

Heimsuchungen

Die Bedrohung des Privaten im Film

Seit etwa 15 Jahren entstehen im ost- und südostasiatischen Kino Filme zu einem Thema, das in den westlichen Kulturen bereits in den 1970er-Jahren verhandelt wurde: Aus Japan, Thailand, Korea und Taiwan erreichen die hiesigen Kinos eine Fülle von Geisterfilmen, die sich vordergründig des Themas Schuld und seiner ganz speziellen, oft in der buddhistischen Ethik stehenden Bewältigung annehmen. Doch ist dieses immer wieder variierte Motiv häufig mit einem anderen Thema verknüpft: mit der Frage nach dem Wesen der Privatheit in der Moderne. Denn die Schuld, die die Protagonisten auf sich laden und für die sie von den Geistern heimgesucht werden, ist stets an die Verletzung von Privat- und Intimsphären sowie ihren kulturellen Ausgestaltungen gekoppelt. Das Erscheinen des Geistes wird damit zum Sinnbild gestörter Privatheit, ihrer Bedrohung und Zerstörung.

In Monika Treuts neuem Film „Ghosted“ (Kritik in dieser Ausgabe) lässt sich dieses Motiv in seiner transkulturellen Verarbeitung beobachten. „Ghosted“ ist eine deutsch-taiwanische Co-Produktion, die eine tragisch endende Liebesgeschichte zwischen der deutschen Filmkünstlerin Sophie und der Taiwanerin Ai-ling erzählt, welche bei einem Unfall umkommt. In das Leben der trauernden Sophie drängt sich eine fremde Frau, Mei li, ebenfalls eine Taiwanerin, die sich zunächst als Journalistin ausgibt. Schnell wird jedoch klar, dass sie von einem einzigen Gedanken „besessen“ ist: Sie will herausfinden, wie es zum Tod von Ai-ling kam. Hierzu bleibt ihr nichts anderes übrig, als sich in Sophies Privatsphäre einzuschleichen. Der Film führt in seinem Plot alle Elemente des Privaten zusammen und entwirft schließlich ein Besessenheitsthema, das wie eine Zusammenfassung der filmischen Motivgeschichte des Privaten erscheint. Diese basiert auf kulturgeschichtlichen Prämissen, die im Folgenden kurz dargelegt werden sollen.

Das lateinische Wort „privatus“ heißt „das Eigene“ und wird vom Verb „privare“, absondern, abgeleitet. Beides schwingt auch im aktuellen Begriff des Privaten mit, wie er heute verwendet wird. Doch „privare“ bedeutet zugleich auch „rauben“ und erhält dadurch einen ambivalenten Zug, der ex negativo heute ebenfalls mitschwingt: der Raub als Form der Bedrohung, die erst dadurch möglich wird, weil es das Private überhaupt gibt. Denn nach Hannah Arendt ist Privatheit immer an Eigentum gekoppelt. Beide sind bedrohbar und müssen deshalb geschützt werden. Dieses Doppelverständnis von Privatheit bildet sich im 16. Jahrhundert als Ausdruck einer gesellschaftlichen und sozialen Entwicklung heraus, die mit der frühen Neuzeit eingesetzt hat und bis heute auf unterschiedliche Bereiche des Lebens einwirkt. Der erste und zentrale Ort der Privatheit ist das Haus. Seine diesbezügliche Bedeutung erscheint bereits im 15. Jahrhundert in der Architekturtheorie des Renaissance-Denkens Leon Battista Alberti. Für ihn hat das Privathaus zuvorderst die Funktion, eine Schale für den verletzbaren menschlichen Körper zu sein, insbesondere den grundsätzlich offenen Körper der Frau mit einem „architektonischen Keuschheitsgürtel“ (Linda Hentschel) zu umgeben. Die Schale, die das Haus darstellt, ist in ihrem Inneren in weitere Zonen unterteilt, die eine jeweils noch größere Privatheit ermöglichen. Zu diesen gehören das elterliche Schlafzimmer, in dem sich die sexuelle Intimität von Mann und Frau ungestört von Blicken dritter, aber auch ohne Dritte unkeusch damit zu belästigen, entfalten kann. Das Kinderzimmer ist schließlich der privateste und schützenswerteste Ort des Hauses, denn in ihm entwickelt sich der Keim der Gesellschaft und der fleischgewordene Ausdruck der Intim- und Liebesbeziehung.

Der mediale Einbruch ins Private

Das heutige Verständnis von Familie, Sexualität, Kindheit und anderen Aspekten von Privatheit ist kulturell gewachsen und je nach Epochen größeren und kleineren realen Bedrohungen ausgesetzt gewesen. Proportional zum Bedürfnis nach Privatheit wächst auch die Angst vor ihrer (Zer)Störung. Die Kunst hat diese Angst stets reflektiert und Utopien von „Veröffentlichung“ und Zerstörung des Privaten als Warn- und Schreckensszenarien entworfen. Der Film als ein Medium des Einblicks hat sich für diese Szenarien stets besonders interessiert. Dabei spielte das Haus eine zentrale Rolle als visuelle Metapher und Motiv für Sicherheit und Verwundbarkeit. In D. W. Griffiths „The Lonely Villa“ (1909) wird das vom „pater familias“ verlassene Haus von Banditen angegriffen; die sich darin befindliche Mutter mit ihren Kindern schafft es erst im letzten Moment, durch Heimrufen des Vaters die Gefahr abzuwenden.

Angriffe auf Kinder sind mit einem strengen Tabu belegt, und jeder Film, der dies zum Thema hat, kann sich erhöhter Aufmerksamkeit sicher sein, wie etwa Charles Laughtons „Night of the Hunter“ (1955): Dort schleicht sich ein Verbrecher als Priester getarnt in eine Familie ohne Vater ein, ermordet die Mutter und trachtet nach dem Leben der Kinder, um an einen versteckten Schatz zu gelangen. Der Film verwendet die meiste Zeit darauf, die Flucht der Kinder zu inszenieren, die eine Suche nach neuer familiärer und häuslicher Geborgenheit ist, wobei er häufig märchenhafte Bilder bemüht, um die Darstellung nicht zu realistisch ausfallen zu lassen. Denn das Heile-Welt-Muster der vom Krieg gezeichneten 1950er-Jahre-Gesellschaft, für die Sozial- und Kulturhistoriker einen „Rückzug ins Private“ konstatieren, durfte nicht angetastet werden.

Intimität und sexuelles Leid

Zu den mildernden Strategien von „Night of the Hunter“ zählt, dass der Täter keinerlei sexuelle Motive hegt. Er erweist sich im Gegenteil als streng asexuell und tötet serienweise verwitwete Frauen wegen ihrer Unkeuschheit. Schon sieben Jahre nach Laughtons Film lässt J. Lee Thompson in „Cape Fear“ dieses Tabu hinter sich. Hier konzentriert ein entlassener Gewaltverbrecher seine gesamte Aggression auf die Zerstörung der Familie des Anwaltes, der ihn vor Jahren ins Gefängnis gebracht hat. Er geht dabei gleichermaßen gerissen wie perfide vor, indem er sich der pubertierenden Tochter der Familie annähert und ihren Eltern keinen Zweifel an seinen Motiven lässt. Damit findet seine Drohung auf zwei Ebenen statt: Er bedroht das Kind und gleichzeitig die sexuelle Integrität und Selbstbestimmung, die zentrale Indikatoren für das Privatleben des modernen Menschen sind. Da er wegen dieser Bedrohung allein nicht belangt werden kann („Stalking“ als Straftat existiert erst seit Kurzem – als noch radikalere Formulierung des Rechtes auf Privatheit), muss der Vater ihm eine Falle stellen, indem er seine Frau und seine Tochter als Köder einsetzt. Damit öffnet er den Schild der Privatsphäre, den „architektonischen Keuschheitsgürtel“ seiner Tochter, weil sie paradoxerweise nur noch auf diese Weise geschützt werden kann: Erst wenn der Täter das „Privatgrundstück“ betritt, besitzt das Opfer das Recht, sich zu verteidigen. Die sexuell motivierten Übergriffe stellen im Film das intensivste Motiv der Bedrohung des Privaten dar. Das Bedürfnis nach der Wahrung sexueller Integrität reicht so weit, dass es gar nicht erst zum Äußersten kommen muss, damit Gewalt gerechtfertigt erscheint, wie Robert Youngs „Extremities“ (1986) zeigt, in dem eine Frau ihren potenziellen Vergewaltiger allein für sein Vorhaben bestraft. Wie ihr Schutz, so ist auch die Rückeroberung der Intimsphäre ein häufig verwendetes Motiv, wenn von einem der Protagonisten zu große Nähe gefordert wird, die der andere nicht (mehr) zu tolerieren bereit ist. Adrian Lynes „Eine verhängnisvolle Affäre“ führt vor, was geschieht, wenn sich die ehemalige Geliebte eines verheirateten Mannes ihr vermeintliches Recht nehmen will, mit dem Ehebrecher in (s)einem Haus zusammenzubleiben: Sie wird von ihm getötet und der Zuschauer zuvor davon überzeugt, dass es nur um den Schutz der Familie geht.

Auflösungserscheinungen

Der Familienbegriff, der sich in solchen Filmen dokumentiert, scheint sich seit den 1950er-Jahren stark gewandelt zu haben. Es handelt sich oft nur noch um die Behauptung einer schützenswerten Sphäre, die von den Protagonisten aufgestellt wird – eine Fassade, deren Einreißen verdeutlicht, dass eine Werteverstärkung des Privaten stattgefunden hat. Die von der Risikosoziologie seit Mitte der 1980er-Jahre konstatierte „Atomisierung der Lebensverhältnisse“ zeigt sich auch an den Familienbildern im Film, wie die Differenz von Martin Scorseses „Cape-Fear“-Remake (1991) zu Thompsons Original verdeutlicht. Michael Hanekes „Funny Games“ (1997 und 2007) führt die Zerstörung der Kleinfamilie auf deren (unzeitgemäße?) Existenzweise zurück, ohne jedoch konkret zu zeigen, was er damit meint. Der Regisseur gibt in Interviews nur eine ominöse „Vergletscherung der Gesellschaft“ als Grund an.

Deutlicher wird hier der 2008 erschienene Thriller „The Strangers“ von Bryan Bertino, in dem ein junges Pärchen von drei maskierten Unbekannten in ihrem Ferienhaus überfallen wird, nachdem die Frau zuvor einen Heiratsantrag ihres Freundes ausgeschlagen hat. Dass die Bedrohung just in dem Moment „eintritt“, als die beiden (trotz alledem) Sex miteinander haben wollen, ist vielleicht als reaktionäre Kritik an den heute eher okkasionellen Beziehungsformen zu lesen. Die Parabelhaftigkeit der Erzählung zeigt sich auch daran, dass die Täter während des ganzen Films unerkant bleiben und den Opfern als einzige Begründung für ihr Tun antworten: „Weil ihr zu Hause wart.“ Die Gewalt, die in „The Strangers“ detailliert zur Darstellung gelangt, besitzt neben dem Aspekt, dass sie sich gegen die Integrität des Körpers richtet, auch eine symbolische Komponente: Die Penetration der Körperoberfläche als Zeichen für ein noch weiteres Vordringen des Blicks in die Bereiche des Privaten. Der Splatterfilm der 1970er- bis 1990er-Jahre wurde verschiedentlich als ein Genre der Transgression von Körpergrenzen diskutiert. Wie der Pornofilm versucht er etwas zu zeigen, das per se unsichtbar bleiben muss, weil die Funktionsweise von anatomischen und physiologischen Prozessen, die das Leben ermöglichen (oder erzeugen) filmisch nicht abbildbar ist. Porno- und Splatterfilm können das Auge des Zuschauers nur ganz nah an und ein Stück weit in den Körper hinein führen, bleiben vor dem Faszinosum selbst jedoch immer stehen.

Symbolische Eindringlinge

Das Eindringen in den Menschen muss im Film metaphorisch vollzogen werden, wobei die Grenzen des Leibes dabei unangetastet bleiben können, wenn die letzte Bastion der Intimität, der Geist, zum Thema wird. Der Übergriff des Fremden, des Außenstehenden, auf den Geist eines Protagonisten, ist Thema von Filmen über Besessenheit und Gespenster. Wie konsequent auch hier wieder die Motive miteinander verzahnt sind, zeigt sich, wenn man einen Blick in die Filmgeschichte des Besessenheitsmotivs wirft: In Roman Polanskis „Rosemary’s Baby“ (1968), William Friedkins „Exorzist“ (1973), Richard Donners „Omen“ (1976) oder Robert Wisers „Audrey Rose“ (1977) sind Kinder die Ziele der Geister und Dämonen, und immer geht damit die Bedrohung oder Zerstörung einer Familie einher. Die Zeitspanne, in der diese Filme erschienen, deutet an, dass mit der Häufung des Motivs auch ein Perspektivwechsel auf das Private verbunden war.

Doch wie offenbart sich dieser heute, in einer Zeit, in der die Unsicherheit der Privatheit, wie sie andere Filme konstatieren, voll entfaltet ist? Geisterfilme kommen heute vereinzelt aus Spanien, wie die Geister-Kinder-Filme des Spaniers Jaume Balagueró („The Nameless“ von 1999, „Darkness“ von 2002, „Fragile“ von 2005), die zuvorderst einer Ästhetik der Gothic Novel des 19. Jahrhunderts verpflichtet scheinen. Zumeist aber stammen sie aus dem ost-asiatischen Raum. Kinder-Geister gibt es darin zuhauf: in Hideo Nakatas „The Ring“ (1998–2000) und „Dark Water“ (2002) oder Takashi Shimizus „Juon“ (2003), um nur drei der populärsten Film (-Reihen) zu nennen. Die hinter den Erzählungen stehenden Motive sind

allerdings eher mit den oben genannten Beiträgen der 1960er- und 1970er-Jahre verwandt; vielleicht wirken ihre US-amerikanischen Remakes auch deshalb oft etwas „altbacken“, weil sie das alte Motiv seiner asiatischen Exotik entkleidet zeigen.

Dekonstruktion der Privatheit

Den Konflikt zwischen diesem (natürlich ebenfalls klischeehaften) ost-asiatischen und europäischen Familien- und Privatheitsmodell trägt auch „Ghosted“ aus. Treut stellt nicht nur ein alternatives Beziehungsmodell (das der lesbisch-homosexuellen Liebe) zwischen beiden Kulturen vor, sondern situiert auch das Motiv der Besessenheit in ihrer Erzählung. Sie inszeniert mit ihrem überaus sanften Grusel jedoch keinen Horrorfilm, sondern formt die Geistererzählung zu einer Parabel familiäre Beziehungen sowie der Suche nach einer Identität, die auch im (oder in der Nähe des) Anderen liegen kann. Die kulturell zunächst scheinbar unterschiedlichen Begriffe von Privatheit und Familie, Eltern und Kindern werden dabei abgeglichen und einer Kritik unterzogen, die sie für das alternative Beziehungsmodell der lesbischen Protagonistinnen kompatibel machen. „Ghosted“ entfernt sich im selbem Maße von den Genre-Elementen des Horrorfilms, wie er ein differenzierte(re)s Bild auf seine Privatheitsmotive wirft. Damit holt er paradoxerweise die Visionen von der Zerstörung des Privaten auf heilsame Weise zurück in die Rationalität: Vermittelt durch seine Besessenheitserzählung, wird dem Zuschauer klar, dass Thriller- und Horrorfilm, indem sie die Privatheit radikal zur Disposition stellen, größtenteils immer ein „Was wäre wenn ...“-Spiel gewesen sind. Die Großstadt-Menschen in „Ghosted“ können sich trotz aller An- und Übergriffsversuche ihre intimen Refugien bewahren, selbst wenn – oder vielleicht weil? – dabei das traditionelle Familienbild sowie Heim und Heimat als Anachronismus entlarvt werden.

Stefan Höltgen