idol-

Status bei vielen Fans genießen, wie zum Beispiel Kanno Miho aus *Eko Eko Azaraku* und *Tomie*, Nakatani Miki aus *Ringu 2* und *Rasen*, [Shibasaki Kō aus *Kakashi* und *Chakushin ari*] oder Nakama Yukie aus *Ringu 0* - nur um ein paar bekannte Starschauspielerinnen zu nennen (vgl. Nagae 2000: 118). Die hübschen weiblichen Stars, vor allem die weiblichen Protagonisten, sind als schön anzusehende Scream-Queens auch beim männlichen Publikum beliebt, und wie Clover in ihrer Final-Girl Theorie beweist, sind männliche Zuschauer durchaus in der Lage, sich mit der aktiven (maskulinen) Hauptprotagonistin zu identifizieren (vgl. Clover 1992: 61).

Tatsächlich besitzen manche Horrorfilme unter den (weiblichen) Fans Kultstatus, wie zum Beispiel der J-Horror Klassiker *Ringu*. Nicht nur der Film war ein Riesenerfolg, auch die Merchandising Produkte zum Film verkauften sich gut: Tassen, Ansteckpins, Kullis, T-Shirts, Kerzen und Aschenbecher, meistens mit einem Abbild von Sadako verziert, waren ein Riesenhit. Sadako Handystrips waren besonders bei den weiblichen Fans begehrt und nach kurzer Zeit völlig ausverkauft (vgl. Ueda 2000: 93). Neben Videos, DVDs und Merchandise, wurde im Vergnügungspark Joypolis in Odaiba (Tokyo) sogar eine *Ringu*-Geisterhaus-Attraktion betrieben, im dazugehörigen Restaurant konnten Fans einen „Ringu-Burger mit Zwiebel Ringen“ und dazu ein „Sadako-Tränen“- oder „Sadako-Brunnenwasser“-Getränk bestellen (vgl. Ueda 2000: 132 f.). (Auch eine *Shibuya Kaidan* Geisterhaus-Attraktion wird derzeit im Vergnügungspark beim Tokyo Dome betrieben).

„Horror“ stellt ein nicht unerhebliches Konsumgut dar, das vor allem viele junge Menschen ansprechen soll, unter welchen junge Frauen eine wichtige Zielgruppe repräsentieren.

Die *gakkō no kaidan* Horrorfilme, zu dem auch der im Folgenden analysierte Film gehört, können grob als eine Mischung aus Jugenddrama und Okkult-/Mysterythriller beschrieben werden. Jugendrelevante Themen wie Liebe, Freundschaft, Mobbing in der Schule, Probleme des Erwachsenwerdens, werden geschickt in Geschichten mit übernatürlichen Geschehnissen verpackt, doch anders als man vielleicht denken könnte, zeichnen sich einige dieser Filme durch überraschend realistische Darstellungen und emotionale Tiefe aus.

Zu den bekanntesten Schulgeistergeschichtenfilmen zählen wohl die *Toire no Hanako-san* Filme (zwischen 1995 und 2007 mehrmals verfilmt), inspiriert von der in der Showa Zeit weit verbreiteten städtischen Legende, die erzählt dass in der Mädchenschultoilette ein Geistermädchen namens Hanako herumspuken soll (vgl. *Dokumentation: Jitsuroku! Norowareta toshi densetsu kaiki! Onnen - Shōwa no toshi densetsu shū* 2007).

Okkulte Spiele und Aberglaube spielen in Geschichten mit jugendlichen HauptprotagonistenInnen oft eine zentrale Rolle, wie zum Beispiel in *Kokkuri-san*, das sich

um ein Oujia-Brett-artiges Spiel dreht, durch das die Spieler mit einem übernatürlichen Wesen namens Kokkuri Kontakt aufnehmen können, oder *Hitori kakurenbo*, in dem die jugendlichen HauptprotagonistenInnen mit einem durch ein okkultes Ritual vorbereiteten Stofftier einen Geist herbeirufen, mit dem dann ein Versteckspiel auf Leben und Tod beginnt. Und auch in *Shibuya Kaidan*, dem im vorigen Kapitel besprochenen Film, kann man den Spind Nummer 9 dazu zählen, da dieser unter Jugendlichen ja als eine Art Liebesorakel gilt und durch kleine Rituale Glück in der Liebe bringen soll.

Nicht selten verfügen die Hauptprotagonistinnen auch über besondere Fähigkeiten. In *Eko Eko Azaraku* ist die Schülerin Misa eine Art weiblicher *Onmyōji* und bekämpft mit ihrer Magie das Böse, in *Yumeko* hat das gleichnamige Mädchen Yumeko (Traumkind) die Gabe, in ihren Träumen zukünftige Geschehnisse zu sehen, in *Koibone* kann die neue Schülerin Ryoko als einzige den Geist einer Schülerin, die Selbstmord begangen hat sehen, und ist dadurch in der Lage, der wahren Todesursache auf den Grund zu gehen. Allmachts-Phantasien können auf „Werteverschiebungen im Prozess des Erwachsenwerdens“ (Baumann 1989: 269) hindeuten, doch auch Veränderungen des eigenen Körpers und der oft problematische Übergang in eine neue gesellschaftliche Rolle können damit in Zusammenhang gebracht werden.

Ein paar dieser Probleme und die daraus resultierenden tiefen psychischen Abgründe, die sich in so manchen Jugendlichen beim Prozess des Erwachsenwerdens auftun können, sollen nun anhand vom Film *Satsujin netto* von Regisseur Kawano Kōji verdeutlicht werden.

7.1 Inhalt

Der Beginn des Films ist musikalisch mit der „Abschieds Sonate“ (*Chanson de l'adieu*) von Chopin unterlegt, die das Mädchen Ai auf dem Klavier spielt.

Ai, Chiharu, Fuyumi, Akiko und Yoko, fünf Mädchen die zur selben Mädchenoberschule gehen, sind eine fröhliche und aufgeweckte Clique, die sich schon seit der Mittelschule kennt und befreundet ist. Doch die Harmonie der Gruppe täuscht, unter der Oberfläche brodelte es schon länger, und bald soll ein tragischer Vorfall die Gruppe auseinander reißen.

Es fängt unscheinbar an: Fuyumi hat aus irgendeinem Grund Schwierigkeiten mit ein paar älteren Schülerinnen, die sie im Musikraum, in dem die fünf Freundinnen ihre unterrichtsfreie Zeit verbringen, suchen kommen. Chiharu wird gewalttätig: um Fuyumi zu schützen, schlägt sie eine dieser Schülerinnen nieder und tritt sie, als sie zu Boden fällt. Ai schreit, sie solle

aufhören, und als Fuyumi Ais erschrockenes Gesicht sieht, veranlasst sie Chiharu aufzuhören und geht aus dem Raum.

Ai und Akiko sind auf dem Weg in ihre Klasse und reden. Ai spricht die eigenartige Veränderung an, die sie schon seit längerem bei Chiharu und Fuyumi spürt. Akiko meint darauf, dass sie nun einmal in „so einem“ Alter seien, und man nicht mit jedem sein ganzes Leben lang gut befreundet sein kann. Während die beiden reden, bekommt Ai plötzlich eine Nachricht von Fuyumi, die sich auf dem Dach gerade eine Tablette eingeworfen hat. Zur selben Zeit spielt Yoko mit ein paar anderen Mädchen in der Klasse mit Zirkeln gleich neben der Klassentür Dartwerfen und Chiharu raucht auf dem Klo alleine eine Zigarette. Auf einmal erhält Chiharu eine seltsame Nachricht auf ihr Handy: *satsujin netto*, „Mörder-Netz“, eine Seite bei der man den Namen eines Menschen, den man töten will, eingeben und abschicken kann. Als Ai zu Fuyumi auf die Dachterrasse der Schule unterwegs ist, bekommt auch sie diese seltsame Mail. Ai erzählt Fuyumi von der seltsamen Mail. Fuyumi meint, dass Leute, die den Wunsch haben jemanden zu töten, diese Mail zugeschickt bekommen, doch Ai lacht und erklärt das Ganze für Blödsinn. Fuyumi verhält sich merkwürdig, sie will Ai dazu bringen, einen Namen an *satsujin netto* zu schicken, nur um zu sehen ob etwas dran ist. Zuerst will Fuyumi einen Namen der anderen Mädchen nehmen, doch dann schlägt sie Ai vor, ihren Namen hinein zuschreiben und klettert auf das Dach des Stiegenhauses noch weiter hinauf. Sie wirkt melancholisch als sie Ai fragt, ob sie alle wohl irgendwann alt werden würden, und wie es sich wohl anfühle zu sterben. Ai wird immer besorgter und verspricht, Fuyumis Namen einzugeben, wenn sie wieder herunter komme. Fuyumi sagt zu und entschuldigt sich bei Ai. Ai tippt Fuyumis Namen in ihr Handy, doch als sie wieder aufblickt, ist von Fuyumi keine Spur mehr. Ai klettert hoch um Fuyumi zu suchen. Ein Schrei ertönt von unten herauf: Fuyumi hat sich in die Tiefe gestürzt und Ai sieht entsetzt auf die Leiche ihrer Freundin herab. Nach Fuyumis Tod ist nichts mehr dasselbe. Ai wird von Chiharu und Yoko gemobbt, die sie für Fuyumis Tod verantwortlich machen. Chiharu ist plötzlich ganz verändert, sie interessiert sich für nichts mehr, mit einem gleichgültigen Gesichtsausdruck macht sie das, worauf sie Lust hat. Akiko ist die einzige, die zu Ai steht, sie beschwert sich beim Klassenlehrer Uno, dass dieser bei dem offensichtlichen Mobbingproblem einfach wegsieht, anstatt Chiharu zur Rechenschaft zu ziehen. Der Klassenlehrer versucht mit Chiharu zu sprechen, doch sie demütigt und mobbt auch ihn, zwingt ihn, sich auf der Mädchentoilette bis auf die Unterwäsche auszuziehen und sich kniend bei ihr zu entschuldigen. Der psychisch schwache Lehrer hat nicht den Mut sich zu wehren und ist Chiharus Willkür völlig ausgeliefert. Akiko will Ai weiterhin helfen, sie schlägt vor, Chiharus Namen in *satsujin netto* einzugeben, doch

Ai hält diese Handy-Webpage weiterhin für Blödsinn. Die Ereignisse verfolgen Ai auch zu Hause: als sie zu Hause ein Bad nimmt, schläft sie ein und hat einen Alptraum. Während des Unterrichts rinnt plötzlich Blut aus ihrer Schulbank und tropft auf ihren Rock und ihre Beine. Als sie aufblickt, zücken ihre Klassenkameradinnen alle gleichzeitig ihre Handys. Ai spürt plötzlich etwas an der Schulter, und als sie den Kopf wendet, sieht sie eine blasse weiße Hand, und plötzlich ergreift eine zweite blasse Hand ihren Kopf und ihr Gesicht – dann sieht sie Fuyumis totenblasses Gesicht und schreit.

Sie erwacht aus dem Traum und ihre Mutter sieht besorgt nach ihr. Ais Mutter ist Fernsehreporterin und befasst sich gerade mit dem bei jungen Leuten verbreiteten *satsujin netto* Gerücht. Anscheinend hat das *satsujin netto* einen Zusammenhang mit Drogenmissbrauch bei jungen Leuten, doch hundertprozentige Beweise dafür gibt es nicht. Akiko will einen Versuch starten die Clique noch einmal zu vereinen. Sie schlägt Ai vor, mit allen zusammen etwas zu unternehmen, damit sie so wie in Mittelschulzeiten wieder Spaß zusammen haben können. Doch Akiko wird von Chiharu auf der Mädchentoilette schikaniert und am nächsten Tag in der Schule sieht Ai sie mit einem Augenverband. Als Ai sie darauf anspricht, reagiert Akiko kühl und sagt Ai sie solle sie nicht mehr ansprechen. Ai ist natürlich klar, dass Chiharu hinter Akikos Verletzung steckt und geht diese suchen. Sie geht aufs Dach, doch sie kann Chiharu dort nicht finden. Statt Chiharu steht plötzlich Fuyumis Geist vor ihr. Der Geist fragt Ai was los sei und streichelt Ai sanft die Haare aus dem Gesicht. Sie sagt zu Ai, dass sie sich irgendwie verändert habe, dass sie aber so bleiben solle wie sie ist. Dann beugt sie sich vor um Ai zu küssen, doch kurz bevor sich die Lippen der beiden berühren, schreit Ai lauthals und Fuyumis Geist verschwindet. Ai ist aufgebracht und schreit, dass nicht sie sich verändert habe, sondern Fuyumi und alle anderen. Sie packt einen Baseballschläger, der auf dem Boden liegt und geht zu Chiharu. Sie konfrontiert Chiharu und Yoko auf der Mädchentoilette und als Chiharu Ai schlägt, beginnen sie zu rangeln und sich an den Haaren zu ziehen. Ai stößt Chiharu von sich und die beiden stehen sich schnaufend gegenüber. Bevor sie weitermachen können, kommt der Klassenlehrer Uno herein um nach dem Rechten zu sehen. Da er Angst vor Chiharu hat, gibt er Ai die Schuld an dem Vorfall.

Chiharu, Yoko und Akiko besuchen am Abend einen Nachtclub. Yoko nimmt Drogen und Chiharu redet mit einem Bekannten über *satsujin netto*. Es stellt sich heraus, dass der Mann die Gerüchte um das *satsujin netto* ausnützt, um eine falsche kostenpflichtige *satsujin netto* - Handywebpage zu betreiben. Er möchte so ein Geschäft machen und gleichzeitig an Nummern und Privatinformationen heran kommen. Durch Chiharu erhält er auch die Nummern all ihrer gespeicherten Freundinnen, auch die von Ai ist dabei.

Chiharu begegnet im Club unfreiwilligerweise Professor Tsukimine von ihrer Schule. Als er sie darauf aufmerksam macht, dass sie von der Schule fliegen könnte, wenn sie sich in Nachtclubs herumtreibt, sieht sie ihn nur finster an, doch Tsukimine bleibt unbeeindruckt von Chiharus bösem Blick.

Ai sitzt allein im Musikraum der Schule und spielt ein trauriges Stück auf dem Klavier, als plötzlich Uno hereinkommt. Er gibt Ai die Schuld an allem was passiert ist, auch an seiner Demütigung durch Chiharu und lässt seine Wut an ihr aus. Er beschimpft sie, wird sogar ein wenig handgreiflich und stößt sie am Kopf, und als er geht sagt er, sie brauche gar nicht mehr zur Schule zu kommen. Ai ballt ihre Hand zur Faust: in diesem Moment leuchtet auf dem Handy eine neue Nachricht auf. Am Abend sitzt Ai lange im Dunkeln mit dem Handy in der Hand. Auf dem Display: *Satujin netto*. Nach langem Zögern gibt sie den Namen ihres verhassten Lehrers ein und am nächsten Tag, erwartet sie eine schockierende Überraschung: Uno ist tatsächlich gestorben.

Mittlerweile läuft Chiharu ziellos in der Schule herum. Als sie Chopins Abschiedssonate aus dem Musikzimmer hört, geht sie hin und erinnert sich an die Zeit, in der sie mit Ai, Akiko, Yoko und Fuyumi oft Zeit in diesem Zimmer verbracht hat. Als die Klavierspielerin Chiharu bemerkt, hört sie auf zu spielen und verlässt den Raum. Chiharu versucht ein paar Töne auf dem Klavier zu spielen, und erinnert sich daran, wie Ai ihr dieses Lied einmal beigebracht hat. Auf einmal taucht Fuyumis Geist auf und würgt sie. Als sie schreit, Fuyumi solle aufhören, ist der Geist weg und Ai steht vor ihr. Ai fragt sie zu *satsujin netto*, doch Chiharu ignoriert sie und verlässt den Raum. Als Chiharu den Gang entlang läuft, hört man ihren inneren Monolog. Daraus geht hervor, dass sie in Fuyumi verliebt war, doch Fuyumi liebte Ai. Aus Angst traute sie sich aber nicht, Ai die Wahrheit zu sagen. Durch dieses Dreiecksverhältnis wurde ihre Freundschaft zerrüttet. Und es war Chiharu, die Fuyumis Namen in *satsujin netto* eingegeben hat, weil sie sich verletzt fühlte.

Akiko, die durch Yoko und Chiharu an die Drogen gekommen ist, versucht der Realität mit Hilfe der Drogen zu entkommen. Ai findet sie auf der Mädchentoilette, wie sie sich am Arm selbst verletzt und versucht, sie zur Vernunft zu bringen, doch Akiko ignoriert sie und geht weg. Ai leidet derweil an schlimmen Gewissensbissen: seit dem Tod ihres Lehrers ist sie überzeugt, dass sie Fuyumi und Uno mit *satsujin netto* umgebracht hat. Nach der Schule fängt sie vor ihrer Mutter an zu weinen und gesteht ihr alles, doch die Mutter glaubt ihr nicht und verdächtigt Ai Drogen zu nehmen und zu halluzinieren. Ai lässt ihre Mutter stehen und verlässt das Haus, obwohl es schon spät ist.

Inzwischen treiben sich Chiharu, Yoko und Akiko wieder im Club rum. Akiko lebt nur noch für die Drogen und bittet Yoko um immer mehr der Halluzinations-Pillen. Diese weigert sich jedoch und stößt Akiko weg, als diese ihr Nein nicht verstehen will. Akiko ist verärgert und schreibt daraufhin Yokos Namen an *satsujin netto*. Chiharu begegnet wieder ihrem Professor, der sie auffordert sich zu ihm zu setzen. Zögernd setzt sie sich zu ihm und hört an, was er ihr zu sagen hat. Auch wenn er eine raue Schale besitzt, scheint er der Einzige zu sein, der erkennt was in Chiharu vorgeht. Seine Worte schaffen es, irgendetwas in Chiharu aufzurütteln. Chiharu findet Akiko halb bewusstlos, ihr Handy auf dem Boden neben ihr. Sie nimmt das Handy und ruft Ai an. Sie erzählt Ai, dass es nicht gut um Akiko steht und entschuldigt sich. Dann legt sie auf. Ai versucht Chiharu noch einmal zu erreichen, als das nicht klappt ruft sie Yoko an. Yoko sagt sie würde nach dem Rechten sehen, während Ai sich auf den Weg zum Club macht. Akiko wacht auf, als Yoko zu ihr geht. Immer noch im Rausch ist sie völlig verwirrt über Yokos Erscheinen, da sie glaubt, diese doch mit *satsujin netto* getötet zu haben. In ihrem Drogenwahn verliert Akiko den Verstand und prügelt auf Yoko mit einer Metallstange ein. Als Ai endlich am Club ankommt, findet sie die blutüberströmte Leiche von Yoko. Sie macht sich auf die Suche nach Akiko und findet sie im Musikraum der Schule auf dem Boden kauern. Ihre Kleidung ist von Yokos spritzendem Blut ganz rot und verschmiert. Akiko kann jedoch nicht wahr haben, dass sie Yoko getötet hat, weil sie immer noch an *satsujin netto* glaubt. Chiharu stößt zu den beiden. Sie gesteht, dass sie an allem Schuld sei. Dass sie Fuyumis Namen an *satsujin netto* geschickt habe. Weder Chiharu noch Ai wissen, was sie von *satsujin netto* halten sollen, doch eines ist ihnen beiden klar: um für das Geschehne zu büßen, müssen sie ihre eigenen Namen in *satsujin netto* eingeben und sehen was passiert. Ai und Chiharu setzen sich an die Wand neben die im Sitzen eingeschlafene Akiko und Ai tippt die Namen der drei ein.

Am nächsten Morgen liest Chiharus Freund aus dem Club, der das gefälschte *satsujin netto* betreibt, die Namen der drei auf seinem Handy. Er meint sarkastisch, dass sie nun sterben würden, als plötzlich ein Stahlpfeiler von einer Baustelle von oben auf ihn herab fällt und ihn zerquetscht.

Als Ai im Musikraum erwacht, ist Chiharu nicht da. Sie ruft sie sofort mit dem Handy an. Chiharu ist aufs Dach der Schule gegangen. Es scheint als hätten die drei Mädchen überlebt. Ai macht sich auf, um für die noch schlafende Akiko saubere Kleidung zu besorgen, bevor der Unterricht beginnt.

Während Ai auf dem Weg in ihre Klasse ist, summt sie in Gedanken die Abschiedssonate von Chopin vor sich hin.

Im Musikraum sackt Akikos Kopf leblos nach vorne. Chiharu stürzt vom Schuldach. Und als Ai ihre Klasse betritt, bekommt sie einen „Dart-Zirkel“ genau in den Kopf.

7.2 Die Suche nach Identität



Abb.33: *Satsujin netto*: „Geben Sie den Namen der Person ein, die Sie töten möchten“



Abb.34: Ais blutiger Alptraum



Abb.35: Fuyumis Geist erscheint Ai im Traum



Abb.36: Chiharu, Ai und Akiko am Morgen danach

Obwohl *Satsujin netto* zum Horrorfilmgenre gezählt wird, dienen die vorkommenden typischen Horrorfilmelemente wie Fuyumis Geist eher als phantastischer Rahmen der dramatischen Geschichte um fünf jugendliche Mädchen.

Die heile Welt dieser Mädchen bröckelt schon länger, und nachdem Fuyumi sich vom Dach des Schulgebäudes stürzt, zerbricht die Freundschaft der übrig gebliebenen Mädchen.

Im Laufe des Films stellt sich heraus, dass Chiharu in Fuyumi verliebt war, doch Fuyumi war ihrerseits in Ai verliebt, konnte aber nicht den Mut aufbringen ihre Liebe zu gestehen. Sowohl Chiharu als auch Fuyumi litten unter ihrer unerwiderten Liebe. Für Fuyumi war ihr Liebesleid wohl auch ein Mitgrund, dass sie sich in Drogen flüchtete und sich nach dem Tod sehnte. Der Tod Fuyumis bringt eine unaufhaltsame Welle in Bewegung, die alles und jeden in ihrem Weg mitreißt und am Ende niemanden übrig lässt.

Fuyumis Auftritte als Geist sind zwar nicht irrelevant, doch das Hauptthema bilden sie nicht. Bei der Darstellung von Fuyumis Geist, wurde auf gängige „Geisterstandards“ gesetzt: ihre Haut ist totenblass und ihre Augen sind weit aufgerissen (Abb. 35). Sie trägt die Schuluniform, in der sie gestorben ist und erscheint plötzlich an den verschiedensten Orten. Oft sieht man ihre Reflektion bevor sie auftaucht, sie spiegelt sich zum Beispiel im Badewasser als Ai sich auf ihr Bad vorbereitet, oder ihr Körper wird auf der polierten Oberfläche des Klaviers reflektiert als sie neben Chiharu im Musikraum der Schule erscheint.

Der wahre Horror geht aber nicht von Fuyumis Geist aus, es ist der Horror der Veränderung, der Verlust der eigenen Identität und das Gefühl, die Kontrolle über das eigene Leben verloren zu haben, die den Protagonistinnen bis zuletzt zu schaffen machen.

Ai, die Hauptprotagonistin des Films, sieht sich nach Fuyumis Tod einem Trümmerhaufen gegenüber. Alles hat sich verändert: die Mädchen-Clique zerbricht, ihre ehemals besten Freundinnen Chiharu und Yoko betreiben Mobbing und Psychoterror an ihr in der Schule, und im Hintergrund wächst die Furcht in Anbetracht des ominösen *satsujin netto*, das scheinbar wirklich Menschen zu töten vermag. Ein Gespräch zwischen Ai und Akiko zu Beginn des Films lässt erkennen, dass Ai die Veränderungen bei Chiharu und Fuyumi durchaus bemerkt hat, obwohl ihr der Grund dafür verborgen bleibt. Trotzdem ist sie schwer getroffen, als Chiharu sich nach Fuyumis Tod plötzlich verändert und sie sogar als Feindin zu sehen beginnt. Als auch noch die fröhliche Akiko, die als einzige zu Ai gehalten hat, sich durch Chiharus Einschüchterungsversuche von ihr abwendet, versteht Ai nicht mehr, was vor sich geht. Sie ist verwirrt ob all der plötzlichen Veränderungen in ihrem Leben. Bei ihrem Gespräch mit Akiko meint diese zu Ai, „wir sind nun mal in so einem Alter. Und außerdem können wir nicht ewig mit allen gut auskommen.“ Doch Ai weiß nicht so recht, was sie damit

anfangen soll. Als ihr Fuyumi als Geist auf dem Schuldach erscheint, sagt sie „Ai, irgendwie hast du dich verändert... Verändere dich nicht!“ (26: 06). Ai schreit darauf aufgebracht: „Die die sich verändert hat, bist doch du! Die die sich verändert haben, sind doch alle anderen!“ (26:40). Dass Ai diese Gefühle und Unsicherheit nicht loslassen, zeigt ein kurzer Dialog zwischen ihr und ihrer Mutter später (30:12):

Ai: „Mutter?“

Mutter: „Hm?“

Ai: „Habe ich mich verändert?“

Mutter: „Wenn du es schon ansprichst, dann wohl ja.“

Ai: „In wiefern?“

Mutter: „Der Schatten einer Frau zeigt sich.“

Ai: „Schatten?“

Mutter: „Das soll heißen, du bist weiblicher geworden.“

Ais größtes Dilemma im Film sind die Veränderungen, die sie und die anderen Leute um sie herum durchmachen müssen. Als sich plötzlich alles um sie herum zu verändern beginnt, hat sie das Gefühl, die Kontrolle über ihr Leben verloren zu haben. Es fällt ihr schwer zu akzeptieren, dass manche Veränderungen unaufhaltbar sind, dass diese Veränderungen mit dem Prozess des Erwachsenwerdens einhergehen und nichts ewig gleich bleibt. Als sie gegen Ende des Films den Anruf von Chiharu bekommt, dass Akikos Zustand kritisch ist, und sie daraufhin in den Nachtclub rennt, hat sie ständig die „alte“ Clique vor Augen, die fünf Freundinnen, wie sie zusammen auf dem Schuldach stehen. Mit diesem Bild vor Augen läuft sie so schnell sie kann die nächtlichen Strassen entlang. Plötzlich gehen die vier anderen Mädchen in dem Bild vor ihren Augen weg und lassen Ai allein – bei diesem Gedanken stürzt sie auf der Straße. Doch als sie sich noch einmal ihrer Freundinnen besinnt, gibt ihr das die Kraft aufzustehen und weiter zu laufen. Auch wenn Ai nichts dagegen tun kann, wie sich andere um sie herum verändern, so scheint sie begriffen zu haben, dass es sehr wohl in ihrer Hand liegt, auf welche Art sie sich selbst verändert. In dieser Szene des Films entdeckt Ai was ihr wirklich wichtig ist: ihre Freundinnen. Beinahe während des gesamten Films reagiert Ai mit einer verzweiferten Ohnmacht auf die Geschehnisse um sie herum, doch nun hat sie ein Ziel vor Augen, jetzt will sie um ihre Freundinnen kämpfen. Durch diese Entscheidung gelingt es Ai endlich, auf die Umstände zu reagieren und sie entwickelt sich dadurch weiter. Chiharu trifft Fuyumis Tod vielleicht am stärksten. Bis zum Ende des Films ist sie nicht in der Lage, das Geschehene richtig zu verarbeiten: die einzigen Reaktionen zu denen sie fähig ist, sind Gewalttätigkeit und eine bis zur Selbstzerstörung reichende Gleichgültigkeit gegenüber allem. Nach Fuyumis Tod macht sie Ai für alles verantwortlich. Da sie von Fuyumis Gefühlen für Ai wusste, war ihre Freundschaft mit Ai schon länger an der Kippe, Fuyumis

Tod brachte ihre Wut- und Hassgefühle auf Ai schließlich an die Oberfläche. Zudem hat Chiharu mit ihrem eigenen schlechten Gewissen zu kämpfen, weil sie es war, die Fuyumis Namen ins *satsujin netto* eingegeben und abgeschickt hat. Sie will nicht wahrhaben, dass sie vielleicht Schuld an Fuyumis Tod sein könnte, lässt ihre innere Unsicherheit und ihren Schmerz an den Menschen in ihrer Umgebung aus. Chiharu fühlt sich in ihrem Schmerz allein gelassen, es scheint niemanden zu geben, der sie und ihre Gefühle verstehen kann. Erst ein Professor ihrer Schule, der sich von Chiharu nicht eingeschüchtert fühlt und auch keine Angst vor einer Konfrontation mit ihr hat, schafft es, zu ihr durch zu dringen. Chiharu erwacht schließlich aus ihrem Selbsthass und dem Hass gegenüber der Welt und erkennt, was sie durch ihre Selbstsucht angerichtet hat. Sie schafft es, sich ihre eigene Schuld einzugestehen und ist bereit, die Verantwortung dafür zu tragen, auch wenn das Geschehene niemals rückgängig gemacht werden kann.

Akiko hält nach Fuyumis Tod als einzige zu Ai. Anders als Ai ist Akiko fest dazu entschlossen etwas an der Situation zu ändern. Als Ai sich gegen das Mobbing von Chiharu und Yoko nicht selbst zur Wehr setzt, geht Akiko für sie zum Klassenlehrer. Oder sie setzt es sich in den Kopf, die Clique wieder zusammen zu bringen und versucht Chiharu dazu zu bewegen, gemeinsam etwas zu unternehmen. Doch so entschlossen und voller Hoffnung sie trotz der unangenehmen Umstände reagiert, muss sie schon bald die Sinnlosigkeit ihres Vorhabens akzeptieren. Obwohl sie nur versucht hatte zu helfen, wird sie in den Streit zwischen Ai und Chiharu mit hineingezogen, wird von Chiharu auf der Mädchentoilette gedemütigt und sogar am Auge verletzt. Die positive und aufgeweckte Akiko verliert ihre Hoffnung, sie resigniert und wendet sich von Ai ab. Von Yoko und Chiharu in den Nachtclub mitgenommen, schlittert sie unaufhaltsam in die Drogensucht. Drogen werden für sie zum willkommenen Mittel, ihrer tristen Umgebung zu entkommen. Die Drogen gaukeln ihr eine heile Welt vor, in der sie keine Sorgen zu haben braucht. Doch so ekstatisch sie sich durch die Drogen auch fühlt, so sehr verliert sie sich immer mehr in ihrer eigenen Welt. Sie lässt sich gehen, verbringt die Unterrichtsstunden berauscht auf dem Schuldach oder auf der Mädchentoilette. Sie beginnt sogar, sich selbst mit einer Rasierklinge zu verletzen. Und in ihrem Drogenrausch begeht sie am Ende sogar einen Mord. Anders als bei Ai und Chiharu gibt es für Akiko keine positive Erkenntnis oder persönliche Weiterentwicklung am Ende der Geschichte, dafür hat sie sich selbst schon zu sehr in der Welt der Drogen verloren. Jedoch ist Akikos Geschichte als Beispiel eines Mädchens, das die Hoffnung und sich selbst aufgegeben hat, besonders erschütternd.

Yoko ist die Unkomplizierteste von den Mädchen. Bei allem was sie tut, scheint es ihr nur um eines zu gehen: um Spaß. Sie hegt keinen Groll gegen Ai, doch sie schließt sich mit Chiharu zusammen und genießt die gemeinen Spielchen, die Chiharu treibt. Yoko scheint es nichts auszumachen, wie sich alles verändert hat, sie ist immer noch dazu in der Lage, alles locker und lachend zu betrachten. Im Vergleich zu den anderen Mädchen scheint es ihr gut zu gehen, für sie ist alles nur Spiel. Doch eben diese Einstellung zu sich selbst und den anderen ist das Tragische an ihrer Figur. Es macht ihr nichts aus, dass ihre Clique sich aufgelöst hat, dass Chiharu ihre ehemaligen Freundinnen Ai und Akiko schikaniert und nicht einmal davor zurückschreckt, sich mit dem Klassenlehrer Uno anzulegen. Auch macht sie sich keinerlei Sorgen wegen Chiharus Gewalttätigkeit oder wegen Akikos immer schlimmer werdender Drogensucht, obwohl sie es ist, die Akiko mit den Drogen versorgt. Ihre Gleichgültigkeit gegenüber den anderen wird ihr am Ende zum Verhängnis.

Interessant an dem Film ist auch die Rolle, die den wenigen Erwachsenen zugeschrieben wird. Der Betreiber vom falschen *satsujin netto* ist ein Betrüger ohne schlechtes Gewissen, der Klassenlehrer Uno ist feig und unreif, und Ais Mutter scheint mehr an ihrer Karriere als an ihrer Tochter interessiert. Den einzig positiven Eindruck hinterlässt Professor Tsukimine, der Chiharus Leid erkennt und ihr ohne sich aufzudrängen zu verstehen gibt, dass sie jederzeit mit ihm reden kann, wenn sie will. Ais Mutter ist der einzige vorkommende Elternteil in der gesamten Geschichte. Ais Mutter ist TV-Reporterin, allein erziehend und ein Workaholic. Vom Vater ist nie die Rede, wahrscheinlich ist aber, dass die Eltern getrennt leben. Die Mutter bleibt oft über Nacht weg um länger zu arbeiten, doch auch wenn sie zu Hause ist, verbringen sie und Ai ihre gemeinsamen Abendessen eher schweigsam. Die Wortwechsel zwischen ihnen sind spärlich, man erhält den Eindruck dass Ais Mutter lieber in der Zeitung oder ihren Notizen liest, als mit ihrer Tochter zu reden. Ais Mutter hat für Ai allerdings eine wichtige Funktion im Film: nach dem Tod ihres Klassenlehrers ist Ai ziemlich aufgelöst und gesteht ihrer Mutter, dass sie glaubt am Tod von Fuyumi und ihrem Lehrer Schuld zu sein. Weinend erzählt sie der Mutter von *satsujin netto* und was sie getan hat. Ihre Mutter legt ihre Notizen erst weg, als Ai völlig aufgelöst vor ihr steht, doch sie kann Ai nicht glauben. Sie verdächtigt Ai sogar, Drogen genommen zu haben, und glaubt, dass sie halluziniert. Ai macht ihrer Mutter noch ein weiteres schwerwiegendes Geständnis: sie gibt zu, am Anfang ihre Mutter töten gewollt zu haben. Ais Mutter sieht sie völlig entgeistert an, woraufhin Ai das Haus verlässt. Als sie sich noch einmal zum Haus umdreht, sieht man eine schwarz-weiß Einstellung von Ais Mutter, die als Reporterin eine Strasse entlang geht. Ai wendet sich von

ihr ab und geht fort. Als Mutter bleibt zurück und die schwarz-weiß Einstellung verschwindet langsam in einem Fade-out.

Der gewünschte Tod der Mutter kann hier als Wunsch des Kindes nach der Trennung von der Mutter gesehen werden (vgl. Creed 1993: 38).

Frauen müssen „die Rolle, die ihre Mütter bei der Formung ihrer Identitäten und Erwartungen gespielt haben, evaluieren, um sich von sich wiederholenden negativen Mustern freizumachen“ (Short 2006: 73).

Diese symbolische Trennung von der Mutter ist eine unvermeidbare, notwendige Entwicklung, und für Ai ein wichtiger Schritt in Richtung Individualität und Selbsterkenntnis.

Im Film *Satsujin netto* haben die Hauptfiguren alle mit gewissen problematischen Aspekten ihres Lebens zu kämpfen. Angefangen von Liebeskummer, Selbstmord,

Kommunikationsproblemen, Gewalt, Mobbing über Drogenmissbrauch und Experimentieren mit dem Okkulten (*satsujin netto*) weist der Film eine Vielzahl von Thematiken auf. Doch eigentlich ist das Hauptthema des Films der Prozess des Erwachsenwerdens, die Suche der Hauptprotagonistinnen nach sich selbst, nach ihrer Position im Leben, nach ihrer eigenen Identität.

Dass das in einer sich unglaublich schnell verändernden Gesellschaft wie der japanischen kein einfaches Unterfangen ist, ist keine Überraschung. Alte Traditionen werden nach und nach von neuen Wertvorstellungen verdrängt, soziale Rollen, die früher als unantastbar galten, lösen sich auf, früher klar getrennte und definierte Geschlechterrollen befinden sich im Wandel und verändern sich stetig weiter. Es ist sogar von einer japanischen Identitätskrise die Rede, die nicht nur junge Leute betrifft.

Timothy Iles, Professor an der University of Victoria (Kanada), befasst sich in seinem Werk mit dem Thema dieser Identitätskrise und damit, wie sich diese im gegenwärtigen japanischen Film äußert. Er verdeutlicht in seinem Buch, dass zahlreiche japanische Filme quer durch alle Genres sich mit einer „Krise in der modernen japanischen Auffassung von Identität, Individualität und dem Verständnis der eigenen Rolle in Gesellschaft, Tradition und (europäisierten) Modernität“ (Iles 2008: 1) beschäftigen. Als eine Ursache für diese Krise kann die rasante Modernisierung gesehen werden, die nicht nur Technik, Infrastruktur und Wissen beeinflusst, sondern auch die zwischenmenschlichen Beziehungen in der Gesellschaft. „Die Beziehung zwischen dem Anderen und dem Selbst hat sich in etwas Unstabiles und schwer Verständliches verwandelt“ (Abe in Iles 2008: 5).

„Während wir nun unter neuen sozialen Beziehungen operieren, klammert sich unser inneres Selbst noch an die alten Werte. Es gibt also einen Konflikt zwischen dem Selbst, das eine

neue soziale Beziehung sucht und dem Selbst, das versucht die alte Form zu wahren. Egal was man will, man muss sich der neuen Beziehung stellen, obwohl das alte Selbst diese zurückweist [...]“ (Abe in Iles 2008: 5).

Durch seine explizite Auseinandersetzung mit menschlichen Ängsten und Unsicherheiten (welche filmische Gestalt diese auch immer annehmen mögen) ist der Horrorfilm natürlich besonders interessant, um (filmischen) Aufschluss über so manche soziale und gesellschaftliche Krisen zu erhalten.

Die Identitätskrise wirkt sich so umfassend aus, dass „[...] sogar die „Realität“ Japans selbst Bilder des Horrors, tief sitzendes soziales Misstrauen, und Angst vor dem Alltäglichen als eine potenzielle Quelle der Gewalt hervorbringt“ (Iles 2008: 25).

Diese Furcht vor dem Alltäglichen findet in vielen J-Horrorfilmen zum Beispiel durch die Verwandlung von Alltagsgegenständen wie Fernseher, Video, Computer/Internet und Handy in lebensbedrohliche Gefahrenquellen ihren Ausdruck – dass es sich bei diesen Alltagsgegenständen ausgerechnet um die wichtigsten modernen Telekommunikationsmittel handelt, kann dabei kaum als Zufall gewertet werden. Modernste Technologien ermöglichen es uns auf völlig neue Art zu kommunizieren. Durch Handys und Internet kann man immer und überall mit anderen Menschen verbunden sein, ohne sie in Person treffen zu müssen. Dies ist einerseits praktisch, doch kann andererseits angezweifelt werden, ob diese neue Art der unpersönlichen Kommunikation der Qualität von persönlichen Gesprächen und echten zwischenmenschlichen Beziehungen gleichkommen kann.

Auch in *Satsujin netto* wird das Handy bzw. das *satsujin netto* zum Symbol von mangelnder und fehlerhafter Kommunikation, die als Begleiterscheinung der Modernisierung und neuer Wertvorstellungen in den zwischenmenschlichen Beziehungen aufgetreten ist. Die fünf Hauptprotagonistinnen stehen miteinander in Kontakt, und doch leben sie aneinander vorbei, unfähig sich den anderen mitzuteilen, unfähig den anderen zu zuhören. Im Film gibt es zwei *satsujin netto*, das gefälschte, das Chiharus Bekannter aus Jux und Geldgier betreibt, und das echte *satsujin netto*, das unerklärlicherweise immer dann auf einem Handy erscheint, wenn dessen Besitzer den tiefen Wunsch verspürt, jemanden zu töten. Das echte *satsujin netto* kündigt sich mit einem äußerst unheimlichen Sound an, das wie das gleichzeitige Stöhnen mehrerer Menschen auf einmal klingt – der Versuch, die im Inneren brodelnden geballten Gefühle des Zorns und des Hasses, die ein Mensch wohl empfinden muss, wenn er sich ernsthaft den Tod eines Menschen wünscht, geräuschlich auszudrücken.

Alle Mädchen außer Yoko benutzen das *satsujin netto* im Film: Chiharu bei Fuyumi, Ai bei Fuyumi (auf deren Wunsch) und ihrem Klassenlehrer, Akiko bei Yoko (und am Anfang

äußert sie zumindest den Wunsch Chiharu zu töten). Sie sind nicht dazu in der Lage ihre Konflikte durch Gespräche und Konfrontation zu lösen – wie denn auch, scheinen sie doch in einer Welt zu leben, in der nicht einmal die Erwachsenen als gutes Beispiel vorangehen. Das liegt wohl auch daran, dass die Erwachsenen auch ihrerseits mit dem Wertewandel und sich ständig verändernden Rollenbildern in der Gesellschaft nicht ganz zu Rande kommen. Professor Tsukimines Worte an Chiharu (am Anfang des Kapitels zitiert) bergen eine traurige Wahrheit. Als Erwachsener kann man sich nicht so einfach gehen lassen, wenn man nicht weiter weiß oder genug vom eigenen Leben hat. Erwachsene haben mehr Verantwortung zu tragen als Jugendliche, bei denen noch eher Nachsicht geübt wird. Es ist, wie Professor Tsukimine formuliert: die Jugend kann manchmal wie ein grausamer Traum sein, doch die Realität, zu der man erwacht, ist oft noch grausamer.

8. Monströse Geschlechtlichkeit – am Beispiel von *Tomie* (1999)

「月子もさ、そのうちくだらない男と結婚して、頭の悪いこども生んで、すぐにしばしばばあになるんでしょう。いいね！それが女の幸せよね。私は化け物だからさ、永遠にかわいいままよ．．　かわいそうでしょう？」

„Tsukiko, du wirst wahrscheinlich eines Tages auch einen langweiligen Mann heiraten, dumme Kinder zur Welt bringen, und sofort zur verrunzelten alte Frau werden. Wie schön! Das ist das Lebensglück der Frauen. Weil ich ein Monster bin, bleibe ich ewig so schön... bemitleidenswert, nicht wahr?“

(Tomie zu Tsukiko, *Tomie* 1:15:11)

「男なんてね、みんなくだらない生き物なの。いかげん気づいたらどう？」

„Männer sind alles langweilige Lebewesen. Wie wär's wenn du das endlich begreifen würdest?“

(Tomie zu Tsukiko, *Tomie* 1:16:48)

Monströse Weiblichkeit, monströse Frauenkörper – ein sehr interessantes Beispiel für diese Thematik im modernen japanischen Horrorfilm findet sich in den *Tomie*-Filmen.

Die Geschichte von *Tomie* basiert auf dem gleichnamigen Manga von Junji Itō, der – neben *Tomie* – mit *Uzumaki*, *Kakashi* und weiteren Werken dem J-Horrorfilm einige sehr originelle und schauderhafte Kulthorrorgeschichten geliefert hat. *Tomie*, Itōs Zeichendebüt, wurde bis jetzt bereits acht Mal verfilmt und gehört damit zu den meistverfilmten Horrorgeschichten des modernen japanischen Horrorfilms.

Die Inspiration zur Geschichte um *Tomie*, einer bildhübschen jungen Frau, die egal wie oft sie getötet wird, immer wieder zurückkehrt, hatte Junji Itō scheinbar schon als Jugendlicher: als ein Mädchen seiner Schulklasse in einem Autounfall ums Leben kam, stellte er sich vor, wie es wohl wäre, wenn sie plötzlich – lebendig – wieder zur Klassentür hereinkäme, als ob nichts gewesen wäre (vgl. Kalat 2007: 69). So wurde die Idee zu *Tomie* geboren.

Da Itōs *Tomie* Manga zum größten Teil aus mehreren selbstständigen Einzelgeschichten pro Manga bestehen (vgl. Itō), basieren die *Tomie*-Filme teils auf diesen Einzelkapiteln, teils nur auf den Grundcharakteristika der Geschichte. So sind auch die Verfilmungen von *Tomie* unabhängig und episodentypisch, und können in beliebiger Reihenfolge genossen werden (die einzige Ausnahme bildet vielleicht *Tomie: Beginning*, der in seiner Handlung die Geschehnisse, die zum ersten *Tomie* Film führten, aufgreift).

Wenn Tomie getötet wird, erwacht sie wieder zum Leben, und sie hat auch die Fähigkeit sich aus jedem abgetrennten Körperteil wieder vollständig zu regenerieren, das heißt, je grausamer ihr Körper zerstückelt wird, umso mehr Tomies entstehen aus den einzelnen Körperteilen.

Tomie ist nicht nur eine, sie ist viele – und sie multipliziert sich ständig weiter.

In den acht *Tomie* Filmen wird Tomie jeweils von einer anderen Schauspielerin gespielt, und je nach Film/Handlung hat die dargestellte Tomie eine etwas andere Nuance. In manchen Filmen wirkt sie gemeiner und skrupelloser, doch es gibt auch Tomie-Figuren, die sich selbst und ihrer eigenen Identität kritisch gegenüberstehen, ja sogar traurig und melancholisch in Anbetracht der eigenen monströsen Herkunft reagieren.

Es war nicht leicht, aus den acht Filmen einen einzigen für die genaue Filmanalyse herauszunehmen, da die Summe aller Filme zur Vielschichtigkeit der Tomie-Figur beitragen, ob nun gemein und skrupellos oder nachdenklich und bemitleidenswert, jede Tomie besitzt interessante Aspekte. Da die Analyse aller acht Tomies jedoch aus dem Rahmen fallen würde, habe ich mich entschlossen, an dieser Stelle den allerersten *Tomie* Film genauer vorzustellen und bei Bedarf auf die anderen *Tomie* Filme lediglich zu verweisen. Die Handlung des Films ist dabei nicht das Zentrale, sondern soll mehr dazu dienen, Tomies wichtigste Eigenschaften und Merkmale vorzustellen.

8.1 Inhalt

Ein junger Mann mit einem Augenverband läuft mit einer Tragetasche durch die überfüllten Strassen der Stadt. Er hält die Tasche, als wäre ein Schatz darin verborgen. Als er mit jemandem zusammenstößt bekommt die Tasche einen Riss: beim Close-up sieht man, wie ein Auge aus dem Riss in der Tasche herauslugt.

Tsukiko, die junge Hauptprotagonistin, trifft sich mit zwei Freundinnen, doch aus irgendeinem Grund ist Kazumi, eine der beiden, über Tsukiko verärgert und geht weg.

Tsukiko und Kaori unterhalten sich ein wenig, Kaori zeigt Tsukiko einige Fotos.

Als Tsukiko nach dem Treffen nach Hause kommt, trifft sie auf ihren Vermieter, der ihr erzählt, dass ein neuer Mieter in die Wohnung unter ihr eingezogen sei. Wie sich herausstellt, ist es der junge Mann, der zuvor mit der Tasche unterwegs war. Das Zimmer ist sehr spärlich eingerichtet, auf dem Fußboden steht eine Schachtel. Eine Art kindliches Wimmern ertönt aus der Schachtel. Der Mann öffnet den Deckel und beginnt mit einem Löffel Joghurt an die „Kreatur“ darin zu füttern. Alles was der Zuschauer vom Inhalt der Schachtel sehen kann, ist

ein dunkles wirres Haarnest. Als eine Kakerlake über den Boden und in die Schachtel huscht, hört man knackende Essgeräusche, und kurz darauf wird das ungenießbare Insekt aus der Schachtel gespuckt. Der junge Mann wälzt sich vor Lachen auf dem Boden.

Tsukiko ist bei einer Psychotherapeutin wegen Gedächtnisverlust in Behandlung. Vor drei Jahren hatte sie scheinbar einen Unfall, doch sie kann sich kaum an die Umstände erinnern. Dafür plagen sie häufig Alpträume, in denen sie sich stets blutüberströmt wiederfindet.

Nach ihrer Therapiesitzung kauft sie in einem Convenience Store kurz ein, als sie heraus kommt, findet sie ihr Fahrrad demoliert vor. Am Abend kocht ihr Freund Yūichi das gemeinsame Abendessen. Er meint dass vielleicht jemand einen Groll gegen sie hege. Doch sie sagt, dass kein Mädchen deswegen ein Fahrrad demolieren würde. Nach dem Essen gehen sie ins Bett, doch Tsukiko hört seltsame Geräusche und kann nicht schlafen. Sie steht auf um Wasser zu trinken und geht in der Wohnung umher. Plötzlich klingelt das Telefon, doch als sie abhebt, wird sofort aufgelegt.

Tsukiko hat eine weitere Therapiesitzung: sie unterzieht sich einer Art Hypnoseverfahren, um ihre Erinnerung wieder zu gewinnen. In einer kurzen Sequenz sieht man eine geköpfte Person, die eine Schuluniform trägt. Die Ärztin untersucht später Tsukikos Bandaufnahme von der Hypnose und erfährt dadurch, dass jemand namens Tomie anscheinend einer Person namens Tanabe etwas angetan habe. Auf einmal klingelt es an der Tür, ein Polizeibeamter will mit der Ärztin sprechen. Er erzählt ihr von einem Mordfall vor drei Jahren, in den eine ganze Schulklasse involviert gewesen sein soll. Das Opfer, ein Mädchen namens Kawakami Tomie, wurde getötet und dann von allen Klassenmitgliedern gemeinsam zerstückelt und ihre Leichenteile verscharrt. Vier der Schüler begingen kurz darauf Selbstmord, sechs Schüler und der Klassenlehrer mussten in eine Klinik für psychisch gestörte Patienten eingewiesen werden. Die restlichen Schüler zogen um oder transferierten zu anderen Schulen. Da die Polizei die Leiche(n teile) von Tomie nicht finden konnte, gab es keine Beweise für die Tat und die Polizei ist weiterhin auf der Suche nach Tomie. Der Polizeibeamte arbeitet schon länger an diesem Fall und hat weitere Unregelmäßigkeiten mit dem Namen Kawakami Tomie enthüllt. Vor dem Mordfall mit der gesamten Schulklasse gab es einen anderen Mordfall mit einem Mädchen namens Kawakami Tomie – nicht nur jemand mit demselben Namen, es ist ein und dieselbe Person. In diesen Fall soll auch Izumisawa Tsukiko verwickelt gewesen sein. Tomie soll an Tsukikos Schule gewechselt haben und sich sofort mit Tsukiko angefreundet haben, doch als sie Tsukiko ihren Freund Tanabe Kōji ausspannte, wurden sie zu Rivalinnen. Kōji soll Tomie angeblich in Tsukikos Wohnung getötet haben, doch auch bei diesem Fall verschwand die Leiche vom Tatort. Tsukiko erlitt von dem Vorfall durch den Schock eine

Amnesie, und da die Mutter ihre Tochter schützen wollte, ließ sie Tsukiko glauben, dass sie wegen eines Autounfalls Gedächtnisverlust hat und schickte sie auf eine andere Schule. Scheinbar steht Tomies Name in vielen Akten von ungeklärten Fällen, die bis in die Meiji Zeit zurückreichen.

Das „Ding“ aus der Schachtel ist mittlerweile gewachsen: ein kleines Mädchen in weißem Kleid und langen wuscheligen schwarzen Haaren sitzt sich die Haare kämmend vor dem Spiegel. Der junge Mann bringt ihr einen Joghurt zu essen, doch sie stößt den Becher weg und sagt dass sie das nicht wolle. Der junge Mann ärgert sich und fährt das Mädchen an. Als das Mädchen zu schluchzen beginnt, wird der Mann sofort wieder sanft. Er umarmt das Mädchen und murmelt, dass es ihm Leid tue.

Tsukikos Freund Yūichi arbeitet in einer Restaurantküche. Er und ein paar Kumpel spielen außerdem nebenbei noch in einer Band. Während der Arbeit bekommt er plötzlich einen Anruf. In der nächsten Einstellung sieht man wie Yūichi und Kaori nach dem Sex zusammen im Bett liegen und sich unterhalten. Tsukiko hat keine Ahnung von dieser Affäre.

Tsukiko lässt sich gerade ein Bad ein. Als sie den Wasserhahn zudreht, tropft Blut weiterhin in die Wanne, bis sie voller Blut ist. Das Foto einer Schülerin schwimmt auf der Oberfläche, „Monstermädchen“ steht mit einem Stift auf dem Bild geschrieben. Als Tsukiko das Foto berühren will, greift eine Hand von unter der Blutoberfläche nach ihr. Tsukiko erwacht mit einem Schreck. Sie bekommt wieder einen Anruf. Als sie abhebt, hört sie jemanden schluchzen: sie glaubt es ist Kazumi, doch dann wird sofort wieder aufgelegt.

Das Mädchen aus der Schachtel ist nun schon eine junge Frau. Sie sitzt vor dem Spiegel, als der junge Mann ins Zimmer kommt, und sie fragt ihn, ob er die beiden wie befohlen getötet habe. Als er nicht antwortet, seufzt sie, dass sie wohl besser nicht mehr zusammen sein sollten. Völlig aufgebracht fragt er sie, was mit ihr los sei, da schüttet sie ihm Nagellackentferner ins Gesicht. Der Mann wälzt sich vor Schmerzen auf dem Boden. Sie steht auf, beugt sich zu ihm und redet mit zuckersüßer Stimme auf ihn ein, dass sie sich Sorgen um ihn macht. Er wirft seine Arme um ihre Hüfte und bettelt sie an, ihn nicht fallen zu lassen, und schwört, dass er alles für sie tue. Sie erwidert daraufhin eiskalt, dass er sterben solle.

Unterdessen wird die Leiche von Kazumi entdeckt. Tsukikos Ärztin wird vom Polizeibeamten, der ihr von den Tomie-Fällen erzählt hat, gerufen, um zusammen einen Tatverdächtigen zu verhören: es ist der junge Mann mit der Augenbinde. Der Mann heißt Yamamoto und war Schüler in der Klasse, die gemeinsam Tomie ermordet hat. Nach dem Vorfall war er wegen einer psychischen Störung im Krankenhaus, wo er sein eigenes Auge mit Gift entstellte. Er ist aus dem Krankenhaus entflohen. Die einzige Lösung des Tomie Rätsels, die dem

Polizeibeamten einfällt, ist, dass sie kein Mensch sein kann. Er vermutet, dass sich Tomie in der Stadt befindet und wegen des Mordfalls vor drei Jahren hinter Tsukiko her sei.

Die junge Frau aus der Schachtel hat inzwischen einen Job im gleichen Restaurant angenommen, wo auch Yūichi arbeitet. Es dauert nicht lange, bis es zu ersten Spannungen zwischen dem Besitzer und einem der Küchenangestellten kommt, weil sie sich um Tomie streiten. Der Besitzer droht seinen Angestellten zu töten, Yūichi kann ihn nur mit Not abhalten, über den Angestellten herzufallen. Auch Daisuke, der andere Küchenarbeiter verhält sich eigenartig. Wie ein Betrunkener kichernd und taumelnd, sagt er zu Yūichi, dass er sie ihm nicht überlassen werde, dass sie ihm gehöre. Yūichi versteht nicht, was mit allen los ist. Misstrauig beobachtet er die Neue.

Es regnet stark. Als Tsukiko in ihrer Wohnung beim Fotoentwickeln ist, taucht ihre Freundin Kaori plötzlich auf. Sie will etwas mit Tsukiko besprechen, doch da diese beschäftigt ist, verabschiedet sie sich gleich wieder und geht. Als sie an der Haustür der unteren Nachbarswohnung vorbei geht, öffnet sich diese, die junge Frau spannt ihren Schirm auf und geht aus.

Yūichi sitzt allein in der Küche des Restaurants und raucht. Er erhält einen Anruf von Kaori, die ihn treffen will, doch er reagiert gereizt und sagt, dass er sich abgespannt fühle und sie nicht treffen könne. Plötzlich geht das Licht aus. Die neue Angestellte betritt die Küche. Sie nimmt ihm das Telefon aus der Hand und horcht kurz am Hörer. „Sie weint“, bemerkt sie kühl und legt das Handy weg. Sie setzt sich provokant vor Yūichi auf den Tisch, fängt an, ihre angeblich müden Beine vor ihm zu entblößen und sich zu massieren. Yūichi fällt jedoch nicht auf ihre Tricks herein. Er fragt sie, was sie vorhabe. Sie sagt, sie könne nichts für das Verhalten der anderen. Er beschuldigt sie, alle in ihrer Umgebung wahnsinnig zu machen. Sie spricht ihn auf Tsukiko an, und sagt, dass sie Tsukikos Freundin sei. Sie fragt ihn, was er an Tsukiko finde und als er nicht antwortet, sagt sie „Ich mag dich“. Sie beugt sich wie bei einem Kuss vor, doch dann leckt sie nur an seiner Nase und kichert.

Es hat weitere Mordfälle gegeben: in der Wohnung des Restaurantbesitzers wird der Besitzer selbst mit einem Regenschirm (der dem Schirm der jungen Angestellten gleicht) aufgespießt gefunden und zwei der Küchenangestellten haben sich anscheinend gegenseitig umgebracht. Als der Polizeibeamte sich die Angestelltenunterlagen durchsieht, stößt er auf die Person, die er schon die ganze Zeit sucht: Kawakami Tomie.

Als Tsukiko die Wohnung verlässt, bemerkt sie, dass die Tür zur Nachbarswohnung offen steht. Schon länger hatte sie das Gefühl, dass in der Wohnung unter der ihren etwas Seltsames vorgeht. Unfähig ihrer eigenen Neugier zu widerstehen, geht sie hinein. Im Bad macht sie

eine schockierende Entdeckung: Kaori sitzt tot am Boden. Bevor Tsukiko reagieren kann, wird sie von hinten plötzlich gepackt und ihr Kopf in die mit Wasser gefüllte Wanne gedrückt. Es ist ihr Vermieter. Ohne Gnade drückt er sie unter die Wasseroberfläche. Tsukiko erlebt auf einmal Flashbacks aus ihrer Vergangenheit: sie sieht wie ihr Freund Kōji vor ihren Augen Tomie tötet und ihr den Kopf abtrennt. Sie erinnert sich an Tomie.

Als Tsukiko zu sich kommt, ist sie in der Praxis ihrer Ärztin an den Behandlungsstuhl gefesselt und vor ihr sitzt Tomie. Als Tomie lächelt, leuchten ihre Augen unheimlich. Zu ihrem Entsetzen sieht Tsukiko, wie ihr eigener Freund den leblosen Körper ihrer Ärztin wegträgt. Tomie sagt, sie wäre froh, Tsukiko endlich wieder zu sehen. Doch da Tsukiko sich so lange nicht mehr an sie erinnert habe, wäre sie auch sehr traurig gewesen. Sie redet von banalen Dingen, fragt Tsukiko wie alt sie schon geworden sei, und durchsucht sogar Tsukikos Tasche. Als sie die Kamera findet, fragt sie, ob Tsukiko Photographin werden wolle – alles in einem Ton, als würde sie mit ihrer besten Freundin in einem Cafe ein Schwätzchen abhalten. Als Tomie ein Foto von Tsukiko und Yūichi aus der Tasche zieht, ruft Tsukiko, sie solle aufhören. Tomie sieht das Foto mit Missfallen an und wirft es dann weg. Es landet genau vor Yūichi, der hinter dem Patientenvorhang kauern am Boden sitzt. Tomie nimmt einen Kaugummi aus der Tasche. Sie fragt Tsukiko, ob sie auch irgendwann heiraten, und Kinder kriegen würde und dann eine runzlige alte Frau werden würde. Sie steckt sich den Kaugummi in den Mund und versucht Tsukiko auch einen Kaugummi in den Mund zu schieben, doch Tsukiko dreht sich weg und wehrt sich heftig. Da verpasst ihr Tomie eine Ohrfeige. Tsukiko blickt sie trotzig an. Tomie entschuldigt sich mit aufgesetzter Stimme, dass sie Tsukiko schon wieder den Freund (diesmal Yūichi) ausgespannt habe. Sie spuckt ihren Kaugummi in das „Monstermädchen“-Foto (das gleiche, das Tsukiko träumend in der Badewanne im Blut schwimmen sah), und erwähnt wie nebenbei, dass Yūichi außerdem auch eine Affäre mit Kaori hatte. Tsukiko sieht Tomie entgeistert an. Auf einmal schreit Tomie, dass sie Tsukiko nicht vergeben kann, dass sie sie als Monstermädchen entblößt und vor all ihren Freunden lächerlich gemacht habe. Sie holt eine Plastiktüte und zieht eine Kakerlake heraus. Sie hält sie Tsukiko mit den Worten „Dein Abendessen“ vors Gesicht und lacht höhnisch.

Yūichi, der bis jetzt reglos geblieben ist, bemerkt plötzlich das Foto von sich und Tsukiko, das Tomie vorhin weggeschleudert hat.

Tomie setzt sich neben Tsukiko und macht ein paar Fotos von ihnen beiden. Als Tomie wieder aufsteht, sieht sie Tsukiko an und sagt, dass sie Tsukiko etwas sagen wolle. Doch dazu kommt es nicht mehr. Yūichi steht hinter ihr mit erhobenem Messer und sticht Tomie nieder als sie sich zu ihm dreht. Tomie fällt zu Boden und ihr Blut spritzt wie eine Fontäne hervor.

Yūichi geht mit dem Messer auf Tsukiko zu – als sie den Wahnsinn in seinen Augen sieht, glaubt sie, dass er ihr etwas antun will, doch er schneidet ihre Fesseln durch. Dann wendet er sich der am Boden liegenden Tomie zu, und sticht erneut mit dem Messer zu. Tsukiko, dessen Gesicht mit Tomies Blut voll gespritzt ist, muss zum zweiten Mal mit ansehen wie ein Freund von ihr Tomie vor ihren Augen enthauptet. Tomies Kopf in der Hand stapft Yūichi langsam davon. Tsukiko beschließt Tomies kopflose Leiche im Wald zu begraben. Als die Polizei am Tatort ankommt sind alle schon verschwunden.

Tsukiko lädt Tomies Körper aus dem Wagen, doch plötzlich beginnt er sich zu bewegen und steht auf. Tsukiko flieht, bis sie an einen See gelangt. Am Bootssteg wähnt sie sich in Sicherheit, doch auf einmal steht Tomie vor ihr. Tomie wirkt traurig, dass Tsukiko vor ihr flieht, obwohl sie Freundinnen sind. Tsukiko antwortet, dass sie Tomie hasse und froh gewesen sei, dass Tomie getötet wurde. Tomie erwidert, dass sie Tsukiko etwas Wichtiges mitteilen müsse, etwas, das Tsukiko anscheinend vergessen habe. Tomie zieht Tsukiko zu sich und küsst sie zuerst zärtlich und umarmt sie dann. Tomie sagt, dass sie Tsukiko sei und umgekehrt, dass Tsukiko sie sei. Die beiden sehen sich an und fangen an zu lachen. Tsukiko lacht noch heftiger, als sie einen Sprengstoff anzündet und vor Tomie hält. Tomies Lachen verstummt sofort. Tsukiko sagt „bye-bye, Tomie“, dann geht die Sprengladung und mit ihr Tomie hoch.

Tsukiko entwickelt Fotos in ihrer Wohnung. Sie entwickelt gerade ein Selbstporträt, und als das Foto Konturen annimmt und schärfer wird, bemerkt sie etwas merkwürdiges: unter ihrem rechten Auge auf dem Foto hat sie ein Muttermal. Ungläubig rennt sie zum Spiegel – und tatsächlich ist ein Muttermal aus dem Nichts unter ihrem Auge zu sehen. Tomie erscheint lächelnd neben ihr, dann folgt der Abspann.

8.2 Ein neues mächtiges Geschlecht



Abb.37: Tomies dämonisches Auge lugt aus der Tüte hervor



Abb.38: Kaum ist der Kopf ab, wächst er schon wieder nach



Abb.39: „Ich bin du und du bist ich“

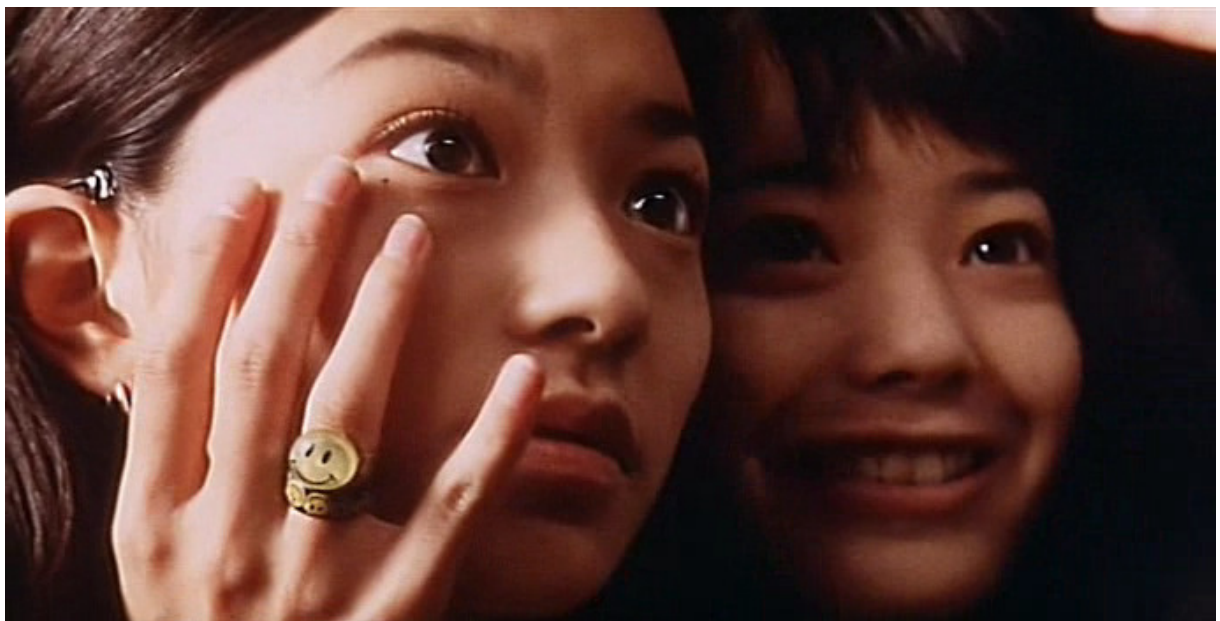


Abb.40: Die Verwandlung

Tomie ist wirklich eine außergewöhnliche Figur. Ihr auffälligstes äußeres Merkmal ist ihre atemberaubende Schönheit, die alle Männer in ihrer Umgebung schwach werden lässt. Sie hat eine schöne Figur, große Augen und langes dunkles Haar. Unter ihrem Auge besitzt Tomie ein kleines Muttermal, das so etwas wie ihr Markenzeichen darstellt. Im oben beschriebenen Film werden Tomies Augen zusätzlich mit einem orange-farbenen Leuchten untermalt, um ihre dämonische Seite hervor zu heben (Abb.37). Tomies hübsches Aussehen ist nur Fassade: sie ist ein monströses Wesen, das nicht getötet werden kann. Sie ist in der Lage, sich aus jedem noch so kleinen Körperteil wieder gänzlich zu regenerieren und fehlende Körperteile nachwachsen zu lassen (Abb.38). Und noch erschreckender: dadurch besitzt sie die Fähigkeit sich endlos zu multiplizieren. Niemand weiß, woher Tomie kommt, sie ist auf einmal da. Erfinder Itō Junji hat im Manga keine Hinweise oder Andeutungen auf Tomies Entstehung oder Herkunft gegeben, sie existiert einfach. Man könnte sie als ein „in einer unbegrenzten ewigen Gegenwart existierendes Simulacrum“ (Takahashi 2005: 144) bezeichnen. Egal was man vom Mysterium Tomie hält, es bleibt einem nichts anderes übrig als ihre Existenz zu akzeptieren.

Jede Tomie Geschichte handelt im Prinzip davon, dass Tomie da, wo sie auftaucht, alle Männer um den Verstand bringt, deswegen von allen anderen Frauen gehasst, und schlussendlich von einem wahnsinnigen Verehrer oder einer eifersüchtigen Frau ermordet wird. Tomie weiß, welche Wirkung sie auf die Männer hat, weiß wie sie sich verhalten und was sie sagen muss, damit diese ihr hilflos verfallen. Sie kann sich so verstellen, dass sie verletzlich und schutzbedürftig wirkt, wenn nötig nutzt sie ihre Tränen, um Mitleid zu erringen; sie kann kichern wie ein unschuldiges Mädchen und sie geizt auch nicht mit aufgesetzten geheuchelten Gefühlsbekenntnissen. Oft sind es die mit süßlicher Stimme gehauchten Worte „ich mag dich“, die auch den widerstandsfähigsten Mann überwältigen. Yūichi ist ihr gegenüber keineswegs aufgeschlossen, da er sieht, was sie mit seinen Kollegen und seinem Chef angerichtet hat, doch selbst er, der die Gefahr erkennt, ist am Ende nicht mehr in der Lage, sich ihrem Einfluss zu entziehen. Bis auf wenige Ausnahmen – so wie Yūichi in diesem Film – tendieren die durchschnittlichen Männer in den Tomie-Filmen jedoch dazu, ihr auf Anhieb zu verfallen. Ihre Besessenheit geht meist so weit, dass sie alles für Tomie tun würden – selbst morden –, und auf jeden anderen Mann in Tomies Umgebung mit rasender (oft tödlicher) Eifersucht reagieren. Die Männer, die von Tomie besessen sind, werfen sich ihr zu Füßen, bieten sich ihr an wie Sklaven, lassen sich von ihr demütigen und ausnutzen, solange sie nur bei ihr sein können (wie Yamamoto in dieser Geschichte), doch gleichzeitig wollen sie sie regelrecht „besitzen“. Auffällig ist, dass nur die Männer es

(bedingt) schaffen, Tomie (länger) zu widerstehen, die eine Freundin haben, die sie wirklich lieben. So reißt das gemeinsame Foto von ihm und Tsukiko Yūichi weit genug aus seiner Tomie-Trance um Tomie zu beseitigen und Tsukiko zu befreien. In *Tomie: Rebirth* ist Takumi der einzige Mann, bei dem Tomie keine Chance hat, weil er bis zuletzt zu seiner Freundin steht und sich um sie sorgt.

Tomie nutzt ihren Einfluss auf Männer aus, um diese zu manipulieren und dadurch das zu bekommen, was sie will. Für Tomie sind die Männer nur Mittel zum Zweck. In diesem Film benutzt Tomie Yamamoto, Yūichi und den Vermieter von Tsukikos Wohnung dazu, an Tsukiko heranzukommen und Rache für die Ermordung vor drei Jahren zu nehmen. Sie spielt mit den Männern und zögert nicht sie wegzuworfen, wenn sie sie nicht mehr braucht. In *Tomie: Revenge* dient ein männlicher Körper sogar als Nahrungsquelle für eine heranwachsende Tomie, was sie sprichwörtlich zu einer „Männerfresserin“ macht.

Doch trotz ihrer großen Macht über die Männer wird sie am Ende immer von einem ihrer wahnsinnigen Verehrer (oder einer eifersüchtigen Frau) ermordet. Oft ist die Ermordung Tomies die einzige Möglichkeit für die Männer, ihrem Verstand raubendem Einfluss zu entkommen. Doch selbst nach ihrem Tod bleiben viele der Männer ein Leben lang von ihr besessen, wie zum Beispiel an der Figur Yamamotos ersichtlich wird.

Laut Laura Mulvey kann die Darstellung der Frau als Fetischobjekt, als ästhetisch vollkommen und übernatürlich schön, für Männer eine Möglichkeit sein mit ihrer eigenen Kastrationsangst fertig zu werden (vgl. Mulvey). Doch in Tomies Fall ist ihre Schönheit ebenso wie das Gefühl der Männer, Tomie zu besitzen, nur ein Trugbild. Neben Tomie sieht kein Mann mehr männlich aus, sondern schwach und erbärmlich. So geht auch die gesamte sexuelle Spannung und Kraft allein von Tomie aus, sie entscheidet wie und auf welche Art sie sich einem Mann nähern möchte, oder ob sie lediglich einen Handlanger haben will. Der Mann wird zur kontrollierten Marionette, passiv, schwach und asexuell. Das Niederstechen von Tomie und die Zerstückelung ihres Körpers hat etwas Vergleichbares zu einem sexuellen Akt. Die „Befreiung“, die die Männer nach Tomies Tod empfinden, gleicht der Befriedigung, nein, eher der Ent-spannung, die einem Orgasmus folgt.

Eine Verbindung zwischen Sexualakt und dem Töten kann auch häufig in amerikanischen Slasherfilmen à la *Scream* beobachtet werden, in dem die phallische Waffe des Serienkillers zum Symbol seiner eigenen sexuellen Energie wird, mit der er die Körper der (vor allem weiblichen) Opfer penetriert (vgl. Magistrale 2005: 148). Im amerikanischen Slasherfilm hat es sich durchgesetzt, dass die Opfer meist jene Mädchen sind, die sexuell aktiv sind, also die „bösen“ Mädchen, die ihre Lust aktiv ausleben (vgl. Williams 1991: 266). Die einzige

Reaktion auf solche Frauen, zu der der Killer im Horrorfilm fähig ist, ist Gewalt. „Gewalt ist per se männlich. Sie ist die männliche Reaktion auf das weibliche Prinzip der Schönheit“ (Rüdiger und Sowa 2000: 13).

Kaum ist Tomies Leiche irgendwo im Wald verscharrt oder sonst wie beseitigt, erlangen die Männer die Kontrolle über sich und ihr Leben zurück. Schlimmer noch als ihr Tod ist der Schock in dem Moment, in dem Tomie wieder auferstanden und lebendig vor ihnen steht, und der Auslöser eines Traumas wird. Der Wahnsinn mit Tomie findet nie ein Ende.

Dieser Wahnsinn, der Verlust von Macht und Selbstkontrolle, ist so etwas wie ein Statement der eigenen Schwäche gegenüber dem weiblichen Geschlecht. Tatsächlich gesteht Itō Junji, der Mann, der das Monster Tomie konzipiert hat, selbst unter Frauenangst zu leiden (vgl. Extra Material auf der DVD Tomie). Doch die Tatsache, dass Tomie zur J-Horrorikultfigur werden konnte und die Monsterfrau bereits in acht Filmen die Hauptantagonistin spielen durfte, bezeugt sehr wohl, dass Tomie wahrscheinlich mehr als die Inkarnation der Angst eines einzelnen Mannes ist.

Wie schon im vorangehenden Kapitel erwähnt, scheint die japanische Gesellschaft in einer weitgreifenden Identitätskrise zu stecken, die Familie, Gesellschaft, Geschlechterrollen und sogar die nationale Identität betreffen (vgl. Iles 2008). Die schnell fortschreitende Emanzipation des weiblichen Geschlechts, ein stärkeres Selbstbewusstsein der Frauen, neue Rollenerwartungen sowohl an Frauen als auch an Männer, und das sich ständig verändernde Verhältnis zwischen den Geschlechtern sind maßgeblich an der japanischen Identitätskrise beteiligt. Viele Männer haben Schwierigkeiten, sich diesen schnell stattfindenden Veränderungen anzupassen.

„Unser Geschlecht und das Verhalten, zu dem es uns bewegt, informiert uns viel deutlicher darüber was wir sind, als jeder andere Teil unserer Veranlagung“ (Hogan 1986: 78).

Der Horrorfilm funktioniert wie ein Spiegel der Gesellschaft. Der Horror ist indes nichts anderes als ein materieller Auswuchs der menschlichen Ängste und Unsicherheiten. Die Krise des männlichen (und des weiblichen) Geschlechts wird im japanischen Horrorfilm durch die vielen Geister- und Monsterfrauen belegt. Auch in Japans kulturgeschichtlicher Vergangenheit war neben den Rachegeistergeschichten das mysteriöse weibliche Geschlecht Inspirationsquelle für Geschichten über den Dämon Weiblichkeit (vgl. Lewinsky-Sträuli 1989: 83 ff), aber die neuen Horrorgeschichten weisen einen deutlichen Unterschied zu früher auf: als die patriarchalische Ordnung unangefochten, die Rechte der Frauen und die Geschlechterrollenaufteilung sogar durch Gesetze streng geregelt wurden, besaß der Mann die unbestreitbare Kontrolle. Nun ist ihm diese Kontrolle entglitten, sexuelle Unsicherheit und

sogar Furcht im Angesicht der neuen starken Frau geben ihm das Gefühl, hilflos zu sein, so wie die Männer im Angesicht der überstarken und übersexualisierten Tomie-Figur im Film. Susan Napier bezieht sich in folgendem Satz eigentlich auf die Darstellung der Frauen und Männer im pornographischen Anime, jedoch ist er durch die enge inhaltliche Verbindung zwischen Pornographie und Horror (vgl. Williams) zum Teil auch auf den Horrorfilm übertragbar: „Häufig ist der weibliche Körper tatsächlich Objekt zum Anschauen, Misshandeln und Foltern, aber andere Szenen zeigen die Körper von Frauen als unglaublich mächtige, fast unaufhaltsame Naturgewalten, obwohl diese zwei Vorstellungen kaum antithetisch sind“ (Napier 2005: 65). Napier führt die sich ständig verändernden weiblichen Körper (im Anime) auf die sich in den letzten Jahrzehnten gewandelte soziale und politische Identität der Frauen zurück, und gleichzeitig macht sich (im pornographischen Anime) die derzeitige Geschlechterrollen-Identitätskrise der Männer in „schwachen“, „bemitleidenswerten“ Figuren deutlich bemerkbar (Napier 2005: 80 f.).

Tomies Einstellung zu Männern wird allein schon durch ihr Verhalten deutlich. Sie behandelt sie ohne Respekt, sie nutzt sie nur aus und genießt es mit ihnen zu spielen. Sie zögert auch nicht, ihre Missachtung in Worte zu fassen. Im als Beispiel angeführten Film nennt sie alle Männer „langweilige Lebewesen“, und mokiert sich darüber, wie es der Traum der Frauen sein kann, zu heiraten und Kinder zu kriegen – sein Leben einfach so weg zu geben, „dem Mann zu geben“. Auch in anderen Tomie-Filmen nennt sie Männer „dumm“, „langweilig“ und „oberflächlich“ (*Tomie: Beginning*), in *Tomie: Revenge* nimmt ihr Hass sogar „weltpolitische“ Ausmaße an, in einer Szene sagt sie aufgebracht, dass Männer Schuld am Krieg und an der Zerstörung des Planeten sind, und dass sie es sich deshalb zur Aufgabe gemacht hat, alle Männer zu beseitigen. Tomies Meinung und Einstellung zu den Männern machen sie zu einer überstilisierten Hardcore Feministin, die jedoch weniger an Gleichberechtigung als an der Unterwerfung und sogar Auslöschung des gesamten männlichen Geschlechts interessiert ist. Es ist gar nicht einmal so abwegig, dass für die Männer, die mit der Emanzipation der Frauen nicht zu recht kommen, sich Feministinnen ungefähr so anhören wie Tomie sich in den Filmen manchmal äußert.

Doch ihr Hass gegen Männer bedeutet nicht gleich, dass sie auf der Seite der Frauen steht. Auch Frauen werden von Tomie ohne Mitgefühl gequält oder sogar beseitigt (wie Kazumi und Kaori) und sie scheint es nicht weiter schlimm zu finden, ihrer Freundin Tsukiko den Freund auszuspannen. Trotzdem scheint Tomie – zumindest in einigen Geschichten – die Nähe von Frauen zu suchen.

Im Film *Tomie* scheint Tomie wirklich eine Art Verbindung mit Tsukiko anzustreben. Ihr primäres Motiv scheint zunächst Rache zu sein, und um diese zu bekommen setzt sie alle Hebel in Bewegung. Doch als sie Tsukiko endlich in ihrer Gewalt hat, macht sie kaum Anstalten ihr etwas anzutun. Im Gegenteil, sie wirkt ehrlich gekränkt, weil Tsukiko sie durch ihre Amnesie einfach vergessen hat. Auch als sie sich am Ende am Seesteg gegenüberstehen, wirkt Tomie versöhnlich und keineswegs bedrohlich. Es existiert eine latente homoerotische Spannung, die in einem Kuss gipfelt. Mit dem Kuss drückt Tomie vielleicht weniger Liebe als ein tiefes Gefühl der Gleichheit und Verbundenheit zu Tsukiko aus, was auch in ihren Worten Ausdruck findet „Ich bin du und du bist ich“ (Abb.39). Als Tsukiko ihr auf einmal lachend den Sprengstoff entgegenhält, spiegelt sich sogar so etwas wie Schmerz in Tomies Augen. Auch in *Tomie: Beginning* wird mit einer leicht homoerotischen Beziehung zwischen Tomie und ihrer Klassenkameradin Reiko gespielt. Alle Mädchen hassen Tomie, weil sie bei allen Männern so beliebt ist. Reiko ist die einzige, die sich nicht von Anfang an von Tomie abwendet und so zu ihrer Freundin wird. Reiko gesteht rückblickend auf ihre Beziehung mit Tomie sogar, dass sie merkte, wie sie allmählich unter Tomies Einfluss fiel, je mehr Zeit sie mit Tomie verbrachte. Ob das eine Andeutung auf Reikos sexuelle Orientierung sein soll, wird aber nicht eindeutig aufgeklärt. Jedenfalls öffnet Tomie sich Reiko, erzählt ihr, wie sehr sie unter ihren verrückten Verehrern leide und sie es satt habe immer nur nach dem Äußeren beurteilt zu werden, ohne dass jemand sie wirklich kenne.

Ob Tomie wirklich eine weichere, verletzlichere Seite hat, oder ob das Heucheln solcher Gefühle für sie nur mit zum Spiel gehört, ist schwer zu sagen. Tomies Kuss mit Tsukiko hat aber wie gesagt nicht unbedingt etwas mit Zuneigung zu tun: mit dem Kuss, „injiziert“ sie einen Teil von sich selbst in Tsukiko. Ihre Worte „Ich bin du und du bist ich“ sind wortwörtlich gemeint, wie am Ende durch den Beginn der Verwandlung Tsukikos in eine Tomie klar wird (Abb.40). Ist die Verbundenheit die Tomie mit Tsukiko verspürt in Wirklichkeit eine Verbundenheit zu der Tomie in Tsukiko? Also zu einem weiteren „Ich“? Jede Frau kann zur Tomie werden, wenn sie mit Tomie irgendwie in Berührung kommt. Auch Reiko verwandelt sich am Ende von *Tomie: Beginning* in Tomie. Takumis Freundin aus *Tomie: Rebirth* wird langsam zu Tomie, nachdem sie deren Lippenstift benutzt. In allen Frauen schlummert also eine potentielle Tomie, die nach der Einverleibung erwacht. Ein Mann hingegen kann sich Tomie nicht einverleiben, wie aus *Tomie vs. Tomie* hervorgeht. Am Ende der Geschichte isst der wegen Tomies Tod verzweifelte Kazuki einen Knochen von ihren körperlichen Überresten, doch er wird nicht zu Tomie, sondern Tomie beginnt sich in ihm zu regenerieren und drückt sich in einer blutigen „Geburt“ aus seinem Bauch heraus.

Wenn man sich Tomies Fähigkeit ansieht, sich beliebig und unendlich oft regenerieren und klonen zu können, stößt man auf eine weitere interessante Thematik der Tomie Filme: die asexuelle Fortpflanzung.

Tomie lässt alle Männer wahnsinnig werden, bis sie am Ende von einem getötet wird. Zwar ist die Vorstellung, dass jemand sich freiwillig ermorden und zerstückeln lässt, irgendwie grotesk, doch da es Tomies Ziel ist, sich immer weiter zu vermehren, kann man annehmen, dass sie die Männer auch zu diesem Zweck ausnutzt und manipuliert, dass sie es eben genau darauf angelegt hat, immer und immer wieder getötet zu werden. Aus jedem Körperteil, aus jedem Blutstropfen ja sogar aus jedem noch so kleinen Partikel ihres Körpers, kann eine Tomie entstehen. Diese Tomies werden wieder getötet oder nehmen von einem Frauenkörper Besitz und vermehren sich weiter. Jede weitere Tomie, die aus einer Tomie entsteht, besitzt die gleichen Erinnerungen und das gleiche Wissen wie die Tomie, aus der sie entstanden ist. Es ist ein unendlicher Kreislauf, der unaufhaltsam weitere gleich aussehende Tomie-Klone hervorbringt. Relevant ist, dass sie andere nur bedingt für ihre Fortpflanzung braucht (um getötet zu werden oder einen Wirt zu stellen). Ihre Macht entgegen der altbekannten Gesetze der Natur zu handeln und zu existieren ist genauso furchteinflößend wie ihre Fähigkeit, nach dem Tod immer wieder aufzuerstehen und sich vollständig zu regenerieren (hier findet sich eine Ähnlichkeit zur griechischen Hydra Sage).

Welche utopischen Schreckensvisionen die asexuelle Reproduktion beim Menschen erwecken kann, fasst der Filmwissenschaftler Wulff folgendermaßen in zwei Kategorien:

- „(1) Die patriarchalische Fantasie malt das Schreckensbild einer Realität aus, in der die Männer nicht mehr nötig sind, um die Reproduktionskette aufrechtzuerhalten (...).
- (2) Die meist feministisch motivierte Fantasie setzt das Schreckensbild einer Gesellschaft dagegen, in der die Reproduktion industrialisiert und damit menschlich-individuellem Einfluss vollständig entzogen ist; im Extremfall ist dies eine machistische Fantasie, der zufolge die Frauen überflüssig sind“ (Wulff 2005: 144).

Da Tomie zwar äußerlich gesehen eine Frau, in Wahrheit aber kein Mensch ist, könnten beide Schreckensutopien in ihrem Falle wahr werden. Die Zukunft wäre eine Welt ohne Frauen und Männer, stattdessen aber voller wunderschöner mädchenhaft kichernder und gleichzeitig hysterisch lachender Tomies.

Am Ende bleibt Tomie wohl das was sie von Anfang an war und was sie immer sein wird: ein Monster.

9. Ambivalente Mutterrolle – am Beispiel von *Kuchisake onna* (2006)

「子供が嫌いなお母さんもいるの？」

„Gibt es Mütter die ihre Kinder hassen?“

(Mika zu Yamashita, *Kuchisake onna* 15:34)

Die Mutter ist aufgrund ihrer ideologisch besetzten Definition, ihrer überhöhten Rolle, die ihr durch (Aber)Glaube, Tradition und (patriarchalische) Gesellschaft auferlegt werden, durch strenge und idealistische Erwartungshaltungen an ihre Rolle enorm belastet. Die Gegenüberstellung zwischen dem Mutter-Ideal und der Mutter, die das Gegenteil verkörpert, ist im Film ein prägnantes Thema, das auch FilmwissenschaftlerInnen beschäftigt (vgl. Brauerhoch 1996).

Auch im modernen japanischen Horrorfilm nimmt die Mutter als Antagonistin/Protagonistin eine wichtige Stellung ein, die Mutterrolle und deren Problematik werden meist unverblümt und als Haupthorrorthema präsentiert.

Anfangen mit schlichtweg abwesenden Müttern, mit Müttern, die sich nicht um ihre Kinder kümmern (vgl. *Ekusute*), Mütter, die ihre Kinder misshandeln oder sogar töten (vgl. *Kuchisake onna*; *Mizuchi*; *Ugetsugu mono* in *Kowai onna*), Mütter, die den Verlust ihrer Kinder nicht verkraften und aus Gram zum Fluchgeist werden (vgl. *Shizue*; *Otoshimono*), Mütter, die für ihre „Monsterbabys“ morden um sie mit Menschenfleisch zu versorgen (vgl. Hino Hideshis *The boy from hell*); Mütter, die ihre Kinder sogar essen (vgl. *Mizuchi*; vgl. dazu auch Oiwa in der Geistergeschichte von Yotsuya in Kataoka 1993: 7 ff.) – die Vielfalt der grauenerweckenden Mütter im japanischen Horrorfilm ist nicht zu leugnen. Jedoch stehen ihnen auch einige Mütter gegenüber, die alles tun um ihre Kinder zu beschützen, die für ihre Kinder kämpfen und sogar sterben würden – wahre Heldinnenmütter (vgl. *Ringu*; *Honogurai mizu no soko kara*; *Onnen*).

Auch der für dieses Kapitel ausgewählte Film *Kuchisake onna* vereint in einer Geschichte gleich mehrere Schicksale von Müttern auf furchteinflößende Art.

Der Film basiert auf dem Gerücht der *kuchisake onna*, der „Frau mit dem aufgeschlitzten Mund“, das erstmals 1979 auftauchte und sich wie ein Lauffeuer im Land ausbreitete und zum regelrechten Boom avancierte (es gab sogar *kuchisake onna*-Goods, wie zum Beispiel die bei Schulkindern beliebten Plastik Masken des aufgeschlitzten Mundes, die man an seinen Ohren befestigen konnte um seine Freunde zu erschrecken). Ab ca. 1980 war der Hype vorüber und

die *kuchisake onna*-Legende geriet seitdem langsam in Vergessenheit. Es gibt zwar je nach Region Unterschiede in dieser modernen Schulgeistergeschichte, aber in der gängigsten Version trägt die *kuchisake onna* einen (roten) Regenmantel, und eine große weiße Mundmaske. Wenn sie erscheint, fragt sie ihr Opfer meistens „(watashi) kirei?“ („Bin ich hübsch?“), wenn das Opfer „Du bist hässlich“ antwortet, wird es sofort mit einem Messer getötet. Wenn das Opfer „Ja, du bist hübsch“ antwortet, nimmt die *kuchisake onna* ihre Maske vom Gesicht, entblößt einen von einem bis zum anderen Ohr reichenden an den Mundwinkeln aufgeschlitzten Mund und fragt „Und jetzt immer noch?“. Als Gründe für ihren entstellten Mund wird in vielen Versionen eine misslungene (Schönheits-)OP angegeben (Tsunemitsu 1993: 38 ff.).

Die *kuchisake onna*, die als Legende längere Zeit in Vergessenheit geriet, konnte ihre Rückkehr in mehreren Horrorfilmen feiern. Der im Folgenden behandelte Film, der erste von bis jetzt insgesamt drei größer angelegten Produktionen zur *kuchisake onna* (es existieren auch zahlreiche billigere/Amateur Horrorfilmproduktionen und auch episodentartige Stoffumsetzungen von *Kuchisake onna*), verbindet die Geistergeschichte von der *kuchisake onna* mit der Geschichte einer „Monstermutter“, mit der Barbara Creed (vgl. Creed: *The monstrous feminine*) bestimmt ihre helle Freude gehabt hätte.

9.1 Inhalt

In einer Kleinstadt geht das Gerücht der *kuchisake onna* um. Sie soll groß sein, lange Haare haben, einen langen Mantel tragen und ihren Mund mit einer Gesichtsmaske bedeckt halten. Sowohl Kinder als auch Erwachsene sprechen von der Frau, die nachmittags um 5 Uhr im Park auftaucht um Kinder zu entführen und ihnen mit einer Schere den Mund aufzuschlitzen. Die Stadt soll der Ursprung der *kuchisake onna* Legende sein, und sie soll nun wieder zurückgekehrt sein.

Yamashita, eine Lehrerin an der Schule, erwischt ein paar Mädchen, wie sie nach der Schule immer noch in der Klasse sitzen und von der *kuchisake onna* reden. In der Schule ist es verboten über die Gerüchte zu tratschen, sie schickt die Schülerinnen heim. Auf dem Flur begegnet ihr ein Kollege, Matsuzaki, doch sie verabschiedet sich gleich und geht aufs Dach des Schulgebäudes. Sie wirkt traurig und nachdenklich als sie in die Ferne blickt. Matsuzaki geht in eine Klasse um die Tafel zu säubern. Jemand hat ein Monstergesicht auf die Tafel gemalt, die *kuchisake onna*. Matsuzaki will das Bild löschen, doch plötzlich hält er inne und

betrachtet das Bild lange. Auf einmal erschüttert ein Erdbeben die ganze Stadt, und Matsuzaki hört eine Frauenstimme „watashi kirei?“ („Bin ich schön?“). Irgendwo in einem alten unbenutzten Haus erwacht die *kuchisake onna* zum Leben.

Drei Jungs haben sich im Park verschanzt um die *kuchisake onna* zu sehen. Nach dem Erdbeben sehen sie auf die Uhr: es ist bereits nach 5 Uhr. Einer der drei beschwert sich, dass sie nicht gekommen ist. Kaum hat er den Satz ausgesprochen packt ihn eine Hand an den Haaren und zieht ihn weg. Es ist die *kuchisake onna*, in der Hand hält sie eine große rostige Schere. Die zwei anderen Jungs erschrecken und laufen weg. Als sie sich umdrehen, ist ihr Freund verschwunden.

Am nächsten Tag versammeln sich alle Schüler in der Turnhalle. Alle sprechen von dem verschwundenen Jungen und der *kuchisake onna*. Der Junge Masatoshi interessiert sich besonders für die Gerüchte und hat sogar ein „kuchisake onna – Notizbuch“ mit allen Infos zu ihr angelegt. Mika und ihre Freundin Natsuki sprechen über die *kuchisake onna*. Natsuki meint, dass als nächstes Opfer bestimmt jemand von ihrer Schule dran sei. Mika meint traurig, dass es vielleicht sie sein wird, und dass es bestimmt Leute gibt, die sich über ihr Verschwinden freuen würden. Sie redet von ihrer Mutter. Kurz vor dem Erdbeben hat ihre Mutter sie beschimpft und ihr gesagt, dass sie froh wäre, wenn Mika von der *kuchisake onna* geholt werden würde. Und die Mutter war es auch, die Mika angegriffen und zu Boden gestoßen hat, weswegen Mika sich am Mund verletzte und nun eine Mundmaske trägt. Der Direktor der Schule hält eine Rede über den „*kuchisake onna*“ – Vorfall, und mahnt alle Schüler und Schülerinnen zur Vorsicht.

Mika wird in der Klasse von ihren Klassenkameradinnen wegen ihrer Maske gehänselt und *kuchisake onna* geschimpft. Sie verlangen, dass Mika ihre Maske abnimmt um zu beweisen, dass sie nicht die Täterin ist. Die Mädchen greifen nach Mikas Maske und entreißen sie ihr. Erschrocken betrachten sie Mikas Gesicht, als gerade Yamashita hereinkommt um den Unterricht zu beginnen. Mika setzt den Mundschutz wieder eiligst auf, doch Yamashita bekommt mit dass etwas nicht in Ordnung ist.

Da anscheinend ein Kinderentführer in der Stadt ist (offiziell glaubt niemand an die Existenz einer *kuchisake onna*), werden nach der Schule alle Schüler und Schülerinnen von den Lehrern in Gruppen nach Hause oder zu einem Treffpunkt gebracht, wo die Eltern auf die Kinder warten. Mika ist die Letzte und Yamashita will sie nach Hause bringen, doch Mika bewegt sich nicht von der Stelle. Als Yamashita gerade fragt was los ist, fährt Mikas Mutter mit dem Auto vor. Sie entschuldigt sich für ihr Zuspätkommen und will Mika mit nach Hause nehmen, doch Mika entzieht sich ihrer Berührung. Mika weigert sich mitzugehen, deshalb

erklärt sich Yamashita bereit, noch eine Weile bei Mika zu bleiben und sie dann nach Hause zu bringen. Mikas Mutter sieht gekränkt aus, doch sie willigt ein. Yamashita fragt Mika, was los sei, ob sie Streit mit der Mutter hatte. Da fragt Mika sie plötzlich, ob es Mütter gibt, die ihre Kinder hassen. Yamashita meint, dass es solche Mütter bestimmt gäbe, aber Mikas Mutter sei nicht so. Doch Mika ist fest davon überzeugt, dass ihre Mutter sie hasst. Sie nimmt ihre Maske ab und entblößt so den großen Bluterguss am Mund. Yamashita sieht schockiert aus; als Mika ihr noch weitere Wunden zeigt, sagt Yamashita, dass sie nicht mehr zulassen wird, dass Mikas Mutter sie weiterhin verletzt. Mika sagt, dass sie ihre Mutter hasse. Daraufhin fährt die junge Lehrerin Mika aufgebracht an. Mika erschrickt und läuft davon. Yamashita kommt zu sich und rennt Mika nach. Mika rennt um ein Hauseck – und der *kuchisake onna* genau in die Arme. Wie gelähmt sieht Yamashita mit an, wie Mika vor ihren Augen entführt wird. Die Polizei glaubt Yamashita nicht in Bezug auf die *kuchisake onna*, ist aber überzeugt dass der Täter sich als *kuchisake onna* verkleidet hat. Mikas Mutter taucht am Tatort auf, sie ist aus Sorge um Mika völlig mit den Nerven am Ende und bricht weinend zusammen.

Yamashita kommt am Abend völlig fertig in ihre Wohnung. Sie ruft ihren Exmann an und fragt ihn ob sie mit ihrer Tochter Ai reden könne, doch ihr Exmann ist überhaupt nicht glücklich über ihren Anruf und wimmelt sie mit der Lüge, dass Ai schon schlafe, ab. Yamashita sitzt im Park ihrer Tochter Ai gegenüber. Sie sagt zu Ai, sie solle die Wahrheit sagen, sie solle ehrlich sagen, wen sie lieber möge, die Mutter oder den Vater. Ai meint mit gesenktem Kopf, dass sie den Vater lieber habe, und weil die Mutter sie immer schlägt, hasse sie diese. Yamashita hebt wütend die Hand und verpasst Ai eine Ohrfeige. Im gleichen Moment tut es ihr schrecklich leid und sie entschuldigt sich, doch Ai rennt weg und wird – wie Mika – von der *kuchisake onna* abgefangen. Yamashita erwacht – es war nur ein Traum. In der Wohnung von Mikas Mutter warten Polizeibeamte auf einen Anruf des Entführers, die Mutter ist erschöpft, doch ist zu besorgt um sich hinzulegen. Sie macht sich selbst Vorwürfe, dass Mika nicht sofort nach Hause kommen wollte, und erzählt einer Polizistin, dass die Beziehung zwischen ihr und Mika immer schlechter wurde, seit ihr Mann bei einem Autounfall vor drei Jahren ums Leben kam.

Natsuki, Mikas Freundin, ist über den Vorfall ebenfalls schockiert; sie und ihr Vater wollen Zettel mit Mikas Foto in der Stadt verteilen, um mögliche Zeugen von ihrem Aufenthaltsort zu finden. Auch die drei Mädchen, die Mika in der Schule gehänselt haben, wollen als Wiedergutmachung unbedingt mithelfen.

Die Schule wurde aufgrund der Vorfälle vorübergehend geschlossen. Yamashita will nach einem Gespräch mit dem Schulleiter gehen, als Matsuzaki sie aufhält. Er zeigt ihr ein Foto von einer jungen Frau. Yamashita glaubt ihren Augen kaum: die Frau auf dem Foto sieht der *kuchisake onna* unglaublich ähnlich. Bevor er ihr genaueres erklären kann, hört er wieder die Stimme der *kuchisake onna* „watashi kirei?“. Er entschuldigt sich und steigt in seinen Wagen. Yamashita, die unbedingt mehr wissen will, steigt ebenfalls ein. Matsuzaki erklärt, dass das Foto vor 30 Jahren aufgenommen wurde, und dass er immer kurz bevor eine Entführung passiere, diese Frauenstimme zu hören scheine. Deshalb wisse er irgendwie, dass die *kuchisake onna* wieder zuschlagen würde.

Masatoshi schreibt vor dem Fernseher weiter an seinem *kuchisake onna* Notizbuch, als es plötzlich klingelt. Er steht auf und geht zögerlich auf die Haustür zu. Als es mehrmals klopft und er die Stimme seines Lehrers vernimmt öffnet er Matsuzaki und Yamashita die Tür. In dem Moment taucht hinter Masatoshi die *kuchisake onna* auf. Sie greift Masatoshi an und schleppt ihn in die Wohnung. Matsuzaki und Yamashita wollen ihm helfen. Als die *kuchisake onna* ihre rostige Schere hebt, um dem Jungen die Hand abzuschneiden, schreit Matsuzaki, sie solle aufhören. Da blickt sie ihn lange an, und stößt den Jungen auf einmal weg. Plötzlich hört man wieder ihre Stimme „watashi kirei?“. Sie hebt ihre Klinge und greift Matsuzaki an, verletzt ihn am Arm. Yamashita flieht in die Küche. Beim Waschbecken liegt ein Messer. Sie nimmt das Messer und rammt es der *kuchisake onna* ein paar Mal in die Seite, bis diese umfällt und leblos am Boden liegen bleibt. Doch schon erwartet sie der nächste Schock: tot am Boden liegt plötzlich nicht mehr die *kuchisake onna*, sondern eine völlig andere Frau. Die Frau war die Mutter von zwei kleinen Mädchen, sie hatte sich erkältet und war ausgegangen um sich Medizin zu kaufen. Matsuzaki und Yamashita bringen Masatoshi bis zur Polizeistation. Masatoshi überreicht Yamashita sein Notizheft mit den *kuchisake onna* Infos bevor er geht. Matsuzaki hat den Ausweis in der Geldbörse der toten Frau gelesen, und fährt zu ihrer Adresse. Die beiden Mädchen, die am Fenster auf die Rückkehr ihrer Mutter warten, erzählen dass die Mutter ausgegangen ist und noch nicht zurück gekommen ist. Yamashita hält sich die Hand vor den Mund und geht weg – ihr wird endgültig klar, dass sie die Mutter der beiden Mädchen getötet hat. Yamashita erzählt Matsuzaki auf einmal von ihrer Scheidung, und dass die Tochter zum Vater wollte. Auch Matsuzaki macht ihr ein Geständnis: die Frau auf dem Foto war Matsuzaki Taeko, seine Mutter. Seine Mutter litt an einer Art Husten und hatte deshalb häufig einen Mundschutz an. Sie war gewalttätig und schlug Matsuzaki und seine beiden Geschwister ständig. Eines Tages verschwanden sein Bruder und seine Schwester, und dann auch seine Mutter. Danach begann das Gerücht der *kuchisake onna*

seinen Umlauf, und obwohl Matsuzaki das Gefühl hatte, seine Mutter könnte diese Frau sein, hatte er zuviel Angst, um der Sache auf den Grund zu gehen. Doch nun da er sie mit eigenen Augen gesehen hat, ist er sich sicher, dass sie es ist. Plötzlich hört Matsuzaki wieder die Stimme der *kuchisake onna*. Er steigt in den Wagen und Yamashita erklärt sich bereit mit ihm mitzukommen.

Natsuki und ihre Mutter gehen mit den Mika-Flyern durch den Park. Er ist menschenleer und unheimlich. Die beiden wollen schneller gehen, um so schnell wie möglich wieder unter Menschen zu kommen, als Natsukis Mutter auf einmal einen Hustanfall bekommt und sich die Brust haltend vor Husten krümmt. Als sie sich wieder aufrichtet, ist sie die *kuchisake onna*. Sie entführt Natsuki. Als Matsuzaki, der der Stimme gefolgt ist, und Yamashita im Park ankommen, ist von der *kuchisake onna* bereits keine Spur mehr.

Im Keller eines abgelegenen Hauses, sind Mika und der als erstes entführte Junge, beide an einen Hausbalken gefesselt – sie leben noch. Es liegen Skelette – wahrscheinlich von anderen Kindern – herum. Die *kuchisake onna* wirft Natsuki die Kellertreppe hinunter und bindet sie ebenfalls an. Natsuki schreit vor Angst, da hebt die *kuchisake onna* ihre Schere und sticht auf Natsukis Gesicht ein. Als Natsuki endlich zum Schweigen gebracht wurde, wendet sich die *kuchisake onna* an den Jungen und ersticht ihn. Sie trägt die Leiche mit nach oben und schließt die Tür. Mika, die das alles voller Furcht miterleben musste, bemerkt einen umgefallenen Schrank und zerbrochene Keramikstücke in ihrer Nähe. Sie angelt mit dem Fuß nach einem spitzförmigen Keramikteil und beginnt damit ihre Fesseln zu bearbeiten. Die Leiche des Jungen wird bald darauf auf einem Parkplatz gefunden.

Natsukis Vater fährt in der Nacht mit den drei Schulkameradinnen von Natsuki durch die Stadt. Sie alle machen sich Sorgen, weil Natsuki und die Mutter verschwunden sind. Als sie am Park vorbei fahren, glaubt der Vater seine Natsuki im Scheinwerferlicht erblickt zu haben. Sie finden sie tatsächlich – blutüberströmt und mit aufgeschlitzten Mundwinkeln.

Yamashita erinnert sich plötzlich an Masatoshis Notizbuch. Den Gerüchten zufolge soll die *kuchisake onna* in einem Haus mit rotem Dach wohnen – Matsuzaki weiß, welches Haus das ist: da wo er als Kind gelebt hat.

Mikas Mutter hat mit dem Vorwand, sie wolle nur frische Luft schnappen gehen, die Wohnung verlassen und betreibt ihrerseits Nachforschungen zur *kuchisake onna*. Sie geht von Tür zu Tür, um jedes Gerücht, jeden noch so kleinen Hinweis zu erfahren. Ein kleines Mädchen bringt sie auf das Gerücht vom Haus mit rotem Dach, das sich auf dem „Komukae“-Berg („Kinder-Aufnahmeberg“, „Kinder-Willkommensberg“) befinden soll.

Matsuzaki und Yamashita kommen am Haus mit dem roten Dach an. Sie betreten das alte baufällige Haus. Als Matsuzaki auf dem Boden eine vertrocknete Blutlache und daneben ein Messer findet, erinnert er sich: seine Mutter hatte wieder einmal einen Hustanfall und darauf einen Anfall von Gewalttätigkeit. Sie schlug ihn nieder, doch im selben Augenblick kam sie wieder zu Sinnen. Sie umarmte ihn und bat um Verzeihung. Sie wusste, dass sie die Kontrolle über sich schon bald wieder verlieren würde, deshalb drückte sie ihrem Sohn ein Messer in die Hand und bat ihn, sie zu töten und ihr den Kopf abzuschneiden. Matsuzaki konnte sich zuerst nicht dazu überwinden, doch als seine Mutter plötzlich wieder zu husten begann und daraufhin mit einer großen rostigen Schere auf ihn losging, wehrte er sich mit dem Messer. Als er zu seiner Mutter aufblickte, sah er den langen Schnitt quer durch ihr Gesicht – den aufgeschlitzten Mund, den er ihr zugefügt hatte. Die Mutter stöhnte weiter, er solle sie töten, und da stach er ihr das Messer in den Leib. Er konnte den Anblick seiner tot am Boden liegenden Mutter nicht ertragen, setzte ihr die Mundmaske auf, bedeckte sie mit einem Trenchcoat und legte sie in einem Wandschrank zur Ruhe, die rostige Schere noch fest in ihrer Hand umklammert. So wurde die *kuchisake onna* geboren. Das „Watashi kirei?“ („Bin ich schön?“) bedeutete also in Wirklichkeit „Watashi kire!“ („Töte (schneide) mich!“). Matsuzaki glaubt, dass der Fluch vielleicht gebrochen werden könne, wenn er der Mutter den Kopf abtrenne.

Als sie den Wandschrank untersuchen, finden sie einen geheimen Durchgang in einen Kellerraum. Sie finden Mika und befreien sie erleichtert. Als sie auf dem Weg nach draußen sind, vernimmt Matsuzaki auf einmal wieder die Stimme der Mutter. Er sieht sich mit der Taschenlampe um und wie aus dem Nichts rammt ihm die *kuchisake onna* ihre Schere in den Körper. Matsuzaki geht zu Boden, die *kuchisake onna* ergreift ein Bein nach dem anderen und durchtrennt bei ihm beide Fußsehnen. Yamashita läuft mit Mika schreiend davon und versucht einen Ausweg zu finden, doch keine Tür lässt sich öffnen. Als die *kuchisake onna* auftaucht, stellt sie sich schützend vor Mika. Die *kuchisake onna* schlägt beide nieder und schleppt Matsuzaki und Mika in den Kellerraum, wo sie Matsuzaki unaufhörlich Tritte verpasst, bevor sie sich Mika zuwendet.

Den Hinweisen des Mädchens folgend hat Mikas Mutter inzwischen auch das Haus mit dem roten Dach gefunden. Sie geht nach ihrer Tochter rufend hinein und findet Yamashita am Boden liegend. Sie hilft der Lehrerin auf die Beine und fragt nach Mika. Yamashita schaut besorgt in Richtung Wandschrank, worauf Mikas Mutter in den Kellerraum eilt. Die *kuchisake onna* steht vor Mika und bearbeitet diese mit Tritten. Mikas Mutter stößt sie beiseite und umarmt ihre Tochter schützend. Die *kuchisake onna* hebt ihre Schere und rammt

sie Mikas Mutter in den Rücken, doch diese weicht nicht von Mikas Seite. Yamashita findet das alte Messer, mit dem Matsuzaki seine Mutter vor vielen Jahren getötet hat und läuft hinab in den Keller. Sie bittet die *kuchisake onna* aufzuhören, und auch Matsuzaki schreit seine Mutter an, dass sie endlich aufhören soll. Die *kuchisake onna* sieht ihren Sohn lange an, doch dann hebt sie die Schere gegen ihn. Bevor die *kuchisake onna* Matsuzaki erstechen kann, stößt Yamashita ihr das Messer in den Nacken. Die *kuchisake onna* torkelt nach hinten und fällt tot zu Boden. Matsuzaki nimmt das Messer von Yamashita und kriecht mit den Händen zu seiner Mutter, doch es ist nicht mehr die *kuchisake onna* – vor ihnen liegt Natsukis Mutter. Mikas Mutter hat plötzlich einen heftigen Hustanfall und verwandelt sich vor den schockierten Gesichtern der anderen in die nächste *kuchisake onna*. Sie zückt ihre Schere und schreitet auf Yamashita zu, die Mika schützend im Arm hält. Matsuzaki ruft Yamashita und Mika zu, dass sie fliehen sollen, während er versucht, sie zu Fall zu bringen. Nach längerem Kampf und Gerangel gelingt es ihm, sie am Bein zu packen und umzuwerfen. Ohne zu zögern rammt er das Messer in ihre Brust. Sie wird ganz still, er hört wieder die Stimme „Schneide mir den Kopf ab!“. Sie hebt den Kopf und bietet ihm ihren Hals an. Er sticht zu und die Erde bebt. Mit letzter Kraft schneidet Matsuzaki seiner Mutter den Kopf ab, Yamashita und Mika beobachten von oberhalb der Treppe wie der Keller von niederstürzenden Brettern und Schutt begraben wird. Das Beben ist vorbei, als Yamashita und Mika es aus dem Haus schaffen. Neben Matsuzakis totem Körper liegt der Kopf von Mikas Mutter, daneben steht in langem Mantel und mit Maske der verweste un-tote Körper seiner wahren Mutter und sieht auf ihren Sohn herab.

Yamashita trifft sich auf einem Spielplatz mit ihrem Exmann und ihrer Tochter. Sie bittet ihn, sie kurz mit Ai allein sprechen zu lassen. Sie entschuldigt sich bei Ai und sagt, dass es ihr wirklich leid tut. Sie umarmt Ai, und als Ai sie zurück umarmt und sie Mutter nennt, ist Yamashita wirklich glücklich. Ein plötzlicher Hustanfall unterbricht die Umarmung jäh. Vor Ai steht die *kuchisake onna* und hebt ihre rostige Schere hoch, bereit zum Stich.

9.2 Mörder-Mutter vs. Heldinnen-Mutter



Abb.41: Die *Kuchisake-onna*, die Frau mit dem aufgeschlitzten Mund



Abb.42: Auf Kinderjagd



Abb.43: Das Opfer einer Mutter



Abb.44: „Watashi o kire!“

Die Gewaltdarstellungen in diesem Film sind recht heftig, sowohl die Misshandlung der Kinder als auch die Kämpfe zwischen der *kuchisake onna* und ihren Opfern sind sehr explizit. Vom „subtilen, atmosphärischen J-Horror“ ist hier nicht mehr viel übrig – der Film besitzt durch die Scheren-schwingende *kuchisake onna* durchaus auch Slasherqualitäten.

Aussehen und Kleidung der *kuchisake onna* im Film beruhen größtenteils auf der gleichnamigen Geisterlegende: sie ist groß, trägt einen Mantel und eine Mundmaske. Hinter der Maske verbirgt sich der Grund für das Tragen der Maske – ein aufgeschlitzter Mund (ein so genannter „Glasgow Smile“ (Foltermethode, bei der dem Opfer die Mundwinkel aufgeschlitzt werden), der auch in anderen Kulturen und internationalen Legenden zu finden ist). Ihre Augen sind zur Betonung ihrer Dämonenhaftigkeit hell-blau (Abb.41). Statt eines Messers benutzt die *kuchisake onna* in der Filmversion eine rostige Schere, die sie sowohl zum Stechen als auch zum Schneiden ihrer Opfer verwendet (Abb.42).

Die Mutter-Thematik dieses Films ist überdeutlich, gleich drei Mütter, die ihre Kinder misshandeln (bzw. misshandelten) belegen die wichtigsten Rollen im Film. Als erstes haben wir Matsuzaki Taeko, die psychisch so krank ist, dass sie über sich selbst häufig die Kontrolle verliert und ihren Kindern schreckliche Gewalt zufügt. Ihre Misshandlungen gehen so weit, dass zwei ihrer drei Kinder sogar sterben, bis Matsuzaki, ihr jüngster Sohn, sie in Notwehr tötet. Doch damit hat das Leid kein Ende, im Gegenteil, als *kuchisake onna* jagt, quält und tötet die Monstermutter weiterhin wehrlose Kinder. Als Mensch hatte Taeko in klaren Momenten immerhin noch ein schlechtes Gewissen gegenüber ihren Kindern, doch als *kuchisake onna* kennt sie kein Erbarmen mehr. Im Vergleich zu Taeko und zur *kuchisake onna* wirken die Gewaltausbrüche von Mikas Mutter weit weniger extrem, doch auch sie macht sich eines unverzeihlichen Verbrechens schuldig, nämlich der regelmäßigen Misshandlung ihrer Tochter, eines wehrlosen Kindes. Auch Mikas Mutter leidet unter Gewissensbissen und scheint selbst nicht zu verstehen, warum sie bei Mika immer so die Kontrolle verliert. Im Film erzählt sie selbst, dass die Beziehung zu ihrer Tochter irgendwie in die Brüche ging, seitdem ihr Mann bei einem Unfall vor drei Jahren ums Leben kam. Es ist offensichtlich, dass Mikas Mutter den Tod ihres Mannes immer noch nicht richtig verkraftet hat und sich mit Mika alleingelassen und völlig überfordert fühlt. Auch ihre Arbeit scheint anstrengend zu sein, wie jene Szene im Film andeutet, als sie zu spät kommt, um Mika nach der Schulde abzuholen. Doch hinter ihrem Frust und Stress steckt immer noch die „Liebe einer Mutter“, wie sich schließlich herausstellt. Als Mika entführt wird, weckt das die mütterlichen Gefühle wieder in ihr, die sie für verloren hielt, sie scheint auf einmal deutlich zu erkennen, wie sehr sie ihre Tochter eigentlich liebt. Diese Erkenntnis treibt sie voran, als

sie sich auf die Suche nach Mika begibt. Ihre Mutterliebe kommt am stärksten zum Ausdruck, als sie sich ohne zu zögern zwischen die *kuchisake onna* und ihre Tochter stellt, bereit ihr eigenes Leben für das ihrer Tochter zu opfern (Abb. 43).

Auch Yamashita hat ihre kleine Tochter Ai geschlagen und misshandelt. Sie hat ihr Tun zwar immer sofort danach bereut, doch das hielt sie nicht davon ab, erneut die Kontrolle zu verlieren und zuzuschlagen. Yamashita und ihr Mann sind geschieden, es ist wahrscheinlich, dass die Ehe wegen Yamashitas Gewaltausbrüchen gegenüber der gemeinsamen Tochter gescheitert ist. Ai lebt deshalb auch bei ihrem Vater, und als Yamashita bei ihrem Exmann anruft, wird deutlich wie unerfreut er über ihren Anruf oder darüber ist, dass sie mit Ai sprechen will. Für Yamashita ist die Konfrontation mit der *kuchisake onna* wie eine Konfrontation mit sich selbst, wie ein Spiegel, der ein abscheuliches Ich widerspiegelt. Yamashita bereut ihr Verhalten gegenüber ihrer kleinen Tochter sehr, es wird deutlich, dass ihr ihre Familie fehlt. Auch sie ist bereit, der *kuchisake onna* entgegen zu treten und ihr Leben für das der entführten Kinder zu riskieren. Und ohne Zweifel würde sie das auch für ihre eigene Tochter tun. Der „Sieg“ über die *kuchisake onna* ist, als ob sie diesen Persönlichkeitsteil in sich selbst besiegt hätte: am Ende strebt sie einen Neuanfang mit ihrer Tochter an. Yamashita wird wie Mikas Mutter am Ende zu einem Symbol von Mutterliebe. Interessant an dem Film ist die offensichtliche Gegenüberstellung von „böser“ und „guter“ Mutter.

„Gesellschaftliche Verkehungen sind, anders als naturwissenschaftliche, nicht wertfrei. Sie definieren eine Norm, deren Maßstab nicht das Empirische sein kann, sondern das, was *sein soll*. Sie brauchen als Anormales und Widernatürliches die Gegenüberstellung mit dem für wünschenswert Gehaltenen. Das eröffnet gleichermaßen Möglichkeiten des Emanzipatorischen wie des Reaktionären“ (Baumann 1989: 180).

Yamashita und Mikas Mutter „reagieren“ auf die *kuchisake onna* auf positive Art, die Konfrontation hilft ihnen, sich selbst und das was richtig ist zu erkennen.

Die böse/schlechte Mutter ist ein Teil von den im Film porträtierten Frauen. Doch nicht nur Yamashita und Mikas Mutter werden mit dem Fluch der *kuchisake onna* konfrontiert: jede Mutter im Film ist ein potenzielles Opfer des Fluches. Nicht nur die Mütter, die zur Gewalt gegen ihre Kinder neigen, JEDE Mutter kann zur *kuchisake onna* werden, egal wie liebevoll und fürsorglich sie zu ihren Kindern ist. Der Fluch der *kuchisake onna* ist wie ein Virus, der sich durch einen plötzlichen Hustanfall ankündigt. Keine Mutter ist dagegen immun. Diese Botschaft ist ernüchternd: Mütter können jederzeit zur Gefahr für ihre Kinder werden. Die wenigen Väter des Films sind nicht vom Fluch gefährdet. Überhaupt ist die Abwesenheit der

Väter bezeichnend: Natsukis Vater und Yamashitas Mann sind die einzigen beiden Väter, die immerhin in positiven Nebenrollen erscheinen, ansonsten fehlt von den Ehemännern und Vätern jede Spur. In Japan sind Haushalt und Kindererziehung traditionell gesehen Aufgaben der Frau, während der Mann die meiste Zeit arbeitet und daher auch wenig Anteil an der Familie bzw. Kindererziehung nimmt (vgl. Jolivet 1997: 61 f). Die ganze Last der Kindererziehung lastet somit auf den Müttern allein. Hinzu kommt der gesellschaftliche Druck auf die Mütter. Medien propagieren „Super-Mütter“, Mütter, die alles bis zur Selbstaufgabe für ihre Kinder tun, weil das nun einmal zu den Aufgaben einer guten Mutter gehört (vgl. Jolivet 1993: 77 f). Gleichzeitig werden aber so genannte *kyōiku mama* (Erziehungs-Mamas), die sich übertrieben um die schulische Ausbildung ihrer Kinder sorgen und somit starken Druck ausüben, von den Medien als schlechte Mütter kritisiert und alleine für die Probleme der Kinder verantwortlich gemacht – der Grat zwischen guter und schlechter Mutter ist äußerst schmal. Die Väter, die nicht zu Hause sind, entziehen sich der Verantwortung ganz. Auch wenn es immer mehr Väter gibt, die versuchen, sich aktiver an der Erziehung der Kinder zu beteiligen, und auch wenn vor allem bei der jungen Generation in dieser Hinsicht ein Umdenkprozess begonnen hat, sind Frauen und Männer zum Teil immer noch an strenge traditionelle Rollenerwartungen gebunden.

Ein weiterer Mann, der zu den Hauptprotagonisten gezählt werden kann, ist der Lehrer Matsuzaki. Er ist das einzig überlebende Kind der *kuchisake onna*, seiner Mutter.

Wie sich gegen Ende des Films herausstellt, war er es, der seine Mutter getötet hat – aus Notwehr. Dass sie mit ihren Worten „*Watashi kire!*“ nicht nur das Töten meinte, sondern von ihm wollte, dass er ihr den Kopf abtrennt, konnte der damals noch sehr junge Matsuzaki nicht verstehen. Wer hätte auch ahnen können – außer Taeko selbst vielleicht – dass die Gewaltausbrüche gegen ihre Kinder selbst nach ihrem Tod weiter wirken und einen schrecklichen Fluch hervorbringen würden.

Als er erstmals vom Erscheinen der *kuchisake onna* hört, fühlt er, dass es seine Mutter sein könnte, doch aus Furcht wagt er es sich nicht, ihr gegenüber zu treten. Als sie dieses Mal auftaucht, stellt er sich endlich seiner eigenen Vergangenheit. Er ist der einzige, der sie aufhalten kann.

Dass ausgerechnet ein Sohn für diese Aufgabe ausgewählt wurde und keine Tochter, ist wohl kein Zufall.

Besonders die Beziehung zwischen Mutter und Sohn stellt in Japan eine Art mystische Verbindung dar. Japanische Männer besitzen eine emotionale Verbundenheit zur Mutter, die beinahe an „Religiosität“ grenzt: sie sind eingenommen vom Bild der „großherzigen

Mutterliebe“, der „alles umfassenden Mutterliebe“, und der „Mutter, die alles Leben gebärt“ (Nakano 1998: 78).

Doch diese „allumfassende“, „grenzenlose“ Mutterliebe besitzt auch eine Schattenseite: „Wenn Mütterlichkeit sich auf positive Weise äußert, opfert sie sich und beschützt, aber wenn sie sich ins Gegenteil verkehrt, kann die Mutter allein durch die Stärke der Blutsbande nicht mehr loslassen, und klammert sich hartnäckig an das Kind. Die Mutter ist sowohl eine liebevolle als auch eine furchterregende Existenz“ (Kazuo Umezu in Andō 2003: 112).

Auch Jung kommt in seiner Abhandlung zu den Archetypen zum gleichen Schluss in Bezug auf den Mutter-Archetypus: der Aspekt der liebenden, fürsorglichen Mutter steht dem Aspekt der alles-verschlingenden, gefährlichen Mutter gegenüber.

Matsuzaki wird Zeit seines Lebens von den Erinnerungen an seine Mutter und ihre Untaten verfolgt. Diesmal beschließt er sie aufzuhalten. Das „Watashi (no kubi o) kire!“ („Schneide mich bzw. Schneide mir den Kopf ab“), ist im Film die Aufforderung der Mutter an ihren Sohn, sie zu töten um den Fluch zu stoppen. Doch symbolisch gesehen kann das Töten der Mutter auch als eine Abtrennung, als endgültige Befreiung von ihrem Einfluss gesehen werden („Schneide mich ab!“).

In Kapitel 2 wurde bereits auf Kristevas Theorien des „Abjekten“ verwiesen, in der auch die Mutter, die ihr Kind nicht loslassen kann, als abjekt gilt, da sie dem Kind den Übergang in die symbolische Ordnung des Vaters verwehrt. Das Kind, dem der Übergang zur Individualität verwehrt bleibt, ist symbolisch tot.

Matsuzaki und seine Geschwister sind Taeko schutzlos ausgeliefert. Obwohl sie zu dritt sind, können sie sich nicht gegen die kränkelnde gewalttätige Mutter wehren – sie versuchen es anscheinend nicht einmal. Die Macht der Mutter-Kindbeziehung ist unzerstörbar und eine Trennung somit undenkbar. Als die Mutter für einen kurzen Moment wieder bei Sinnen ist, ist sie es, die erkennt, was getan werden muss: sie muss sterben, damit Matsuzaki leben kann. Erst als sie ihrem Sohn ein Messer in die Hand drückt, hat er eine Chance gegen sie zu bestehen und ihre Macht über ihn zu überwinden. Zwar geschieht dies aus Notwehr und eher aus einem Reflex heraus als aus Absicht, doch er schafft es. Er als einziger der drei Geschwister überlebt und wird erwachsen. Doch selbst Jahre nach diesen Ereignissen, hat Matsuzaki das Geschehene noch nicht richtig verarbeiten können – ein Beweis dafür ist, dass er den Tod der Mutter ins Unterbewusste verdrängt und ihn jahrelang vergisst. Selbst nach ihrem Tod, wird er von ihr als *kuchisake onna* verfolgt. Ihr „Vagina-Denatata“-Mund und die rostige Riesenschere symbolisieren eine ständige Bedrohung der Kastration durch die Mutter. Doch genau das ist es, was Matsuzaki ist: symbolisch kastriert, da er sich innerlich noch nicht

von der Mutter getrennt hat. Erst als er sich endlich von sich aus seiner Mutter stellt, von sich aus die „Trennung“ anstrebt, verliert sie die lähmende Macht über ihn. Dadurch gelingt es ihm, der *kuchisake onna* den Kopf abzutrennen und den Fluch damit zu beenden (Abb.44). Auch wenn er kurz darauf stirbt, fühlt er sich vielleicht „freier“ denn je.

Doch im japanischen Horrorfilm gibt es kein Entkommen – der Körper war nicht der echte Körper der Mutter, sondern der vom Fluch besessene Körper von Mikas Mutter. Die wahre *kuchisake onna* lebt weiter. Beinahe ein wenig wehmütig wirkt ihr Blick, als sie ihren toten Sohn anblickt. Genauso sehr wie er, hatte sie sich eine Erlösung vom Fluch gewünscht. Doch er hat versagt, der Fluch wird weiter existieren.

Der Fluch der *kuchisake onna* ist so persistent wie die Problematik der Geschlechterrollenaufteilung und der Mutterrolle in der japanischen Gesellschaft. Die Familie ist von der Identitätskrise nicht verschont geblieben – im Gegenteil, sie ist vielleicht am stärksten von Modernisierung und Wandel betroffen, und damit sogar zu einem großen Teil für die Identitätskrise verantwortlich.

Die Mutterrolle ist in Japan von einer starken ideologischen Vorstellung geprägt (vgl. Kapitel 4): Frau sein bedeutet soviel wie Mutter sein, und Frauen werden von der Gesellschaft nur dann anerkannt, wenn sie ihre Rolle als Mutter erfüllen (vgl. Nakano 1998: 79). Auch Frauen selbst sind so erzogen und beeinflusst worden, dass sie diese Vorstellung der Mutterrolle ohne zu hinterfragen annehmen. Die Mutter-Ideologie unterdrückt die Frauen, und diese Unterdrückung kann nur dann aufgehoben werden, wenn die ideologisch überhöhte Mutterrollendarstellung kritisch betrachtet wird (vgl. Nakano 1998: 80).

„Der „böse Mutter“ Archetyp [im Märchen] wurde kritisch auch ausgelegt als Möglichkeit, die Tatsache anzuerkennen, dass Mütter nicht perfekt, und potentiell dazu fähig sind, grausam oder selbstsüchtig zu sein – eine Erkenntnis, die sich bei einer angestrebten Trennung [von der Mutter] als hilfreich erweisen kann“ (Short 2006: 71).

Die *kuchisake onna* – wie die Hauptprotagonistinnen-Mütter – sind der Beweis, dass Mütter dem idealen Mutterrollenbild niemals gerecht werden können – es wohl auch niemals gekonnt haben. Die perfekte Mutter existiert nur in der Vorstellungskraft, Mütter sind Frauen und deshalb auch nur Menschen, die Fehler machen.

Die Mütter im Film wirken lediglich wie Beispiele von schlechten Müttern, doch da Yamashita und Mikas Mutter überaus menschlich und selbst als leidende Figuren gezeichnet sind, wirken sie auf den Zuseher eher sympathisch als abschreckend. Vor allem gegen Ende, wo die beiden trotz all ihrer Fehler und Unzulänglichkeiten beweisen, dass sie ihre Kinder

über alles lieben und für sie kämpfen und sterben würden, wird deutlich, dass eine gute Mutter zu sein nicht perfekt zu sein heißen muss.

Die *kuchisake onna* repräsentiert am deutlichsten, dass die traditionelle Vorstellung der idealen Mutter nicht aufgeht. Als sie Anfang des Films zum Leben erwacht, bebt die Erde in der gesamten Stadt. Das Beben ist ein Omen, das am Ende die ganze Gesellschaft betrifft und bedroht: alte Werte und traditionelle Rollenbilder – wie das der Frauen als perfekte Mütter – brechen allmählich in sich zusammen, verursachen Chaos und Zerstörung. Auch am Ende des Films, als Matsuzaki der *kuchisake onna* den Kopf abtrennt, bebt die Erde genauso bedrohlich. Die Beseitigung der *kuchisake onna* ist mehr als nur die Aufhebung eines Fluches, es ist die Abtrennung von alten, starren Werten und Idealen, die von einer sich wandelnden und moderner denkenden Gesellschaft als unzulänglich entlarvt worden sind.

Dass die *kuchisake onna* am Ende doch überlebt, beweist, dass der Prozess der „Abtrennung“ noch lange nicht abgeschlossen ist. Der Blick der Wehmut der *kuchisake onna* auf ihren toten Sohn, ist der Blick aller Frauen, die sich „Erlösung“ von einem unterdrückenden und diskriminierenden Wertesystem erhoffen.

10. Zusammenfassung

“Wenn [...] sich in unserer Alltagswirklichkeit unversehens ein Riss auftut, durch den das Grauen hereinkriecht, setzt das die prinzipielle Brüchigkeit dieser Welt voraus.“ (Baumann 1989: 76)

In dieser Arbeit habe ich mich mit den Hauptantagonistinnen im modernen japanischen Horrorfilm auseinandergesetzt und versucht auf folgende Fragen Antworten zu finden: wie werden sie dargestellt? (Welche Merkmale besitzen sie?) Welche kulturgeschichtlichen Einflüsse lassen sich feststellen? Was sagt die Darstellung der Hauptantagonistinnen aus? Welcher soziokulturelle Kontext besteht?

Ich bin bei der Arbeit folgendermaßen vorgegangen: zunächst habe ich grundlegende Definitionen zum Horrorfilm vorgestellt. Aufgrund der Thematik habe ich eine teils psychoanalytische und teils genderorientierte Herangehensweise für meine Arbeit gewählt und für die Analyse der japanischen Horrorfilme relevanten Theorien/Werke als Einführung kurz beschrieben.

Als Einführung zum japanischen Horrorfilm selbst habe ich einen kurzen Überblick zur Geschichte des japanischen Horrorfilms und seiner Einflüsse auf den internationalen Horrorfilm gegeben. Die chronologische Zusammenfassung der japanischen Horrorfilmgeschichte sollte dazu dienen, thematische und genretechnische Entwicklungen und eventuell auch Einflüsse von und auf internationale Horrorfilme aufzuzeigen.

Im folgenden Kapitel habe ich anhand von verschiedenen kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten wie Mythologie, Religion, Gesellschaft und Kunst versucht, Faktoren, die Bild und Rolle der Frauen in der japanischen Gesellschaft beeinflusst und zum Teil sogar definiert haben, zu beleuchten. Schon in den alten shintoistischen Schöpfungsmythen wird die Frau im Gegensatz zum Mann mit Tod und dessen Befleckung gleichgesetzt. Im Buddhismus gilt Blut als unrein und beschmutzend, deswegen erlebt die Frau aufgrund der biologischen Funktionen ihres Körpers wie Menstruation und Geburt starke Diskriminierung und Ausschluss sowohl von irdischen Tempeln als auch vom Nirvana. Einen weiteren Höhepunkt der Unterdrückung und Diskriminierung erfahren die Frauen der Samuraischicht in der Feudalzeit. Das *ie*-Familiensystem, das sich in dieser Zeit verfestigt, und bis in die Gegenwart anerkannt bleibt, ist auf einer Ideologie strenger Rollen- und Arbeitseilung aufgebaut, die auch heute noch im Unterbewusstsein vieler Japaner/innen wirkt.

So schwach die Frauen in der Realität auch gewesen sein mögen, in den Künsten (Literatur, Kunst, Theater) stellten sie ein paar der mächtigsten und furchterregendsten Rachegeister. Die Prominenz der weiblichen Rachegeister, vor allem in der Tokugawa Zeit, können durchaus als Auswüchse männlicher Schuldgefühle und dem (vielleicht unterbewußten) Wunsch nach Gerechtigkeit verstanden werden. In einem feudalen Japan, in dem Diener ihren Herren und Frauen ihren Männern wehrlos ausgeliefert waren, ließ sich diese soziale Ungerechtigkeit und die gerechte Strafe dafür in der Kunst anhand von Frauenfiguren, die die Schwächsten der Gesellschaft repräsentierten, am besten darstellen. „Traditionelle“ weibliche Rachegeister nahmen daher meist Rache an einem Mann, der stellvertretend für unterdrückende und diskriminierende patriarchalische Wertvorstellungen stand. (Die „modernen“ Geister- und Monsterfiguren des J-Horrorfilms begnügen sich nicht mit nur einem Opfer: ihre Rache hat gesellschaftliche Ausmaße erreicht und befällt jedes Mitglied dieser Gesellschaft gleichgültig ob schuldig oder unschuldig).

Die Ideologie strenger Geschlechterrollentrennung verfestigt sich in der Meiji Zeit noch mehr und betrifft nun nicht mehr eine einzelne Schicht, sondern die gesamte Bevölkerung: Männer sollen arbeiten und Geld verdienen und Frauen sollen zu Hause bleiben und dem Prinzip der „guten Ehefrau und weisen Mutter“ folgen.

Auch in dieser Zeit bleiben *kaidan* Geschichten mit weiblichen Rachegeistern in der Populärkultur ein beliebtes Thema, was sich auch an der Beliebtheit der *kaidan* Filme erkennen lässt.

Nach den kulturgeschichtlichen Einflüssen auf die Darstellung der Frauen habe ich die typischen äußeren Merkmale der Hauptantagonistinnen im modernen japanischen Horrorfilm untersucht. Es wurden Stereotype wie wirre Haare, Kleidung und Gewänder (vor allem in den Farben weiß, rot und schwarz), weit-aufgerissene dämonische Augen und weitere Aspekte wie verformte Frauenkörper und die Verwendung von Wasser als Horrorelement genau beschrieben und mit zahlreichen Beispielen belegt.

Es stellte sich heraus, dass die stereotypen Darstellungsweisen teils aus kulturgeschichtlichen und teils aus psychologischen Gründen eine tiefergehende Bedeutung in sich tragen und deshalb – gezielt oder unbewußt – im japanischen Horrorfilm eingesetzt werden.

Nach der Analyse von allgemeinen Darstellungs-Stereotypen der Hauptantagonistinnen wandte ich mich schließlich der Detailfilmanalyse zu. Mein Hauptaugenmerk bei dieser Analyse lag auf den äußerlichen Merkmalen der Hauptantagonistinnen, dem Hintergrund der Figuren und dem soziokulturellen Kontext der Geschichte. Insgesamt vier Filme wurden

herangezogen, um jeweils vier häufig wiederkehrende Arten der Horrorfilmantagonistinnen zu untersuchen: Kinder, Jugendliche, monströse Frauen und Mütter.

Wie in der Einleitung schon erläutert, erschlossen sich mir diese vier Gruppen bei der Analyse von zahlreichen modernen japanischen Horrorfilmen: fast alle weiblichen

Hauptantagonistinnen ließen sich in eine dieser vier Sparten einordnen.

Kinder sind die schwächsten und schutzbedürftigsten Mitglieder der Gesellschaft, wodurch sie auch ein leichtes Opfer von Grausamkeit und Gewalt werden können. Gewalt durch andere Kinder, oder was besonders oft in Zusammenhang im Horrorfilm steht, Gewalt durch die eigene Familie, prägen die Rolle von Kindern im J-Horrorfilm. Im Film *Shibuya Kaidan* zeigt sich so ein Beispiel eines ungewollten Kindes, das von der Mutter in einem Münzspind entsorgt wird. Das Mädchen, posthum Sacchan getauft, stirbt und kehrt als Rachegeist wieder. Ihr Fluch ist allerdings viel komplexer als es auf den ersten Blick scheint. Ihr Fluch steht in enger Verbindung zum Schicksal der vergewaltigten Mutter, von der sie ausgesetzt wurde. So wird ihr Fluch nicht nur ein Racheakt für ein geraubtes Leben, sondern auch ein Racheakt gegen eine Gesellschaft, in der Kindern und Frauen Gewalt angetan wird.

Beim zweiten analysierten Film, *Satsujin netto* handelt es sich um einen *gakkō no kaidan* – Film, der wie der Name schon sagt, in der Schule oder im Schulumilieu spielt, und dessen Hauptprotagonistinnen und –antagonistinnen Schülerinnen sind. Durch den Rahmen einer Jugend-Geschichte enthält diese Art von Filmen natürlich auch Jugend-Thematiken. In *Satsujin netto* sind das unerfüllte Liebe, Freundschaft, Mobbing, Drogen, Probleme mit Erwachsenen und vor allem Schwierigkeiten mit dem Erwachsenwerden an sich. In *Satsujin netto* befinden sich die Hauptprotagonistinnen auf der Suche nach sich selbst, nach ihrer Identität und der Antwort auf die Frage, wer sie sind und was sie mit ihrem Leben anfangen sollen. Wäre es ein Jugenddrama, könnten sie vielleicht glimpflicher davon kommen, doch im japanischen Horrorfilm gibt es meist kein glimpfliches Ende für die Beteiligten.

Im folgenden Film *Tomie* ist die Titelfigur eine wunderschöne junge Frau, die alle Männer verrückt macht bis meistens einer ihrer Verehrer (oder eine eifersüchtige Frau) es nicht mehr aushält und sie tötet, woraufhin sie kurze Zeit später wieder zum Leben erwacht.

Von einem unter Frauenangst leidenden Mangazeichner konzipiert, ist Tomie inzwischen zum Abbild der Angst vieler weiterer Männer avanciert, und stellt eine sehr prägnante Figur dar: ihre Fähigkeit Männer willenlos zu machen, sie zu kontrollieren und auszunutzen, ist äußerst erschreckend. Dazu kommen ihr Männerhass und eine unglaubliche Regenerationsfähigkeit des eigenen Körpers. Ihr Ziel ist, eine unendlich wachsende Zahl von Tomies zu kreieren.

Tomie symbolisiert alles, wovor der japanische Mann sich fürchtet: eine moderne,

emanzipierte, selbstsüchtige und gemeine Frau, die mit Männern macht, was sie will. Das eigentliche Trauma der Männer liegt darin, dass sie Tomie trotz ihrer offensichtlichen Heucheleien und Spielchen verfallen und ihr wehrlos ausgeliefert sind. Tomie ist die Alptraumversion der modernen selbstbewussten japanischen Frau, die sich nach langer Zeit der Unterdrückung nun endlich ihre Rechte auf Freiheit und geschlechtliche Gleichstellung einfordert. Der schnelle Wandel in den Geschlechterbeziehungen, die fortschreitende Emanzipation der Frauen hinterlässt viele japanische Männer – und auch Frauen selbst –, die zwischen alten traditionellen und modernen Wertvorstellungen stehen und es schwer finden sich einzuordnen. So sind die Männer im wirklichen Leben wie die in Tomie dargestellt: ohnmächtig und wie gelähmt, da sie eine eigene neue Position zu der neuen emanzipierten Frau und ihrer neuen Rollenerwartung erst noch finden müssen.

Im letzten Film wurde anhand von *Kuchisake onna* die Darstellung der Mutterfigur im J-Horrorfilm genauer beleuchtet. Der Film bot durch seine Thematik der „guten bösen“ Mutter gegen die „böse“ Mutter einen äußerst interessanten Plotaufbau. Zwei Mütter, die der Rollenerwartung einer immer-liebenden und immer-fürsorglichen Mutter nicht gerecht werden, da sie ihre Kinder misshandeln, zeigen, dass auch eine unperfekte Mutter zu Opfern für ihre Kinder bereit ist, und umgekehrt, dass Mütter, die ihre Kinder lieben, auch nur Menschen sind, mit Problemen, Krankheiten und Fehlern. Diese beiden Mütter stehen der *kuchisake onna* gegenüber, selber eine Mutter, die ihre Kinder mit extremen Gewaltausbrüchen misshandelte und so sogar ihre ältesten zwei Kinder tötete. Der Fluch der *kuchisake onna* kann als ein Misstrauensbeweis gegen die vorherrschende Mutterrollenideologie gesehen werden, ein Aufschrei gegen ein unwahres und diskriminierendes Bild der Frau als Mutter. Die *kuchisake onna* symbolisiert genau diese alten Werte und prangert sie durch ihr offensichtliches Nichtgerechtwerden der Rolle – wie die beiden Hauptprotagonistinnen-Mütter – massiv an.

Die Rolle der Frau (und die des Mannes) ist kulturgeschichtlich durch viele Faktoren streng definiert worden. Alte Wertesysteme, die beispielsweise noch aus der feudalen Zeit stammen, sind immer noch im Unterbewusstsein der Menschen vorhanden und in der Gesellschaft (Familie, Arbeit, Kindererziehung etc.) weiterhin tief verankert.

Dennoch befindet sich die japanische Gesellschaft in einem steten Wandel, alte Ideologien werden vom Standpunkt der Modernisierung hinterfragt, alte Vorstellungen als unzureichend und unzeitgemäß befunden. Jedoch sind es eben diese alten Vorstellungen, ist es diese als traditionell empfundene Denkweise, auf deren Grundlage die japanische Gesellschaft lange

Zeit funktioniert hat. Und doch genügen die alten Werte den Ansprüchen eines „modernen“ Lebens nicht mehr, gleichzeitig begegnet man neuen Entwicklungen meist immer mit Skepsis.

Diese Identitätskrise der japanischen Gesellschaft findet in den Horrorfilmen in den weiblichen Antagonistinnen Ausdruck. Frauen und ihre Rolle in der Gesellschaft haben sich im Zuge der Emanzipation in den letzten Jahrzehnten bemerkbar stetig weiterentwickelt. Die (Rolle der) Frau, die von traditionellen Wertvorstellungen so extrem vorbelastet ist, wird dadurch zur idealen Figur, die den Clinch zwischen Alt und Neu, Tradition und Modernisierung am deutlichsten demonstrieren kann.

Es genügt nicht, Frauen im Horrorfilm – egal welche Rolle sie spielen –unüberlegt als „monströs“ zu betiteln, denn so eine Vorgehensweise würde einen weiblichen Standpunkt (den es beim J-Horrorfilm nachweislich gibt) von vornherein ausschließen und geschlechterspezifische Stereotype nur noch mehr verfestigen. Jedoch muss auch beachtet werden, dass Horrorfilme aus einem patriarchalischen Rahmen geboren werden, und die meisten Produzenten, Drehbuchautoren und Regisseure des japanischen Horrorfilms Männer sind. Deshalb stehen die im Horrorfilm dargestellten Frauen auch im Kontext unserer bzw. hier der japanischen Gesellschaft, und diese ist bei weitem keine gleichberechtigte, sondern eine immer noch weitaus vom männlichen Standpunkt dominierte Gesellschaft. Schließlich sind Frauen, die sich gegen ihre traditionelle Rollenerwartung stellen, immer noch gefährliche Monster und Geister, sog. „misfits“.

Was die Zukunft des J-Horrors betrifft, so gibt es Stimmen die meinen, der J-Horror Film befände sich in einer Krise. Und in Anbetracht des langsam abflauenden Interesses des Publikums an Filmen mit den gleichen immer wieder kehrenden Fluchgeistern à la Sadako ist diese Behauptung nicht ganz falsch.

So groß das Interesse an dieser Art von Horror am Höhepunkt des J-Horrors auch war, irgendwann gewöhnt sich das Publikum an den Stil und die Art der Geschichten. Damit Horror als Horror erfolgreich sein kann, muss er frisch und überraschend sein. Ein Boom hält nur so lange an, bis die Frische und Originalität ausgeschöpft worden sind, dann wendet sich das Publikum etwas anderem zu. Deshalb sollte man vielleicht nicht von einer Krise des japanischen Horrorfilms an sich, sondern von einer Krise der Inszenierungen und Thematiken sprechen. Doch obwohl Fluchgeschichten um einen (weiblichen) Rachegeist immer noch das Hauptthema im japanischen Horrorfilm stellen, verändert und entwickelt sich auch diese Darstellung allmählich weiter. In den vergangenen Jahren herausgekommene nennenswerte

Werke des J-Horrors wie die *Kuchisake onna*-Reihe oder der Film *Ekusute* wirken actionreicher und scheuen sich nicht davor, (physische) Gewalt und Blut offen zu zeigen – im Gegensatz zu „Klassikern“ des J-Horrorfilms wie *Ringu*. Man kann gespannt sein, wie sich der J-Horrorfilm weiter entwickelt und welche neuen weiblichen Rachegeister oder Monsterfiguren er noch hervorbringen wird.

Eines steht jedoch fest: die weiblichen Hauptantagonistinnen des japanischen Horror(films) sind – egal ob als klassische Filmfiguren oder moderne Erscheinungen – Kultfiguren, die aus dem Genre kaum mehr wegzudenken sind.

Literaturliste

Andō Mariko (Hg.)

2003 *Juon kenkyū bukku: Saekike no nazo*. [Das Ju-on Forschungsbuch: das Rätsel der Familie Saeki]. Tokyo: Fusōsha.

Ballhausen, Thomas, Günter Krenn und Lydia Marinelli (Hg.)

2006 *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria.

Ballhausen, Thomas

2006 „Der verdrehte Blick. Schaulust und Horror in Peeping Tom“, Thomas Ballhausen, Günter Krenn und Lydia Marinelli (Hg.): *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 285-300.

Barrett, Gregory

1989 *Archetypes in Japanese Film: The Sociopolitical and Religious Significance of the Principal Heroes and Heroines*. Selinsgrove: Susquehanna University Press.

Baumann, Hans D.

1989 *Horror: Die Lust am Grauen*. Weinheim: Beltz.

Blake, Linnie

2008 „>>Everyone will suffer<<. National Identity and the Spirit of Subaltern Vengeance in Nakata Hideo's *Ringu* and Gore Verbinski's *The Ring*“, Benjamin Moldenhauer, Christoph Spehr und Jörg Windszus (Hg.): *On Rules and Monsters. Essays zu Horror, Film und Gesellschaft*. Hamburg: Argument Verlag, 146-170.

Brandon, James R. (Hg.)

2002a *Kabuki Plays on Stage 1: Brilliance and Bravado*. Honolulu: University of Hawaii Press.

2002b *Kabuki Plays on Stage 3: Darkness and Desire*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Brauerhoch, Annette

1996 *Die gute und die böse Mutter: Kino zwischen Melodrama und Horror*. Marburg: Schüren.

Bush, Laurence C.

2001 *Asian Horror Encyclopaedia. Asian Horror Culture in Literature, Manga and Folklore*. Lincoln: iUniverse.

Clover, Carol J.

1992 *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*. New Jersey: Princeton University Press.

Creed, Barbara

1993 *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge.

Domenig, Roland

2003 „Die Versammlung brach in stürmischen Beifall aus – Zu den Anfängen des Kinos in Wien und Tokyo“, Sepp Linhart (Hg.): *Wien und Tokyo um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*. Wien: Abteilung für Japanologie Institut für Ostasienwissenschaften Universität Wien, 191-216.

Felix, Jürgen

2003 *Moderne Film Theorie. 2.Auflage*. Mainz: Bender.

Formanek, Susanne

2005 *Die „böse Alte“ in der japanischen Populärkultur der Edo-Zeit. Die Feindvalenz und ihr soziales Umfeld*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Galbraith, Stuart IV

1994 *Japanese Science Fiction, Fantasy and Horror Films*. North Carolina: McFarland & Co.

Galloway, Patrick

2006 *Asia Shock. Horror and Dark Cinema from Japan, Korea, Hong Kong, and Thailand*.

California: Stone Bridge Press.

Gelder, Ken (Hg.)

2000 *The Horror Reader*. New York: Routledge.

Grafl, Franz

2006 "Filmwissenschaft und Psychoanalyse. Leselust und Schaulust", Ballhausen/ Krenn/ Marinelli (Hg.) 2006: 77-96.

Hand, Richard J.

2005 "Aesthetics of Cruelty: Traditional Japanese Theatre and the Horror Film", Jay McRoy (Hg.): *Japanese Horror Cinema*, Edinburgh: University Press, 18-28.

Harper, Jim

2008 *Flowers from Hell. The Modern Japanese Horror Film*. Hereford: Noir Publishing.

Hashimoto Sumiko

1998 *Nihon no kamigata to kamikazari no rekishi*. [Die Geschichte des Haars und Haarschmucks in Japan]. Tokyo: Genryūsha.

Hearn, Lafcadio

2006 *Kwaidan. Ghost Stories and Strange Tales of Old Japan*. New York: Dover Publications.

2005 *Tales of Old Japan. Folklore, Fairy Tales, Ghost Stories and Legends of the Samurai*. London: Dover Publications.

1971 *In Ghostly Japan*. North Clarendon: Tuttle.

Heller, Eva

1993 *Wie Farben wirken: Farbpsychologie. Farbsymbolik. Farbgestaltung*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.

Hickethier, Knut

2007 *Film- und Fernsehanalyse. 4. aktualisierte und erweiterte Auflage*. Stuttgart: Metzler.

Higashi Masao (Hg.)

2006 *Kurokami ni urami wa fukaku. Kami no ke horā kessakushū*. [Der Groll in schwarzen Haaren sitzt tief. Haar-Horror Meisterstücksammlung]. Tokyo: Kadokawashoten.

Higashi Masao

2006 “Sadako wa naze kowai no ka – moohatsu to horā no kankei o megutte” [Wieso ist Sadako furchteinflößend? – Über den Zusammenhang von Haar und Horror]. Higashi Masao (Hg.): *Kurokami ni urami wa fukaku. Kami no ke horā kessakushū*. Tokyo: Kadokawashoten, 325-345.

Hofmann, Frank

1989 *Moderne Horrorfilme*. Rüsselheim: Hofmann.

Hogan, David J.

1986 *Dark Romance. Sexuality in the Horror Film*.

Horiuchi Daiji (Hg.)

1998 *Bōkensha gaido. Rūpukai. Ringu kenkyūkaihen*. [Abenteurer-Guide. Die Welt des Rings. Herausgegeben von der Ringu-Forschungsgruppe]. Tokyo: Kadokawa Shoten.

Ichianagi Hirotaka und Morio Yoshida (Hg.)

2007 *Eiga no kyōfu*. [Das Grauen der Filme]. Tokyo: Seikyusha.

Igeta Midori

1998 „Women’s Role – A Channel for Power“, Okuda/Okano (Hg.) 1998: 125-149.

Iles, Timothy

2008 *The Crisis of Identity in Contemporary Japanese Film. Personal, Cultural, National*. Leiden: Koninklijke.

Iwamoto Kenji (Hg.)

1998 *Nihon no eiga no rekishi*. [Geschichte des japanischen Films]. Tokyo: Nihonzusho sentā.

Izumi Toshiyuki

2000 *Ginmaku no hyakkai. Honchō kaiki eiga taigai*. [Hundert Schwarz-Weiß Geistergeschichten. Liste der Mysteryfilme unseres Landes]. Tokyo: Seidosha.

Jancovich, Mark (Hg.)

2002 *Horror, the Film Reader*. London: Routledge.

Jolivet, Muriel

1997 *Japan: the childless society? The Crisis of Motherhood*. New York: Routledge.

Kakeō Yoshio (Hg.)

2000 *Horā densetsu*. [Horrorlegende]. *The Horror File*. Tokyo: Tokyo FM.

Kamiyama Yoko

2004 *Horā mūbi kyūkyoku daikan*. [Das beste Horrorfilm Lexikon]. *Horror Movies Extreme Encyclopedia*. Tokyo: Pia.

Kataoka Tokuo

1993 *Yotsuya kaidan no onnatachi. Kogoroshi no keifu*. [Die Frauen aus Yotsuya Kaidan. Eine Genealogie der Kindstötung]. Tokyo: Shōgakkan.

Kalat, David

2007 *J-Horror. The Definite Guide to The Ring, The Grudge and beyond*. New York: Vertical.

Knaur – Das Deutsche Wörterbuch. Lexikographisches Institut München (Hg.), 1985.

Knigge, Andreas und Achim Schnurrer

1980 *Bilderfrauen/Frauenbilder. Eine kommentierte Bilddokumentation über das Bild der Frau im Comic*. Hannover: Edition Becker und Knigge.

Kodama Kazuo

1986 *Horā eiga no hīrōtachi*. [Die Helden des Horrorfilms]. Tokyo: Shinchōsha.

Komatsuzawa Hitoshi (Hg.)

2000 *Nihon kaiki gensō kikō. Yūrei, onryō kaishō*. [Mysteryöse Fantasie-Reiseberichte Japans. Geister, Fluchgeister, Geisterkapitel]. Tokyo: Dōhōsha.

Kono Nobuko

1998 “Woman and Nation – Reflections on the Kojiki”, Okuda/Okano (Hg.) 1998: 45-63.

Kotani Mari

2005 *Tekunogoshikku*. [Techno-gothic]. Tokyo: Hōmu.

Kume Yoriko

2007 “*Bunkatekina shutai no yamai*. Kurosawa Kiyoshi to Yamamoto Fumio no dopperugengā, soshite *Sakebi* [Die Krankheit des kulturellen Subjekts. Kurosawa Kiyoshi und Yamamoto Fumios Doppelgänger, und der Film *Sakebi*]”, Ichianagi Hiroataka und Yoshida Morio (Hg.): *Eiga no kyōfu*. Tokyo: Seikyusha, 129-135.

2005 “Onnarei no inai japaniizu horā nante! [J-Horror ohne weibliche Geister-unvorstellbar!]”, Ichianagi Hiroataka und Yoshida Morio (Hg.): *Horā japanesuku no genzai*. [Die Gegenwart des Horror Japanesque]. Tokyo: Seikyusha, 165-171.

Lewinsky-Sträuli, Marianne

1989 *Japanische Dämonen und Gespenster. Geschichten aus zwölf Jahrhunderten*. München: Diederichs.

Magistrale, Tony

2005 *Abject Terrors. Surveying the Modern and Postmodern Horror Film*. New York: Peter Lang Publishing.

McRoy, Jay (Hg.)

2005 *Japanese Horror Cinema*. Edinburgh: University Press.

Mulvey, Laura

1994 „Visuelle Lust und narratives Kino“, Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: Fischer, 48-65.

Nakano Yuko

- 1998 „Women and Buddhism – Blood Impurity and Motherhood“, Okuda/Okano (Hg.)
1998: 65-85.

Napier, Susan J.

- 2005 *Anime – from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. New York: Palgrave.
1996 *The Fantastic in Modern Japanese Literature. The Subversive of Modernity*. London: Routledge.

Naumann, Nelly

- 1996 *Die Mythen des alten Japan*. München: Beck.

Neuss-Kaneko, Margret

- 1990 *Familie und Gesellschaft in Japan*. München: Beck.

Okuda Akiko und Haruko Okano (Hg.)

- 1998 *Women and Religion in Japan*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Okano Haruko

- 1998 „A Feminist Critique of Japanese Religions“, Okuda/Okano (Hg.) 1998: 17-44.

Miyata Noboru

- 2006 „Onna no kami [Frauenhaar]“, Higashi Masao (Hg.): *Kurokami ni urami wa fukaku. Kami no ke horā kessakushū*. Tokyo: Kadokawashoten, 89-95.

Nagae Akira

- 2000 „Horā to joshikōsei [Horror und Oberschülerinnen]“, Kawade Yume Mukku Bungei
betsu satsu [Kawade Yume Mukku Literatur Sonderband] (Hg.): *Saikyō horā nabi*
2000, [Der beste Horror Navigator 2000], Tokyo: Kawade Shobō Shinsha, 116-119.

Nagamitsu Sachi (Hg.)

- 2007 *Yasō banpaia – vampire*. [Nocturne Vampir], Tokyo: Studio Parabolica.

Okazaki Masao

1998 *Edo no yami. Makai meguri – onryō sutā to kiai densetsu*. [Die Dunkelheit Edos. Über die Dämonenwelt – Fluchgeister Stars und unheimliche Legenden]. Tokyo: Tōkyō Bijutsu.

Rainer, Alexandra

2003 *Monsterfrauen. Weiblichkeit im Hollywood-Sciencefictionfilm*. Wien: Verlag Turia und Kant.

Rüdiger, Dirk und Claudius Sowa

2000 *Teen Scream. Titten und Terror im neuen amerikanischen Kino*. Hamburg: Europa Verlag.

Schury, Gudrun

2001 *Lebensflut. Eine Kulturgeschichte des Blutes*. Leipzig: Reclam.

Shelton, Catherine

2008 *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: Transcript.

Shirasu Masako

1997 *Ryōseiguyū no bi*. [Die Schönheit der Bisexualität]. Tokyo: Shinchōsha.

Short, Sue

2006 *Misfit Sisters. Screen Horror as Female Rites of Passage*. Hampshire: Palgrave.

Stowasser, Petschenig und Skutsch

1994 *Stowasser: Lateinisch-Deutsches Schulwörterbuch*. Wien: Verlag Holder-Pichler-Tempsky.

Stringer, Julian

2007 “The Original and the Copy. Nakata Hideo’s Ring (1998)”, Alastair Phillips und Julian Stringer (Hg.): *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. Oxon: Routledge, 296-307.

Svensson, Arne

1971 *Screen Series: Japan*. New York: Barnes & Co.

Tachikawa Hiroshi

2006 *Kyōfu to SF gensō sekai no hiroin jōhōshi “kūsō kuin” Vol. 1: Horā hiroin*. [Info-Zeitschrift zu den Heldinnen der Horror und SF-Fantasy Welt. *Scream Queens*. Vol.1: Horror Heldinnen]. Tokyo: Aoba shuppan.

Takahashi Akihiko

2005 “Kigen no nai Tomie to chūshin no nai uzumaki. Itō Junji no byōsen, koma, tanitsusekai [*Tomie* ohne Ursprung, und *Uzumaki* ohne Mitte. Itō Junjis Konturen, Panele, einfache Welt]”, Ichiyangi Hirota und Yoshida Morio (Hg.): *Horā japanesuku no genzai* [Die Gegenwart des Horror Japanesque], Tokyo: Seikyusha, 132-150.

Takahashi Hiroshi

2004 *Eiga no ma*. [Der böse Geist des Films]. Tokyo: Seidosha.

Tsunemitsu Tōru

1993 *Gakkō no kaidan. Kōshobungei no tenkai to shosō*. [Schulgeistergeschichten. Die Entwicklungen und Phasen der mündlichen Überlieferung]. Kyoto: Minerva.

Tsuruta Kōji

2000 “History of Nippon Horror Movie”, Kakeō Yoshio (Hg.): *Horā densetsu. The Horror File*, Tokyo: Tokyo FM, 56-59.

Tudor, Andrew

2002 “Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre”, Mark Jancovich (Hg.): *Horror, the Film Reader*. London: Routledge, 47-55.

Ueda Mitsuteru

2000 *Ringu 0 kyōfu zōshin magajin. The Sadako – bideo ando dvd dētahen*. [Ringu 0: Magazin. Die Sadako- Video- und Datensammlung]. Tokyo: Kadokawashoten.

Washburn, Dennis und Carole Cavanaugh (Hg.)

2001 *Word and Image in Japanese Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.

Weisser, Thomas und Yuko MiharaWeisser

1997 *Japanese Cinema Encyclopedia: Horror, Fantasy and Science Fiction Films*. Florida: Vital Books.

White, Jerry

2007 *The Films of Kiyoshi Kurosawa. Master of Fear*. Berkeley: Stone Bridge Press.

Williams, Linda

1991 „Filmkörper. Geschlecht und Genre“, G.J.Lishka (Hg.): *Feminismus und Medien*. Bern: Benteli, 249-275.

1990 „Wenn sie hinschaut“, *Frauen und Film*, Heft 49. Basel: Stroemfeld Roter Stern, 3-20.

Wood, Robin

1986 *Hollywood from Vietnam to Reagan ...and beyond*. New York: Colombia University Press.

Wulff, Hans J.

2005 „Die entmachtete Sexualität. Politik, Klonieren und Replikation im neueren Kino“, Christine Rüffert, Irmbert Schenk, u.a. (Hg.): *Unheimlich anders. Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino*. Berlin: Bertz und Fischer, 141-152.

Yamada Seiji

1995 *Shinreikaiki hakubutsukan*. [Geister-Mystery Museum]. Tokyo: Dētahausu.

Yumoto Kōichi

2007 *Edo Tōkyō kiai hyakumonogatari*. [Die Hundert Geistergeschichten von Edo-Tokyo]. Tokyo: Kawade Shobō Shinsha.

Elektronische Quellen (zuletzt eingesehen am 30. April 2009)

De Benneville, James S.

2006 "The Project Gutenberg EBook of The Yotsuya Kwaidan or O'Iwa Inari":
<http://www.gutenberg.org/files/19944/19944-h/19944-h.htm>

www.imdb.de

www.imdb.jp.co

Liste der japanischen Horrorfilme (mit Titelübersetzung)

Audition (1999); Regie: Miike Takashi; Drehbuch: Tengan Daisuke; Romanvorlage: Murakami Ryū; Produktion: Fukushima Satoshi, Suyama Akemi, Yokohama Toyoyuki; Produktionsfirma: AFDF.

Chakushin ari (One Missed Call) (2003); Regie: Miike Takashi; Drehbuch: Daira Minako; Romanvorlage: Akimoto Yasushi; Produktion: Arishige Yoichi, Inoue Fumio, Kuroi Kazuo (u.a.); Produktionsfirma: Kadokawa-Daiei Eiga K.K.

Chakushin ari 2 (One Missed Call 2) (2005); Regie: Tsukamoto Renpei; Drehbuch: Daira Minako; Romanvorlage: Akimoto Yasushi; Produktion: Arishige Yoichi, Kuroi Kazuo, Sato Naoki (u.a.); Produktionsfirma: Chakushin Ari 2 Seisaku Iinkai.

Chakushin ari final (One Missed Call Final) (2006); Regie: Asō Manabu; Produktionsfirma: Chakushin Ari Final Seisaku Iinkai.

Chēn (Chain) (2003); Regie: Shimizu Atsushi; Drehbuch: Okubo Tomomi; Produktionsfirma: Artport.

Suiyō puremia: sekai saikyō J hoora SP. Nihon no kowai yoru (Dark Tales of Japan) (2004); Regie und Drehbuch: Nakamura Yoshihiro, Ochiai Masayuki, Shimizu Takashi (u.a.); Produktion: Ichise Takashige, Moriya Takeshi (u.a.); Produktionsfirma: @Movie Japan K.K.

Ekusute (Exte: Hair Extensions) (2007); Regie und Drehbuch: Sono Sion; Produktion: Okada Makoto; Produktionsfirma: Central Arts.

Gakkō no toshi densetsu: toire no Hanako-san [Moderne Schulgeisterlegende: Hanako, der Geist von der Toilette] (2007); Regie: Yoshida Kōta; Drehbuch: Tanaka Tomoaki, Yoshida Kōta; Produktionsfirma: TC Entertainment.

Hino Hideshi no za horā kaiki gekijō: watashi no akachan [Hino Hideshis Horror-Mystery-Theater: mein Baby] (2004); Regie: Nakamura Yoshihiro; Drehbuch: Terauchi Kōtarō; Produktionsfirma: Kaikigekijō Film Partners.

Hino Hideshi no za horā kaiki gekijō: jigoku kozō [Hino Hideshis Horror-Mystery-Theater: der Junge aus der Hölle] (2004); Regie: Yasusato Mari; Drehbuch: Yamamoto Naoki; Produktionsfirma: Pony Canon.

Hitori kakurenbo [Alleine Versteck spielen] (2008); Regie und Drehbuch: Uminuma Tomoya; Produktion: Ohashi Takashi; Produktionsfirma: Aceduce Entertainment.

Honogurai mizu no soko kara (Dark Water) (2002); Regie: Nakata Hideo; Drehbuch: Nakamura Yoshihiro; Romanvorlage: Suzuki Kōji; Produktion: Ichise Takashige; Produktionsfirma: Honogurai mizu no soko kara Seisaku Iinkai.

Hyōi/Jibakurei [Besessen/Gebundener Geist] (2005); Regie: Kamei Toru, Nagasaki Minami; Drehbuch: Nakayama Shinichi, Kamei Toru (u.a.); Produktionsfirma: Fine Films Inc.

Inugami (2001); Regie und Drehbuch: Harada Masato; Romanvorlage: Bando Masako; Produktion: Hara Masato, Inoue Fumio, Nabeshima Hisao; Produktionsfirma: Asmik Ace Entertainment.

Jitsuroku! Norowareta toshi densetsu/kaiki! Onnen - Shōwa no toshi densetsu shū [Wahre Geschichten! Verfluchte städtische Legenden und Mysterygeschichten! Fluch – Sammlung städtischer Legenden der Showa Zeit] (2007); Produktionsfirma: Aceduce Entertainment.

Ju-on: The Curse (2000); Regie und Drehbuch: Shimizu Takashi; Produktion: Ichise Takashige, Katō Kazuo, Takashima Masaaki; Produktionsfirma: Toei Video Company.

Ju-on: The Curse 2 (2000); Regie und Drehbuch: Shimizu Takashi; Produktion: Ichise Takashige, Katō Kazuo, Takashima Masaaki; Produktionsfirma: Toei Video Company.

Ju-on: The Grudge (2003); Regie und Drehbuch: Shimizu Takashi; Produktion: Ichise Taka; Produktionsfirma: Oz Company.

Ju-on: The Grudge 2 (2003); Regie und Drehbuch: Shimizu Takashi; Produktion: Ichise Taka; Produktionsfirma: Aozora Investments.

Kaidan Shin Mimibukuro (Tales of Terror from Tokyo Volume 1) (TV Serie) (2003); Regie: Arakawa Eiji, Kihara Hirokatsu, Shimizu Takashi (u.a.); Buch: Kihara Hirokatsu, Nakayama Ichirō; Produktion: Niwa Andrew Tamon, Yamaguchi Yukihiro, Suzuki Kōsuke; Produktionsfirma: BS-i K.K.

Kaidan Shin Mimibukuro: Gekijō-ban (Tales of Terror from Tokyo) (2004); Regie: Amemiya Keita, Hirano Shunichi, Miyake Ryūta (u.a.); Drehbuch: Miyake Ryūta; Buch: Kihara Hirokatsu, Nakayama Ichirō; Produktion: Niwa Andrew Tamon, Yamaguchi Yukihiro; Produktionsfirma: BS-i K.K.

Kaidan Shin Mimibukuro: Gekijō-ban- yūrei manshon (Tales of Terror: The Haunted Apartments) (2005); Regie: Yoshida Akio; Drehbuch: Watanabe Mutsuki; Buch: Kihara Hirokatsu, Nakayama Ichirō; Produktion: Niwa Andrew Tamon, Yamaguchi Yukihiro, Suzuki Kōsuke; Produktionsfirma: Tokyo Broadcasting System (TBS).

Kairo (Pulse) (2001); Regie und Drehbuch: Kurosawa Kiyoshi; Produktion: Tokuma Yasuyoshi, Yamamoto Hiroshi; Produktionsfirma: Daiei Eiga.

Kakashi (Kakashi – Das Dorf der Vogelscheuchen) (2001); Regie: Tsuruta Norio; Drehbuch: Mitaku Ryuta; Mangavorlage: Itō Junji; Produktion: Onishi Yōichiro; Produktionsfirma: Planet Entertainment.

Koibone [Liebesknochen] (2005); Regie: Goto Kenji; Drehbuch: Tokue Mamiko; Produktionsfirma: Koibone Seisaku Iinkai.

Kokkuri san –Nihon ban [Kokkuri – Japan Kapitel] (2004); Regie: Sakamoto Kazuyuki;
Drehbuch: Yoshizawa Ken; Produktionsfirma: Kokkurisan Seisaku Inkai.

Kōrei (Seance) (2000); Regie: Kurosawa Kiyoshi; Drehbuch: Onishi Tetsuya; Romanvorlage:
Mark McShane; Produktion: Tanaka Takehiko, Uemura Yasuyuki; Produktionsfirma: Kansai
Telecasting Corporation.

Kowai onna (Unholy Women) (2006); Regie und Drehbuch: Amemiya Keita, Suzuki Takuji,
Toyoashima Keisuke; Produktion: Komatsu Machiko, Sasaki Shiro, Shimizu Takashi (u.a.)
Produktionsfirma: Office Shirōs.

Kuchisake [Der aufgeschlitzte Mund] (2005); Regie und Drehbuch: Hashiguchi Takuaki;
Vertriebsfirma: Interfilm.

Kuchisake onna (Carved: The slit mouthed woman) (2007); Regie: Shiraishi Kōji; Drehbuch:
Shiraishi Kōji, Yokota Naoyuki; Produktion: Hanamura Kayako, Kokago Hirokazu (u.a.);
Produktionsfirma: Earl Grey Film.

Kuchisake onna 2 (A slit-mouthed woman 2) (2008); Regie: Terauchi Kōtarō; Drehbuch:
Terauchi Kōtarō, Sagami Yoshitsugu, Carolco; Produktion: Ohashi Takafumi;
Produktionsfirma: Earl Grey Film.

Kuchisake onna 0: Beginning (The slit-mouthed woman 0: The Beginning) (2008); Regie und
Drehbuch: Kodama Kazuto; Produktionsfirma: Japan Sky Way.

Kuchisake onna – kaiki toshi densetsu [Die Frau mit dem aufgeschlitzten Mund – mysteriöse
städtische Legende] (2008); Regie: Yoshikawa Toru; Drehbuch: Yasue Yōki;
Produktionsfirma: Zen Pictures.

Kuu ie/ Reishi [Das (Menschen-) fressende Haus/Geistervision] (2005); Regie: Nagasaki
Minami, Kamei Toru; Drehbuch: Nagasaki Minami, Nakayama Shinichi, Kamei Toru (u.a.).

Kwaidan (1964); Regie: Kobayashi Masaki; Drehbuch: Mizuki Yōko; Buchvorlage: Lafcadio
Hearn; Produktionsfirma: Bungei.

Kyua (Cure) (1997); Regie und Drehbuch: Kurosawa Kiyoshi; Produktion: Ikeda Tetsuya, Kanno Satoshi, (u.a.); Produktionsfirma: Code Red.

Rofuto (Loft) (2005); Regie und Drehbuch: Kurosawa Kiyoshi; Produktion: Jason Chae, Ishibashi Kenji, (u.a.); Produktionsfirma: Channel Neko.

Marebito (The Stranger from Afar) (2004); Regie: Shimizu Takashi; Drehbuch: Konaka Chiaki; Romanvorlage: Konaka Chiaki; Produktion: Hirata Tatsuhiko, Horikoshi Kenzō (u.a.); Produktionsfirma: Adness K.K.

Mizuchi (Death Water) (2006); Regie und Drehbuch: Yamamoto Kiyoshi; Romanvorlage: Tanaka Hirofumi; Produktion: Ohashi Takafumi; Produktionsfirma: Tornado Film.

Noroi (Noroi – The Curse) (2005); Regie und Drehbuch Shiraishi Kōji; Yokota Naoyuki; Produktion: Ichise Takashige; Produktionsfirma: Xanadeux Company.

Onibaba (Onibaba – Die Töterinnen) (1964); Regie und Drehbuch: Shindō Kaneto; Produktion: Itoya Hisao; Minato Tamotsu; Noto Setsuo; Produktionsfirma: Kindai Eiga Kyokai.

Onnen [Der Fluch] (2005); Regie und Drehbuch: Nagasaki Minami; Produktionsfirma: Fine Films Inc.

Otoshimono (Ghost Train) (2006); Regie: Furusawa Takeshi; Drehbuch: Furusawa Takeshi, Tanaka Erika; Produktionsfirma: Otoshimono Film Partners.

Oyayubi sagashi (Vanished) (2006); Regie: Kumazawa Naoto; Drehbuch: Kumazawa Naoto, Takahashi Izumi; Produktion: Hara Kimio, Nagamatsuya Tarō; Produktionsfirma: IMJ Entertainment.

Pray (2005); Regie: Sato Yuichi; Drehbuch: Ogawa Tomoko; Produktion: Satoshi Fukushima; Produktionsfirma: Art Movie Japan.

Rasen (Spiral) (1998); Regie und Drehbuch: Iida Jōji; Produktion: Hara Masato, Ichise Takashige, Kawai Shinya; Produktionsfirma: Omega Project.

Ringu (Ring) (1998); Regie: Nakata Hideo; Drehbuch: Takahashi Hiroshi; Romanvorlage: Suzuki Kōji; Produktion: Hara Masato, Ichise Takashige, Kawai Shinya, (u.a.); Produktionsfirma: Omega Project.

Ringu 2 (Ring 2) (1999); Regie: Nakata Hideo; Drehbuch: Nakata Hideo, Takahashi Hiroshi; Romanvorlage: Suzuki Kōji; Produktion: Hara Masato, Ichise Takashige, Ishihara Makoto; Produktionsfirma: Kadokawa Shoten Publishing Co.

Ringu 0: Birthday (2000); Regie: Tsuruta Norio; Drehbuch: Takahashi Hiroshi; Romanvorlage: Suzuki Kōji; Produktion: Hara Masato, Ichise Takashige; Produktionsfirma: Ring 0: Birthday Seisaku Inkai.

Rinne (Reincarnation) (2005); Regie: Shimizu Takashi; Drehbuch: Shimizu Takashi, Adachi Masaki; Produktion: Hamana Kazuya, Ichise Takashige, Kotani Yasushi; Produktionsfirma: Entertainment Farm (EF).

Saimin (Hypnosis) (1999); Regie: Ochiai Masayuki; Drehbuch: Fukuda Yasushi; Romanvorlage: Matsuoka Keisuke; Produktionsfirma: Toho Pictures.

Sairen (Forbidden Siren) (2006); Regie: Tsutsumi Yukihiro; Drehbuch: Takayama Naoya; Produktion: Haruna Kei; Produktionsfirma: Asahi Broadcasting.

Sakebi (Retribution) (2006); Regie und Drehbuch: Kurosawa Kiyoshi; Produktion: Chiba Ryuhei, Hamana Kazuya, (u.a.); Produktionsfirma: Entertainment Farm (EF).

Satsujin netto [Mörder-Netz] (2004); Regie und Drehbuch: Kawano Kōji; Produktionsfirma: GP Museumsoft.

Shibuya kaidan (The Locker) (2003); Regie: Horie Kei; Drehbuch: Fukutani Osamu; Produktion: Shibata Issei; Produktionsfirma: Bad Taste Visual Voice.

Shibuya kaidan 2 (The Locker 2) (2004); Regie: Horie Kei; Drehbuch: Fukutani Osamu;
Produktionsfirma: Geneon Entertainment.

Shikoku (Shikoku – Rückkehr zur Insel der Toten) (1999); Regie: Nagasaki Shunichi;
Drehbuch: Manda Kunimi, Sento Takenori; Produktion: Hara Masato, Tsuge Yasushi;
Produktionsfirma: Shikoku Seisaku Inkai.

Shinsei toire no Hanako-san [Die neue Geschichte von Hanako] (1998); Regie: Tsutsumi Yukihiro; Drehbuch: Takahashi Hiroshi; Produktionsfirma: Toei Company.

Shisha no gakuensai (School day of the dead) (2000); Regie: Shinohara Tetsuo; Drehbuch: Abe Teruo; Romanvorlage: Akagawa Jirō; Produktion: Hara Masato, Tsuge Yasushi;
Produktionsfirma: Asmik Ace Entertainment.

Shizue [Shizue] (2005); Regie und Drehbuch: Moroe Ryō; Produktionsfirma: Broadway.

Shizue 2 – kizamareta jyuujika [Shizue 2 – die eingeritzten Kreuze] (2006); Regie und Drehbuch: Sakurai Masaaki; Produktionsfirma: Broadway.

Shizue 3 – jyubaku byotō [Shizue 3 – das verfluchte Krankenhaus] (2006); Regie und Drehbuch: Sakurai Masaaki; Produktionsfirma: Broadway.

Otogirisō (St. John's Wort) (2001); Regie: Shimoyama Ten; Drehbuch: Nakajima Goro;
Romanvorlage: Nagasaka Shūkei; Produktion: Hara Masato.

Suito homu (Sweet Home) (1989); Regie und Drehbuch: Kurosawa Kiyoshi; Produktion: Itami Juzo; Produktionsfirma: Itami Productions.

Toire no Hanako-san (Hanako) (1995); Regie: Matsuoka Jōji; Drehbuch: Fukuda Takuro, Matsuoka Jōji; Produktion: Umekawa Haruo; Produktionsfirma: Shōchiku.

Toire no Hanako-san – Kieta shōjo no himitsu [Hanako, der Toilettengeist: das Geheimnis des verschwundenen Mädchens] (1997); Regie: Sasaki Masato; Drehbuch: Murai Sadayuki;
Produktionsfirma: Pony canon.

Tōkaidō Yotsuya kaidan (The Ghost of Yotsuya) (1959); Regie: Nakagawa Nobuo; Drehbuch: Ishikawa Yoshihiro, Onuki Masayoshi; Produktion: Okura Mitsugu; Produktionsfirma: Shinto Company.

Tomie (1999); Regie und Drehbuch: Oikawa Ataru; Mangavorlage: Itō Junji; Produktion: Higashi Yasuhiko (Azuma), Hirata Tatsuhiko, (u.a.); Produktionsfirma: Daiei Studios.
Tomie: Another Face (1999); Regie: Inomata Toshirō; Drehbuch: Oikawa Shōtarou; Mangavorlage: Itō Junji; Produktion: Itō Naotada, Shimizu Shun.

Tomie: Replay (2000); Regie: Mitsuishi Tomijiro; Drehbuch: Tamaki Satoru; Mangavorlage: Itō Junji; Produktion: Higashi Yasuhiko, Tachikawa Tsutomu; Produktionsfirma: Toei Studios.

Tomie: Rebirth (2001); Regie: Shimizu Takashi; Drehbuch: Fujioka Yoshinobu; Mangavorlage: Itō Junji; Produktion: Ishii Tōru, Okada Makoto, Shimizu Shun (u.a.); Produktionsfirma: Toei Studios.

Tomie: Beginning (2005); Regie und Drehbuch: Oikawa Ataru; Mangavorlage: Itō Junji; Firma: Arcimbardo Y.K.

Tomie: Revenge (2005); Regie und Drehbuch: Oikawa Ataru; Mangavorlage: Itō Junji; Firma: Arcimbardo Y.K.

Tomie vs. Tomie (2007); Regie und Drehbuch: Kubo Tomohiro; Mangavorlage: Itō Junji; Produktion: Higashi Yasuhiko, Kubo Kazuaki, Matsushita Jun'ichi; Produktionsfirma: Art Port.

Tomie: Saishū-shō – kindan no kajitsu (Tomie: Forbidden Fruit) (2002); Regie: Nakahara Shun; Drehbuch: Fujioka Yoshinobu; Mangavorlage: Itō Junji; Produktion: Higashi Yasuhiko, Shimizu Toru; Produktionsfirma: Toei Studios.

Umezu Kazuo: kyōfu gekijō – death make (Kazuo Umezu's Horror Theater: Death make) (2005); Regie: Itō Taichi; Drehbuch: Konaka Chiaki; Mangavorlage: Umezu Kazuo; Produktion: Harada Koji, Saito Takeshi; Produktionsfirma: Eisei Gekijō.

Umezū Kazuo: kyōfu gekijō – purezento (Kazuo Umezū's Horror Theater: Present) (2005);
Regie: Yamaguchi Yūdai; Drehbuch: Hayashi Tamio; Mangavorlage: Umezū Kazuo;
Produktionsfirma: Eisei Gekijō.

Umezū Kazuo: kyōfu gekijō – madara no shōjo (Kazuo Umezū's Horror Theater: The Harlequin Girl) (2005); Regie: Iguchi Noboru; Drehbuch: Konaka Chiaki; Mangavorlage: Umezū Kazuo; Produktion: Fujiwara Emiko, Nakao Kazue; Produktionsfirma: Eisei Gekijō.

Uzumaki (Spiral) (2000); Regie: Higuchinsky; Drehbuch: Nitta Takao, Yasuo Chika;
Mangavorlage: Itō Junji; Produktion: Kurosawa Mitsuru, Miyake Sumiji, (u.a.);
Produktionsfirma: Omega Micott Inc.

Yōkai kidan - Woman Transformation (2006); Regie und Drehbuch: Kamei Tōru; Idee: Matsui Kenji; Geschichte: Nagamori Yūji; Produktion: Kurosu Isao;
Produktionsfirma: AMG Entertainment.

Yabu no naka no kuroneko (Kuroneko) (1968); Regie und Drehbuch: Shindō Kaneto;
Produktion: Nichiei Shinsha; Produktionsfirma: Toho Company.

Yumeko [Traumkind] (2002); Regie und Drehbuch: Kuboyama Tsutomu; Mangavorlage: Ochazukenori; Produktionsfirma: Furumedia/BIO-TIDE.

Liste der nicht-japanischen Horrorfilme

A Tale of Two Sisters (Janghwa, Hongryeon) (Südkorea 2003); Regie und Drehbuch: Ji-woon Kim; Produktion: Jeong-wan Oh, Jung-wan Oh, Ki-min Oh; Produktionsfirma: B.O.M. Film Productions Co.

Dark Water (USA 2005); Regie: Walter Salles; Drehbuch: Rafael Yglesias; Romanvorlage: Suzuki Kōji; Produktion: Doug Davison, Ashley Kramer (u.a.); Produktionsfirma: Touchstone Pictures.

Memento Mori – Gedenke des Todes (Yeogo Goedam 2) (Südkorea 1999); Regie und Drehbuch: Tae-Yong Kim, Kyu-Dong Min.

Nightmare – The Horror Game Movie (Gawi) (Südkorea 2000); Regie: Byeong-ki Ahn; Drehbuch: Produktion: Hyeong-wook Goh, Seung Bum Kim, (u.a.); Produktionsfirma: Mythos Film.

Ring (USA, J 2002); Regie: Gore Verbinski; Drehbuch: Ehren Kruger; Romanvorlage: Suzuki Kōji; Produktion: Doug Davison, Roy Lee, (u.a.); Produktionsfirma: Dreamworks SKG.

Ring 2 (USA 2005); Regie: Nakata Hideo; Drehbuch: Ehren Kruger, Takahashi Hiroshi; Romanvorlage: Suzuki Kōji; Produktion: Doug Davison, Roy Lee (u.a.); Produktionsfirma: Dreamworks SKG.

Shutter (Thailand 2004); Regie: Banjong Pisanthanakun, Parkpoom Wongpoom; Drehbuch: Banjong Pisanthanakun, Parkpoom Wongpoom, Sopon Sukdapisit; Produktion: Yodphet Sudsawad; Produktionsfirma: GMM Pictures Co.

Silent Hill (C, F, J 2006); Regie: Christophe Gans; Drehbuch: Roger Avary; Basierend auf der gleichnamigen Videospielreihe; Produktion: Don Carmody, Samuel Hadida (u.a.); Produktionsfirma: Silent Hill DCP Inc.

The Grudge (J, USA, D 2004); Regie: Shimizu Takashi; Drehbuch: Shimizu Takashi, Stephen Susco; Produktion: Doug Davison, Joseph Drake, Ichise Takashige (u.a.); Produktionsfirma: Senator International.

The Grudge 2 (USA 2006); Regie: Shimizu Takashi; Drehbuch: Shimizu Takashi, Stephen Susco; Produktion: Doug Davison, Joseph Drake, Ichise Takashige (u.a.); Produktionsfirma: Columbia Pictures Corporation.

The Ring Virus (Südkorea 1999); Regie und Drehbuch: Dong-bin Kim; Romanvorlage: Suzuki Kōji; Produktion: Mauricio Dortona; Produktionsfirma: AFDF.

The Wig (Gabal) (Südkorea 2005); Regie: Shin-yeon Won ; Drehbuch: Sung-won Cho;
Produktion: Dae-young Hur, Kim Joo-Sung, Seo-yeol Lee.

Tödlicher Anruf (One missed call) (USA, 2008); Regie: Eric Valette; Drehbuch: Andrew Klavan, Minako Daira; Romanvorlage: Yasushi Akimoto; Produktion: Timothy M. Burne, Shinya Egawa (u.a.); Produktionsfirma: Alcon Entertainment.

Unborn but forgotten (Hayanbang) (Südkorea 2002); Regie: Chang-jae Lim; Drehbuch: Hyeon-geun Han; Produktion: Hee-suk Yu; Produktionsfirma: You Cinema.

Whispering Corridors (Yeogo Goedam) (Südkorea 1998); Regie: Ki-hyeong Park; Drehbuch: Jung-Ok In, Ki-hyeong Park; Produktion: Choon-Yeon Lee.

Wishing Stairs (Yeogo Goedam 3: Yeowoo gyedan) (Südkorea 2003); Regie: Jae-yeon Yun; Drehbuch: Soyoung Lee; Produktion: Eun-mi Ahn, Jae-hong Kim; Produktionsfirma: Cine-2000 Film Production.

Abstract

Der moderne japanische Horrorfilm, kurz auch J-Horrorfilm genannt, ist einem Mainstreampublikum wohl am ehesten durch die amerikanischen Remake-Versionen *Ring* und *The Grudge* ein Begriff. J-Horror ist eigentlich ein umfassender Begriff, der nicht nur Filme, sondern alle Kunst- und Medienarten des japanischen Horrorgenres, wie Literatur, Manga, Kunst, Filme und Videospiele mit einbezieht, international bekannt ist der J-Horrorstil jedoch erst durch den Horrorfilm geworden.

Eines der interessantesten Merkmale des J-Horrors sind die Furcht einflößenden weiblichen Hauptantagonisten, die vor allem als Fluch- und Rachegeister einen wichtigen Platz sowohl im klassischen als auch im modernen japanischen Horrorfilm einnehmen.

In der vorliegenden Arbeit beschäftigt sich die Autorin intensiv mit den Hauptantagonistinnen, ihrer Darstellung und ihrer Bedeutung im J-Horrorfilm. Mit zahlreichen Film- und Bildbeispielen werden zunächst die Funktion und Bedeutung von darstellerischen Stereotypen wie wirres, langes, schwarzes Haar, Geistergewänder, weit aufgerissene Augen, Monsterkörper oder Wasser-Szenen im Film erörtert.

Ein weiterer Schwerpunkt bildet die Untersuchung von kulturgeschichtlichen Einflüssen auf die Darstellung der Frauen im Horrorfilm. Es wird aufgezeigt, dass Bereiche wie Mythologie, Religion, Gesellschaft und auch die Populärkultur ihre Einflüsse auf die Darstellung der Hauptantagonistinnen genommen haben.

Im letzten Teil der Arbeit werden anhand von vier Detailfilmanalysen, vier verschiedene Typen der weiblichen Hauptantagonisten des J-Horrorfilms analysiert und ihr soziokultureller Kontext hinterfragt. Aus den Ergebnissen dieser Analyse wird deutlich, dass die Antagonistinnen als ein Sinnbild für Kritik gegen die Gesellschaft und als alt empfundene Wertesysteme gesehen werden können, jedoch verleihen sie gleichzeitig auch den Ängsten in Bezug auf gesellschaftliche Veränderungen und Neuerungen Ausdruck.

Lebenslauf

Vorname(n): Sharon Jennifer Alice
Nachname: Hudson
Geburtsdatum: 14.10.1981

Studium:

März 2009	BAKK-Abschluß in Japanologie
September 2007- Juli 2008	Auslandsstudium an der Meiji Universität Tokyo
Seit 2005	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien
Seit 2002	Studium der Japanologie an der Universität Wien
2000-2002	Übersetzer- und Dolmetscherstudium an der Universität Innsbruck (Deutsch, Englisch, Französisch)