

Kommentare zu Lars Robert Krautschick:**Repräsentation medialer Charakteristika von (Geister-)Fotografie im Horrorfilmbeispiel *Shutter* (2004)**PETER J. BRÄUNLEIN¹**Geistererscheinungen unter den Bedingungen des Medialen: echt plausibel!**

Shutter gehört zu meinen Favoriten aus dem Genre des asiatischen Geisterfilms. Eigene Vorlieben machen jedoch befangen: Einerseits ist man neugierig auf das, was andere dazu schreiben, gleichzeitig kritisch. Mein Gewinn aus der Lektüre von Lars Robert Krautschicks Artikel liegt in erhöhter Sensibilisierung für die raffinierte Dramaturgie des Films. Die besondere Effektivität dieser Dramaturgie, so zeigt Krautschick, verdankt sich der gezielten Thematisierung der medialen Eigenlogiken von Fotografie und Film. So erschließen sich die ästhetischen Mittel (oder Tricks) kinematografischer Angsterregung, ebenso das Rätsel, warum ein völlig antiquiertes Stück Technik, die Polaroid-Kamera, in *Shutter* einen solch prominenten Stellenwert zugewiesen bekommt.

Analytisch klug herausgearbeitet sind die Verweise auf Verschränkungen inhaltlicher Motive mit dramaturgischen Stilmitteln: Die (scheinbar) manipulationsresistente Zeugenschaft des Polaroid-Fotos, Diskussionen zu Störung, Irrtum und Manipulation der Geisterfotografie, die Funktion des Daumenkinos, die das eingefrorene Foto-Bild in bewegte und umso unheimlichere Film-Bilder überführt, das Blitzlichtgewitter als Mittel der Schock-Intensivierung u.a.m. Die geniale Schlusszene – der Spiegelreflex der Glastür zeigt die Hauptfigur Tun mit der ganzen gespenstischen Last seiner düsteren Vergangenheit auf den Schultern – wird als Kernaussage über die Wirklichkeit und die Möglichkeiten ihrer Wahrnehmung heraus präpariert: „In der Reflektion des Realen [ist] mehr zu sehen [...] als das menschliche Auge wahrnehmen kann. Die Aussage dieses durchgängigen Motivs im Film wäre damit auf die Interpretation zurückzuführen, nach der (technische) Medien einen exakteren Blick auf die Wirklichkeit ermöglichen“. Der Textteil *Polaroid als ‚Drittes Auge‘ – Medienreflexion über Fotografie in Shutter* ist m. E. der stärkste. Er öffnet die Augen für filmische Raffinesse und bietet Einsichten über Wahrnehmung und Wirklichkeiten im Medium Geister-Fotografie und im Genre Geisterfilm.

1 Prof. Dr. Peter J. Bräunlein, Ethnologe und Religionswissenschaftler, forscht derzeit über Geister und Geisterfilme Südostasiens an der Universität Göttingen. Korrespondenzanschrift: DORISEA, Universität Göttingen, Berliner Str. 28, D-37073 Göttingen, pbraeun@uni-goettingen.de.

Der Einstieg und der (zu) lange Weg dorthin sind weniger gut gelungen. Der Text ist insgesamt überambitioniert; zu viele Themen und zu wenig Thesen, die sich auf das gewählte Filmbeispiel beziehen. Die Einleitung beginnt bei Störungen von Informationsübertragung, und Erhard Schüttpelz wird mit dem weitreichenden Hinweis auf die „Kreativität der Störung“ zitiert. Das Potential dieser Aussage kommt allerdings nicht recht zur Entfaltung, wird stattdessen durch rationalisierende und positivistische Einlassungen gebremst oder gar zunichte gemacht.

Die ausführlichen Erläuterungen zum Geisterhaften an der Fotografie, eigentlich ein Abriss der Geschichte der Geisterfotografie im Westen, sind durchaus informativ und wären einer eigenständigen Publikation wert gewesen. Für die Analyse von *Shutter* sind sie nur wenig gewinnbringend, zumal die vielen angeschnittenen Themen und Theoreme abschließend nicht erneut aufgegriffen und zusammengefügt werden.

Der Abschnitt über ‚*Fotografie*‘ als thematischer Bezugspunkt im Film liest sich zunächst sperrig und man fragt sich, ob der zuverlässig enigmatische Deleuze und die Erörterungen zum Unterschied zwischen Filmbild und Fotografie wirklich notwendig sind. Die Erläuterungen der drei Genre-Topoi hingegen sind aufschlussreich, insbesondere zum Topos 2, Ein ‚anderer‘ Blick auf die Realität, der u.a. filmhistorische Verweise direkt zum Thema der Geisterfotografie liefert. Allerdings fehlt in diesem Abschnitt ein doch zentraler Beleg: der Film *Blow Up* von Michelangelo Antonioni (1966). Dieser Film, in Wikipedia zu einem der wichtigsten der 1960er Jahre gekürt, ist bildtheoretische Meditation par excellence, und nicht von ungefähr stellt das Titelbild auf dem Band *Bilderfragen* (hrsg. von H. Belting, 2007) eine Schlüsselszene aus genau diesem Film dar. Die Hauptfigur, ein Modelfotograf im London der „Swinging Sixties“, glaubt auf seinen zufällig im Park geschossenen Bildern Hinweise auf einen Mord zu entdecken. Indizien dafür sind nur durch intensive Vergrößerung (blow up) in der Dunkelkammer wahrzunehmen. Nach Diebstahl aller Bilder (Negativmaterial inklusive) verbleibt dem Fotografen nur ein einziger Abzug in extremer Vergrößerung, dessen grob gerasterte Schatten nur er selbst sinnhaft zu deuten vermag. Dieser Film aus jenen Tagen, in denen die Semiotik sich als Leitwissenschaft behauptete, thematisiert bild- und zeichentheoretische Problemstellungen: Fotografie als „objektives“ Abbild von (welcher?) Wirklichkeit, Bildmanipulation, Vieldeutigkeit der Zeichen, Ikonizität und Indexikalität, Interpretationsdilemmata. Zur Anregung: Der konzentrierte Vergleich von *Blow Up* mit *Shutter* wäre vielversprechend und reizvoll.

Da es sich bei *Shutter* um einen thailändischen Film handelt, wäre es zielführend gewesen, direkt auf die Geschichte und den gegenwärtigen Boom der Geisterfotografie in Ost- und Südostasien einzugehen. Zumal die pop-kulturelle Faszination an der Geisterfotografie Teil des Handlungsstranges ist. Das wird leider nur im Fazit, mit Hinweis auf Japan und Tomokichi Fukurai, getan. Dabei hätten solche Ausführungen eine zentrale Stelle innerhalb des Aufsatzes verdient. Ich verweise auf den Ethnologen Richard Chalfen (2008), der dem Thema der Geister-

Schnappschussfotografie im gegenwärtigen Japan nachgegangen ist. Die Einbindung des Themas in den lebensweltlichen Kontext ist gewinnbringend, ja unabdingbar, schließlich wenden sich Filme wie *Shutter* an ein Massenpublikum und das impliziert, dass die Filmemacher wissen, welche Faszinationsmomente, vor allem welche Ängste und Phobien anzusprechen sind. Nach allgemein verbreiteter Auffassung, so Chalfen, handelt es sich bei Geisterfotografien um unbeabsichtigte Phänomene. Es sind die Geister, die hier „agency“ zeigen. Die (unbefriedeten) Toten sind es, die Kontakt zu Lebenden herstellen, sich mitteilen wollen und sich deswegen medialer Übertragungskonzepte bedienen. Absichtlich Geister fotografieren zu wollen – das gilt als Ding der Unmöglichkeit. Abgesehen davon will das kein vernünftiger Japaner – Geister sollen bleiben, wo sie sind. Dennoch melden sich Geister im Zeitalter der Digital-Fotografie weit häufiger als früher.

Die Verkürzung des Autors, der den Script-Writer / Regisseur / Filmemacher als eine ausschließlich von Medientheorie motivierte Figur betrachtet, verstehe ich hier als heuristische Strategie, die durchaus Mehrwert erzielt. Gewiss kann man *Shutter* als medientheoretisch inspirierten Film über Geister-Fotografie analysieren. Allerdings ist diese Verkürzung erkauft mit der Ausblendung des entscheidenden größeren Rahmens. *Shutter* ist zuallererst ein Geisterfilm. Vorrangig ist hier die *Plausibilisierung* von Geistern und die mit ihnen verbundene moralische Botschaft. Medientheoretische Reflexion folgt dem gegenüber untergeordnet an zweiter oder dritter Stelle. Der Vorgang der Plausibilisierung erfolgt „mit allen Mitteln der Kunst“ der (immer noch) mächtigen „Imaginations-Maschine“ Kino. Charakteristisch für die neue Welle asiatischer Geisterfilme seit Ende der 1990er ist die (nicht notwendig medientheoretische) Thematisierung von technischen Kommunikationsmedien. Durch sie dringen traumatisierte, therapiebedürftige Totengeister in die nunmehr ungeschützten Räume der Lebenden vor. In Hideo Nakatas *Ringu* (1998), die Initialzündung für das gesamte Genre, sind es Video-Kassette, Fernsehapparat und Telefon, in Kiyoshi Kurosawas *Pulse* (*Kairo*, 2001) ist es das Internet, in Takashi Mikes *One Missed Call* (*Chakushin ari*, 2003) das Handy. In all diesen Fällen sind es „Technoghosts“ (Wetmore, 2009), Geister, die sich mühelos durch Kabelnetze „channeln“. Virenprogramme und Firewall sind ganz und gar zwecklos.

Die Botschaft lautet: Das Gespenstische ist real, die Toten sind unter uns und fordern ihr Recht, Du kannst Deiner Vergangenheit nicht entfliehen. *Shutter* fügt sich bestens in diese Reihe japanischer Trendsetter ein, und lässt sich von hier aus, wie ich meine, am schlüssigsten erklären und verstehen.

Mein zentrales Problem mit dem Text von Lars Robert Krautschick liegt in der hier unvermeidlichen, aber eben zu wenig reflektierten Verhältnisbestimmung von „Imagination“ und „Realität“. Schreibt man über Geister im Film und auf Fotopapier, ist eine entsprechende Stellungnahme unvermeidlich. Dies geschieht in der Einleitung, wenn darauf hingewiesen wird,

dass Foto-Geister eigentlich (falsch) interpretierte Übertragungsfehler seien, oder Manipulationen, die mit „paranormalen Extras assoziiert“ werden: „Missinterpretationen lösen Ängste aus“. Das geschieht auch im Abschnitt zur Geisterfotografie bei dem Bemühen, die Popularität dieses Genres im 19. Jahrhundert mit einer Kompensationshypothese zu erklären. Demnach drängt sich „die Realität in die Vorstellungen und die Fantasie der Menschen“, und das „rohe Gegenwärtige“ erzeugt einen „abjekt-artigen Überdruck“ dem Viele in dieser Zeit gerne wieder entfliehen würden“.

Solche Aussagen sind deswegen problematisch, weil sie eine recht schlichte Gegenüberstellung von wirklicher Wirklichkeit und eingebildeter Wirklichkeit suggerieren und zementieren. Es gibt demzufolge (unterbelichtete) Menschen, die sehen echte Geister auf Fotografien, wohingegen andere (von wissenschaftlicher Vernunft erleuchtete) Menschen darauf Doppelbelichtungen und Bildmontagen erkennen. Der zustimmungsheischende Appell an den Leser lautet: *Wir* wissen doch alle, dass es keine Geister gibt.

Im weiteren Argumentationsverlauf wird diese Gegenüberstellung zunächst nicht vertieft. Der Autor verarbeitet medientheoretisch ambitionierte Studien und macht sich differenzierte Gedanken zum Problem der Wirklichkeitsvermittlung im Medium Film und Fotografie. Im Fazit wird dann die eingangs installierte Dichotomie wieder aufgegriffen, wenn auf die „im zumindest thailändischen Alltagsleben tief verwurzelte Religiosität“ hingewiesen wird, „die einen Geisterglauben einschließt bzw. fördert“. „Das Thema des Geisterglaubens [...] ist also weiterhin ein modernes Thema [...]“, resümiert der Autor.

Religiöse, geistergläubige Asiaten stehen hier, ja wem eigentlich gegenüber? Einem skeptisch-rationalistischen, ungläubigen, westlichen Filmpublikum? Sofort drängt sich die Frage auf: Was macht die Faszination (und den Kassenerfolg) solcher Geisterfilme (und Hollywoods Bereitschaft zu Remake-Investitionen) im Westen aus? Sicherlich nicht das darin enthaltene medientheoretische Reflexionsangebot, wage ich zu vermuten.

Geister im Medium Film und Fotografie verweisen, so meine ich, auf das grundlegende Verhältnis der Menschen im Umgang mit diesen Medien. Dieses Verhältnis lässt Ambiguitäten zu, fordert geradezu Ambiguitätstoleranz und das Wissen um Vieldimensionalität von medial vermittelter Wirklichkeit. Mit dem Kauf des Tickets gehen Kinobesucher einen Kontrakt ein. Akzeptiert wird die Wirklichkeits-Simulation des Apparats und signalisiert wird die Bereitschaft, sich davon überwältigen zu lassen. Film ist in erster Linie *Möglichkeitsform* (Elsaesser, 2009). Die Schlüsselfrage lautet: „Was wäre wenn“ ...ich jemanden ermordet hätte?, die Welt retten müsste?, tot wäre?

Film ist Erprobung von alternativen Möglichkeiten: Dies gilt für den Geisterfilm allemal, und daher ist die Kategorie „Glaube“, überdies christlich überfrachtet, fehl am Platz. Über

Geisterfilme zu diskutieren entlang der Scheidung von Geisterglaube und Entzauberung, von Imagination und Realität, das führt ins Leere. Ein thailändisches Sprichwort besagt: “You may not believe, but never offend the spirits” (Kitiarsa, 2002).

Ich bevorzuge daher die Begriffe *Plausibilität* bzw. *Plausibilisierung* und verweise nachdrücklich auf die anregende Promotionsarbeit der Religionswissenschaftlerin Alexandra Grieser (2008), die den Wandel religiöser *Plausibilitätsmuster* entlang von Vorstellungen postmortalen Existenz untersucht. Im Zentrum stehen Überlegungen zur Frage, mit welchem Analyseinstrumentarium religiöser Wandel in der Moderne beschrieben werden kann. Wegweisend sind die Ausführungen *Das Imaginäre als Grundlage von Plausibilität* (Grieser, 2008: 62-65). Das Imaginäre, so ist dort zu lesen, lässt sich nicht durch die Grenzziehung zu einem Realen definieren, „sondern nur über die vielschichtige und disparate Geschichte seiner Auffassungen.“ – „Das Imaginäre ist bereits als Element der Wahrnehmung aktiv, ohne sie wäre weder Kontinuität noch Identität gewährleistet“, und somit ist der „Unterschied zwischen alltäglicher Wahrnehmung und dem Imaginären lediglich ein gradueller“ (Grieser, 2008: 62f.).

In der Spätmoderne sind Geister-Imagines plausibler als jeder Gott – lebensgeschichtlich, therapeutisch, ästhetisch-künstlerisch, medientechnisch. Wenn man, wie Lars Robert Krautschick, Fotografie als ideales Medium für Möglichkeiten ansieht, mit Geistern in Kontakt zu treten und sie abzubilden, dann muss medientheoretische Reflexion immer auch durch die Reflexion des Imaginären unter den Bedingungen des Medialen mitgedacht werden.

Literatur

- Belting, H. (Ed.) (2007). *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München. Wilhelm Fink.
- Elsaesser, T. (2009). Film als Möglichkeitsform: Vom ‚post-mortem‘ Kino zu *mindgames movies*. In Elsaesser, T. (Ed.), *Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino* (S. 237-263). Berlin: Bertz & Fischer.
- Chalfen, R. (2008). *Shinrei Shashin: Photographs of ghosts in Japanese snapshots. Photography and Culture*, 1, (1), 51-72.
- Grieser, A. (2008). *Transformationen von Unsterblichkeit. Zum Wandel religiöser Plausibilitätsmuster in der Moderne*. Frankfurt/M. & New York: Peter Lang.
- Kitiarsa, P. (2002). “You may not believe, but never offend the spirits”: Spirit-medium cults and popular media in modern Thailand. In Craig, T.J., & King, R. (Eds.), *Global Goes Local: Popular Culture in Asia* (S. 160-176). Vancouver: University of British Columbia Press.
- Wetmore, K.J., jr. (2009). Technoghosts and culture shocks: Sociocultural shifts in American remakes of J-horror. *Post Script*, 28, (2), 72-81.

Autorenantwort:

LARS ROBERT KRAUTSCHICK

Plausibel? Ja! – Aber deshalb gleich ein entscheidender Aspekt?

Shutter ist zuallererst ein Film – und nicht, wie Bräunlein schreibt „zuallererst ein Geisterfilm“. Damit steht auch nicht die „*Plausibilisierung* von Geistern“ an erster Stelle der Untersuchung, sondern vielmehr das Interessensobjekt, das sich der Forscher selbst wählt; nebenbei bemerkt ein gängiges filmanalytisches Verfahren genannt „Strukturanalyse“, das der Methodik der Theaterwissenschaft entstammt (Fischer-Lichte, 2003: 71ff.).

Selbstverständlich lässt sich innerhalb der Untersuchung eine Konzentration auf das Motiv von Geistern in *Shutter* vornehmen, wobei man das Motiv ‚technische Medien‘ und wahrscheinlich auch unzählige andere Motive ausspart. Auf die Motivsuche nach Geistern in Bezug auf den Film *Shutter* haben sich bereits diverse Forscher begeben – zu diesen gehören Ainslie (2011), Chung (2011) wie auch Rensing (2011).² Die von Bräunlein angenommene „moralische Botschaft“ des Films, „[d]as Gespenstische ist real, die Toten sind unter uns“ (im Übrigen lautet die deutsche Tagline von *Shutter* (2004): „Sie sind unter uns!“), lässt jedoch leider keine weiterführenden Erkenntnisse zum Thema zu, als das Resultat, dass nahezu jeder Horrorfilm – unabhängig davon, welchem Land oder Kulturkreis er entstammt – diese Aussage trifft. Weiterführende Erkenntnisse lassen sich demnach nur gewinnen, wenn man sich auf andere Topoi konzentriert.

In Anwendung der strukturanalytischen Methode lässt sich – auch angesichts der bereits vielfach angestellten Reflexion des Geistermotivs in *Shutter* – ebenso gut der Weg einschlagen, den Film *Shutter* auf das Motiv des Mediums ‚Fotografie‘ zu untersuchen. Dass dabei das Geisterhafte oder Paranormale an den Rand des Interesses gerät, lässt sich am besten mit Bräunleins eigener Argumentation begründen, der schreibt: „Geister im Medium Film und Fotografie [*sic*] verweisen, so meine ich, auf das grundlegende *Verhältnis der Menschen im Umgang mit diesen Medien* [Hervorh. d. Verf.]“; Geister verweisen demnach auf das Verhältnis zwischen *Menschen* und *Medien* – eben nicht zwischen Realität und Geistern. Untersucht wird im Artikel also vielmehr die Grenzziehung zwischen der kinematografisch realisierten Darstellung der Beziehung ‚Mensch/Medium‘ und dieser Beziehung in der gegenwärtigen Wirklichkeit. Aspekte dieser Grenzziehung sucht man, sofern man diese am Beispiel eines Filmes untersucht, am ehesten in der Opposition von Fiktionalität und Realität.

2 Als überforscht stellt sich auch die Untersuchung des semiotischen Gehalts von *Blow Up* dar (vgl. Grønstad, 2004; Boyd, 2011; Garner & Mellor, 2010; u.v.a.).

Denn der Unterschied zwischen alltäglicher Wahrnehmung und Realität mag durchaus ein gradueller sein (vgl. Grieser, 2008: 62f.), da alltägliche Wahrnehmung Bestandteil der Realität – oder auch die Realität Bestandteil alltäglicher Wahrnehmung – ist und auch nur Reales überhaupt wahrgenommen werden kann: z. B. die Lichtprojektion eines aufgenommenen Films oder die Zeichnung eines erdachten Einhorns oder aber auch die Computersimulation desselben Einhorns. Allerdings zielt Imagination darauf ab, zu erschaffen, was (noch) nicht ist und evtl. sein kann, aber nicht (aktueller) Bestandteil der Realität ist – das, was wir als Fiktion bezeichnen. Dahingehend wäre schließlich zu behaupten, dass Fiktion, Fiktives und Fiktionalität Heterotopien zur Heterotopie ‚Realität‘ bilden.

Letztlich ist der Geist in *Shutter* fiktional, weil er von zwei Drehbuchautoren ausgedacht worden ist. Dabei ist auch völlig unerheblich wie *plausibel* seine Darstellung ist. Die einzig verbleibende Möglichkeit für den Rezipienten, diesen fiktionalen Geist als real anzunehmen, ist zu glauben, dass der Geist real sei. Seine Simulation auf der Leinwand ist nicht identisch mit der Realität, die hinter der Simulation steckt; was bereits das Medium ‚Film‘ transportiert, dessen Inhalte stets fiktional sind, wenn auch nicht das, was es aufzeichnet.

Die Begründung für einen Zulauf zu der Realität, die Paranormales akzeptiert, oder für die Produktionswelle an J-Horrorfilmen in Asien und den USA in Eskapismus sowie dem, was Max Weber die „Romantik des Irrationalen“ (Weber, 2010: 25) nennt, zu suchen, ist dabei im Übrigen keine Strategie, die ausschließlich Menschen nutzen, die an eine Realität ohne Geister glauben. Auch Parawissenschaftler wie Spirik und Loos rechtfertigen damit die Zuwendung, welche die Parawissenschaften im 20. Jahrhundert erfahren haben (Spirik & Loos, 1996: 14f.). In keiner Weise soll jedoch im Artikel selbst mit der Kontrastierung von Gläubigen und Nicht-Gläubigen eine Unterscheidung in unaufgeklärte und aufgeklärte Menschen getroffen werden, und erst recht nicht in eine westliche und östliche Gesellschaft, allerhöchstens – wertungsfrei – in zwei Realitäten: in eine der Menschen, die glauben, sowie in eine der Menschen, die nicht glauben;³ diesbezüglich würde ich übrigens eine andere Vokabel als ‚Glauben‘ begrüßen, sofern sie die thematische Anbindung an die Religion beibehält.

Ich bin ohnehin der Auffassung, dass Filme heutzutage für einen globalen Markt – eine von allen Kulturen durchwachsene, durchmischte Gesellschaft – hergestellt werden, auch wenn sie sich auf Lokalhistorie beziehen. Dies beweist bereits die Remake-Welle ostasiatischer Horrorfilme für den US-amerikanischen Markt; dies beweisen ferner zahlreiche Festivals in Europa, die sich dem asiatischen Film zuwenden; und dies beweist auch die globale Veröffentlichung

3 Im gesamten Artikel wird weder die Existenz der einen noch der anderen Realität negiert. Allerhöchstens wird eine Perspektive eingenommen, nach der sich einige vermeintliche Beweise für paranormale Aktivitäten letztlich als ‚Fakes‘ erwiesen haben und dennoch als Botschaft des Paranormalen ausgelegt werden. Damit wird jedoch keine (wertende) Aussage über eine Realität getroffen, die Paranormales akzeptiert.

der Geisterfilme via DVD usw. Weshalb überhaupt diese Unterscheidung aufmachen, wenn die Kulturen ohnehin soweit verschmolzen sind, dass wir gar nicht mehr von verschiedenen Kulturen sprechen müssen? Filme stehen zwischen allen Kulturen und liefern deshalb ideale Anwendungsbeispiele und Gedankenexperimente für globale Diskurse.

Filme werden allerorts für einen globalen Markt produziert, weil sie nach größtmöglichem finanziellem Erfolg streben müssen. Ihr ökonomischer Erfolg ist jedoch längst kein Bewertungskriterium für Qualität, auch nicht für die Motivforschung. Wäre der ökonomische Erfolg eines Filmes Rechtfertigung für dessen Qualität, würden wohl heutzutage viele Filme in der Versenkung verschwunden sein, die zu den qualitativ besten Filmen aller Zeiten gerechnet werden – und somit zu Bräunleins Argument um „Kassenschlager“: Bräunlein hat wohl Recht, wenn er vermutet, die Filme wären weniger deshalb erfolgreich, weil sie ein „medientheoretische[s] Reflexionsangebot“ enthalten – auch *Blow-Up* wird deshalb nicht ein Kassenerfolg geworden sein. Dahingegen mögen sie allerdings deshalb global erfolgreich sein, weil sie mit Neuen Medien wie Handy, Digitalfotografie oder Internet Themen aufgreifen, die einem aktuellen Interesse unterliegen.

Insgesamt sehe ich bezüglich meines Artikels zwei weitere Probleme angerissen und leider durch meinen Artikel unbeantwortet: Einerseits stellt sich das Problem dar, dass von einem rein filmanalytischen Standpunkt, der allein die diegetische Konstruktion eines Filmes in den Fokus nimmt, keine Erklärung ausgehen kann, wie es zu einer Produktionswelle von asiatischen Geisterfilmen kommen konnte, die zudem noch das Motiv ‚Neue Medien‘ aufgreifen. Auch die Welle US-amerikanischer Remakes findet mit einer solchen Vorgehensweise keine Erklärung. Hierfür wären Untersuchungen zu den Dispositiven der jeweiligen Filme von Nöten. Eine Vermutung zur Ursache der Remake-Welle wäre wohl der finanzielle Erfolg der asiatischen Originale.

Andererseits sehe ich in meinem Artikel in Kombination mit Bräunleins dazugehörigem Kommentar die unbeantwortete Frage aufkeimen, weshalb asiatische Horrorfilme automatisch mit religiösem Geisterglauben in Asien verbunden werden, wohingegen US-amerikanische Horrorfilme größtenteils untersucht werden, ohne eine Verbindung zu religiösen Aspekten der Gesellschaft zu ziehen. Weshalb werden nicht auch asiatische Horrorfilme losgelöst von religiösem Verhalten analysiert?

Es mag daran liegen, dass der religiöse Geisterglaube im asiatischen Raum eine wesentliche Rolle im Alltagsleben der ansässigen Menschen spielt. Die Aufnahme von Geisterfiguren aus diesem religiösen Glauben in Horrorfilme stellt damit einen eindeutigen Verweis auf den Geisterglauben dar, wie auch Bräunlein kommentiert. Mit diesem Gedanken im Hinterkopf bin ich wohl auch in meiner Wortwahl zurück auf das Glaubenskonzept geworfen worden und damit auch auf die Realitäten von gläubigen und nicht-gläubigen Menschen.

Überaus interessant finde ich diesbezüglich auch – und dies nur noch kurz und zu guter Letzt –, ob sich nicht eine terminologische Differenzierung der Begriffe ‚Realität‘ und ‚Wirklichkeit‘ anbahnt, die aufgreift, dass verschiedene Realitätsansichten innerhalb der Wirklichkeit vorliegen. Eventuell mag hierin eine vielversprechende Auflösung des Konflikts zwischen den beschriebenen Realitäten zu finden sein.

Literatur

- Ainslie, M. (2011). Contemporary Thai Horror: The horrific incarnation of *Shutter*. *Asian Cinema*, 22, (1), 45-57.
- Boyd, D. (1989). *Film and the Interpretive Process: A Study of Blow-Up, Rashomon, Citizen Kane, 8 ½, Vertigo and Persona*. New York u. a.: Lang.
- Chung, H. J. (2011). Spectral bodies and uncanny effects: Cosmopolitan anxieties in *Shutter*. *Spectator*, 31, (1), 10-16.
- Fischer-Lichte, E. (2003). *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text*. Bd. 3 (Nachdr., 4. Aufl.). Tübingen: Gunter Narr.
- Garner, P., & Mellor, D. (2010). *Antonioni's Blow-up*. Göttingen: Steidl.
- Grieser, A. (2008). *Transformationen von Unsterblichkeit. Zum Wandel religiöser Plausibilitätsmuster in der Moderne*. Frankfurt/M. & New York: Lang.
- Grønstad, A. (2004). Anatomy of a murder: Bazin, Barthes, *Blow-Up*. *The Film Journal*. <http://www.thefilmjournal.com/issue9/blow-up.html> (Zugriff: 7.08.2013).
- Rensing, B. (2011). *Shutter – Sie sind unter uns*. In Rensing, B. (Ed.), *Himmel und Hölle: Religionen im asiatischen Film* (S. 59-66). Marburg: Tectum.
- Spirik, H. J., & Loos, H. R. (1996). *Nachrichten aus dem Jenseits. Erforschung paranormaler Tonbandstimmen*. Steyr: Ennsthaler.
- Weber, M. (2010): *Wissenschaft als Beruf*. Stuttgart & Ditzingen: Reclam.