

# Perspektiven

Jörn Glasenapp

## Der Gespensterfilm: Skizzen für ein Genreporträt

Sollte es wahr sein, was Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films* (1985 [engl. Erstfassung 1960]) behauptet – dass Motive und Themen als „filmgemäß“ zu gelten haben, „wenn sie mit der einen oder anderen Eigenschaft des Films identisch sind oder aus ihr hervorgehen“ (S.356) –, dann wird man dem Gespenst, jenem spukenden Rest eines in ihm an- und zugleich abwesenden Verstorbenen,<sup>1</sup> das Attribut „filmgemäß“ schwerlich absprechen können. Auch ist kaum zu leugnen (obschon dies Roland Barthes tut, vgl. 1989, S.100), dass dem Film etwas flagrant Gespenstisches eignet. Schließlich sind die Dinge auf der Leinwand als Rest- und Spurphänomene einer einstigen Wirklichkeit da und nicht da. Gespenstergleich präsentieren sie sich uns im Modus

des Nicht-mehr, zugleich aber, da der Film als „Mumie der Veränderung“ (Bazin 2004, S.39) im Gegensatz zur ‚zukunftslosen‘ Fotografie den Fluss des Lebens einfängt, als bewegte Gegenwart. „[A] ghostly medium that challenges the binary of presence and absence“ (Leeder 2018, S.352) nennt Murray Leeder denn auch den Film, und er kann sich dabei auf filmpraktische und -theoretische ebenso wie auf philosophische Prominenz berufen: etwa auf Robert Wiene, den Regisseur des expressionistischen Horrorfilms *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), der vom „Gespenstige[n] des Filmbildes“ (zit. n. Kiening/Beil 2012, S.291) spricht, auf Gilberto Perez, der die Metapher vom „material ghost“ ins Spiel bringt, um dem ‚Wesen‘ des „phantom medium“ (1998, S.38) Film gerecht zu werden, oder aber auf Jacques Derrida, den Diskursbegründer des sogenannten *spectral turn*, der, interviewt in Ken McMullens *Ghost Dance* (1983), das Kino kurzerhand zur „Gespensterkunst“ erklärt. Dass diese bereits von ihren Anfängen an ein ausgeprägtes Interesse für Gespenster und deren „nur halbe[s] Sein“ (Brittnacher 1994, S.318) erkennen lässt – es äußert sich beispielsweise in *Le manoir du diable* (1896) und *Le château hanté* (1897) von Georges Méliès oder in

1 „[T]he ghost“, so Michael Newton, „is a way of engaging with our mystification about death. It survives with the belief that there is something left over when the human body becomes a corpse, that there is a residue, or remnant, that does not cease in the moment of dying“ (Newton 2010, S.xxi). Murray Leeder hingegen spricht vom Gespenst als „a spectral testimonial to the past’s survival“ (Leeder 2019, S.132). Zur Antwort auf die selbstredend notorisch schwierige Frage ‚Was ist ein Gespenst?‘ vgl. neben Newton und Leeder auch Morton 2017, S.12-21, passim.

Edwin S. Porters *Uncle Josh in a Spooky Hotel* (1900) –, erscheint vor der Folie des Gesagten nur logisch. Dass sich mit der Zeit ein regelrechtes Genre des Gespensterfilms mit einigermaßen spezifischem Konventionenarsenal herausbildet, ebenso. Schauen wir uns dieses im Folgenden etwas genauer an.

### 1. Unheimlich | fantastisch

Während viele Genres ihre Dynamik aus dem Antagonismus zweier strikt voneinander getrennter Entitäten bzw. Prinzipien beziehen – erinnert sei hier nur an das Gegenüber von Wildnis und Zivilisation im Western, von Stadt und Land im Heimatfilm, von Berg und Tal im Bergfilm, von *road* und *home* im Roadmovie oder von den Geschlechtern in der *screwball comedy* –, ist der ‚Grenzabbau‘ sowie das Ausloten von Schwellen- und Zwischenbereichen die eigentliche Domäne bzw. das ‚Hauptgeschäft‘ des Gespenstergenres. Wie könnte es auch anders sein? Schließlich setzt es ein im Lotman’schen Sinne hoch „bewegliches“ (Lotman 1993, S.338)<sup>2</sup> Wesen der Liminalität und Transgression zentral, das die vielleicht wichtigste kulturelle Leitdifferenz, jene von tot und lebendig, destruiert beziehungsweise aus dem Reich der Toten auf die Welt der Lebenden übergreift. Dies sei der Grund, warum

das Gespenst vielen Menschen als „[i]m allerhöchsten Grade unheimlich“ (Freud 1999e, S.254) erscheint, so Sigmund Freud in seiner psychoästhetischen Konzeptualisierung des Unheimlichen, in der er dieses als eine eigentümliche Gefühlslage profiliert, bei welcher – ein Binaritätenkollaps auch hier – das Unvertraut-Fremde und das Heimische respektive Altbekannte zusammenfallen. Von Freud als „wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes“ (ebd.) deklariert, kommt das Unheimliche zustande, „wenn verdrängte infantile Komplexe durch einen Eindruck wiederbelebt werden oder wenn überwundene primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen“ (ebd., S.263). Das Unheimliche hat somit zur Voraussetzung, was Freud andernorts „die Erhaltung des Vergangenen im Seelenleben“ (Freud 1999f, S.430) nennt; es rekurriert auf das Frühkindliche wie das Frühmenschliche in uns, es speist sich aus unserem ontogenetischen sowie phylogenetischen Erbe. Insofern als es das Resultat einer erlebten Wiederkehr darstellt, steht es – als „a ghostly concept and feeling“ (Royle 2003, S.vii) – dem Gespenst nahe, einem *revenant* und Wiedergänger, an dessen Existenz unsere der Weltauffassung des Animismus verpflichteten Vorfahren noch glaubten. Jene Spur, die sie damit in unserer Psyche hinterlassen haben, nutzt nun der Gespensterfilm als Trigger für das beim Publikum auszulösende Gefühl des Unheimlichen; das heißt, er schlach-

2 Bei Lotman heißt es: „Eine bewegliche Figur ist eine, die das Recht hat, die Grenze zu überschreiten.“ (Lotman 1993, S.338).

tet die Tatsache aus, dass die „alten [Überzeugungen]“, so Freud, „noch in uns fort[leben] und [...] auf Bestätigung lauern“ (Freud 1999e, S.262). Bekanntlich entwickelt Freud seine Überlegungen zum Unheimlichen anhand einer mitunter recht forcierten, den Kastrationskomplex ins Zentrum stellenden Deutung von E.T.A. Hoffmanns Nachtstück *Der Sandmann* (1816). Freilich ist dieses nicht nur unheimlich, sondern auch fantastisch – und zwar durch und durch, zumindest wenn man sich an den vieldiskutierten und -kritisierten, aber nach wie vor hilfreichen strukturalistischen Definitionsvorschlag Tzvetan Todorovs aus dessen *Einführung in die fantastische Literatur* (1970) hält. Der nämlich streicht den „Grenzcharakter“ (Todorov 2013, S.36) des Fantastischen heraus, indem er es zwischen dem Seltsamen und dem Wunderbaren verortet und an die Unschlüssigkeit impliziter Leser\_innen bei der Beurteilung eines geschilderten merkwürdigen Geschehens gebunden sieht: Ist dieses natürlichen oder aber übernatürlichen Ursprungs (vgl. ebd., S.33-53)? Gegen die Beantwortung dieser Frage sperrt sich Hoffmanns Text konsequent – im Gegensatz etwa zu den *gothic novels* von Ann Radcliffe oder den Horror-Geschichten Howard Phillips Lovecrafts. In diesen nämlich finden die Absonderlichkeiten und Aberrationen letzten Endes eine zwar seltsame, aber rationale, mit den überlieferten Naturgesetzen vereinbare Erklärung (Radcliffe) beziehungsweise führen zu einer Anerkennung des Jenseitig-Wunderbaren und damit einer neuen Ordnung der Welt (Lovecraft).

Hoffmanns Nachtstück steht indes im Einklang beispielsweise mit Prosper Mérimées Erzählung *La Vénus d'Ille* (1837) oder Henry James' bekanntester *ghost story*, *The Turn of the Screw* (1898), die beide ebenfalls sowohl eine psychologisch erklärende wie eine vom Wirken übernatürlicher Kräfte überzeugte Lesart gestatten, also ebenso als durchweg fantastisch bezeichnet werden können (vgl. Todorov 2013, S.58).

Letzteres gilt auch für so manchen Gespensterfilm – Olivier Assayas' *Personal Shopper* (2016) wäre hier etwa zu nennen, in dem die Entscheidung darüber, ob wir die Gespenster, die seine Heldin wahrzunehmen vermeint, als ‚echt‘ oder als von ihr eingebildet aufzufassen haben, bis zum Schluss suspendiert bleibt –, nicht aber für das Gros der Genres. Man denke in diesem Zusammenhang beispielsweise an *The Changeling* (Peter Medak, 1980), *Ring* (Hideo Nakata, 1998), *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan, 1999), *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001), *Loft* (Kiyoshi Kurosawa, 2005) oder *The Awakening* (Nick Murphy, 2011): Sie alle setzen zunächst auf Unschlüssigkeit und Ambiguität, das heißt, sie starten im Modus des Fantastischen und halten die Möglichkeit des *explained supernatural* à la Radcliffe eine Zeitlang im Raum, um sie aber ausnahmslos schlussendlich zu verwerfen. Damit bestätigen sie Todorov, der das Fantastische als vom Umschlag ins Wunderbare oder Seltsame, also in die Eindeutigkeit, „stets bedroht“ (ebd., S.55) apostrophiert.

Todorovs Behauptung, der Siegeszug der Psychoanalyse habe das Fan-

tastische (als gleichsam camouflierte *écriture* des im 19. Jahrhundert anders nicht darstellbaren, weil tabuisierten Unbewussten) aufs ästhetische Abstellgleis verbannt,<sup>3</sup> ist natürlich grandios verfehlt und hinlänglich widerlegt. Das Fantastische boomt weiterhin allerorten, einerlei, ob man eine weite oder enge, Todorov'sche Definition zu Grunde legt. Und nicht zufällig entfaltet es, wie das Unheimliche und das Gespenstische auch, als eine Art Denkkonzept in kulturtheoretischen Kontexten sein irritierendes, subversives Potenzial. Speziell emanzipatorische Ansätze, denen es um produktive Verunsicherung via Binarismen- und Essenzialismenüberwindung sowie das Infragestellen hegemonialer Diskurse und Diskurspraktiken geht, wissen dieses zu nutzen, die Postcolonial, die Gender oder die Queer Studies etwa, auf die das Fantastische ob seines transgredierenden *in-between*-Charakters, seines Status als *tertium datur*, eine besondere Faszination förmlich ausüben muss (vgl. Brittnacher 2013, S.192-194). Dass es

3 „[D]ie Psychoanalyse“, so Todorov, „hat die fantastische Literatur ersetzt (und damit überflüssig gemacht). Man hat es heute nicht mehr nötig, auf den Teufel zurückzugreifen, um über eine exzessive sexuelle Begierde zu sprechen, wie man auch der Vampire nicht länger bedarf, um deutlich zu machen, welche Anziehungskraft von Leichen ausgeht: die Psychoanalyse und die Art der Literatur, die, direkt oder indirekt, von ihr inspiriert ist, handeln davon in unverhüllten Begriffen. Die Themen der fantastischen Literatur sind buchstäblich zum Gegenstand der psychoanalytischen Forschung der letzten fünfzig Jahren geworden“ (Todorov 2013, S.197).

sich lohnt, dies im Blick zu halten, wenn man sich in die Gefilde des Gespensterfilms begibt und dessen ‚Grenzverkehr‘ auslotet, versteht sich von selbst.

## 2. Verortet | entortet

Zeichnet sich das Fantastische durch keinerlei nennenswerte Ortspräferenz aus, so liegt der Fall beim Unheimlichen entschieden anders. Bereits Freud macht als dessen prominente Wirkungsstätte die Sphäre des Häuslichen aus, und gewiss wird er sich diesbezüglich durch die Literatur des 19. Jahrhunderts bestätigt gefühlt haben. In dieser nämlich wird, und zwar auf breitester Front, das Haus entgegen dem mit ihm verbundenen, von Gaston Bachelard und Otto Friedrich Bollnow so eindringlich reflektierten Schutz- und Sekuritätsversprechen (vgl. Bachelard 2003; Bollnow 2011, S.95-109) als Ort für unheimliche Störungen förmlich zelebriert. Nicht eigens betont werden muss, dass Letztere vielfach auf Gespenster zurückzuführen sind, die, so flüchtig ihre Erscheinung auch sein mag, „offenbar eine spezifische lokale Bindung [brauchen], um überhaupt in Erscheinung treten zu können“ (Fischer 2015, S.160).<sup>4</sup> Mögen sie, wie oben vermerkt, nach Lotman

4 Neben ‚ihrem‘ Ort haben Gespenster oftmals auch ‚ihre‘ Zeit. Klassischerweise ist es die Stunde von Mitternacht bis ein Uhr, die sprichwörtliche Geister- oder Gespensterstunde, das heißt, passend zum gespenstischen *in between*, ein temporales Dazwischen an der Schnittstelle zweier Tage (vgl. auch Brittnacher 1994, S.76-77).

auch insofern ‚beweglich‘ sein, als sie die Grenze zwischen Tod und Leben überqueren; auf Erden sind sie es nicht oder allenfalls in sehr eingeschränktem Maße.

Zumindest wird uns dieser Schluss durch Texte wie Heinrich von Kleists *Das Bettelweib von Locarno* (1810), Sir Walter Scotts *The Tapestry Chamber* (1828), Charles Dickens‘ *The Signalman* (1866) oder Oscar Wildes *The Canterville Ghost* (1887) nahegelegt, vor allem aber durch das Hauptsegment der *ghost story*, die *haunted-house*-Geschichte. Bereits in der Antike, etwa bei Plinius dem Jüngeren,<sup>5</sup> anzutreffen, darf diese seit Mitte des 19. Jahrhunderts als fest etabliert gelten. Sie erreicht, zumindest was die US-amerikanische Literatur anbelangt, mit *The Turn of the Screw* und Shirley Jacksons ebenfalls zur Gänze fantastischem Roman *The Haunting of Hill House* (1959) ihre zwei Zenitpunkte (vgl. auch Weinstock 2018, S.211-213). Beide rücken – und das ist für *haunted house stories* nicht ungewöhnlich – eine psychisch derangierte (zu Zeiten Freuds und James‘ hätte es geheißen: ‚hysterische‘) junge Frau ins Zentrum,<sup>6</sup> und

beide werden Anfang der 1960er Jahre kongenial verfilmt: James‘ Erzählung als *The Innocents* (1961) von Jack Clayton, Jacksons Roman als *The Haunting* (1963) von Robert Wise. Die Bedeutung des Filmduos für das Gespenstergeschichte kann, wie jene der etwa zeitgleich entstandenen Filme *Psycho* von Alfred Hitchcock (1960) und *Peeping Tom* von Michael Powell (1960) für das Horrorgeschichte, schwerlich überschätzt werden – auch weil es in vielerlei Hinsicht jenen Grundriss des *haunted house* festlegt, der die Schreckenstopik des Gespensterfilms für Jahrzehnte, ja, letztlich bis heute maßgeblich prägt.

Selbstredend geht das literarische wie filmische *haunted house* auf die Burgen und Schlösser der *gothic novel* zurück, als deren (groß-)bürgerliches Pendant es zahlreiche Merkmale seiner Vorgänger übernimmt. Dies beginnt bei der Topologie: Es ist alleinstehend sowie ‚inselhaft‘,<sup>7</sup> sein Standort entlegen, und die Demarkation von der Restwelt fällt strikt und unmissverständlich aus – nicht selten in Form einer Mauer samt Gittertor, das als prägnante Schwelle Einlass

5 So erzählt er in seinen Briefen vom Philosophen Athenodorus, der in Athen ein Spukhaus mietet (vgl. Plinius 1998, S.507-509).

6 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Elizabeth Wilson: „In general, female hysteria – or alternatively the greater power of women to link to the supernatural – is the motivating force of the haunted house tale“ (Wilson 2013, S.118). Natürlich handelt es sich bei den ‚hysterischen‘ Frauen der Spukhausgeschichten um psychoanalytisch durchleuchtete Urenkeltöchter Radcliffes empfindsamer

Heldinnen, die – Radcliffes *gothic novels* sind stets auch weibliche Bildungsromane – „zu der Einsicht gelangen [sollen], die eigene Empfänglichkeit nicht als erfreuliche Sensibilität, sondern als gefährliche Beeinflussbarkeit wahrzunehmen“ (Brittnacher 1994, S.71).

7 Die Ich-Erzählerin aus *The Turn of the Screw* vergleicht den Landsitz Bly, das „big ugly antique but convenient house“, in dem sie ihrem Dienst als Gouvernante nachgeht, als „great drifting ship“. (James 2017, S.159).

gewährt.<sup>8</sup> In *The Haunting*, dem – wenn man so will – „Flaggschiff“ (McKechneay 2007, S.121) des *haunted-house*-Films, kommt zusätzlich noch ein Torhüter ins Spiel, ein unwirscher Hausmeister, wobei unklar bleibt, ob es sein Blick oder der des Hauses beziehungsweise eines möglichen gespenstischen Bewohners ist, der die mit dem Auto ankommende Heldin erwartet.

Ist, wie oben betont wurde, das Gespenst ein Rest, so darf Selbiges in gewisser Weise auch für das Gebäude behauptet werden, das es beherbergt. Das *haunted house* nämlich ist alt, mitunter sehr alt, ein Residuum des Einst, oder, wie es im Trailer von *The Amityville Horror* (1979) voll sardonischer Ironie heißt, „the kind of house they don't build anymore, a relic of a time when the world wasn't in such a hurry, when there was still time for a little charme and elegance“. Wer die Schwelle eines *haunted house* übertritt, tut demnach einen Schritt in die Vergangenheit, ja, begibt sich auf eine Zeitreise, wobei er/sie sich mit einer – an Unmoral und Gewalttaten zumeist überreichen – Geschichte des jeweiligen Hauses konfrontiert sieht, die, wie das Gespenst, nicht ruhen will und massiv in die Gegenwart hineinwirkt. „Im *haunted house*“, so Peter Podrez treffend,

8 Ich charakterisiere hier wie nachfolgend das gleichsam idealtypische *haunted house*. Vgl. zum *haunted house* und dessen Manifestationen in Literatur und Film auch Vidler 2002, Grein 1995, Brittnacher 1994, S.90-94, Bailey 1999, Wilson 2013, McKechneay 2007, Podrez 2016 sowie Freeman 2018.

„ist die Zeit geronnen und auf Dauer gestellt“ (2016, S.274), ist das Vergangene „undying“ (Freeman 2018, S.328). Dies führt nicht zuletzt dann zu Komplikationen und Konfliktlagen, wenn das Gebäude, wie so oft im Horror- und Gespensterfilm – beispielsweise in *The Amityville Horror*, *The Changeling*, *Beetlejuice* (1988), *The Others*, *The Conjuring* (2013) oder *Personal Shopper* –, zum Verkauf oder zur Vermietung steht oder neu bezogen wird.<sup>9</sup>

Mark Fisher zufolge „[stellt sich] [d]as Gefühl des Gespenstischen [...] dann ein, wenn entweder etwas da ist, wo nichts sein sollte, oder wenn nichts da ist, wo doch etwas sein sollte“ (Fisher 2017, S.75). Eindringlich lässt sich diese Behauptung anhand des *haunted house* stützen, ja, mehr noch: Für das *haunted house* ist eine eigentümliche Kausalität von gespenstischer Präsenz und Absenz spezifisch, wobei Erstere aus Letzterer hervorgeht. Entscheidend in diesem Zusammenhang ist der Umstand, dass das – im Film üblicherweise zunächst durch eine (Super-)Totale in seiner Gesamtheit erfasste – Haus stets viel zu groß beziehungsweise viel zu leer ist und die Leere, also die Absenz dessen, was da sein sollte – nämlich eine der Zimmer- und Quadratmeteranzahl zumindest annähernd angemessene Anzahl von Bewohner\_innen –,

9 Hiervon freilich wusste schon die *ghost story* des 19. Jahrhunderts ausgiebig zu berichten – man denke an Kleists *Das Bettelweib von Locarno*, Edward Bulwer Lyttons *The Haunted and the Haunters* (1865) oder Wildes *The Canterville Ghost*.

gewissermaßen produktiv wird. Sie führt zu dem Gefühl, es mit einer Präsenz zu tun zu haben, die nicht da sein sollte: einem Gespenst oder aber der ‚Macht‘ des Hauses selbst (vgl. Wilson 2013, S.114). Dieses freilich wäre dann genau genommen weniger *haunted*, heimgesucht, als vielmehr *haunting*, also heimsuchend, also eine „Heimsuchung derer [...], die [in ihm] ein Heim suchen“ (McKechneay 2007, S.121).<sup>10</sup> Was damit gemeint ist, zeigt mustergültig Hill House, das in Jacksons Roman als „house without kindness, never meant to be lived in“ (Jackson 2009, S.35), in Wisers Adaption als „house that was born bad“ näher charakterisiert wird und in seiner steinernen Monumentalität und Burgähnlichkeit geradezu frappant aus der Zeit gefallen zu sein scheint.

Hier freilich ist hinzuzufügen, dass letztlich jedes Spukhaus, sei es nun *haunted* oder *haunting*, aus Stein, Holz oder Beton, mittlerweile einigermaßen relikthaf anmutet und von einer Aura des Anachronistischen umflort ist, denn während die Zeit im *haunted house* nicht vergehen will, gehört seine eigene (große) Zeit der Vergangenheit an. Elizabeth Wilson, die neben dem Gebäude sogar auch dessen gespenstischen Bewohnenden

als ‚gefährdet‘ begreift, führt dies auf die nun schon jahrzehntelang andauernde Krise der Familie zurück. „[I]t was the permanence of the Victorian family“, so Wilsons These, „that once seemed so oppressive, so deathly. With that gone, there is nothing any longer to haunt or to be haunted; the family home is too flimsy and too provisional for ghosts to take root. Ghosts, or at least haunted houses, have had their day. As we have sloughed off the family, we have left the haunted house behind“ (2013, S.118). Selbstredend könnte man in dieser Richtung noch erheblich weiter gehen und für den Niedergang des ‚vergangenheitsgesättigten‘ Spukhauses die sich mit ihm so ganz und gar nicht vertragende, die Erosion des Familialen unmittelbar im Gepäck führende postmoderne Lebensweise verantwortlich machen. Der nämlich geht es, wie Zygmunt Bauman vermerkt, darum, „die Gegenwart von der Geschichte zu lösen“, das heißt „den Fluß der Zeit in eine stete Gegenwart einzuebnen“, und „sich vor langfristigen Bindungen zu hüten: Sich zu weigern, auf die eine oder andere Weise ‚festgelegt‘ zu werden; sich nicht an einen Ort zu binden [...]; sein Leben nicht nur einem einzigen Beruf zu widmen; keinem Menschen und keiner Sache Beständigkeit oder Treue zu schwören“ (1995, S.145). Keine Frage: In „flüchtigen Zeiten“ (Bauman 2008), in denen Menschen nicht Konformität, sondern Flexibilität abverlangt wird und das Leben jedes/r Einzelnen in eine Abfolge kurzfristiger Projekte und Episoden zerfällt (vgl. ebd., S.9-11; Sennett

10 Zur Unterscheidung von *haunted* und *haunting house*, die – siehe das Overlook Hotel aus *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980) – oftmals nicht trennscharf oder interpretationsabhängig ist, vgl. neben McKechneay 2007, S.121 auch Podrez 2016, S.263-265 sowie Freeman 2018, S.329-334.

2000), verflüchtigt sich der Fluch, der auf Häusern (und Familien) lastet, auf drastische Weise.

Doch wie steht es um die Gespenster? Kommen auch sie uns abhanden, wie es Wilson behauptet? Befragt man den Gespensterfilm auf der Suche nach einer Antwort, so ist diese eindeutig: nein. Doch hängt dies nicht so sehr damit zusammen, dass das Genre – siehe die oben bereits genannten *The Awakening* und *The Conjuring* sowie Takashi Shimizus *Ju-on: The Grudge* (2002), Kim Jee-Woons *A Tale of Two Sisters* (2003) oder *Personal Shopper* – dem *haunted house* bis in jüngere und jüngste Zeit die Treue hält und damit eine Art Refugium bietet. Eher weist es den ihrer angestammten Heimstatt gleichsam beraubten Gespenstern seit geraumer Zeit einen anderen prominenten Ort zu: die von John Durham Peters als „liminal objects par excellence“ (Peters 2000, S.147) titulierten Medien, und zwar bevorzugt die neuen und neuesten. Ob Fernseher, Handys oder das Internet – sie alle werden mit schöner Regelmäßigkeit von Gespenstern invadiert und als Channeling-Portale zweckentfremdet, um „von jenseits der Schwelle“ (Hartmann 1956) mit uns zu kommunizieren oder gar in unsere Welt vorzudringen.<sup>11</sup> Man denke hier speziell an den überaus wirkmächtigen *J-Horror* der späten 1990er und frühen

11 Dass das Thema vom paranormalen Medienbefall immer wieder, und so auch in den drei genannten Filmen, an eine Medienschele gekoppelt ist, wurde wiederholt betont (vgl. vor allem Krautschick 2015, passim).

2000er Jahre, das heißt an Filme wie *Ring*, *One Missed Call* (Takashi Miike, 2003) oder *Pulse* (Kiyoshi Kurosawa, 2001), aber auch an den Cybermobbing-Film *Unfriended* (Levan Gabriadze, 2014).

Dergestalt sorgen die – zumal auf der Achse der Telekommunikation und somit Raumüberwindung operierenden<sup>12</sup> – Medien für eine völlig neue Topologie des Gespenstischen: Sie setzen dessen Ortstreue ein Ende. Was früher galt – dass sich die unliebsame Begegnung mit Gespenstern schlicht dadurch vermeiden lässt, dass man sich von ‚ihren‘ Lokalitäten fernhält –, hat als Verhaltensempfehlung damit ausgedient.

### 3. Betrauert | gefürchtet

Ungleich stärker noch als *The Change-ling* oder *The Sixth Sense*, welche die aus

12 Filme wie *The Haunting*, *The Others* oder *A Tale of Two Sisters* zeigen zur Genüge, dass es sich beim *haunted house* mitnichten um eine a-mediale Lokalität handelt. So profilieren sie das Gebäude, indem sie seine vergangenheitsbewahrende Qualität herausstreichen, als Speichermedium, das seinerseits ein ganzes Medienarsenal in sich birgt. Freilich geraten passenderweise zumal Gemälde, Bücher, Fotos und Statuen in den Blick, solche Medien also, die tendenziell weniger der Raum- als der Zeitüberwindung und Tradierung dienen. Bisweilen, wie in *The Others* und Jan de Bonts *The Haunting* (1999), der zweiten, überkandidelt-postmodernen Verfilmung von Jacksons *The Haunting of Hill House*, wird das Fehlen von Telekommunikationsmedien explizit thematisiert und damit die ‚Inselartigkeit‘ des *haunted house* und die Isolation der in ihm Lebenden (oder Eingeschlossenen) betont.

dem Horrorgenre so sattem bekannt, auf Angst, Furcht, Schrecken und Schock setzende Affektmelange vollumfänglich bedienen, zeigen Filme wie Jerry Zuckers Thrillerkomödie *Ghost* (1990), Kiyoshi Kurosawas elegischer Reisefilm *Journey to the Shore* (2015) oder David Lowerys minimalistische Zeitreflexion *A Ghost Story* (2017), dass der Gespensterfilm, anders als der Horrorfilm, bisweilen dem Trauerfilm ausgesprochen nahesteht. Vor allen Dingen lässt er wie dieser ein Interesse dafür erkennen, was wir als Trauerarbeit zu bezeichnen gewohnt sind.

Eingeführt hat diesen Begriff Freud, und zwar in seinem 1915 abgefassten metapsychologischen Beitrag *Trauer und Melancholie*. In ihm wird die Trauerarbeit als eine Art Befreiungsarbeit beziehungsweise als ein intrapsychologischer Vorgang charakterisiert, der notwendig an den Ablauf von Zeit gekoppelt ist und an dessen Ende idealiter ein wiederhergestelltes Ich steht. Letzteres habe sich durch den Abzug der libidinösen Besetzungen vom geliebten Objekt der durch den Verlust desselben verursachten Zumutungen soweit entledigt, dass ein zumindest äußerlich normales Leben erneut möglich ist (vgl. Freud 1999d, S.430, 439, 442). Bekanntermaßen hat diese Position immer wieder Kritik provoziert, wurden Freuds Ausführungen zur gelingenden Trauerarbeit als allzu normativ empfunden. So lesen wir beispielsweise in *Die helle Kammer*, Roland Barthes' fototheoretischer Reflexion über den Tod seiner Mutter: „Es heißt, die Trauer lösche durch ihre allmähli-

che Arbeit mit der Zeit den Schmerz aus; das konnte und kann ich nicht glauben, denn für mich tilgt die Zeit nur die Empfindung des Verlusts (ich weine nicht), mehr nicht. Ansonsten ist alles unbeweglich geblieben“ (Barthes 1989 [frz. Erstfassung 1980], S.85).

Das Kino freilich, zumal das an innerer und äußerer Bewegung so sehr interessierte *classical cinema*, hat sich an einer derartigen Kritik so gut wie nicht beteiligt. Im Gegenteil: Es ist Freuds Konzeption der Trauerarbeit *grosso modo* gefolgt – zumindest stellt sich dieser Eindruck ein, wenn man die Geschichte des Trauerfilms (und letztlich auch des Gespensterfilms) vor dem inneren Auge Revue passieren lässt. Wundernehmen kann das natürlich nicht, ist es doch einfach zu naheliegend, den Trauerprozess im Gewand der Heldenreise in Szene zu setzen. Dazu wird die mit dem Begriff der Trauerarbeit verbundene „Vorstellung, daß im Trauern dem Subjekt ein aktives Verhalten abverlangt wird, daß es eine Leistung zu vollbringen hat“ (Ecker 1999b, S.20), mit den narrativen Usancen des Handlungskinos zusammengebracht.<sup>13</sup>

Entsprechend führt der Trauerfilm den Zuschauer\_innen gewöhnlich vor, wie sich das durch einen Verlust in die Welt der Trauer geworfene – zumeist weibliche<sup>14</sup> – Subjekt aus dieser

13 Vgl. zur Heldenreise im *classical cinema* vor allem Vogler 2018 und Krützen 2004.

14 Dies sollte uns nicht überraschen, ist es doch nicht nur in westlichen Kulturkontexten üblich, dass die Trauer bevorzugt an weiblichen Figuren vorgeführt wird bzw. das Trauern als eine tendenziell ‚weibliche‘ Kulturtätigkeit gilt (vgl. Ecker 1999a).

hinaus- und in die Welt der Lebenden zurückkämpft, indem es ihm gelingt, „im eigenen Leben den Tod des Anderen zu beherbergen“ (Liebsch 2006, S.13). Beobachten lässt sich dies in so unterschiedlichen Filmen wie *Todo sobre mi madre* von Pedro Almodóvar (1999), *P.S. I Love You* von Richard LaGravenese (2007) und Ragnar Bragasons *Metalhead* (2013). In gewisser Weise trifft dies auch auf Krzysztof Kieślowskis *Trois couleurs: Bleu* (1993) und Doris Dörries *Kirschblüten – Hanami* (2008) zu, vor allem aber auf Caroline Link's *Im Winter ein Jahr* (2008) (vgl. Glasenapp 2016).

Nicht erst in *Trauer und Melancholie* hat sich Freud mit dem Phänomen Trauer beschäftigt. Er tat dies zuvor bereits in einer ganzen Reihe von Schriften, in *ZeitgemäÙes über Krieg und Tod* (1915) etwa oder *Vergänglichkeit* (1916) (vgl. Freud 1999b, S.347; 1999c, S.359–360), besonders prominent aber in *Totem und Tabu* (1912/13), seinem so außerordentlich kühnen VorstoÙ in die Paläoanthropologie. Die entsprechenden Einlassungen finden sich in dessen zweiter Abhandlung, genauer: im Umfeld der Ausführungen zum Verhältnis der ‚Primitiven‘ zu ihren verstorbenen Familienangehörigen. Entscheidend geprägt werde dieses, so Freud, durch die stets vorhandene, allerdings im Unbewussten versteckte Antipathie den Toten gegenüber, die nicht, wie beim Neurotiker, zur Quelle der Selbstanklage wird, sondern stattdessen gleichsam externalisiert und via Projektion den Verschiedenen unterstellt wird. Die Folge ist, dass diese als Dämonen den Hinterbliebenen nach

dem Leben trachten und von Letzteren gefürchtet und entsprechend tabuisiert werden. Erst das Ende der Trauer besorge ein Abklingen der Angst und die Transformation der Verstorbenen in hilfreiche und verehrungswürdige Ahnen (vgl. Freud 1999a, S.66–83; 1999b, S.347).

Einige Jahre später kommt Freud auf seine in *Totem und Tabu* vorgestellten Überlegungen zurück, und zwar in seiner oben bereits angeführten Abhandlung über das Unheimliche, deren berühmte Kernthese vom Unheimlichen als dem keineswegs Fremden, sondern allein Entfremdeten er unter anderem anhand unseres mit Tod und Vergänglichkeit verbundenen Denkens und Fühlens belegt. Dieses sei „seit den Urzeiten“ (Freud 1999e, S.255) weitgehend unverändert geblieben, wobei vor allem das Wissen von der Faktizität des ‚Sterbenmüssens‘ als Kernmoment des Realitätsprinzips in die phylogenetisch ältesten Bereiche unserer Psyche noch keinen Eingang gefunden habe (vgl. ebd.; Liebsch 2006, S.130). „Da fast alle von uns in diesem Punkt noch so denken wie die Wilden“, so führt Freud seine Behauptung weiter, „ist es auch nicht zu verwundern, daß die primitive Angst vor dem Toten bei uns noch so mächtig ist und bereit liegt, sich zu äußern, sowie irgend etwas ihr entgegenkommt. Wahrscheinlich hat sie auch noch den alten Sinn, der Tote sei zum Feind des Überlebenden geworden und beabsichtige, ihn mit sich zu nehmen, als Genossen seiner neuen Existenz“ (Freud 1999e, S.255–256). Freuds These bezüglich der fortlebenden Archaismen im Verhältnis

zum Tod und speziell der im modernen Menschen noch waltenden Angst vor den Verstorbenen wurde wiederholt bestätigt, so unter anderem in Werner Fuchs einschlägiger Studie *Todesbilder der modernen Gesellschaft* (1973). In ihr wird der apotropäische, gegen die von den Toten ausgehende Gefahr gewendete Charakter einer Vielzahl der Sepulkralpraktiken freigelegt und auch das nach wie vor geltende *De mortuis nihil nisi bonum* diskutiert, die Verhaltensvorschrift also, in Nachrufen, Grabreden und Todesanzeigen von allen negativen Äußerungen abzusehen. In ihr „zeigt sich“, so Fuchs, „nicht nur fromme Pietät, sondern untergründige Angst vor den Toten. Ihre Rache und ihr schädigender Eingriff in die Welt der Lebenden muß durch rituelle Lobpreisung abgewehrt werden“ (Fuchs 1973, S.144-145).

Wie oben bereits vermerkt, spielt der Gespensterfilm ausgiebig mit dieser Angst, wobei er sie gewöhnlich nicht à la Freud zur Konsequenz einer Projektion erklärt, sondern sie vielmehr als in der äußeren Realität begründet und gänzlich angemessen herausstellt. Schließlich belassen es die geistgewordenen Verstorbenen – und dies natürlich speziell in jenen Genreeinträgen, die unter dem ‚Dach‘ des Horrorfilms Platz finden – nur sehr selten dabei, etwa die Lebenden via Spuk um eine ordentliche Bestattung ihrer Gebeine zu bitten, wie dies das kettenrasselnde Gespenst aus jener von Plinius dem Jüngeren erzählten Spukhausgeschichte tut. Fordern sie, wie so oft, Vergeltung für ein ihrem lebenden Selbst widerfahrenes Unrecht, so schie-

ßen sie dabei nicht selten arg über das Ziel hinaus. Es wird ihnen der Geist des Bettelweibs von Locarno mit seiner jedes Rechtsempfinden Hohn sprechenden, da völlig unmäßigen Rache zur literarischen Patin. Zweifelsohne: Was Hans Richard Brittnacher mit Blick auf die Kleist'sche Erzählung vermerkt – dass in ihr „das Geisterreich Amok [läuft], [...] nicht etwa Gerechtigkeit ein[klagt], sondern [...] unbegreifliche Verstörung als neue Weltordnung über die Menschen [verhängt]“ (Brittnacher 1994, S.85) –, wird man getrost und sogar mit noch erheblich größerer Berechtigung auch für Filme wie *Ring*, *Ju-on: The Grudge*, *One Missed Call*, *The Conjuring* oder *Unfriended* konstatieren dürfen. Bezeichnenderweise spielen in ihnen Trauer und Trauerarbeit so gut wie keine Rolle. Diese bleiben jenem vergleichsweise kleinen, eher an der Peripherie oder im Grenzbereich zum Trauerfilm gelegenen Segment des Gespensterfilmgenres vorbehalten.

So traditionsreich und ausgeprägt es auch sein mag: Eine genretheoretische Erschließung des – oftmals allzu nonchalant seinem ‚Dachgenre‘, dem Horrorfilm, zugeschlagenen – Gespenstergenres liegt noch nicht vor. Als eine Art Prolegomena zu einer solchen Erschließung möchte ich die hier vorgestellten, bewusst weit über die Domäne der Filmwissenschaft hinausgehenden Überlegungen verstanden wissen. In ihnen ging es mir um Viererlei: Erstens galt es, das Genre, welches ob seines thematischen Fokus auf das Spur- und

Liminalphänomen ‚Gespenst‘ gleichsam von Grund auf als ein eminent filmisches da filmgemäßes betrachtet werden kann, an seine lange literarische Vorgeschichte rückzubinden. Zweitens sollten einige seiner zentralen Topoi, allen voran das schwellenumgebene, sowohl heterotope wie heterochrone

*haunted* bzw. *haunting house*, expliziert werden. Drittens wurde die Nähe des Gespensterfilms zum Trauerfilm herausgestrichen und, viertens, psychoanalytisch informiert Aufschluss über sein Wirkungskalkül gegeben, das auf das Unheimliche, Fantastische und – selbstredend – Gespenstische abzielt.

### Literatur:

- Bachelard, Gaston: *Poetik des Raums*. Frankfurt am Main: Fischer, 2003 (1957).
- Bailey, Dale: *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction*. Bowling Green: Popular Press, 1999.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989 (1980).
- Bauman, Zygmunt: *Flaneure, Spieler und Touristen: Essays zu postmodernen Lebensformen*. Hamburg: Hamburger Edition, 2007 (1995).
- Bauman, Zygmunt: *Flüchtige Zeiten: Leben in der Ungewissheit*. Hamburg: Hamburger Edition, 2008 (2007).
- Bazin, André: „Ontologie des photographischen Bildes“ (1945). In: ders.: *Was ist Film?* Berlin: Alexander, 2004, S.33-42.
- Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum* (1963). In: ders.: *Schriften*, Bd.6, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011.
- Brittnacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors: Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Brittnacher, Hans Richard: „Phantastik-Theorien“. In: Brittnacher, Hans Richard/ May, Markus (Hg.): *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2013, S.189-197.
- Ecker, Gisela (Hg.): *Trauer tragen – Trauer zeigen: Inszenierungen der Geschlechter*. München: Wilhelm Fink, 1999 [im Text als Ecker 1999a].
- Ecker, Gisela: „Trauer zeigen: Inszenierung und die Sorge um den Anderen“. In: dies. (Hg.): *Trauer tragen – Trauer zeigen: Inszenierungen der Geschlechter*. München: Wilhelm Fink, 1999, S.9-25 [im Text als Ecker 1999b].
- Fischer, Ralph: „Home haunted home!“ Zur Ortsspezifität des Gespenstigen“. In: Aggermann, Lorenz u.a. (Hg.): *Lernen, mit den Gespenstern zu leben: Das*

*Gespentische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv in Theorie und Ästhetik.* Berlin: Neofelis, 2015, S.159-168.

Fisher, Mark: *Das Seltsame und das Gespenthische.* Berlin: Edition Tiamat, 2017 (2016).

Freeman, Nick: „Haunted Houses“. In: Brewster, Scott/Thurston, Luke (Hg.): *The Routledge Handbook to the Ghost Story.* New York/London: Routledge, 2018, S.328-337.

Freud, Sigmund: *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker.* Frankfurt am Main: S. Fischer, 1999 [im Text als Freud 1999a].

Freud, Sigmund: „Zeitgemäßes über Krieg und Tod“ (1915). In: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd.10, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1999, S.323-355 [im Text als Freud 1999b].

Freud, Sigmund: „Vergänglichkeit“ (1916). In: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd.10, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1999, S.357-361 [im Text als Freud 1999c].

Freud, Sigmund: „Trauer und Melancholie“ (1916). In: ders., *Gesammelte Werke*, Bd.10, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1999, S.427-446 [im Text als Freud 1999d].

Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“ (1919). In: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd.12, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1999, S.227-268 [im Text als Freud 1999e].

Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur* (1930). In: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd.14, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, S.419-506 [im Text als Freud 1999f].

Fuchs, Werner: *Todesbilder in der modernen Gesellschaft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Glaserapp, Jörn: „Im Einklang mit Freud: Trauerarbeit in Caroline Link Im Winter ein Jahr“ In: ders. (Hg.): *Caroline Link.* München: edition text+kritik, 2016, S.56-66.

Grein, Birgit: *Von Geisterschlössern und Spukhäusern: Das Motiv des gothic castle von Horace Walpole bis Stephen King.* Wetzlar: Förderkreis Phantastik, 1995.

Hartmann, Otto Julius: *Geheimnisse von Jenseits der Schwelle: Tatsachen und Gefahren des Mediumismus und Spiritismus.* Graz: Jos. A. Kienreich, 1956.

Jackson, Shirley: *The Haunting of Hill House.* New York: Penguin, 2009 (1959).

James, Henry: *The Turn of the Screw* (1898). In: ders.: *The Turn of the Screw and Other Ghost Stories.* London: Penguin, 2017, S.148-257.

Kiening, Christian/Beil, Ulrich Johannes: *Urszenen des Medialen: Von Moses zu Caligari.* Göttingen: Wallstein, 2012.

Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985 (1960).

Krautschick, Lars Robert: *Gespenter der Technokratie: Medienreflexionen im Horrorfilm.* Berlin: Bertz und Fischer, 2015.

- Krützen, Michaela: *Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004
- Leeder, Murray: „Screening the Spectre: Ghosts on Film“. In: Brewster, Scott/Thurston, Luke (Hg.): *The Routledge Handbook to the Ghost Story*. New York/London: Routledge, 2018, S.351-360.
- Leeder, Murray: „Contemporary Ghosts“. In: Wester, Maisha/Reyes, Xavier Aldana (Hg.): *Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2019, S.131-143.
- Liebsch, Burkhard: *Revisionen der Trauer: In philosophischen, geschichtlichen, psychoanalytischen und ästhetischen Perspektiven*. Weilerswist: Velbrück, 2006.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Wilhelm Fink, 1993 (1970).
- McKechneay, Maya: „A house that was born bad’: Inszenierungsstrategien anthropomorpher Gebäude im Haunted-House-Film“. In: *Maske und Kothurn*, Jg. 53 (2007), H. 2-3, S.121-134.
- Meteling, Arno: *Monster: Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*. Bielefeld: Transcript, 2006.
- Morton, Lisa: *Ghosts: A Haunted History*. London: Reaktion Books, 2017 (2015).
- Newton, Michael: „Introduction“. In: ders. (Hg.): *The Penguin Book of Ghost Stories: From Elisabeth Gaskell to Ambrose Bierce*. London: Penguin, 2010, S.xv-xxxv.
- Perez, Gilberto: *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1998.
- Peters, John Durham: *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication*. Chicago und London: University of Chicago Press, 2000 (1999).
- Plinius Caecilius Secundus: *Sämtliche Briefe. Lateinisch/Deutsch*. Stuttgart: Reclam, 1998.
- Podrez, Peter: „Unheimlich lebendig: Haunted houses im Horrorfilm“. In: Lehmann, Florian (Hg.): *Ordnungen des Unheimlichen: Kultur – Literatur – Medien*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2016, S.263-278.
- Royle, Nicholas: *The Uncanny*. Manchester: Manchester UP, 2003.
- Sennett, Richard: *Der flexible Mensch: Die Kultur des neuen Kapitalismus*. München: Siedler, 2000 (1998).
- Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Berlin: Wagenbach, 2013 (1970).
- Vidler, Anthony: „Ungemütliche Häuser – unheimliche Häuser“ (1987). In: ders.: *unHEIMlich: Über das Unbehagen in der modernen Architektur*. Hamburg: Edition Nautilus, 2002, S.37-68.

Vogler, Christopher: *Die Odyssee der Drehbuchschreiber, Romanautoren und Dramatiker: Mythologische Grundmuster der Heldenreise für Schriftsteller*. Berlin: Autorenhaus, 2018 (1998).

Weinstock, Jeffrey Andrew: „The American Ghost Story“. In: Brewster, Scott/Thurston, Luke (Hg.): *The Routledge Handbook to the Ghost Story*. New York/London: Routledge, 2018, S.206-214.

Wilson, Elizabeth: „Haunted Houses“. In: *AA Files*, Jg. 67 (2013), S.113-118.