DaF-Szene Korea

in Korea

Nr. 22 November 2005

Herausgegeben vom
Freundes- und Arbeitskreis der Lektoren-Vereinigung Korea (FALK e.V. / Berlin)
und der Lektoren-Vereinigung Korea (LVK / Seoul)

ISSN 1860-4463

Inhalt

Reinhold Rauh: Die lange Geschichte des koreanischen Films – kurz erzählt
ein Vorwort 4

über den koreanischen Film ...

Monika Rättich: Aktuelle Entwicklungen in der koreanischen Filmindustrie 18

Gernot Haidorfer: Das Pusan International Film Festival (PIFF) 19

Hans-Jürgen Müller: Korean Wave, TV-Soaps für Ostasien 22

Sandra Wyrwal: Seifenopern als Koreanische Landeskunde 25

Thomas Kuklinski-Rhee: Eastern in Korea 28

Filme

Michael Skowron: Ein *religious turn*?
Bae, Yong-Kyun: Warum ging Bodhidharma in den Osten? 38

Friedhelm Bertulies:
Lee, Chang-Dong: Green fish 44

Friedhelm Bertulies: Die Mao-Bibel; Der Film oder: Ethik in Action
Park, Young-Woo: Shiri 47

Konstantin Kountouroyanis: Die fantastische Wiedervereinigung von Nord- und Süd-Korea
Park Chan-Wook: JSA oder Bruder, mein Bruder 51

Reinhold Rauh: Die verkehrte Geschichte
Lee Chang-Dong: Peppermint Candy 55

Birke Dockhorn: Markenzeichen: Einzelschicksale im Kontext der koreanischen Geschichte
Die künstlerische Entwicklung des Regisseurs Im Kwon-taek und seine
Bedeutung für den koreanischen Film 58

Kai Köhler: Eindringende Blicke
Kim Ki-Duk: Seom 69

Michael Menke: Ein japanisch-koreanischer Gangsterfilm, in dem die Koreaner Koreanisch
sprechen und die Japaner Deutsch. Masahiko Nagasawa: Seoul 74

Thomas Schwarz: Vorsicht, Schlange!
Kim-Ki-Duk: Frühling, Sommer, Herbst, Winter … und Frühling 76

Andrea König: Ein Zug, der nicht aufzuhalten ist, und Mängel, die schwer zu verzeihen sind
Baek, Woon-Hak: Tube 79

Gernot Haidorfer:
Jee-woon Kim: A Tale of Two Sisters 82

Michael Menke: Filmische Tiefebenen hier und da ...
Yoon Je-gyun: Saekjeuk Shikong („Sex is zero“) und Granz Henman: Knallharte Jungs (in Korea „More Ants in the Pants“) 84

Sigrid Gaffal: Schuld und Sühne auf Koreanisch
Whang Cheol-Mean: Frakchi 86

Sigrid Gaffal: Düstere Prophezeiungen
Kim Dae-Seung: Blood rain 88

Interview

Sigrid Gaffal & Reinhold Rauh: Filmindustrie ist Umweltverschmutzung
Ein Interview mit dem Regisseur Hwang Cheol-min 90

Forum und Aktuelles

Birgit Mersmann: Die Geschichte einer Assimilationskanakin
Vereine FALK und INKODA veranstalten Lesung mit Raul Zelik 95

Kai Köhler: Fünf Tage in Frankfurt – und mehr
Koreas erfolgreicher Buchmessenauftritt 97

Sigrid Gaffal: Koreanischkurse in der Provinz 99

Iris Brose: Seminar „Aktueller Deutscher Film im Unterricht“ 100

Sigrid Gaffal, unter Mitarbeit von Hans-Jürgen Müller: Die Internationale Deutschlehrer-Tagung (IDT) 2005 in Graz 102

Lektoren-Vereinigung Korea: Lektorenversammlung und Seminar 104

Das 10. Internationale Symposium der Koreanischen Gesellschaft für Deutsch als Fremdsprache (KGDaF) 104

Programmentwurf für die Asiatische Germanistentagung Seoul 2006, Kulturwissenschaftliche Germanistik in Asien 106

und sonst ...

Autorenverzeichnis 110

Impressum 112

Kontakte 113

Die lange Geschichte des koreanischen Films – kurz erzählt –

Ein Vorwort

Reinhold Rauh

Wer als durchschnittlich cineastisch Interessierter, sagen wir im Zeitraum von 1985-1995, regelmäßig die Filmfestspiele von Berlin besucht hat, wird nur in Ausnahmefällen unter den dort ange-botenen 600-700 Filmen auf koreanische gestoßen sein. Erst recht gab es im normalen Kinoangebot, mit winzigen Ausnahmen, nichts Koreanisches.

Diese Zeiten haben sich bekanntlich rasant verändert. Es hat in den letzten Jahren in Berlin, Venedig und Cannes kaum ein Festival gegeben, in dem im Hauptprogramm keine koreanischen Filme vertreten gewesen wären. Und diese Filme haben noch dazu jede Menge Preise eingeheimst. Mittlerweile sind in Deutschland Namen wie Kim Ki-Duk, Lee Chang-Dong, Park Chan-Wook oder Im Kwon-Taek nicht nur jedem halbwegs kompetenten Filmjournalisten bekannt, sondern bürgen auch für manchmal mehr, manchmal weniger Profit an der Kinokasse. Und im Heimatland dieser Filme hat sich auch etwas Unerhörtes zugetragen.
Nachdem es Anfang der 90er Jahre noch so schien, als ob mit der Öffnung des heimischen Marktes für ausländische Fil-me auch Korea das übliche Schicksal ereilt hätte, nämlich die völlige Dominanz von Hollywood, so zeigen die gegenwärtigen Zahlen, dass Hollywood in Korea mit großem Abstand zweitrangig geworden ist. Es ist nicht so einfach, im Stadtbild von Seoul, Daegu oder Busan Plakate mit amerikanischen Filmen unter dem reichlichen Angebot der einheimischen Filmindustrie auszumachen. In Bangkok, Singapur oder auch Berlin ist das längst ganz anders. Die Werbeflächen sind dort überall und unübersehbar nur mit Hollywood-Blockbustern zugepappt.
Wie es in Korea dazu kam, ist eine lange, teilweise schlimme Geschichte, die hier in Kürze erzählt werden soll.
Wie sogar in der Welt-Filmgeschichte nicht völlig klar ist, ob als Ahnherren des Kinos Namen wie Edison, Lumière oder Skladinovsky zu gelten hätten, so liegen erst recht die Anfänge des koreanischen Kinos im Dunkeln – sprichwörtlich: man kann keinen einzigen vor 1945 entstandenen Film sehen, weil sämtliche Kopien in der Feuersbrunst des Koreakriegs verloren gegangen sind. Als erstes Stichjahr der koreanischen Kinogeschichte kann jedenfalls 1903 gelten. Für dieses Jahr ist in Seoul zum ersten Mal eine Kino-Aufführung bezeugt. Ebenso ist belegt, dass in den darauffolgenden Jahren nicht nur in den Metropolen Seoul und Pyongyang, sondern auch in anderen Provinzstädten meist von japanischen Geschäftsleuten Kinos gebaut wurden. Die einheimische Klientel bevorzugte Filme amerikanischer oder europäischer Provenienz – was Koreaner vermutlich auch zum ersten Mal in breiten Schichten mit westlicher Kultur vertraut gemacht hat. Die immer mehr ins Land strömenden Japaner bevorzugten natürlich ihre eigene Produktion. Bis zum ersten koreanischen Film dauerte es aber noch bis zum Jahr 1923. Obwohl schon vorher mit Mischformen aus Film und Theater experimentiert wurde, gilt „Wolha ui Maengsae“ (Versprechen unter dem Mondschein, 1923) als erster genuin koreanischer Film. War dies noch ein Erziehungsfilm, der zum richtigen Umgang mit Geld anleitete, so entstanden in den darauffolgenden Jahren auch Spielfilme.

Für die zweite Hälfte der 20er Jahre existiert sogar der Begriff ‚Goldenes Zeit-alter des koreanischen Films'. „Arirang" von 1926 ist sicherlich der legendärste unter

Filmplakat „Arirang" (1926)

diesen Filmen. Schon einmal legendär, weil der 25-jährige Regisseur Na Un-Kyu selbst aus der antijapanischen Unabhängigkeitsbewegung stammte. Legendär muss auch die westlichen Vorbildern entsprechende Machart des Films gewesen sein. Und besonders legendär war sein Zuspruch beim großen Publikum. Der Film war nur deshalb an der Zensur vorbeigekommen, weil die Japaner den Subtext der Filmgeschichte nicht verstanden. Sie konnten in der Geschichte eines Halbverrückten, der erst von der (japanischen) Polizei geschlagen wird, dann den Gehilfen eines Großgrundbesitzers umbringt, um schließlich endgültig in Händen der Justiz zu bleiben, nichts Staatsgefährdendes entdecken. Für Koreaner, die in Scharen die Kinos stürmten, war dagegen klar, dass es sich beim Großgrundbesitzer um Japan handelte.

Die Folge war, dass in den darauffolgenden Jahren die Zensur nochmals verschärft und viele ohnehin fast ausschließlich mit japanischem Kapital gedrehte Filme verboten wurden. Einer der Filme, die es dann noch einmal in spektakulärer Weise bis zur Kinokasse schafften, war „Ch'unhyang-jun" von Lee Myung-Woo aus dem Jahr 1935. Es ist der Klassiker des koreanischen Films schlechthin, zum einen, weil es sich um den ersten Tonfilm handelt, zum anderen, weil seine melodramatische Romeo-und-Julia-Geschichte das koreanische Han-Gefühl derart angesprochen hat, dass im Lauf der weiteren Jahrzehnte ein Dutzend Neuverfilmungen mit jeweils garantiertem Massenerfolg nachfolgten, das letzte Mal „Chunhyang" von Im Kwon-Taek im Jahr 2000. In den Jahren nach 1935 gibt es allerdings für die koreanische Filmgeschichte immer weniger zu vermelden. Sie degenerierte zum Dienst am japanischen Propaganda-Film und kam bis 1945 in den Wirrungen der großen Weltgeschichte fast völlig zum Erliegen.

Erst für 1946 ist wieder ein genuin koreanischer Spielfilm zu verzeichnen, „Chayu Manse" (Hurra! Frieden!) von Choe In-Gyu, ein patriotischer Film über den antijapanischen Widerstand. Dieser Film ist auch der früheste Film, von dem bis heute eine (schlechte und fragmentarische) Kopie vorhanden ist. Bis zum Koreakrieg entstanden noch ein paar andere, heute zumeist verschollene Filme, unter anderem der erste Farbfilm von Hong Seong-Gi. Dass dann während des Koreakriegs die Filmgeschichte wieder einmal eine Lücke aufweist, liegt auf der Hand. Aber nach dem Waffenstillstand von 1953 trieb das zarte Pflänzchen Film immer mehr Wurzeln und blühte bald in schillernden Farben auf. Wurden 1955 noch 15 Filme produziert, so waren es 1960 schon 90. Der Boden dafür wurde durch die Filmpolitik des neuen Präsidenten Rhee Syngman bereitet, der das Filmgeschäft von Steuern befreite und für eine moderne technologische Infrastruktur sorgte. Die 50er Jahre und auch noch die 60er Jahre stellen das eigentliche Goldene Zeitalter des (süd-)koreanischen[1] Films dar – vergleichbar dem Goldenen Zeitalter des deutschen Films von 1950 bis 1960.

Besonders für westliche Augen müssen aber die erzählten Geschichten gar nicht so wichtig sein. Höchst interessant ist auch, was an den Rändern der Geschichten passiert: die dekorativ ausgestellte Betonfußgängerbrücke über der Stadtautobahn, auf der vereinzelt ein paar amerikanische Cadillacs zu entdecken sind; Nierentischchen im Café, in dem sich Frauen mit Dauerwellen in Herren in dunklen Anzügen bei Whisky und Rock'n'Roll-Musik aus der Musikbox verlieben; das als amerikanisch empfundene Ambiente einer Bar, in der eine Frau mit relativ kurzem Rock zu Mambo-Klängen ekstatisch beim Tanz zuckt. Den deutschen Ausstattungsfilmen der 50er Jahre vergleichbar müssen diese Szenen in einem vom Koreakrieg und vorher von den Japanern geschundenen Dritte-Welt-Land wie Bilder aus einer anderen, paradiesischen Welt erschienen sein. Im (westlichen) Blick zurück erscheinen sie oft wie unfreiwillige Selbstparodien, sind aber in jedem Fall ein fast dokumentarisches, höchst sehenswertes Zeugnis für die allmähliche Verwestlichung der koreanischen Gesellschaft und der Zerstörung der Traditionen. Genau die beschwören auch heute in Korea nostalgisch eingerichtete Resto-Hofs mit kargem Holzmobiliar und vergilbten oder nachgemachten Filmplakaten.

Natürlich waren die Filme der 50er Jahre, wie später, nicht nur sozialdokumentarisch geartet. Höchst populär war ebenso das Umgekehrte, die nostalgische Beschwörung der Legenden und Geschichten aus uralten Chosun-Zeiten. Dann boten die jüngere Vergangenheit, der Krieg und der böse Nachbar im Norden Stoff für viele Filmgeschichten. Und schließlich gab es die vielen Genre-Variationen über Liebe, Hass, Mitleid und Gier, die dann allerdings, modern verpackt, am ehesten direkt oder indirekt eine sozialdokumentarische Komponente aufwiesen.

Auf heutige (an Computer-Animationen gewöhnte) Augen wirken sie museal und waren auch in den 50er Jahren nicht auf einer Höhe mit den handwerklichen Standards des Westens: eine verwirrende Schnittfolge da, hölzerne Schauspielführung oder schlecht synchronisierter Ton dort, oft alle Mängel zusammen. Bei den im Winter gedrehten Filmen stoßen die Schauspieler beim Sprechen auch noch große Atemwolken in die unterkühlten Studios. Dennoch gibt es zahlreiche Juwelen darunter, die heute noch im Fernsehen oder auch bei diversen Festivals entdeckt werden können.[2]

Shin Sang-Ok ist der bekannteste Regisseur aus dieser Zeit. Er war schon seit Beginn der 50er Jahre tätig und hatte sein Handwerk noch in Japan gelernt. Historienspektakel, wie z.B. „Yan San Gun" (König San Gun, 1961) oder „Pokkum Yan San" (Yan San, der Tyrann, 1962), zogen das Publikum in Scharen ins Kino. Subtiler angelegt und fast neorealistisch geartet waren andere Filme von ihm, wie „Chiokhwa" (Eine Blume in der Hölle, 1958) und besonders „Sarangbang Sonnimgwa Ommoni" (Der Gast meiner Mutter, 1961).

Einer der größten Publikumserfolge der 50er Jahre war aber „Chunhyang jon" (Die Geschichte von Chunhyang, 1955), eine Neuverfilmung des Klassikers von 1935. „Yangsando" (Yangsan-Provinz) von Kim Ki-Young war ebenfalls sehr erfolgreich. „Namgwa Buk" (Der Norden und der Süden) von Kim Ki-Duk ist eines der Beispiele dafür, dass man sich unter Sungman Rhye noch etwas unbefangener der Teilung des Landes annehmen konnte. Der besonders unter Cineasten hoch gerühmte „Obaltan" (Fehlschuss, 1961) von Yu Hyun-Mok ist das wohl beste Beispiel für direkten, neorealistisch eingefärbten Sozialdokmentarismus.

Drei Filme müssen noch genannt werden, da sie von heftigen öffentlichen Kontroversen begleitet waren: „Jayu Buin" (Eine freie Frau, 1954) und „Son keoum" (Hand des Schicksals, 1954) von Han Hyong-Mo sowie „Ha-nyeo" (Das Dienstmädchen, 1960) von Kim Ki-Young. Han Hyong-Mo hatte mit „Hand des Schicksals", einer Spionagegeschichte im Barmilieu, schon für einen handfesten Skandal gesorgt, weil in diesem Film zum ersten Mal in Korea

eine bis dahin undenkliche Kussszene zu sehen war. Der Skandal weitete sich mit „Jayu Buin“ nochmals aus, wo eine Professoren-Gattin skrupellos und lasziv junge Studenten verführt. Ebenso schockierte im konfuzianisch geprägten Korea Kim Ki-Youngs Film: Entsprechend der Hegelschen Dialektik des Herrschaft-Knechtschafts-Verhältnisses bezirzt hier tatsächlich das Dienstmädchen den Ehemann und versucht die Ehefrau auszustechen.

Kim Ki-Young: Ha-nyeo (1960)

Filmgeschichte war in Korea seit je und mehr als in anderen Ländern mit Politik verbunden. Als Park Chung-Hee 1962 mit einem Militärputsch die Macht an sich riss, veränderten sich die Grundlagen des Filmemachens wieder einmal radikal. Von 1962 bis zu Parks Ermordung 1979 wurde der Film immer strengerer Zensur unterworfen, Propagandafilme wurden begünstigt und das Gros der Filmemacher dazu angehalten, sich an vermeintlich harmlose Literaturverfilmungen zu halten. – Eine der Möglichkeiten der Zensur zu entgehen und der eigenen Meinung Luft zu machen, wurden auf Grund dieser Politik Chosun-Historienfilme, die im Gewand des Vergangenen die Gegenwart spiegelten.

Ebenso wurden die Filmgesellschaften mit Bestimmungen wie etwa folgenden geschurigelt: Für den Import von zwei ausländischen Filmen musste ein koreanischer Film produziert werden, oder pro Filmfirma mussten jährlich 15 Filme gedreht werden. Resultat war das rabiate Ausdünnen koreanischer Filmgesellschaften von einstmals 71 auf 16 und gleichzeitig ein enormer Niveauverlust, weil die übrig gebliebenen Firmen mit so wenig Geld wie möglich produzieren wollten oder mussten. Aber trotzdem oder auch vielleicht gerade deshalb weitete sich bis Ende der 60er Jahre die Anzahl der jährlich gedrehten Filme bis auf 271 aus. Dies verdankte der koreanische Film wohl auch noch einem anderen Instrument aus dem Arsenal von Park Chung-Hees Filmpolitik, nämlich der bis heute höchst umstrittenen Quotierung. Demnach müssen in koreanischen Kinos mindestens 40% der Spielzeit oder an 146 Tagen ausschließlich koreanische Filme gezeigt werden.

Dann kam eine andere, nicht ausschließlich von Park Chung-Hee verantwortete Wendung: das Fernsehen. Wie in Deutschland zu Beginn der 60er, so liefen in Korea zu Beginn der 70er Jahre den wenigen Kino-Palästen in den Stadt-Zentren, den schäbigen Betonkästen in der Vorstadt und den primitiven Wanderkinos auf dem Land die Zuschauer in Scharen weg. Die Antwort waren, soweit es die Zensur zuließ, Filme mit sexuellem Hintergrund – wie in Europa und Amerika auch. Ebenso hielten als sensationell empfundene Elemente der westlichen Popkultur im koreanischen Kino Einzug.

In den 60er Jahren hatte Kim Su-Yong mit „Gaet Maul“ (Das Dorf am Meer, 1965) oder „Sanbul“ (Feuer in den Bergen, 1967) einen hoffnungsvollen Start. Als cineastisch anspruchsvoll werden in Zeiten von Parks Militärdiktatur auch die Filme von Lee Man-Hi und Ha Kil-Chong angesehen. Sie galten als Hoffnungsträger des koreanischen Films, starben aber beide früh und hinterließen Filme wie „Sampo kanen kil“ (Der Weg nach Sampo, Lee Man-Hi, 1974) oder „Pabodurui haengjin“ (Marsch der Dummen, Ha Kil-Chong, 1975). Natürlich fehlte in dieser Zeit auch nicht ein weiterer Blockbuster mit der Neuverfilmung der Chunhyang-Geschichte (1971).

Kontinuierlich weiterarbeiten konnten dagegen zwei Regisseure, von denen hier

schon einmal die Rede war, Kim Ki-Young und Shin Sang-Ok. Kim Ki-young kultivierte seinen neorealistisch einge-färbten Filmstil weiter mit „Chung Nyo“ (Insektenfrau, 1972) und „Hanyo 82“ (1982), die zusammen mit dem bereits genannten „Hanyo“ zur sogenannten „Housewife“-Trilogie gehören, oder auch noch mit „Iodo“ (1977). Zu den Höhepunkten der weiteren Filme von Shin Sang-Uk gehörten „Kum“ (Traum, 1967), „Naesi“ (Der Eunuch, 1968) oder „Yijoyoin Chanaeska“ (Die Frauen der Chosun-Zeit, 1969), alles Historienfilme aus der Chosun-Zeit, die sich besonders durch ein subtiles Farbenspiel der Kamera auszeichneten.

Shin Sang-Ok: Naesi (1968)

Shin Sang-Ok ist auch die vermutlich schillerndste Gestalt, die die koreanische Filmgeschichte bis jetzt hervorgebracht hat. Der „Prinz des koreanischen Films“, wie er auch genannt wird, lieferte nämlich nicht nur durch seine rund 70 südkoreanischen Filme Sensationen. Er selbst ist eine Sensation. 1978, in Zeiten größter Repression und Zensur, in denen noch dazu seine eigene Produktions-Firma Seoul Film aus dem Geschäft genommen wurde, wechselte Shin zusammen mit seiner Frau Choi Eun-Hee, einem der bekanntesten koreanischen Filmstars, nach Nordkorea. Angeblich wurden beide entführt. Nachdem er dort einige Zeit, wieder angeblich, in Militärgefängnissen gesessen hatte, wurde er plötzlich vom nordkoreanischen Diktator und bekennenden Filmnarren Kim Jong-Il ausersehen, den dortigen Film zu erneuern. Es kam zu sieben Filmproduktionen, unter anderem einer neuen, äußerst aufwendigen „Godzilla“-Version, die es als einer der ganz wenigen nordkoreanischen Filme ins Ausland schaffte. Dann wurde es wieder einmal mysteriös. Anlässlich einer Europa-Reise setzte sich Shin in Wien ab, wechselte nach Hollywood und produzierte dort unter dem Pseudonym Simon Sheen für Disney „Die drei Ninjas“. 1993 konnte man Shin Sang-Uk beim Cannes-Filmfestival als Juror bestaunen. Dann ist er wieder nach Südkorea zurückgekehrt.

Sind Kim Ki-Young und Shin Sang-Uk Regisseure, die bereits seit den 50er Jahren arbeiteten, so handelt es sich bei Im Kwon-Taek und Lee Chang-Ho um Regisseure, die sich in Zeiten der Park Chung-Hee-Diktatur etabliert haben und auch in den Jahren danach das koreanische Kino maßgeblich weiter formten.

Einer der berühmtesten Erfolge des koreanischen Kinos war Lee Chang-Hos „Byoldul ui Gohyang“ (Heimat deine Sterne, 1974). Der im Prostituierten- und Jugendlichen-Milieu angesiedelte Film war bewusst auf Hollywood-Ästhetik getrimmt und setzte sich sehr von der üblichen, gemächlichen Gangart koreanischer Filme ab. Fast 500.000 Kinobesucher sahen diesen Film. Kurz danach schien allerdings Lee Chang-Hos sensationell beginnende Filmkarriere schon wieder am Ende zu sein, weil er wegen angeblichen Haschisch-Konsums und vermutlich wegen einer Intrige des rauschgiftsüchtigen Sohns von Park Chung-Hee Filmverbot bekam. Das hinderte aber andere Regisseure nicht, Filme *wie* Lee Chang-Ho zu machen, die sehr bald in die seichteren Strömungen des Erotikfilms abdrifteten.

Als der andere aufgehende Stern des koreanischen Films, Im Kwon-Taek, 1978 mit „Chakpo“ (Genealogie), einem Film über die Zeit der japanischen Repression, einen persönlichen Stil in die Filmästhetik einbrachte und dadurch auch bekannt wurde, wussten die wenigsten, dass dieser Regisseur bereits seit 1962 kontinuierlich im Geschäft war. Bis 1978 war er aber höchstens als Routinier gängiger Dutzendware aufgefallen. Dennoch hat er sich, wie auch später noch zu sehen sein wird, zu einem

Filmregisseur entwickelt, der national wie international höchste Reputation genießt. Weitere Informationen über diesen Regisseur finden Sie im Artikel von Birke Dockhorn.

Der Zeitraum von 1980 bis etwa 1997 ist nicht nur in der Politik, sondern auch im Film eine lange Periode des Übergangs. So wie nach mehr als einem Jahrzehnt bürgerkriegsähnlicher Unruhen, die nach dem Gwangju-Massaker von 1980 das ganze Land erfasst hatten, das Land sich allmählich von einer Militärdespotie in eine westliche Demokratie verwandelt hat, so glichen sich auch Film und Filmpolitik immer mehr westlichen Standards an. Zwar war die Filmzensur des Diktators Chun Doo-Hwan immer noch streng, aber die Maschen waren schon nicht mehr so eng geknüpft, und manche vor 1980 undenkbare Filme konnten spektakulär hindurchschlüpfen. Ganz besonders unter dem pseudodemokratischen Regime des Nachfolgers Roh Tae Woo gab es Weichenstellungen, die die koreanische Filmgeschichte bis heute beeinflussen.

Auf amerikanischen Druck wurde nämlich 1988 erstmals dem amerikanischen Verleih UIP erlaubt, in Seoul eine eigene Vertriebsstätte zu eröffnen. Konnten ausländische Filme bisher nur zensiert und in geringer Anzahl von koreanischen Zwischenhändlern verliehen werden, so hatte jetzt Hollywood (und später Hongkong) das erste Mal direkten Zugriff auf den koreanischen Markt. Die Folge war einmal, dass das Publikum ausländische Filme, die vorher von der Zensur zumeist bis zur Unkenntlichkeit zerstückelt worden waren, in sensationell voller Länge sehen konnte. Genau dies bedeutete zum anderen, wie fast überall auf der Welt, die Dominanz des außerordentlich kapitalintensiven amerikanischen Kinos. Auch für die jüngere Generation koreanischer Filmleute, die, wie etwa Park Kwang-Su, von ihrer Filmausbildung in Europa oder Amerika profitieren wollten und hoffnungsvoll auf den Markt drängten, hatte das fatale Folgen. Zwar wurde jetzt die Zensur immer mehr zurückgenommen, aber Anfang der 90er Jahre gab es plötzlich kein Publikum mehr, das die neuen, befreiten koreanischen Filme sehen wollte. 1993 sahen nur noch 16% des koreanischen Publikums Filme aus ihrem Heimatland. Nur die altehrwürdige, protektionistische Order, dass in koreanischen Kinos an 146 Tagen des Jahres einheimische Filme gezeigt werden müssten, bewahrte die hauptsächlich im Seouler Stadtbezirk Chungmuro beheimatete Filmindustrie vor dem endgültigen Kollaps.

Wie durch ein Wunder stabilisierte sich aber im weiteren Verlauf der 90er Jahre, als mit Präsident Kim Young-Sam auch der Übergang zur Demokratie immer deutlicher wurde, das koreanische Kino – wenn auch auf niedrigem Niveau. Steuervergünstigungen, wie sie 1993 dekretiert wurden, erleichterten schon einmal das Überleben. Entscheidend war aber der Zugriff der Chaebols – die von einzelnen Familien geleiteten Industriekonglomerate, die einst bedenkenlos alles vom Schnürsenkel bis zum Supertanker produzierten und im Moment mit Hoch- und Höchsttechnologieprodukten schon einmal nach der Weltherrschaft schielen. Samsung machte mit Kim Ui-Suks Liebesgeschichte „Kyoron Jaggi“ (Geschichte einer Ehe, 1992) den Anfang. Die Namen der Sponsoren hielten (und halten) sich in den Vor- und Abspännen der Filme vornehm im Hintergrund. Aber sie kommen immer dann unübersehbar in den Vordergrund, wenn sich der neu herauskristallisierende oder längst eingeführte Film-Star sofort nach dem letzten Filmhit in Werbefilmen für andere Artikel der Geldgeber ein lukratives Zubrot verdient.

Park Kwang-Su: KuduldoUrichorom (1990)

In den 80er und 90er Jahren machten sich immer mehr Regisseure einen Namen, die direkt oder indirekt politische Anliegen in ihre Filme einbrachten, ihre Sympathie für die vor allem studentische Opposition nicht verbargen und dafür unter Umständen auch ins Gefängnis gingen. Etwa Chung Ji-Young gehört dazu, der 1984 debütierte und mit „Nambugun“ (Die Guerilla im Süden, 1992), einem bis dahin undenkbaren Film über kommunistische Partisanen in Zeiten des Koreakriegs, seinen größten Erfolg hatte. Park Kwang-Su, der in Paris das Filmhandwerk gelernt hatte, ging ebenfalls direkt oder indirekt politische Themen an: In „KuduldoUrichorom“ (Die schwarze Republik, 1990), wo ein Student ins Kohlebergwerk flieht, ist es mehr die direkte Art der Auseinandersetzung mit der damaligen Militär-Despotie; mit „Ku Some Kagosipda“ (Zur Sterneninsel, 1993), in dem die Bewohner einer Insel den ehemaligen Dorfschullehrer daran hindern, dort begraben zu werden, ist es mehr die allegorische Thematisierung der süd-nordkoreanischen Teilung. Ganz unverblümt gingen dagegen die erstmals aufkommenden Independent-Filme gegen die damaligen Verhältnisse vor. Das „Seoul Vision Collective“ oder die „Labor News Production“ lieferten Agitpropfilme zum politischen Kampf, etwa „Sanggye-Dong Olympics“, einen Film über die Zerstörung ganzer Stadtviertel anlässlich der Olympiade in Seoul 1988, oder „Eve of a strike“. Natürlich kamen sie nie ins normale Kinoprogramm, mussten zumeist heimlich oder in den damals in Mode kommenden Film-Clubs gezeigt werden, k a m e n aber manchmal auf F estivals. Chang Sun-Woo ist ebenfalls ein Regisseur, dessen filmische Visionen im Gefängnis reiften. Zuerst setzte er sie als Drehbuchschreiber für andere Regisseure um. „Seoul Jesu“ (1987) war dann sein erster eigener Film, gefolgt von „Songgonsidae“ (Zeit des Erfolgs, 1987), einer Parodie auf das koreanische Wirtschaftssystem. Sein größter Erfolg war aber wohl „Got Ip“ (Das Blütenblatt, 1996), in dem er die Geschehnisse des Gwangju-Massakers von 1980 in einer sehr expressionistischen Weise thematisierte.[3]

Die bedeutendsten Regisseure der 80er und 90er Jahre waren aber Lee Chang-Ho und Im Kwon-Taek, von denen schon einmal die Rede war. Nach seiner Zwangspause wurde Lee Chang-Ho politisch radikaler und setzte dies auch in seinen Filmen um: „Paramburo choun nal“ (Schöne windige Tage, 1980), ein Film über den modernen Sklavenhandel in Seoul; „Nagunenun kiresodo suji annunda“ (Der Mann, mit den drei Särgen, 1987), ein Film im schamanistischen Milieu; „Mjangja, Akika, Sania“ (1992). Im Kwon-Taeks Filme waren dagegen nie direkt, höchstens indirekt politisch und bilden in ihrer Gesamtheit so etwas wie ein Sittengemälde der koreanischen Geschichte. Sein unverwechselbares Markenzeichen ist die Kameraführung, mit der er Handlungen, Geschichten und Personen in ihrem ganz eigenen Milieu einfängt. Filme wie „Mandala“ (1982), „Kilsottum“ (1986) und „Changkunui adul“ (Der Sohn des Generals, 1991) waren enorm populär. Mit „Sopjonje“ (1993) schaffte er es praktisch im Alleingang, der übermächtigen amerikanischen Konkurrenz einen koreanischen Kassenknüller gegenüberzusetzen.

Ein Film soll nicht vergessen werden, „Dharmaga tongjoguro kan kkadalgun“ (Warum ging Bodhidharma in den Osten, 1989) von Bae Yong-Kyun. Zwar hatte es 1957 schon der erste koreanische Film bis zur Berlinale geschafft, und 1987 gewann Im Kwon-Taeks „Addada“ in Cannes den Preis für die beste weibliche Darstellerin, aber dennoch wussten im Westen nur eine Handvoll Spezialisten, dass es in Korea auch Filme gab. Dieser Kreis wurde ein wenig größer, als Baes unabhängig produzierter Film in Locarno 1990 den Festival-Preis gewann. Es war vermutlich auch der erste koreanische Film, der im normalen deutschen Verleih lief. Allerdings konnte er kaum als koreanischer, sondern musste wohl eher als buddhistischer Film verstanden werden – weshalb es auch verständlich ist, dass Michael Skow-

ron in diesem Heft so etwas wie eine buddhistische Filmkritik unternimmt.

1997 wurde vom Kongress ein neues Filmgesetz verabschiedet, das die Zensurschere aus der Hand der staatlichen KPPEC (Korean Public Performance Ethics Committee) in die des „Korean Performance Arts Promotion Council“ weiter gab, in etwa ein Gegenstück zur deutschen FSK. Zwar empfanden manche dieses Gesetzeswerk noch als Perfidie des scheidenden Präsidenten Kim Young-Sam, aber spätestens als Kim Dae-Jung 1998 an die Regierung kam, war klar, dass Korea fortan von allen bisherigen Zensurexzessen befreit war. Es kann mittlerweile fast alles gezeigt werden, manchmal so schockierend, dass auch an Splatter-Kost gewohnte westliche Zuschauer die Hände über den Augen zusammenschlagen – aber nur *fast* alles: Schamhaare und primäre Geschlechtsteile müssen hinter unglaublichen Verrenkungen oder rätselhaften Sternchen verborgen bleiben.
Nachdem auch noch der wirtschaftliche Crash, die sogenannte IMF-Krise, in kürzester Zeit überwunden und an der Yonsei-Universität in Seoul der letzte große Studenten-Aufstand mit zweifelhaften Mitteln niedergeschlagen worden war, begann in Zeiten allmählicher und allgemeiner Saturiertheit der märchenhafte Aufstieg des koreanischen Films. Neulinge aus der sogenannten 386-Generation enterten den vor sich hin dümpelnden koreanischen Film-Dampfer – alle 30 Jahre alte, in den 80er Jahren an der Universität studierende und in den 60er Jahren geborene Debütanten wie Hong Sang-soo, Lee Chang-Dong oder Kim Ki-Duk. Viele hatten, wenn schon nicht ein Auslandsstudium, so doch extensive Auslandserfahrungen. Sie hatten viele ungewöhnliche Geschichten zu erzählen, deren Kern oft den Erfahrungen der traumatisierenden 80er Jahre entspross. Zuerst einmal mussten sie sich mit Low-Budget-Produktionen, die es oft nur noch in den Videoverleih schafften, einen Namen machen, weil die Chaebols nach der IMF-Krise großen Beteiligungen an Filmproduktionen misstrauten.
Aber schon 1996 bzw. 1997 fanden billige Filme wie Hong Sang-Soos „Daijiga umule pajinnal“ (Der Tag, an dem das Schwein in den Brunnen fiel) oder Lee Chang-Dongs „Chorok mulgoki“ (Green Fish) international und national Beachtung. Es dauerte nur noch bis zum Jahr 1999, bis das koreanische Kino seinen ersten großen Hit hatte. Kang Jae-Kyus Action-Film „Swiri“ war zwar mit etwa einer Million Dollar Produktionskosten schon etwas aufwendiger, aber Millionen von Zuschauern zahlten für diesen Agentenfilm über einen nordkoreanischen Spion im reichlich hollywoodartig hergerichteten Seoul an der Kinokasse – womit er in diesem Jahr den bislang größten Blockbuster aller Zeiten, „Titanic“, übertrumpfte. In Zeiten einer sumpfblütenhaften New Economy begriffen das viele als Chance, ihr Wagniskapital im Filmgeschäft zu investieren. Sie wurden mit „JSA“ von Park Chan-Wook nicht enttäuscht, einem Film, der bei ungefähr zwei Millionen Dollar Produktionskosten vierzig Millionen nicht nur im Inland, sondern auch im Ausland einbrachte. Konstantin Kountouroyanis hat in diesem Heft mehr zu diesem Film geschrieben.

Kwak Kyung-Taek: Chingu (2001)

Im Jahr 2001 brachte es erstmals ein koreanischer Film auf über acht Millionen verkaufter Kinokarten, in einem Land von etwa 48 Millionen Einwohnern: „Chingu“ (Freunde). Hatten „Swiri“ und „JSA“ noch ihre Wurzeln im koreanischen Nord-Süd-Konflikt, so kam mit „Chingu“ ein neuer Trend auf: die Gangster-Comedy. Im Fall von Kwak Kyung-Taeks Film war das die Geschichte zweier Schulfreunde vor dem Hintergrund der Auseinandersetzungen zweier Gangster-Syndikate. Es war ein intelligenter, stets unterhaltsamer Film, der sich erstmals im großen Stil der koreanischen Mafia annahm und auch nicht davor zurückscheute, die Busan-Gangster in ihrem eigenen, anderen Landesteilen fremden Dialekt sprechen zu lassen. „Chingu“ löste eine Welle von vielen anderen Gangsterfilm-Komödien aus, die mit Jo Jing-gyus „Jopog manura“ (My wife is a gangster, 2002) oder Park Chul-gwans „Hi Dharma“ (2001) noch sehenswert sind, aber schließlich etwa mit „Mokponeun hangguda“ (Mokpo, Gangster Paradise, 2004) in den Niederungen der Film-Klamotte anlangten.

2001 war der koreanische Film schon mit bis dahin unglaublichen 50% am Kinokarten-Verkauf beteiligt. Dies war ebenfalls der Verdienst des mit etwa vier Millionen Zuschauern zweitplazierten „Yeopgijeogin geunyeo“ (My Sassy Girl, 2002) von Kwak Jae-yong. Dieser mit vielen Genre-Zitaten versehene Teenagerfilm löste eine Lawine von Nachahmerfilmen aus, die, wie vorauszusehen, bald entweder bei der Klamotte oder beim billigen alten Sexfilm ankamen. Das ist schon einmal deshalb verständlich, da auch in Korea das Kinopublikum in seiner Mehrzahl knapp über oder unter zwanzig ist. Zum anderen können diese Filme relativ billig produziert und im Gegensatz zu Filmen à la „Chingu“, die sehr stark im koreanischen Milieu verankert sind, im Ausland, besonders in Japan, leicht verkauft werden. Michael Menke hat sich in diesem Umfeld umgesehen und ist bei „Saekjeok Shikong“ (Sex is zero, 2002) fündig geworden.

Ein weiteres Genre, der Psycho-Thriller, wurde 2003 mit Kim Jee-woons „Jang Hwa, Hong Ryeon“ (A tale of two sisters) meisterhaft etabliert. Gernot Haidorfer hat diesen Film in diesem Heft ausführlich vorgestellt. Das Genre selbst wurde etwa mit Chang Yoon-hyuns „Some“ (2004) weiter fortgeführt.

Die bislang größten Blockbuster der koreanischen Filmgeschichte, „Silmido“ (2004) von Kang Woe-Soek und „Taeguki“ (2004) von Kang Je-Gyu, packten dagegen das Publikum wieder mit der koreanischen Nord-Süd-Spaltung. Monika Rättich hat dazu mehr in diesem Heft, und ihre Zahlen belegen eindrucksvoll, dass der koreanische Film bis heute seine ökonomische Stärke beibehalten hat.

Kang Woe-Soek: Silmido (2004)

Natürlich ist die jüngste koreanische Filmgeschichte nicht nur eine Success-Story. Wie im Filmbusiness üblich haben manche aufwendig produzierte Filme fürchterlich gefloppt, so etwa der SF-Film „Yesterday“ (2001) oder der bis 2001 kostspieligste Film des koreanischen Kinos, „Resurrction of the little Match Girl“, eine Verfilmung nach Motiven von Hans Christian Andersen – ausgerechnet von Chang Sun-Woo, der sich bis dahin und wie bereits erzählt mit sozialkritischen Themen einen Namen gemacht hatte. Manche Spekulanten wurden dadurch sehr verschreckt. Aber wenn man für die bisherige Rekordsumme von elf Millionen Dollar – eine Summe, mit der man in Hollywood gerade einen einzigen Hauptdarsteller bekommt –

einen Film wie „Silmido“ drehen kann und dann allein in Korea mehr als zehn Millionen Zuschauer erreicht, dann muss man sich um die allernächste Zukunft nicht soviel Sorgen machen.
Die robuste koreanische Filmwirtschaft hat es mit ihren jährlich sechzig bis siebzig Filmen vielen Debütanten oder Routiniers ermöglicht, ihr Talent zu zeigen bzw. zu beweisen, ohne dass sie gleich Supergewinne einfahren mussten: z.B. Song Hae-Sung mit „Failan“ (2001), Lee Hyon-Seong mit „Siworae“ (Il mare, 2000), Lim Chan-Sang mit „Hyojadong Ibalsa“ (The presidents barber, 2004), Bong Chun-Ho mit „Sarinui Chuok“ (Memories of a murder, 2003). Hong Sang-Su konnte sich weiter als ein etablierter Filmemacher etwa mit „Saenghwalui balgyeon“ (Remembering the turning gate, 2002) oder „Geukjangjeon“ (A tale of cinema, 2005) behaupten. Frauen, wie Lim Sun-Rye mit „Waikiki Brothers“ (2001), Chang Che-Un mit „Gohaengirul Butakhae“ (Take care of my cat, 2001) oder Lee Jeong-Hyang mit „Jip-euro“ (Homewards, 2003), bekamen Zugang zur Regie im fast ausschließlich von Männern bestimmten Filmbusiness. Einschlägige Internet-Sites[4] geben einen guten Überblick über die Schar der Newcomer und Altbekannten.
Mittlerweile ist es auch so, dass die übliche Einbahnstraße von Hollywood ins Ausland, was Korea betrifft, zweispurig geworden ist. Nicht nur, dass sich Korea-Filme in den USA gut verkaufen. Hollywood-Studios sehen in den neuen, unverbrauchten koreanischen Filmgeschichten auch einen Stoff, der sich gut zum Remake pushen lässt, und deshalb wurden dort auch die Rechte etwa zu „My Sassy girl“, „Hi Dharma“, „My Wife is a Gangster“ oder „Failan“ für Millionensummen aufgekauft.
In Korea konnten sich auch alte Filmformen wie der Zeichentrickfilm neu etablieren, etwa „Mari Iyaggi“ (My beautiful girl, mari, 2002) von Lee Sung-gang. Sogar Dokumentarfilme fanden ihren Weg ins Kino, wie „Songhwan“ (The Repatriation, 2004) von Kim Dong-Won, ein noch zehn Jahre zuvor völlig undenkbarer Film über ehemalige nordkoreanische Spione, die Jahrzehnte in südkoreanischen Gefängnissen verbracht hatten. Im Windschatten des allgemeinen Erfolgs gab es auch ein paar koreanische Eastern-Filme, die Thomas Kuklinski-Rhee in diesem Heft ausführlich vorstellt. Action-Filme brauchen diesen Windschatten allerdings nicht. Andrea König hat sich einen davon in diesem Heft herausgepickt und zeigt damit auch, dass die gewöhnliche Filmkost in Korea – wie überall – nicht auf höchstem cineastischem Niveau angesiedelt sein muss. Michael Menke geht in diesem Heft dagegen auf die Möglichkeiten ein, wie man einen Film dieses Genres, „Seoul“ (Showdown in Seoul, 2002) didaktisch nutzen kann.
Auch konnte sich der Independent-Film aus seinen Wurzeln in den 80er Jahren weiter entwickeln, wie Whang Cheol-Mean mit seinem in Rotterdam preisgekrönten „Frakchi“ (2005) zeigt. Sigrid Gaffal stellt diesen Film in diesem Heft vor, und Whang Cheol-Mean selbst geht ebenfalls in diesem Heft im Interview höchst lesenswert u.a. auf die Schattenseiten der jetzigen, etablierten Filmwirtschaft ein.
Diese Filmwirtschaft wird heute übrigens weitgehend von „CJ Entertainment“ bestimmt, das sich 2003 auch noch „Cinema Service“ einverleibt hat. Hinter „CJ Entertainment“ steht wiederum die erfolgreichste koreanische Chaebol-Firma Samsung. Ein kleinerer Konkurrent ist „Showbox“, eine Firma, die sich mehr auf künstlerisch anspruchsvolle Filme konzentriert.
Als ein weiterer Seitenstrang der koreanischen Filmgeschichte, der zuletzt Furore gemacht hat, ist die Soap Opera zu erwähnen. Zwar haben in Korea Film- und Fernsehwirtschaft viel weniger direkte Beziehungen als etwa in Deutschland, aber es gibt genug indirekte Beeinflussungen: die an Kino-Filme angelehnte Machart der Soap Operas; die im Kino erprobten, publikumswirksamen Themen; zwischen Fernsehen und Film changierende Schauspieler wie die koreanischen Superstars Choi Min-Sik, Sol Kyong-Gu, Song Kang-Ho oder Mun So-Rhee, Lee Yang-Ae, Kim Hae-Su. Wenn man sich vor Augen hält, dass diese

Serien tagtäglich in Korea von vielen, vielen Millionen Zuschauern gesehen werden, inzwischen ganz Asien bis nach Ägypten überrollt haben und dort den Korean way of life verbreiten, so hat man es hier vielleicht mit einem noch größeren Wunder zu tun, als es die koreanische Kinogeschichte geliefert hat. Sandra Wyrwal hat sich für dieses Heft im Reich der Soap Opera näher umgesehen, und Hans Jürgen Müller zeigt detailliert auf, wo „Dramas“, wie sie im Koreanischen genannt werden, in Asien Furore machen.

Flankiert wurde diese Erfolgsgeschichte des koreanischen Films durch das Filmfestival in Busan, das in anderen Städten wie Gwangju oder Jeonju kopiert wird. Es hat sich seit 1995 zum wichtigsten Festival in Asien entwickelt, das koreanische Publikum mit unbekannten ausländischen und die ausländischen Fachleute mit unbekannten koreanischen Filmen bekannt gemacht. Von Gernot Haidorfer ist in diesem Heft ein Bericht zum PIFF 2005 zu lesen.

Diese ausländischen Fachleute sind mittlerweile auch nicht mehr an einer Hand abzuzählen wie vielleicht noch vor zehn Jahren. Der koreanische Kinofilm ist, ähnlich wie die Soap Opera in ausländischen Fernsehsendern, ein Hit auf den einschlägig bekannten Filmfestivals geworden. Koreaner haben auch eine Menge Preise eingeheimst, und die Gewinner dieser Preise haben international wie national Kultstatus gewonnen.

Im Kwon-Taek ist 2002 für das Chosun-Epos „Chiwaeson“ mit dem Regisseur-Preis in Cannes belohnt worden – ein eher konventioneller Film in opulenten Farben, für den Im Kwon-Taek vermutlich auch deshalb belohnt wurde, weil er schon viel zu lange auf der Preisliste gestanden hatte. Der Film führt übrigens auch das Genre des Chosun-Historienfilms weiter, der allerdings in den letzten Jahren immer seltener, dafür raffinierter geworden ist. Sigrid Gaffal bespricht in diesem Heft einen dieser neuen Historienfilme, „Hyore nu“ (Blood Rain, 2005) von Kim Dae-Seoung.

Ebenfalls als bester Regisseur wurde Lee Chang-Dong 2002 in Venedig für „Oasis“ ausgezeichnet. Seine äußerst spektakuläre Karriere führte ihn noch bis zum Posten des koreanischen Kultusministers. Der Autor dieser Zeilen geht in diesem Heft noch detaillierter auf diesen außergewöhnlichen Regisseur ein.

Park Chan-Wooks „Old Boy“ gewann 2004 in Cannes den Preis der Jury. Der nach einem alten Rezept zwischen Kommerz, d.h. in seinem Fall „JSA“, und künstlerischer Freiheit, d.h. „Old Boy“ oder auch „Boksunun Nauigot“ (Sympathy for Mr.Vengance, 2002), hin und her changierende Park wurde so zu einem der umstrittensten Regisseure Koreas.

Park Chan-Wook: Old Boy (2003)

Noch umstrittener und international noch bekannter ist nur Kim Ki-Duk. Er ist der Shooting-Star des koreanischen Films. Ihm wurde mit „Samaria“ 2004 in Berlin auch die Ehre zuteil, als bester Regisseur gekürt zu werden. Seine anderen Filme, etwa „Bom, yeoreum, gaeul, gyeoul, geurigo bom“ (Frühling, Sommer, Herbst und Winter, 2003), „Seom“ (Die Insel, 2000) oder „Bin Jip“ (2004) haben ihn zum Aushängeschild des koreanischen Films im Ausland gemacht. Kai Köhler und Thomas Schwarz analysieren in diesem Heft „Bom, yeoreum, gaeul, gyeoul, geurigo bom“ bzw. „Seom“ genauer.

Internationale Aufmerksamkeit haben Park Chan-Wook und Kim Ki-Duk auch durch die in ihren Filmen gezeigten Grausamkeiten erregt: der in die Vagina eingeführte Fischhaken, die sadistischen Tiermorde,

reihenweise Exekutionen und Vergewaltigungen. Manche Zuschauer mögen darin das Klischee der asiatischen Bestie bestätigt sehen, und Whang Cheol-Mean argumentiert hier in diesem Heft auch, dass es sich sogar um ein kalkuliertes Spiel mit diesem Klischee handelt. Es wäre auch noch zu untersuchen, inwieweit dies nicht den Ausdruck einer in der Vergangenheit streng militarisierten Gesellschaft und umgekehrt auch den Ausdruck der Traumatisierung in diesem Milieu darstellt. Möglicherweise ist das Zeigen dieser Gewaltexzesse auch Ausdruck einer individuellen Sublimation. In jedem Fall ist aber zu bedenken, dass es sich bei der in diesen Filmen gezeigten Gewalt nicht um die übliche Action-Gewalttätigkeit handelt. Ebenso ist die Gewalttätigkeit koreanischer Filme, wie sie international anhand der Aushängeschilder wahrgenommen wird, nicht repräsentativ für die anderen Filme und wird im Herkunftsland auch stark abgelehnt.
Anzumerken ist noch, dass westliche Kritiker regelmäßig den kulturellen Hintergrund der für sie höchst grausamen Szenen nicht verstehen. Z.B. schockierte eine Szene, in der der Hauptheld von „Old Boy“ einen lebenden Tintenfisch verspeist, unisono deutsche Filmkritiker und führte zu absonderlichen Interpretationen. So schwer, wie es für normale Koreaner nun einmal zu verstehen ist, dass man Fleisch mit öligen, noch dazu gesalzenen Soßen essen kann, so tun sich anscheinend nicht nur westliche Filmkritiker schwer damit, dass man Tintenfisch in Korea schon seit Jahrtausenden roh verspeist.

Hiermit hat die lange Geschichte des koreanischen Films ihr Ende erreicht. Vielleicht noch ein paar abschließende Bemerkungen.
Wie zu sehen war, sind die Ausdrucksmöglichkeiten des Films in Korea seit jeher beschnitten worden: erst von den japanischen Okkupanten, dann von den durch die USA gestützten Diktatoren. Ein Grund für das koreanische Filmwunder ist ganz banal, dass die Zeiten normal geworden sind – wie in den üblichen westlichen Demokratien auch – und dies glücklicherweise in zunehmender wirtschaftlicher Prosperität. Insofern ist es kein Wunder, dass sich nach dem Ende von Zensur und Unterdrückung, etwa um 1997, plötzlich eine Unzahl von Talenten entfalten konnte. Das Publikum hat das honoriert. Es konnte sich selbst, die eigene Gegenwart und die jüngste Vergangenheit in diesen vielen neuen Filmen viel besser wieder finden als in den meist von Hollywood-Ideologie vorprogrammierten, ausländischen Filmen.
Insbesondere deren Happy-End-Regel widerstrebt nicht nur dem Gefühl mancher westlicher Zuschauer, sondern auch und ganz besonders dem koreanischer. Als typisch koreanisches Gefühl ist seit jeher „Han“ angeführt worden, ein Gefühl gemischt aus Melancholie und Resignation, das im letzten Jahrhundert auf Grund der politischen Verhältnisse sehr reelle Bestätigung bekam. Insofern bedienen melodramatische koreanische Filmgeschichten mit dem fast rituell tragischen Ende den Gefühlshaushalt des heimischen Publikums sehr viel besser als ausländische Produkte. Ebenso ist die zoroastrische Schwarz-Weiß-Zeichnung, die kategorische Trennung von Gut und Böse und die letztendliche Bestrafung alles Bösen nicht nur in der Realität, sondern auch im buddhistisch unterfütterten Gefühlshaushalt des Durchschnitts-Koreaners zwar bekannt, aber doch eher befremdend. Viele koreanische Filme kommen diesem Gefühl sehr entgegen bzw. machen Gut und Böse gar nicht zum Thema und unterscheiden sich insofern sehr vom durchschnittlichen Hollywood-Film.
Noch etwas anderes zeichnet diese neuen Filme aus: das Autorenprinzip. Gerade die künstlerisch ambitionierten Filme sind meist auf den Regisseur zugeschnitten. Zumeist ist er auch für das Buch verantwortlich, was oft zu sehr persönlichen Filmen führt, mit denen sich das Publikum besser identifizieren kann als mit von Produzenten, Agenten, Redakteuren und diversen Geldgebern zusammengeschusterten Industrieprodukten.

Insofern erinnert der jetzige koreanische Film an den Neuen Deutschen Film der 70er Jahre. Allerdings hatte der und insbesondere der deutsche Film der 80er und 90er Jahre seine Existenz so sehr an das Fernsehen gebunden, dass er in dessen Umklammerung gestorben ist. In Deutschland gibt es keine nennenswerte Filmwirtschaft mehr. Mit Filmen wie „Lola rennt“, „Der Untergang“ oder „Die fetten Jahre sind vorbei“ wird zwar alle Jahre wieder vorgetäuscht, dass diese noch existieren würde. Aber im eigentlichen Sinn sind es nur noch fernsehgerechte Film-Fernseh-Produktionen, die von einer Unzahl von Entscheidungsträgern (zumeist) schlecht gemacht werden. Im Gegensatz zum koreanischen Film ist der deutsche Film auf den großen Festivals inexistent, und so ist es für Korea ein großes Glück, dass das Fernsehen hier mit sich und seinen Soap Operas beschäftigt ist und mit der direkten Produktion von Kinofilmen oder einaktigen Fernsehfilmen wenig zu tun hat.

Mit dem besagten Autorenprinzip verbindet sich auch ein kleines, manchmal großes Übel, das es allerdings auch bei vielen anderen, rein kommerziellen Filmen seit jeher gegeben hat: das schlechte Drehbuch, die Rätselhaftigkeit der Geschichte, das Ächzen in der Erzählmechanik. Der ausländische Zuschauer könnte vielleicht meinen, dass Rätselhaftigkeit entsprechend einer anderen Stereotypie ganz recht zum fernen Osten passen könnte. Nur haben auch Koreaner die gleichen Probleme. Man versteht oft nicht, was auf der Leinwand passiert und wünscht sich sehr wohl eine linearere Durchdringung des Stoffs im Drehbuch. Bessere Drehbuchschulen und eine bessere Fokussierung der ansonsten technisch bestens ausgerüsteten Filmindustrie auf richtig gebaute Geschichten könnten hier Abhilfe bringen – hoffentlich nicht mit amerikanischen Rezepturen, die die Filmabteilungen des Buchhandels zustopfen.

Prognosen für den weiteren Fortgang der koreanischen Filmgeschichte sind gerade in Zeiten des Internets, das alle anderen Medien in sich aufsaugt, in Zeiten von DVD und Download, schwer. In den letzten Jahren hat es immer wieder Stimmen gegeben, die das erstaunliche Erblühen des koreanischen Films als Eintagsblüte abgetan haben – und diese Stimmen sind regelmäßig von den Fakten widerlegt worden. Dass der internationale Erfolg wieder abnimmt, kann gut möglich sein. Im Westen ist es so, dass Korea als Filmland nur zusammen mit anderen ostasiatischen Nationen wie Japan, Taiwan, China, Hongkong und neuerdings auch Thailand wahrgenommen wird. Hier gibt es für westliche Augen neue lebenspralle Geschichten, keine Remakes von Remakes. Dieser Fokus kann sich aber sehr schnell auf andere Kulturen und Nationen verlagern.

Allerdings muss um den Zustand ihres Films in der asiatischen Region in nächster Zukunft, trotz Pressionen wegen der Quotierung, Koreanern nicht bang sein – eher schon den näheren und weiteren Nachbarn in Japan, China, Taiwan, Thailand oder Usbekistan. Auch wenn heute die Quotierung aufgehoben würde, wogegen die koreanische Filmindustrie aus naheliegenden Gründen immer wieder zetert, hätten koreanische Filme im Inland vermutlich den Hauptanteil. Und im asiatischen Ausland sind sie im Verbund mit der gesamten Pop-Industrie und insbesondere im Verbund mit Soap Operas höchst beliebt geworden und üben das Publikum auf den Korean Way of Life ein. Hier haben sie das Feld beackert, auf dem schon jetzt Hyundai, Samsung oder SK ihre Früchte ernten. Amerika hat dieses Vorgehen seit jeher äußerst erfolgreich vorinszeniert. Korea, genauer gesagt die „Korea culture and content agency“, macht es nach. Eine kluge Filmpolitik kann eben nicht nur für Cineasten, sondern auch, so sehr das Cineasten bedauern mögen, für die Wirtschaft gut sein.

Anmerkungen:

1. Von hier ab soll der Einfachheit halber und wie üblich immer vom „koreanischen Film“ die Rede sein, wenn auch in Wirklichkeit nur der „südkoreanische Film“ gemeint ist. Daten über nordkoreanische Filme sind im Westen kaum erhältlich.

2. Wer in Korea lebt und Zugang zum Fernsehsender ebs hat, kann sich davon am Sonntag gegen 24.00 Uhr ein Bild machen. In dieser vorzüglichen Reihe laufen die Klassiker des koreanischen Films etwa von 1955 bis in die 70er Jahre hinein. Ebenso bieten die jetzt so zahlreich gewordenen koreanischen Filmfestivals Kostproben aus alten Zeiten.

3. Von Chang Sun-Woo stammt außerdem eine Dokumentation über die koreanische Filmgeschichte, „Korea – Kino im Aufbruch“, die 1995 anlässlich des damaligen hundertjährigen Filmjubiläums von der BBC produziert und in Deutschland seit 2005 von Edgar Reitz Filmproduktion, Arte und Zweitausendeins vertrieben wird. Die Dokumentation geht sehr ausführlich auf die Situation in den 80er und 90er Jahren ein. Für deutsche Leser ist für diese Zeit auch der von Cinélibre, Basel, herausgegebene Band „Land der Morgenstille – Filme aus Südkorea“ höchst informativ. Ebenso sind im koreanischen Fernsehprogramm von SBS oder KBC immer wieder Filme aus dieser Zeit zu finden.

4. Unter deutschsprachigen Internetsites bietet http://molodezhnaja.ch/korea.htm mit betont subjektiven Wertungen eines Schweizer Filmjournalisten den umfangreichsten Überblick über den koreanischen Film der letzten Jahre. http://www.asiancineweb.de hat den gesamten asiatischen Raum im Blickfeld, somit auch den koreanischen und bietet ebenso Links zu zahlreichen koreanischen Trailern. Unter http://www.willi-stengel.de sind die internationalen Preise einzusehen, die koreanische Filme in den letzten Jahren bekommen haben.
http://ceas.uchicago.edu/resource/Korean%20Films.pdf stammt von der Universität Chicago und bietet ausführliche Inhaltsbeschreibungen zu den Filmen der letzten Jahrzehnte.
Am meisten Information bieten natürlich die koreanischen Seiten. Hier ist einmal das offizielle Filmportal http://www.hancinema.net/ zu nennen, unter dem auch zahlreiche Aufsätze zur koreanischen Filmgeschichte erreichbar sind.
Informativ ist auch http://www.koreanfilm.org, wo der gebürtige Amerikaner Darcy Paquet eine umfangreiche Übersicht zum neueren koreanischen Film angelegt hat.

Szene aus: „Die Insel“ (Seom) von Kim, Ki-Duk (2000)

Aktuelle Entwicklungen in der koreanischen Filmindustrie

Monika Rättich

1. Seit dem Erscheinen des Spionagethrillers „Swiri“ im Jahre 1998 befindet sich die koreanische Filmindustrie im Aufschwung. Das Interesse für koreanische Filme ist nicht nur im Inland, sondern auch im Ausland größer denn je.
Im ersten Halbjahr 2004 setzte sich die positive Entwicklung fort. Insgesamt stieg die Zahl der Zuschauer von 20,6 Mio. in der ersten Jahreshälfte 2003 auf 23,4 Mio. in der ersten Jahreshälfte 2004. Dieser Anstieg kam v.a. durch eine starke Nachfrage nach koreanischen Filmen zustande; so stieg der Marktanteil der koreanischen Filme von 48% auf 62%.
Der bemerkenswerte Anstieg der Zuschauerzahlen für koreanische Filme ist unter anderem auf den Erfolg des Politthrillers „Silmido“ und des melodramatischen Kriegs-ilms „Taegukgi“ zurückzuführen, die im Dezember 2003 bzw. Februar 2004 in den koreanischen Kinos angelaufen sind. Beide Filme brachen während ihrer Spielzeit sämtliche Zuschauerrekorde (jeweils über 10 Millionen Zuschauer!) und schafften es sogar, mit dem gleichzeitig laufenden Film „Herr der Ringe“, dem erfolgreichsten ausländischen Film, zu konkurrieren.
Der immense Erfolg des Films „Taegukgi“ verhalf seiner Verleihfirma „Showbox Inc.“ dazu, sich einen festen Platz neben den bisher marktführenden Verleihern „Cinema Service“ und „CJ Entertainment“ zu verschaffen. Im Oktober wurde „Taegukgi’“ für die Oskar-Nominierung in der Kategorie für ausländische Filme vorgeschlagen.
2. Koreanische Filme im Ausland
Die Zahlen der ersten Jahreshälfte 2004 zeigen, dass koreanische Filme im Ausland immer beliebter werden. So wurden insgesamt 111 Filme in 39 verschiedene Länder verkauft; die dadurch erzielten Einnahmen i.H.v. 32,5 Mio. US$ übersteigen bereits jetzt das Niveau des gesamten Vorjahres (31 Mio. US$).
Der asiatische Raum bildet mit Abstand den größten Absatzmarkt für koreanische Filme (erste Jahreshälfte 2003: 67,5%; erste Jahreshälfte 2004: 78,3%); danach kommen Europa (24,3% bzw. 15,7%) und Amerika (5,2% bzw. 4,9%).
Wichtigster Absatzmarkt ist Japan mit einem Marktanteil von 68,9% (erste Jahreshälfte 2003: 53,6%); an zweiter Stelle stehen die USA mit 4,9% (5,2%) gefolgt von Deutschland mit 4,7% (6,2%).
In den USA sind im Übrigen auch Remakes von erfolgreichen koreanischen Filmen mit bekannten Hollywood-Schauspielern geplant.
Der Korean Film Council (KOFIC) hat sich zum Ziel gesetzt, neue Absatzmärkte zu erschließen und sich nicht nur auf den japanischen Absatzmarkt zu konzentrieren. Mittelfristig könnte ein Abebben der „Korea-Welle“ in Japan ansonsten zu erheblichen Einbrüchen in der Filmindustrie sorgen.
In Europa – und hier insbesondere in Deutschland – ist dem koreanischen Film wesentlich mehr Aufmerksamkeit geschenkt worden als in der Vergangenheit. Ein Grund hierfür ist sicherlich die erfolgreiche Teilnahme an internationalen Filmfestivals; so gewann beispielsweise der Film „Old Boy“ – ein Film im Tarantino-Stil – bei den 57. Filmfestspielen 2004 in Cannes den Großen Preis der Jury

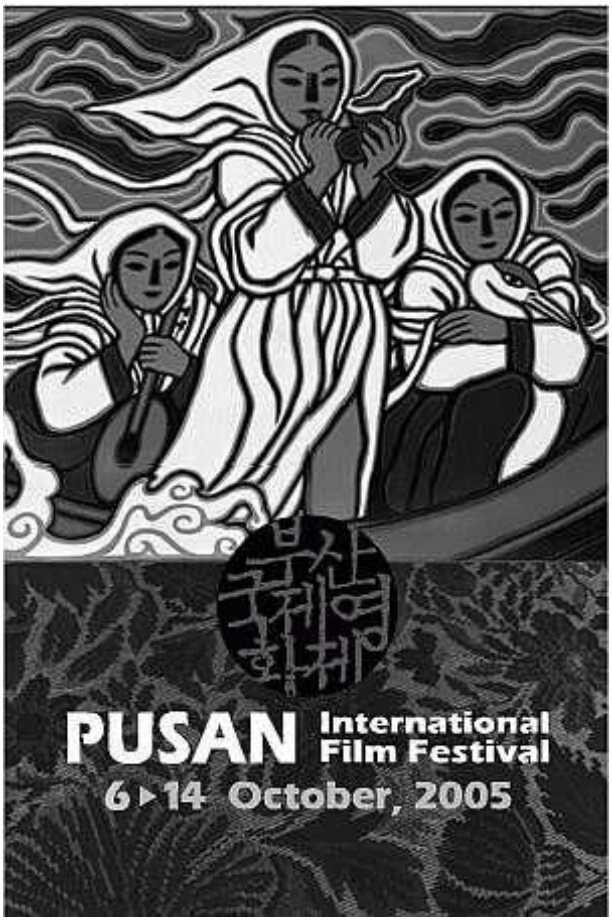
(Vorsitz: Quentin Tarantino) und Regisseur Kim Ki-Duk erhielt bei der diesjährigen Berlinale für seinen Film „Samaria“ den Silbernen Bären für die beste Regieleistung. Kim Ki-Duks Kunstfilm „Frühling, Sommer, Herbst, Winter ... und Frühling“ – eine Gemeinschaftsproduktion des deutschen Filmunternehmens „Pandora Films“ und einer koreanischen Produktionsfirma – lockte im Frühjahr dieses Jahres 200.000 Zuschauer in die deutschen Kinos.
Bei der Berlinale 2005 gab es eine Retrospektive der Werke des koreanischen Altmeisters Im Kwon-taek – eine außergewöhnliche Entscheidung der Veranstalter, da bei den Retrospektiven bisher immer nur die Werke bereits verstorbener Filmemacher präsentiert wurden.
Die deutsche Filmverleihfirma 3L möchte im kommenden Jahr 2006 verstärkt koreanische Filme in Deutschland zeigen. Es ist geplant, neun koreanische Kassenschlager, die sowohl kommerziellen als auch künstlerischen Ansprüchen gerecht werden, in die deutschen Kinos zu bringen.
3. Staat und Film
Die Verbindung von Staat und Film war in Korea lange Zeit sehr eng. Die seit 1966 in Korea existierende Screen Quota besagt, dass in den koreanischen Kinos 40% der Spielzeit oder alternativ 146 Tage im Jahr koreanische Filme gezeigt werden müssen. Seit einigen Monaten überlegt die Regierung, diese Regelung abzuschaffen oder zumindest auf 20% abzusenken.
Hintergrund für die Pläne der Regierung sind u.a. Forderungen der USA, die Quote abzusenken, um einen größeren Marktanteil in Korea zu bekommen. Die Absenkung wurde mehrfach als Voraussetzung für Verhandlungen über ein bilaterales Freihandelsabkommen genannt.
Seitens der koreanischen Filmindustrie gibt es heftigen Widerstand gegen die geplante Änderung, da befürchtet wird, dass es sich bei den gegenwärtigen Erfolgen nur um ein Strohfeuer handeln könnte und die koreanischen Kinos im Zweifelsfall eher amerikanische Blockbuster als koreanische Filme zeigen.
Am 14. Juli gab es eine Großdemonstration, auf der berühmte Schauspieler, Regisseure und Produzenten gegen die Abschaffung der Screen Quota protestierten.
Die regierende Uri-Partei arbeitet derzeit an dem Entwurf einer „Minority Quota“, die Prämienzahlungen für die Kinos vorsieht, die Low-Budget-Filme zeigen.

Das Pusan International Film Festival (PIFF)

Gernot Haidorfer

Das PIFF feierte in diesem Jahr 10jähriges Jubiläum. Vom 6. bis 14. Oktober 2005 wurden in Pusan über 300 Filme in ca. 700 Vorstellungen gezeigt. Fast 200.000 Besucher bedeuteten Zuschauerrekord. Die Auslastung der Kinos betrug 68%. Fast 40% der Vorstellungen waren ausverkauft. Das Filmfestival, das größte Asiens, war auch auf anderen Gebieten auf dem Wachstumspfad: Über 70 Länder waren an den Filmproduktionen beteiligt. Ein neuer Kinokomplex in Haeundae (Primus) kam zu den bestehenden drei hinzu. Das PIFF wurde auch durch die Anwesenheit mehrerer Filmgrößen aufgewertet. Der Chef der Berlinale, Dieter Kosslick, meinte am Ende seines Aufenthalts beeindruckt, dass die europäischen Festivals das PIFF ernst neh-

men sollten, sonst könnten sie von ihm überholt werden. Auch der Regisseur Jean-Jacques Annaud (Sieben Jahre in Tibet, Der Name der Rose) war in die Hafenstadt im Südosten Koreas gekommen. In einem bemerkenswerten Interview, auf Französisch geführt, sprach er sich für die Beibehaltung der Quotierung von koreanischen Filmen auf dem Heimatmarkt aus. Er verglich Korea mit seinem Land Frankreich. Es seien Filmländer, die sich gegen die Produk-tionen Hollywoods schützen müssten. Er bot dafür der koreanischen Filmindustrie seine Hilfe an.



Nun zu den Filmen und zu meiner persönlichen Sicht des PIFF. Ich selbst habe dieses Jahr acht Filme gesehen. Mein Eindruck: Es scheint wieder einen starken Trend hin zum Autorenfilm zu geben. Die Regisseure möchten erzählen, Geschichten, Personen, Erlebnisse zeigen, die ihnen am Herzen liegen. Ob sie da auch manchmal an die Zuschauer denken? Da werden in Spiel- und sogar Kurzfilmen Banalitäten und Alltagsvorkommnisse ausführlich gezeigt. Einige Filmszenen scheinen eine minutiöse Dokumentation der Körperpflege des Mannes zu Beginn des 21. Jahrhunderts bieten zu wollen. Ein Mann, der auf dem WC sitzt und dem das Toilettenpapier ausgeht. Ein anderer Mann, der sich nass rasiert, in Nahaufnahme. Fehlt nur die Zeitlupe. Die Erzeugung von Spannung gilt diesen Filmemachern vermutlich als archaisch oder trivial. Beispiel: Eine Person geht aus der Mitte eines Zimmers in Richtung Tür. Die Person verlässt den Raum. Sie schließt die Tür. Die Kamera hält zehn Sekunden voll auf die nun verschlossene, unbewegte Tür. Boooh!

Wieso schaut sich der Autor dieses Beitrags denn solche Filme an, mag man sich fragen. Der Grund: Nach dem Lesen der Filmbeschreibung erwartete ich vollkommen andere Filme. Die Zusammenfassungen im ansonsten sehr gut gestalteten koreanisch-englischen Programmheft umfassen nur drei oder vier Sätze und geben oft nicht den wichtigsten Inhalt der Filme wieder. Der Besuch von Kinofilmen, die einem gefallen, wird so manchmal zum Lotteriespiel. Dieses hat aber eben immer wieder Überraschungen parat. In meinem Fall würde ich drei oder vier der acht von mir gesehenen Filme in die Kategorie der eher „zähen" Filme einordnen. Die anderen gefielen mir gut.

Neben der ungenauen Zusammenfassung ein zweiter Kritikpunkt: die schwierige Zusammenstellung eines eigenen Filmprogramms. Bis zu 31 Filme werden an bis zu vier Orten (drei in Haeundae, einer in Nampodong) gleichzeitig gezeigt. Die Orte liegen 15 bis 60 Minuten (mit Taxi oder öffentlichen Verkehrsmitteln) auseinander. Will man mehrere Filme an einem Tag ansehen, ist das eine echte logistische Herausforderung. Man muss Filme, Orte und Zeiten sehr genau planen. Die Zusammenfassung der 300 Filme zu lesen braucht auch seine Zeit. Hinzu kommt das Anstehen in der Vorverkaufsstelle und das Um-

planen dort, wenn ein Film ausverkauft ist. Das hat mich zusammen fast fünf Stunden gekostet. Immerhin: Da ich schon 15 Minuten nach Verkaufsbeginn an der Vorverkaufsstelle Pusan Bank war, waren nur zwei meiner Wunschfilme ausverkauft.
Nun aber zu den Pluspunkten des PIFF, die eindeutig überwiegen.

Es ist ein sehr publikumsorientiertes Festival. Fast 95% der Filme sind öffentlich, nur wenige sind für Personen aus der Filmbranche reserviert. Service und Organisation sind großartig. Gerade die vielen freiwilligen Helfer sorgen für einen reibungslosen Ablauf. Die Karten sind günstig. Nach vielen Vorstellungen stehen Regisseure, Schauspieler oder Produzenten dem Publikum Rede und Antwort. Beeindruckt war ich von der Fragerunde nach dem Film „Die Höhle des gelben Hundes" von der mongolischen Regisseurin Davaa (bekannter durch „Das weinende Kamel"). Fast eine halbe Stunde lang gab sie Antworten auf die Fragen des begeisterten koreanischen Publikums zu ihrem Film. Obwohl sie erst seit fünf Jahren in Deutschland lebt, antwortete sie, unterstützt von einer Koreanisch-Deutsch-Dolmetscherin, in hervorragendem Deutsch.
Die Bandbreite der gezeigten Filme ist beachtlich: Kinder-, Zeichentrick-, Spiel-, Kurz-, Dokumentarfilme, auch aktuelle koreanische Blockbuster. Dazu gibt es Schwerpunktreihen, letztes Jahr z.B. zum deutschen Film.

Jedem Filmfreund in Korea kann ich empfehlen, das Pusan International Film Festival einmal persönlich zu besuchen. Am besten im nächsten Jahr, wenn es Anfang Oktober wieder heißt: Film ab!

Allgemeine Informationen:
- Webseite: www.piff.org
- Orte:
Zehn Kinos in Nampodong (zehn Gehminuten zum Jagalchi-Fischmarkt)
Zehn Kinos in Haeundae im Megaboxgebäude
Zehn Kinos in Haeundae im Primusgebäude (30 Gehminuten zum Megabox)
Ein Freiluftkino (5.000 Plätze) am Yachthafen (30 Gehminuten zum Megabox)
- Zeiten:
Erste Vorstellungen beginnen morgens um 10 Uhr, letzte abends um 22.30 Uhr
- Preise:
3.000 bis 5.000 Won (Eröffnungs- und Abschlussfilm 10.000 Won)
- Verkauf:
Zwei Wochen vor Beginn des PIFF bei allen Zweigstellen der Pusan Bank (dort auch das Programmheft), bei einigen Kinos in Seoul und im Internet, v.a. für Wochenend- und Abendvorstellungen Vorverkauf dringend zu empfehlen. Restkarten vor der Vorstellung bei den Kinokassen erhältlich.
- Sprachen:
In allen Filmen wird in der Originalsprache gesprochen. Koreanische Filme haben englische Untertitel, englischsprachige haben koreanische Untertitel, andere Filme haben koreanische und englische Untertitel.
- Benennung des PIFF:
Die Organisatoren beschlossen, den Markennamen PIFF, trotz der heute zumeist üblichen Transkription der Stadt als Busan, zu belassen und das Festival nicht in BIFF umzunennen.
- Weitere Filmfestivals:
Die Filmstadt Pusan hat noch zwei weitere Filmfestivals. Jedes Jahr Anfang Mai gibt es das Busan Asian Short Film Festival (BASFF). Und 2006 findet zum ersten Mal das Busan International Kids' Film Festival (BIKI) statt.

Korean Wave: TV-Soaps für Ostasien

Hans-Jürgen Müller

Koreanische TV-Unterhaltungsserien waren in den letzten fünf Jahren international sehr erfolgreich. Völlig unerwartet sind koreanische „Soaps“ zu einem Exportschlager geworden. In ganz Ostasien sind die koreanischen Streifen beim Fernsehpublikum beliebt, von Taiwan bis Japan und darüber hinaus von Mittelasien (Usbekistan, Mongolei) bis an die amerikanische Westküste (Hawaii, Kalifornien). Im Jahre 2004 wurden koreanische TV-Serien für 71,4 Mio. US-Dollar exportiert. Das waren 70 Prozent mehr als noch im Jahr 2003, wie das Ministerium für Kultur und Tourismus in Seoul meldete.

Dabei sind die TV-Streifen nur ein Teil des Erfolgs, den die koreanische Pop-Kultur neuerdings zu verzeichnen hat. Hinzu müsste man noch die Pop-Musik („K-Pop“), Computerspiele und Kinofilme zählen. Insgesamt hat die Unterhaltungsindustrie im Jahre 2003 Produktionen für 650 Mio. US-Dollar exportieren können. Besonders großes Interesse war in der Volksrepublik China zu verzeichnen. Von dort stammt der Begriff „Korean Wave“, mit dem seither der Export-Boom der koreanischen Unterhaltungsindustrie bezeichnet wird. Seoul ist zu einem Zentrum der Pop-Kultur in Ostasien aufgestiegen und macht Tokio seine bisherige Führungsrolle auf diesem Gebiet streitig.

Einen der ersten größeren Erfolge hatte die „Korean Wave“ mit der Serie „Juwel im Palast“ in Taiwan. Die Geschichte spielt vor 500 Jahren und erzählt die Geschichte eines Waisenkindes, eines Mädchens, das von einer Hilfsköchin zur ersten Ärztin des Königs aufsteigt. Die Serie wurde für 15 Mio. US-Dollar produziert und hat bis 2005 40 Mio. US-Dollar im Ausland eingespielt. Spektakuläre Ausmaße nahm dann die Begeisterung über „Winter Sonata“ im Jahre 2004 in Japan an. Der Hauptdarsteller der Serie, Bae Yong-Joon, durfte sich bei seinen Besuchen in Tokio wie ein Mega-Star vorkommen. Diese Entwicklung war für viele Beobachter überraschend, vor allem, wenn man daran denkt, dass die Beziehungen zwischen Japan und Südkorea sonst eher gespannt sind.

Winter Sonata

Was macht die koreanischen Soaps so beliebt in Ostasien? Was ist ihr spezifisches Erfolgsrezept? Die „Dramas“, wie sie in Korea genannt werden, beginnen oft in der Schulzeit der Hauptfiguren. Erste Liebeshändel, erster Kummer, alles recht herzerfrischend und nett gezeichnet. Dann türmen sich vor den Helden allmählich größer werdende Hindernisse auf: Nebenbuhler und Intriganten tauchen auf, Klassenschranken (armes Mädchen – reicher Unternehmersohn), Familienkonflikte und – sehr beliebt – langwierige Krankheiten mit tödlichem Ausgang. Das Schicksal sichelt unbarmherzig in diesen Soaps. Das Ende nach 20 bis 30 Episoden ist dann oft bittersüß. Die Helden sind – sofern sie es überlebt haben – nach zehn oder zwanzig Jahren gereift. Sie haben Federn lassen müssen, aber sie haben sich mit Mut und

Witz in all den Stürmen behauptet und irgendwie ihren Frieden gefunden. Oft sehen wir am Ende zu ihren Füßen eine neue Generation heranwachsen.

Im Unterschied zum melodramatischen Genre aus Hollywood spielen die koreanischen Serien in einem Setting, das im ostasiatischen Kulturraum vertraut ist. Die Beziehungen zwischen den Geschlechtern und Generationen, Arbeitsverhältnisse, Wohn- und Esskultur – all das ist bekannt und erleichtert die Identifikation der Zuschauer mit dem Geschehen. Koreanische Soaps sind „realistischer" als amerikanische Unterhaltungsware.

Der Aufschwung koreanischer Soaps setzte mit einer wahren Explosion an Kreativität am Ende der 90er Jahre ein. Dass es gerade zu diesem Zeitpunkt geschah, dafür gibt es verschiedene Gründe: Zum ersten entstand mit der Einführung des Kabelfernsehens zu Beginn der 90er Jahre ein größerer Bedarf an Programminhalten. Die meisten Haushalte können heute für umgerechnet ca. drei Euro im Monat 30 Programme oder mehr empfangen. Diese Kanäle müssen gefüllt werden, mit Nachrichten, Sport, Musik, Shows, aber eben auch mit Unterhaltungsserien. Zweitens: während des Dotcom-Booms der 90er Jahre floss erstmals eine größere Menge anlagesuchendes Kapital in den Unterhaltungssektor. Dieser Bereich galt als interessante Alternative zu den eher undurchsichtigen großen Konglomeraten (*chaebol*).

Drittens ist der koreanische Markt trotz einer Bevölkerung von 42 Millionen zu klein für größere Produktionen. Es gibt daher einen regelrechten Zwang zum Export. Die Soaps werden gleich im Hinblick auf ihre Verwertbarkeit im größeren ostasiatischen Raum konzipiert.

Nicht zuletzt verdanken die Soaps ihren Erfolg der Förderung durch Regierungsprogramme. 1998 mussten nämlich im Zuge der IMF-Deregulierungspolitik nach der Asien-Krise auch die Importbeschränkungen für japanische Unterhaltungsprodukte aufgehoben werden. Man befürchtete in Seoul damals, eine Welle an japanischen Comics, Musik-CDs und Videos könnte auf die koreanische Jugend herüberschwappen. Dieser Gedanke war nach den bitteren Erfahrungen der Kolonialzeit, als Japan schon einmal versuchte, die koreanische Identität zu zerstören, unerträglich. Es wurden deshalb Programme aufgelegt, um die Produktivität der koreanischen Unterhaltungsindustrie zu erhöhen. Federführend ist seither auf diesem Gebiet das Ministerium für Kultur und Tourismus, dessen Budget 1998 erheblich vergrößert wurde. Es setzte einen ersten Fünfjahresplan zur Förderung der einheimischen Unterhaltungsindustrie in Kraft.

Im Jahre 2002 gründete das Ministerium die „Korea Culture and Content Agency (KOCCA)", deren Aufgabe es ist, den Export von Unterhaltungsproduktionen zu fördern (http://koreacontent.org). Der Erfolg der „Korean Wave" wird unter anderem auch dem Wirken dieser Agentur zugeschrieben.

Die Soaps dienen ferner als Vehikel für weiter reichende politische Interessen. Offenbar hat man in Seoul das amerikanische Vorbild der „public diplomacy" studiert. Was Hollywood in offener oder verdeckter Kooperation mit der amerikanischen Regierung zur Verbreitung des „american way of life" in der Welt beiträgt, das können die Koreaner auch. So gab der offizielle „Korean Overseas Information Service" im Jahre 2004 die Erfolgsserie „Winter Sonata" an das ägyptische Fernsehen ab und bezahlte selbst die Erstellung der arabischen Untertitel. Das Ziel war es, positive Einstellungen in der arabischen Welt für Korea zu fördern und während der Stationierung von 3200 koreanischen Soldaten im Nord-Irak möglichst aufrecht zu erhalten.

Die internationale Wirkung der koreanischen Soaps wurde der breiteren Öffentlichkeit erstmals anlässlich der Resonanz von „Winter Sonata" in Japan bewusst. Es waren vor allem die japanischen Frauen mittleren Alters, die zunächst bereit waren, diese koreanische Produktion überhaupt zur Kenntnis zu nehmen. Deren zunehmendes Interesse sorgte dann für eine regelrechte Sensation. Was ist der Grund für

den Erfolg von „Winter Sonata“ in Japan? In Medienberichten wird hervorgehoben, dass es vor allem die tiefen Beziehungen zwischen Männern und Frauen sind, die das japanische Publikum fesselten. Die unbedingte Fürsorge und Liebe, mit der Koreaner in Familie und Freundschaft füreinander da sind, war in Japan offenbar etwas völlig Neues. Dies, im Kontrast zu einer ansonsten stark konkurrenzorientierten und unterkühlten japanischen Gesellschaft, scheint „Winter Sonata“ so einzigartig gemacht zu haben.

Ein weiterer Grund dürfte in der Persönlichkeit und schauspielerischen Leistung des Hauptdarstellers Bae Yong-Joon (in Japan: „Yonsama“) liegen. Sein Markenzeichen ist eine auffällig toupierte Frisur, ferner ein geradezu überirdisch glückliches Lächeln, mit dem er so wirkt, als hätte er ewig Kindergeburtstag. Ist er überhaupt eines anderen Gesichtsausdrucks fähig? Man weiß es nicht. Sicher ist, dass der treuherzige Blick, mit dem er durch seine Rundbrille guckt, massive Schäden in der japanischen Frauenwelt angerichtet hat.

Wird das anhaltende Interesse der japanischen Öffentlichkeit an koreanischen TV-Serien und sonstigen Kulturprodukten (DVD-Ausgaben, Pop-Musik, Sprachkurse) etwas zur Verbesserung der japanisch-koreanischen Beziehungen beitragen? Die Ansichten sind kontrovers. Medienkritiker, vor allem in Korea, sagen, dass in den Soaps ein eher oberflächliches Bild der koreanischen Gesellschaft präsentiert wird. Andererseits findet in Ostasien ein positiver Wandel des Korea-Images statt. Es geht weg von dem autoritären, rigiden Bild, das Nachrichtensendungen mit Szenen von Demonstrationen, Wasserwerfern und Riot-Police gezeichnet haben. Dieser Wandel war längst überfällig. Es ist gut, wenn koreanische Sprachkurse in Japan ausverkauft sind und der Tourismus nach Korea zunimmt. Die Besucher werden sich dann schon ein eigenes Bild verschaffen, das über die Stereotypen der Soaps hinausreicht.

Für Deutsche, die in Korea leben, können die Soaps, bei rechtem Gebrauch, ein wichtiger Indikator für aktuelle Entwicklungen in der koreanischen Gesellschaft sein. Die Soaps präsentieren kulturindustriell fabrizierte Leitbilder der Alltagskultur. Wir sehen in ihnen zwar nicht die soziale Wirklichkeit, wie sie tatsächlich ist, aber man erkennt mit einiger Übung, was dem Fernsehpublikum zur sozialen Orientierung vorgesetzt wird. Leitbild ist der Lebensstil der „upper middle class“ in Seoul. Und da gibt es allerhand zu bestaunen: stets die neuesten Lifestyle-Gadgets, Handys, Autos, Luxus-Apartments, „trendige“ Lokale. Es ist ein Lebensstil, der von dem in Korea grassierenden Konsumismus geprägt ist. Zwar dürfte er für die Masse der Koreaner und sicher auch der hier anwesenden Deutschen nicht erreichbar sein, aber man kann sich in den Soaps jedenfalls darüber informieren, was zur Zeit „in“ ist.

Im Unterschied zu deutschen Soaps, wie z.B. „Lindenstrasse“, sind die koreanischen Soaps zum Teil erheblich pfiffiger. Der Unterschied erklärt sich aus der Altersstruktur des Publikums. Während ein Großteil der deutschen TV-Zuschauer zur Generation 50plus zählt („Fragen Sie Ihren Arzt und Apotheker“), sind die Koreaner deutlich jünger. Das Durchschnittsalter bei den Deutschen liegt bei 41, das der Koreaner bei 33 Jahren.

Dies dürfte der Grund sein, weshalb Dreiecksgeschichten so überaus beliebt sind. Man kennt das als Fernsehzuschauer schon: der Mann geht kurz weg und lässt dummerweise das Handy auf dem Tisch liegen. Es klingelt. Die Ehefrau nimmt den Anruf entgegen und – es ist eine verlegene junge Frau dran, die den Grund ihres Anrufs nicht recht erklären kann. „Aha. Er hat eine andere. Der Schuft!“ Und schon fängt ein buntes Durcheinander an. Solche Geschichten laufen praktisch ganz von selbst, und es macht uns allen großen Spaß dabei zuzusehen. Koreanische Soap-Regisseure haben die Dreiecksgeschichte zu einer hoch artifiziellen Kunst entwickelt, was in einem Land mit so starker konfuzianischer Familienorientierung eigentlich sehr erstaunlich ist.

Der soziale Gehalt koreanischer Soaps zeigt sich deutlich im Kontrast zu entsprechenden Produkten aus Hollywood. Amerikanische Doku-Soaps wie „Bachelor“ oder „Apprentice“ reduzieren die zwischenmenschliche Interaktion im wesentlichen auf die Konkurrenz. Und man soll sich offenbar über die betretenen Gesichter der Stellenbewerber amüsieren, wenn Mister Donald Trump ihnen mitteilt: „You are fired!“. Amerikanische Actionfilme reduzieren die zwischenmenschliche Interaktion im wesentlichen auf Schusswechsel.
Die amerikanische „Unterhaltung“ ist das Produkt einer Gesellschaft im Zustand der Agonie. Es ist eine Welt, die aus den Fugen ist, in der das Individuum keinen festen Halt, keinerlei Sicherheit mehr hat. Der Einzelne ist das Objekt von Mächten, auf die er keinen Einfluss hat. In Korea hingegen gibt es immer noch eine selbstbewusst agierende bürgerliche Mittelschicht. Die Soaps wenden sich an ein Publikum, das mit Zähigkeit an dem Anspruch festhält, sein Schicksal allen Widrigkeiten zum Trotz irgendwie doch zu meistern.
Koreanische Soaps sind Produkte der Kulturindustrie im Sinne von Horkheimer/Adorno: Standardprodukte mit affirmativem Bezug zum sozialen Status Quo. Gegen den Pesthauch, der den Fernsehzuschauer von amerikanischen Unterhaltungsprodukten anweht, sind sie aber schon fast so etwas wie die Verkörperung von Zivilisation und Humanität.

Seifenopern als Koreanische Landeskunde

Sandra Wyrwal

Wenn man nach Korea kommt, stellt man nach einiger Zeit fest, dass eine Lieblingsbeschäftigung der Koreaner das Fernsehen ist. Eine Art der Fernsehunterhaltung ist die Seifenoper, hier in Korea mit TV-Drama oder Mini-Serie bezeichnet. Diese Serien sind etwa 16 Folgen lang und erzählen eine abgeschlossene Geschichte. Das unterscheidet sie von „normalen“ Seifenopern, welche Jahre laufen können. Mit „normal“ meine ich die Art Serien, welche zum Beispiel im amerikanischen oder auch im deutschen Fernsehen zu finden sind. Als deutsches Beispiel kann man hier „Gute Zeiten, Schlechte Zeiten“ (RTL) anführen. Auch solche, mir allerdings wenig vertrauten Serien gibt es im koreanischen Fernsehen. Die Themen der Mini-Serien sind meist Liebe, Familie und die dazugehörigen Probleme. Es gibt aber auch historische Inhalte, so z.B. das TV-Drama „Yi Sun-Shin“ (KBS) über einen koreanischen Admiral im 16. Jahrhundert.
Nun bin ich nicht unbedingt ein Fan dieser Geschichten, die tagtäglich in den Wohnzimmern oder Restaurants über den Bildschirm flimmern. Aber als ich vor etwa einem Jahr nach Korea kam, merkte ich schnell, welche Popularität diese Serien besitzen. Aus Neugier und vor allem aus Langeweile sah ich mir eine Serie namens „Eine Zweite Chance“ (KBS) an und war doch sehr überrascht. Das TV-Drama handelt von einer Ehe, die scheitert, weil der Mann sich in seine jüngere Kollegin verliebt. Nach der Scheidung steht die Frau vor dem Nichts: … Mann weg, Kinder weg, Wohnung weg … ja man kann sagen, dass sich das bisherige Leben aufgelöst hat. Doch die Frau gibt nicht auf. Sie kämpft um ihre Kinder, um ihre Zukunft und gewinnt am Ende. Trotz meiner geringen Koreanischkenntnisse verstand ich die Zu-

sammenhänge und konnte der ganzen Geschichte folgen. Dies motivierte mich, mein Koreanisch zu verbessern, um den Inhalt nicht nur durch die Bilder, sondern auch durch die Dialoge zu verstehen.
Das TV-Drama gab mir auch Einblicke in das für mich bis dahin eher unbekannte Leben der Koreaner. Sicherlich hatte und habe ich Bedenken, denn nicht alles, was in Seifenopern gezeigt wird, entspricht zu 100 Prozent der Realität. Allerdings bestätigte sich vieles, so z.B. wusste ich nicht, dass nach einer Scheidung die Kinder oft zum Vater kommen. In Deutschland sieht es damit doch etwas anders aus. Auch die Ess- und Trinkgewohnheiten oder der obligatorische Noraebang-Besuch waren mir als Neuankömmling unbekannt und ein bisschen suspekt. Mittlerweile muss ich allerdings eingestehen, dass in dem TV-Drama weder unter- noch übertrieben wurde. Auch zwischenmenschliche Verhaltensweisen wie Respektsbezeugungen oder auch handfeste Streitereien konnte ich schnell in der Realität wieder finden. Damit will ich koreanische TV-Serien nicht zum Bildungsfernsehen erheben, aber man kann durchaus Einblicke in die koreanische Kultur bekommen, und dies auf eine entspannte und leichte Art und Weise.
Außerdem stellte mein Wissen über das TV-Drama für meine Studenten eine Möglichkeit dar, mit mir in Kontakt zu treten. Ich ließ mir nach dem Unterricht Situationen erklären, welche ich in der letzten Folge gesehen hatte. Das war erstens positiv für das Lehrer-Schüler-Verhältnis und zweitens auch für die Sprachpraxis der Studenten. Schnell wurde mir bewusst, dass ich den Studenten eine Möglichkeit gegeben hatte, über etwas zu sprechen, was sie interessiert. Natürlich könnte man im Unterricht deutsche Zusammenfassungen der einzelnen Folgen erarbeiten, welche inhaltlich sicher nicht so anspruchsvoll sind, aber zum Üben von Erzähltechniken durchaus brauchbar erscheinen. Interessant wäre auch ein Videoprojekt, bei welchem die Studenten ein TV-Drama erfinden, Dialoge schreiben und schließlich filmen. Leider konnte ich das noch nicht in der Praxis testen.
Koreanische TV-Dramen und ihre Darsteller haben natürlich auch Einfluss auf die Zuschauer. So wird einem Lied zum Erfolg verholfen oder ein Modetrend wird kreiert (z.B. der Hippielook des TV-Dramas „Fashion 70s“-SBS). Natürlich sind die oft schon bekannten Darsteller Vorbilder, welche in Werbespots kurz nach Ausstrahlung der Serie auf jedem Sender zu finden sind.
Man sollte also die Stellung dieser oft belächelten Unterhaltungssendungen nicht unterschätzen.

Koreanisches Colgate-Lächeln aus *Snowman*

Interessant finde ich, dass sich anscheinend die Inhalte weiterentwickeln und an die Realität anzupassen versuchen. Ein gutes Beispiel dafür ist das im Juni 2005 gezeigte TV-Drama „Mein Name ist Kim Sam-Sun“ (MBC). Hier geht es um eine etwa Dreißigjährige, welche von ihrem Freund verlassen wird. Ihr Leben scheint alles andere als rosig zu sein. Ihren Namen hassend, für koreanische Verhältnisse übergewichtig und mit einem ziemlich lauten und losen Mundwerk ausgestattet, versucht sie, ihren Platz in der Welt zu finden. Diese Identitätskrise à la Bridget Jones ist durchaus eine kurzweilige Unterhaltung.

Themen wie Scheidung, außerehelicher Sex, Essstörungen oder Ausländer mit koreanischen Wurzeln werden auf humorvolle und realistische Art und Weise dargestellt. Die Personen werden als nicht perfekte Menschen gezeigt, und das macht mir die Serie sehr sympathisch. Damit stehe ich nicht allein, denn dieses TV-Drama hatte die höchsten Einschaltquoten der Sendezeit (etwa 45 %). Auch diese Serie gab der Werbebranche Arbeit. So wirbt eine koreanische Backwarenkette mit der Hauptdarstellerin Kim Su-Na für ihre französische Backkunst. Die Verbindung zwischen der Hauptfigur und der Bäckerei besteht darin, dass „Kim Sam-Sun“ als Bäckerin arbeitet und ihr Handwerk in Paris gelernt hat.
Natürlich darf die Dosis Herz-Schmerz nicht fehlen, welche in jedem TV-Drama tonangebend ist. Diese ewige Suche nach dem richtigen Partner strapaziert oft die Geduldsfäden des Zuschauers bzw. speziell meine. Man hat zwar versucht, alles etwas moderner zu gestalten, aber das Bild eines glücklichen Paares am Ende bleibt bestehen. Das ist auch ein Grund, weshalb ich mir nicht jede Serie ansehen muss und mir ein Spielfilm immer noch lieber ist. Außerdem kann man auch gar nicht bei der Fülle der täglich und wöchentlich ausgestrahlten Serien jede ansehen und verfolgen, zumindest nicht wenn man noch ein normales Leben führen will.
Für alle TV-Drama-Süchtigen gibt es allerdings eine Rettung mit dem Namen „DVD-Box“. Tatsächlich kann man fast alle Serien kaufen. Die DVDs verfügen meist über englischsprachige Untertitel. Dies zeigt, dass auch in nicht koreanischsprachigen Ländern TV-Dramen sehr beliebt sind. So findet man überall Fernsehsender, die koreanische Serien ausstrahlen. Man kann vor allem in Japan, aber auch in Singapur oder den USA, alle großen und kleinen Tragödien der koreanischen Serienwelt verfolgen. Europa scheint bis jetzt noch immun zu sein.
Manche koreanischen Sender (z.B. KBS, MBC) bieten auch einen VOD-Service (Video on Demand-Service) an, bei welchem man sich nach Registrierung und Bezahlung alle Folgen ansehen kann.
Einen sehr guten Überblick und weitere Informationen erhält man auf der Homepage *http://www.koreanwiz.org*. Dort sind fast alle Serien der letzten Jahre aufgelistet, und dies mit Inhaltsangabe, Darstellerliste, Sendezeitraum und Links zu DVD- und Soundtrackshops. Auch ich habe mich vor allem dort schlau gemacht, denn ich habe nur vier oder fünf TV-Dramen wirklich verfolgt. So richtig hat mich das Serienfieber also noch nicht gepackt. Wahrscheinlich habe ich als Deutsche etwas in mir, was mich gegen die Herz-Schmerz-Geschichten des koreanischen Fernsehens immun macht, aber damit scheine ich nicht allein in Europa zu sein.

Anmerkungen:

- TV-Drama „Eine Zweite Chance”, englischer Titel „Second Proposal“
- TV-Drama „Mein Name ist Kim Sam-Sun”, englischer Titel „My Lovely Sam-Soon“
- „Corea's (Korea) ‚Bridget Jones' Finds Sympathy Among 30-Somethings” (Artikel über den Erfolg des TV-Dramas „Kim Sam-Sun“ http://goldsea.com/Asiagate/507/02 bridget.html)
- KBS: www.kbs.co.kr
- MBC: www.mbc.co.kr (www.imbc.com)

Eastern in Korea

Thomas Kuklinski-Rhee

In den letzten Jahren sind immer mehr koreanische Kampfkunst-Filme auf den Markt gekommen. Anders als etwa in Hong Kong mit seinen *Kung Fu*-Filmen oder in Japan mit seinen *Samurai*-Filmen ist dieses Genre traditionell in Korea nicht sehr verbreitet, obwohl auch Korea mit *Taekkyon* eine alte, eigenständige Kampfkunst vorweisen kann und mit dem olympischen *Taekwondo* den vermutlich mitgliederstärksten Kampfsport der Welt beheimatet. Damit ist wohlgemerkt nicht gesagt, dass es im koreanischen Kino keine Kampfszenen gibt. Im Gegenteil, die Häufigkeit und Heftigkeit von Gewaltausbrüchen in koreanischen Filmen haben schon so manchen Ausländer abgeschreckt, und gelegentlich ist die (sicherlich ironisch übertriebene) Aussage zu vernehmen, dass es doch eigentlich in jedem koreanischen Film um Gewalt geht. So sind in zahllosen Spiel- und Trickfilmen sowie Fernsehproduktionen von TV-Dramen bis zu Game-Shows Kampfszenen zu sehen, in denen die Bewegungen der Akteure mehr oder weniger Ähnlichkeit mit *Taekkyon* oder *Taekwondo* oder ähnlichem haben. Doch davon ist hier nicht die Rede. Hier geht es um die Verwendung von Kampfkünsten als Größe mit einem eigenständigen Unterhaltungswert, wo also die ästhetische Darstellung (meist waffenloser) kämpferischer Auseinandersetzungen nicht nur als Mittel zu einer übergeordneten Zielerreichung der Protagonisten dient, sondern selbst der Zweck des Films ist.

Trotz der Zunahme koreanischer Kampfkunst-Filme ist es also zunächst auffällig, dass der koreanische Nationalsport *Taekwondo* cineastisch eher ein stiefmütterliches Dasein fristet.

Taekwondo im Film

Das Fehlen eines spezifischen filmischen *Taekkyon*- oder *Taekwondo*-Genres, anders als für *Kung Fu*, *Shaolin*, *Samurai*, *Ninja* und *Karate*, aber auch *Boxen* oder *Wrestling* kann nur zu einem gewissen Grad aus der Geschichte dieser Kampfsportarten heraus erklärt werden. *Taekkyon* war bis in die 1980er Jahre selbst in Korea kaum bekannt. Das heißt, viele hatten schon mal davon gehört, aber allgemein besaß man kaum eine Vorstellung davon, was das eigentlich ist und wie das genau aussieht. Hinzu kommt, dass *Taekkyon* lange Zeit, von vielen sogar bis heute, fälschlich als Vorläufer des *Taekwondo* angesehen wurde (siehe „Kampfsport in Korea“, DaF-Szene 21). Koreanisches *Taekwondo* wurde bis in die jüngste Zeit von der Militärregierung und darüber hinaus stark gefördert und z.B. gegen konkurrierende *Taekwondo*-Weltverbände geschützt. Filmemachern war dieses Thema vor den 1990er Jahren vielleicht ein zu heißes Eisen. Vermutlich gab es aber auch einfach keinen Filmemacher, der zugleich Kampfsport-Enthusiast gewesen ist. Man müsste jetzt zu ausführlicheren kulturpolitische Erklärungsversuchen ansetzen, doch das schenke ich mir hier. Sie würden wahrscheinlich mit der „Remaskulinisierung“ des südkoreanischen Kinos zusammenhängen oder auch nicht; man versuche es selbst: Kim Kyung-hyun, „The Remasculinization of South Korean Cinema“, Duke University Press, 2004.

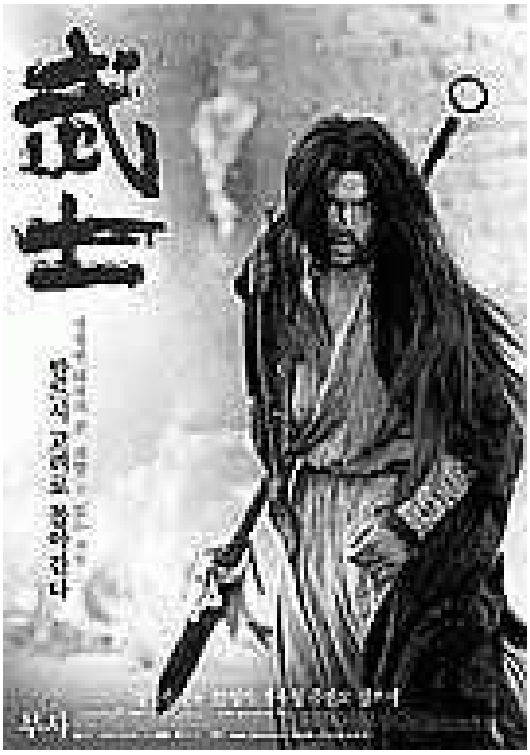
Ohne einen vollständigen Überblick über die koreanische Filmlandschaft zu haben, scheint mir Moon Seung-wook („Nabi“) der erste Südkoreaner zu sein, der 1998 einen *Taekwondo*-Film mit dem schlichten Titel „Taekwondo“ drehte. Dieser Film war aber alles andere als erfolgreich – nach koreanfilm.org besuchten ihn weniger als 4.000 Zuschauer. Das mag daran gelegen haben, dass er eine polnisch-koreanische Koproduktion war, neben Ahn Sung-ki („Musa“, „Silmido“, „Arahan“) eine an-

sonsten größtenteils polnische Besetzung aufweist, in Polen spielt und hauptsächlich auf Polnisch ist.
Ebenfalls kein Kassenschlager (knapp über 45.000 Zuschauer) war der vermutlich erste rein südkoreanische *Taekwondo*-Film „Dollyo-Chagi“ (englisch „Spinkick“) von 2004. In diesem Erstlingswerk von Nam Sang-gook (mit Kim Dong-wan, dem Leadsänger der Popgruppe SHINWA, in der Hauptrolle) geht es darum, wie sich die Taugenichtse des *Taekwondo*-Teams der fiktiven *Mansae High School* nach einigem Hin und Her und dem Durchstehen persönlicher Krisen mithilfe des *Taekwondo* zu sozialverträglichen Personen entwickeln. Auch wenn die Story und die Figuren größtenteils japanischen Comics wie der Basketball-Saga „Slam Dunk“ entlehnt worden sind, ist die *low budget*-Produktion gerade wegen dieser Charaktere durchaus sehenswert und bietet überraschend realistische und erfreulich unspektakuläre, aber dennoch witzige *Taekwondo*-(Turnier)-Kampfszenen. Für deutsche Zuschauer hat der Film ein Schmankerl parat, der Klassiker „life is live“ von der Gruppe OPUS wird hier als schmissige Filmmusik verewigt.
Insgesamt ist es überraschend und mehr als ein bisschen unerklärlich, warum es so wenig koreanische *Taekkyon*- und *Taekwondo*-Filme gibt. Haben koreanische Filmemacher den Eindruck, dass man damit keine Zuschauer locken kann? Oder sind koreanische Kampfsportler einfach nicht interessiert daran, ihre Kunst auf Zelluloid zu bannen? Schauen wir einmal, ob das schon immer so war.

Chinese Connection

Im Zuge der durch Bruce Lee international boomenden Hong Kong-Filme Anfang der 1970er Jahre gab es auch einzelne Versuche, koreanische Kampfkünste durch das Medium Film bekannt zu machen. Jhoon Rhee, der „Vater des Taekwondo“ in Amerika, war ein alter Bekannter Bruce Lees schon aus der Zeit, bevor Lee Filme drehte, und so versuchte Rhee es 1973 mit dem Hong Kong-Film „Sting of the Dragon Masters“ (auch „Kickmaster“ oder „When Taekwondo Strikes“) einmal selbst. Jhoon Rhee machte Bruce Lee mit einem weiteren Koreaner bekannt, Ji Han-Jae, einen der Gründerväter des *Hapkido*, und auch dieser trieb sich gelegentlich bei Filmaufnahmen in Hong Kong herum. So tauchte er in verschiedenen *Kung Fu*-Filmen auf, und in Bruce Lees nicht fertig gewordenem Streifen „Game of Death“ stellte er einen herausragenden Zwischengegner für Lee dar (diese Szenen fielen in der 1978 zusammen gestückelten Version allerdings der Schere zum Opfer und wurden erst für eine spätere Dokumentation wieder restauriert). 1972 initiierte Ji den Hong Kong-Film „Hapkido“ (auch „Lady Kung Fu“), mit dem er das noch sehr junge *Hapkido* einem Publikum außerhalb Koreas vorstellen wollte.
Den beiden Filmen Rhees („Kickmaster“) und Jis („Hapkido“) lag ein ähnliches koreanisches Thema zugrunde, die Unterdrückung der Koreaner während der japanischen Besatzungszeit. Dementsprechend anti-japanisch waren die Filme aufgemacht, Japaner wurden als brutal, gottlos und hässlich dargestellt. Historisch ganz und gar nicht korrekt, wurde ihnen im einen Fall mit *Taekwondo*, im anderen Fall mit *Hapkido* der Garaus gemacht, in beiden Fällen mit schlagkräftiger chinesischer Unterstützung. Den Filmen ist die billige Produktion allerdings deutlich anzusehen. Sie waren alles andere als erfolgreich, und mit dem plötzlichen Tod des amerikanischen Staatsbürgers Bruce Lee 1973 wurde derartigen fremdländischen Experimenten erst einmal ein Ende gesetzt. In Hong Kong zog man es künftig für lange Zeit vor, rein chinesische *Kung Fu*-Filme zu produzieren. Erst drei Jahrzehnte später verzeichne ich die nächsten koreanisch-chinesischen Koproduktionen für einen Kampfkunstfilm, einmal „Bichunmoo“ (Englisch „Flying Warriors“, auch „Out Live“) von 2000, der in diesem Sommer unter dem Titel „Das Geheimnis des Meisters“ im ZDF ausgestrahlt wurde. Leider konnte ich selbst diesen Film bisher nicht sehen, deshalb werde ich hier nicht weiter darauf eingehen. Der

zweite Film war 2001 „Musa“ (Englisch „Musa: The Warrior“), ein episches Drama aus der Zeit der frühen Ming- bzw. Koryo-Dynastie. Gedreht in China und gespickt mit Stars wie Ahn Sung-ki („Taekwondo“, „Silmido“, „Arahan“), Jung Woo-sung („Born to Kill“ und Star zahlreicher Fernseh-Werbespots) und vor allem der Chinesin Zhang Ziyi („Crouching Tiger, Hidden Dragon“ – sie unterschrieb für „Musa“, bevor sie durch Ang Lees Oskar-prämierten Film weltberühmt wurde), war dieser Film von Kim Seong-soo („Please Teach Me English“) mit über 2 Millionen Zuschauern 2001 wenigstens halbwegs erfolgreich. Es geht vor dem Hintergrund der Odyssee einer Diplomatendelegation aus Koryo und zahlreicher Scharmützel und Schlachten mit chinesischen Ming- und mongolischen Yuan-Einheiten vor allem um den Machtkampf zweier Koryo-Krieger, die am Ende beide ihr Leben opfern, um eine schöne Ming-Prinzessin vor den Yuan zu retten. Bemerkenswert an diesem Film und vielleicht Folge seiner internationalen Entstehung ist trotz aller Feindseligkeiten und Gemetzel der Verzicht auf das Stereotyp des bösartigen Ausländers.



Das Verhalten der Ming- und Yuan-Truppen, und besonders des Yuan-Generals Rambulhua, ist jederzeit nachvollziehbar, wenn nicht sogar „vernünftig“ und keineswegs von niederen Emotionen geleitet. Im Gegensatz dazu ringen die Protagonisten aus Koryo fortwährend mit ihren Gefühlen, während sie nach außen hin den Anschein kühler strategischer Planung wahren wollen, und manövrieren sich so mehrmals in Situationen, die man besser vermeiden sollte. Es gibt auch hübsche kleine Dialoge zwischen einem buddhistischen Mönch und einem konfuzianistischen Gelehrten, bei denen man eine Ahnung davon erhält, wie sehr sich das Land beim Übergang vom Buddhismus zum Konfuzianismus verändern wird.

Action made in Korea

Für diesen Film „Musa“ war mit Jung Doo-hong ein Mann als *martial arts director* verantwortlich, der den harten und realistischen Action-Stil des koreanischen Kinos der letzten zehn Jahre entscheidend geprägt hat. Jung unterrichtete *Taekwondo* in den USA, Japan und Mexiko, bevor er in den 1990er Jahren als Schauspieler, Stunt-Koordinator und Action-Regisseur ins Filmbusiness einstieg. Seitdem entwickelte er in zahlreichen Filmen wie „Born to Kill“, „Public Enemy“, „Seoul“, „Champion“, „Please teach me English“, „Silmido“, „Taegukgi“, „Arahan“, „Fighter in the Wind“ und „Yokdosan“ als Darsteller und Action-Designer das koreanische Kampfkunst- und ganz allgemein Action-Kino auf ein Niveau, das mit den Standards aus Hollywood und Hong Kong mithalten kann.

Spätestens seit dem revolutionären „The Matrix“ (1999) von den Wachowski-Brüdern und Ang Lees Oskar-Epos „Crouching Tiger, Hidden Dragon“ (2000) ist das Thema Kampfkunst salonfähig geworden mit der Folge, dass Kampfkunst-Filme aufwendiger und teurer produziert werden konnten. Das verhalf erstens der sogenannten *wire action* zu neuem Ruhm, bei dem die Darsteller an (im fertigen Film natürlich nicht sichtbaren) Drahtseilen befestigt eine übermenschliche Akrobatik entwickeln können. Zweitens konnten jetzt mit

Computerpower (kurz *CGI*, „computer generated imagery“) Dinge und Kamerawinkel simuliert und in den Film integriert werden, die vorher unvorstellbar waren. Beispiele für derartige Filmproduktionen wären etwa Jackie Chans „The Tuxedo“ (2002) und „The Medallion“ (2003), „Bulletproof Monk“ (2003) mit dem „Crouching Tiger, Hidden Dragon“-Star Chow Yun-Fat sowie Stephen Chows „Shaolin Soccer“ (2001) und „Kung Fu Hustle“ (2004), die allesamt dafür bekannt sind, dass die Spezialeffekte die Kampfkunst-Elemente überlagern, sie dadurch trivialisieren und damit der Faszination an diesem Genre sicherlich ungewollt das Wasser abgraben.

Jung Doo-hongs filmische Entwicklung kulminierte 2004 mit dem Film „Arahan“ in visuellen Effekten von ganz ähnlicher Machart. Der Film von Ryu Seung-wan erzählt von einem glücklosen Seouler Polizisten (wie immer witzig dargestellt vom Bruder des Regisseurs, Ryu Seung-beom aus „Conduct Zero“ / „No Manners“, „Sympathy for Lady Vengeance“), der zufällig auf die „Seven Masters“ (u.a. Ahn Sung-ki, „Taekwondo“, „Musa“, „Silmido“) stößt, einem Geheimbund zum Schutz der Welt, der wiederum zufällig entdeckt, dass hinter unserem unscheinbaren Polizisten der wiedergeborene *Maruchi* steckt, ein Kampfkunst-Supermeister, dessen Kräfte nur darauf warten, geweckt zu werden. Zufällig wird genau jetzt der alte Widersacher (grausam-gruselig: Jung Doo-hong) wiederbelebt, und es kommt nach einigem Hin und Her und amourösen Verwicklungen (Newcomer Yoon So-yi) zum finalen Showdown. Dabei wird die ganze Palette des modernen Action-Kinos ausgebreitet: rasante Schnitte, *wire action*, *CGI*, und nicht zuletzt Komik.

In Asien wird Jung Doo-hong seither als ein den Hong Kong-Spezialisten ebenbürtiger Action-Regisseur gehandelt. So bekam er etwa für den russischen Film „Mongol“ den Vorzug vor bekannten chinesischen Choreographen. Der Film handelt vom frühen Leben des Dschingis Khan und kommt voraussichtlich 2006 in die Kinos.

Back to the roots

Im gleichen Jahr wie „Arahan“ erschienen aber auch zwei Kampfkunst-Filme, die beide ebenfalls Jung Doo-hong als Kampf-Designer unter Vertrag hatten, der sie aber in eine ganz andere Richtung gehen ließ: ohne *wire action*, ohne *CGI*, sogar ohne Komik, dafür mit viel persönlichem Einsatz der Darsteller und Feingefühl für die Choreografie – wie zu den besten Zeiten Bruce Lees und Jackie Chans, eben *back to the roots*. Vermutlich ist dieser Konzeptwechsel ausgelöst, mindestens aber ermuntert worden durch die *Thaibox*-Orgie „Ong Bak“ (2003) von Prachya Pinkaew mit dem seitdem in der Szene weltberühmten Tony Jaa in der Hauptrolle. Dieser Film wartet mit kreativ und zugleich „realistisch“ choreographierten Kampfszenen und einer Akrobatik des Hauptdarstellers auf, die man bis dahin ohne Drahtseile nicht für möglich gehalten und auch seitdem nicht mehr im Film gesehen hat, mit der Ausnahme des Nach-folgefilms „Tom Yum Goom“ (2005) vom selben Duo Pinkaew/Jaa. Diese beiden Filme gelten zurzeit als die Referenz für Kampfkunst-Filme, der Maßstab, an dem alle andere gemessen werden. Trotz der ziemlich hanebüchenen Story und oberflächlich ge-zeichneter Charaktere wurde „Ong Bak“ zum bis dahin erfolgreichsten Film Thailands und Tony Jaa zu einem der gefragtesten Filmstars Asiens. Das Motto dieses Films war: keine Stuntleute, keine Computertricks und keine Drahtseile.

Dasselbe Motto könnte auch den zwei koreanisch-japanischen Koproduktionen gegolten haben, denen Jung Doo-hong ebenfalls 2004 die Kämpfe choreographiert hat: „Fighter in the Wind“ von Yang Yun-ho („Yuri“, „Libera Me“) und „Yokdo-san“ von Song Hae-sung („Calla“, „Failan“). In beide Filme sieht man einen Hauptdarsteller, der sich für die – reichlichen – Kampfszenen mächtig ins Zeug legt, monatelang für den Film trainiert hat und stellenweise akrobatisch spektakuläre Din-

ger hinlegt. Computertricks sind (in den Kämpfen) nicht zu erkennen, und das Fehlen jeglicher Drahtseilakrobatik fällt auf (Ausnahme: das Handstandtraining im „Fighter“), die Choreographien bleiben sozusagen auf dem Boden der Tatsachen. Auch wenn in beiden Filmen die Dramatik der Handlung und die charakterliche Entwicklung der Protagonisten im Vordergrund steht, bestechen sie durch ihre harten und realistischen, aber dennoch stilgetreuen Kampfszenen. Beide Filme weisen darüber hinaus interessante inhaltliche Gemeinsamkeiten auf.

Sie handeln beide von einer wirklichen Lebensgeschichte, in beiden Fällen von einem Koreaner, der während und kurz nach der japanischen Besatzungszeit versucht, sich in Japan durchzuschlagen. Er durchleidet aufgrund seiner ethnischen Herkunft Demütigungen und körperliche Misshandlungen, ist irgendwann ganz am Ende, findet seine Liebe, nicht zuletzt dadurch neuen Mut, reißt sich zusammen, durchsteht eine Art Ausbildung ganz eigener Art einsam in der Fremde und kehrt als ein menschlicher und charakterlich gefestigter Superheld zurück, dem man zutraut, mit zuvor unvorstellbaren Kräften alle Schwierigkeiten bewältigen zu können. Da drängt sich natürlich die Frage auf, ob es denn keinen persönlichen Kontakt zwischen den beiden historischen Vorbildern gegeben hat, wovon in den Filmen nichts zu sehen ist. In Wirklichkeit gab es ihn, und das führt weiter zu der Frage, inwieweit die in den Filmen dargestellten Geschichten der Realität entsprechen. Ich will das an beiden Filmen einzeln beantworten.

„Fighter in The Wind“ und die Oyama-Story

Der erfolgreichere der beiden Filme, „Fighter in the Wind“ (kor. „Baramui Fighter“, über 2,3 Mio. Zuschauer), erzählt die Geschichte von Choi Bae-dal (Yang Dong-kun, „Wild Card“, „Hae-jeok, Disco King“), einem koreanischen Underdog, der während der japanischen Besatzungszeit nach Japan geht, um Pilot zu werden. Gegen Ende des 2. Weltkriegs sieht er sich dem Offizier Kato (Masaya Kato, „Godzilla“) konfrontiert, ein *Karate*-Meister und Chois künftiger Erzfeind, dem Choi mit dem *Taekkyon* aus seiner Jugend überraschend eins auf die Nase gibt. Später, nach Kriegsende, erfährt er Demütigungen durch die Yakuza, trifft aber dabei seinen alten *Taekkyon*-Meister Beom-su (Jung Doo-hong) von zuhause wieder, lernt fleißig *Taekkyon*, verhaut damit pöbelnde amerikanische Soldaten, kann die Ermordung seines Meister durch die Yakuza allerdings nicht verhindern und geht schließlich in die Berge, um ein einsames, eisenhartes Trainingsprogramm durchzuziehen, bis er Kälte und Schmerzen trotzen und Kieselsteine mit einem Handkantenschlag spalten kann. Dann kehrt er als eine Art Wilder in die Zivilisation zurück, fordert einen japanischen *Karate*-, *Judo*- und *Kendo*-Meister nach dem anderen zum Zweikampf heraus, gewinnt alle Kämpfe, besiegt schließlich auch seinen Erzfeind Kato und misst seine Kraft anschließend beim Bekämpfen von Bullen mit der bloßen Hand. (Ich lasse jetzt mal die Liebesgeschichte außen vor, sie ist nicht weiter relevant und in dieser Art ganz offensichtlich erfunden.) Immer wieder sind dabei von ihm Zweifel philosophischer Art zu entnehmen, dass er im Grunde gar nicht kämpfen will, dass er Angst davor hat, zu verlieren, aber noch mehr Angst, ein Leben in Demütigung führen zu müssen und deswegen (notgedrungen) doch kämpft.

Der Film basiert auf der erfolgreichen gleichnamigen koreanischen Comic-Serie von Park Hak-gi, die in den 1980er Jahren in einer hiesigen Sportzeitung erschien und erstmals 1989, zuletzt 2002 als mehrbändige Buchausgabe aufgelegt wurde. Zuvor gab es in den 1970er Jahren in Japan eine ähnliche Comic-Serie, die aber nicht den Segen Choi Bae-dals fand, der in Wirklichkeit Choi Yong-I hieß. (Dieses japanische Comic war Grundlage einer japanischen Verfilmung von 1975 mit Sonny Chiba in der Hauptrolle, dem „Hattori Hanzo“ aus Quentin Tarantinos „Kill Bill, Vol. 1“ (2003).) Choi lebte von 1923 bis 1994 und ist bis heute unter seinem japanischen Namen Oyama Masutatsu und als

Gründer des *Kyokushinkai-Karate* weltbekannt (nach-folgend ist mit „Choi“ die fiktive, mit „Oyama“ die historische Person gemeint). Oyama stammte aus einer eher wohlhabenden Bauernfamilie, ging Ende der 1930er Jahre nach Japan, zunächst zur Schule, dann zur Uni, wo er direkt bei Funakoshi Gichin, dem Begründer des bekanntesten Karate-Stils *Shotokan*, persönlich *Karate* lernte. Ob und welche Kampfart er zuvor in Korea bereits gelernt hatte, weiß man nicht mehr genau, es war aber sicherlich nicht *Taekkyon*. Es dürfte also diese Konfrontationen „koreanisches *Taekkyon* vs. japanisches *Karate*“, wie sie im Film immer wieder auftauchen, nie gegeben haben, Oyama war von Anfang an selbst Karateka. Zusätzlich lernte er auch *Boxen* und *Judo*. Als er mit 20 zur Kaiserlichen Armee ging, hatte er bereits den 4. Dan, er war also selbst schon ein *Karate*-Meister. Eine „Opferrolle“ wie Choi im Film hatte Oyama in der Armee nie eingenommen, und auch eine Figur wie den japanischen Superkampfkünstler und Chois Erzfeind Kato hat es nie gegeben.

Nach dem Krieg versuchte Oyama sich neu zu orientieren und fand in dem ebenfalls aus Korea stammenden *Karate*-Meister Cho Hyung-Ju (japanischer Name So Neichu) einen Freund und Lehrer, der vermutlich das historische Vorbild für Chois wieder entdeckten *Taekkyon*-Lehrer darstellt (wobei Cho aber kein selbstloser Bodyguard für unterprivilegierte Koreaner wie der fiktive *Taekkyon*-Lehrer Beom-su war, sondern ein Meister in einer weithin angesehenen *Karate*-Schule). Dieser wurde auch nicht von der Yakuza ermordet, sonder unterstützte Oyama dabei, zum Training und zur Meditation alleine in die Berge zu gehen, was Oyama auch tatsächlich (sogar zweimal) tat. Oyama wird aber sicherlich nicht als Moerssche Berghutze wie im Film zurückgekehrt sein, vielmehr legte er immer Wert auf eine adrette Frisur, wie Fotos aus dieser Zeit belegen. Aber er rasierte sich (wie Choi im Film) zumindest eine Augenbraue ab, um sich selbst davon abzuhalten, verfrüht zur Zivilisation zurückzukehren.

Die dramatischen Filmszenen, in denen Choi nach seiner Rückkehr eine Karateschule nach der anderen erobert, werden in Wirklichkeit eher so abgelaufen sein, dass Oyama Anfang der 1950er Jahre seine eigene *Karate*-Schule eröffnete und, um bekannt zu werden, jede sich bietende Chance zu einem Zweikampf annahm, ob auf einem Turnier oder sonst wo. Er nahm auch 1952/53 an einer Wrestling-Tournee durch die USA teil (was im Film gar nicht erzählt wird), zusammen mit anderen japanischen Wrestlern wie etwa „Harold“ Sakata Toshiyuki, später bekannt als „Oddjob“ mit dem Kreissägen-Hut aus dem James Bond-Streifen „Goldfinger“ (der mit unserem Gert Fröbe). Wrestling war damals in Japan sehr in Mode (s.u.), und Oyama benutzte dies auch als Showbühne, um für sein Karate Werbung zu machen. Irgendwann musste er die verrückte Idee gehabt haben, Showkämpfe gegen Bullen (man sagt, es waren eher alte, ausgediente Ochsen, keinesfalls abgerichtete Kampfstiere) zu veranstalten, die er erst niederrang (man sagt, er verdrehte ihnen den Nasenring, sodass sie vor Schmerzen freiwillig in die Knie gingen) und ihnen dann die Hörner mit der bloßen Handkante abschlug (wobei man wiederum sagt, dass die Hörner der armen Tiere im Vorfeld mit Hammer und Säge präpariert wurden). Diese Showkämpfe wurden teilweise per Video aufgezeichnet und kursierten um die ganze Welt. (Heutzutage sind sie leicht im Internet zu finden, etwa unter den Stichworten „Oyama“ & „bull“ bei www. altavista. com/video/default.) So erlange er schnell den Ruhm des „härtesten Karatekas der Welt“.

Oyama ist für seine Vollkontaktkämpfe ohne jegliche Schutzausrüstung bekannt. Er nannte ihn *Kyokushin*, etwa „absolute Wahrheit“. Zu den berühmtesten Ehren-Danträgern des *Kyokushin* gehören unter anderem Sean Connery, Dolph Lundgren und – jetzt bitte anschnallen – Nelson Mandela. Oyama starb 1994 an Lungenkrebs. Er scheint ein umgänglicher, geradezu freundlicher Mann gewesen zu sein,

ganz anders als der wortkarge Griesgram Choi aus der Verfilmung.

„Yokdosan“ und Rikidozan

Yokdosan ist die koreanische Übersetzung für japanisch *Rikidozan*, etwa „unnachgiebiger Bergweg“, der Künstlername von Momota Mitsuhiro, geboren 1924 als Kim Shin-rak im heutigen Nordkorea. Rikidozan gilt als der „Vater des *puroresu*“, der japanischen Version des *Professional Wrestling* („PUROfesshonaru RESUringu“, japanisch ausgesprochen). Mit 15 Jahren fing er als *Sumo*-Wrestler in einem berühmten Dojo in Tokio an. Im Film wird das so dargestellt, als ob Yokdosan (Sol Kyung-gu, „Silmido“, „Public Enemy“; „Yokdosan“ bezeichnet nachfolgend den Filmcharakter, „Rikidozan“ die historische Figur) andauernd unter der rassistischen Diskriminierung seiner japanischen Kollegen zu leiden hat, die ihn aus purer Langeweile ab und zu halb tot schlagen und ihn dabei noch „Danke, Meister“ rufen lassen. Verzweifelt greift Yokdosan zu einem Trick, um die Aufmerksamkeit eines Mentors namens Kanno (Fuji Tatsuya) auf sich zu ziehen. Dies ermöglicht ihm zwar endlich den ersehnten Aufstieg im *Sumo*, doch nach einem Streit rastet Yokdosan aus, schneidet sich den Haarknoten ab und beendet damit seine *Sumo*-Karriere. Verzweifelt betrinkt er sich und trifft dabei zufällig auf einen amerikanischen Pro-Wrestler, der ihn mehr oder weniger zu einem Training einlädt, bei dem er Yokdosan ordentlich verprügelt. Sichtlich davon beeindruckt bittet Yokdosan seinen Mentor, ihm eine Reise in die USA zu finanzieren. Dort kämpft er sich einsam und verbissen durch die Pro-Wrestling-Szene und wird schließlich berühmt.

Als Star kehrt Yokdosan nach Japan zurück und organisiert mit seinem alten Mentor Kanno gleich Pro-Wrestling-Kämpfe gegen Amerikaner. Im Film wird angedeutet, dass derartige Kämpfe vorher in der Regel abgesprochen wurden. Dennoch ging es dort sehr hart zur Sache, und im Film fließt auch mehr als ausreichend Filmblut. Dabei ist der typische Kampfverlauf sehr schön zu sehen, bei dem Yokdosan mit dem in ganz Japan respektierten Judo-Champion „Imura“ – in Wirklichkeit Kimura Masahiko, einer der größten Judoka aller Zeiten – ein sogenanntes *tag team* bildete. Dabei kämpft einer der beiden im Ring, während der andere dem Reglement entsprechend brav draußen wartet, bis er an der Reihe ist. Das wird durch einen „*tag*“ signalisiert, indem der Partner im Ring seinen Kollegen außerhalb kurz berührt, meist durch Abklatschen. Nun ist *Pro-Wrestling/ puroresu* in erster Linie eine Unterhaltungsshow, und da passiert es regelmäßig, dass sich zur Spannungssteigerung das „üble“ *tag team* verbotenerweise gemeinsam auf einen der beiden „guten“ stürzt, während sich der andere „gute“ draußen in eine Regeldiskussion mit dem Referee verzettelt. Wenn das Publikum aufgrund dieser gemeinen Ungerechtigkeit emotional genügend aufgebracht (und das arme Opfer ausreichend verprügelt) wurde, springt der frische Held in den Ring und vermöbelt die Bösewichte unter dem Johlen des Zuschauer nach Strich und Faden. Selbst heutzutage funktioniert dieses simple Skript noch, wo alle Welt den Ablauf kennt. Damals war das völlig neu in Japan, und die bösen, ungerechten Gegner waren immer Amerikaner (eigentlich aus Kanada). Im Film wie in Wirklichkeit hatte der *Judo*-Held Imura/ Kimura die Opferrolle, und Yokdosan/ Rikidozan stand am Ende immer als strahlender Held im Ring.

Das ganze wurde live im noch jungen japanischen Fernsehen ausgestrahlt, man versammelte sich auf öffentlichen Plätzen, um die Kämpfe zu sehen, die reservierten Japaner ließen sich zu Begeisterungsstürmen hinreißen und im Film fließen bei den Reportern am Ende sogar Tränen der Freude, denn Yokdosan lässt sie die schmähliche Niederlage gegen die Amerikaner im 2. Weltkrieg endlich vergessen. Im Film wird der Handlungsschwerpunkt dann darauf gelegt, dass im Lauf der Zeit auch andere Japanische Wrestler wie die amtierenden *Judo*- und *Sumo*-Champions zu neuen *puroresu*-Stars aufsteigen wollen,

gegen die sich Yokdosan behaupten muss, was wiederum den Zorn der Yakuza nach sich zieht. Schließlich stirbt er überraschend an den Spätfolgen einer Messerattacke eines Yakuza-Gangsters. (Auch hier lasse ich die Liebesgeschichte außen vor, die allerdings die Hauptlast der durchaus sehenswerten dramatischen und vor allem tragischen Momente des Films trägt.)

Dieser Film handelt also ebenfalls vom Leben eines japanischen Nationalhelden, er ist ebenfalls größtenteils auf Japanisch und unter anderem auch für den japanischen Markt gedreht worden, basiert allerdings nicht auf einer koreanischen Comic-Vorlage. Man sollte also annehmen, dass er das Leben Rikidozans weitgehend authentisch wiedergibt. Es gab bei der Vermarktung in Japan allerdings Probleme beim japanischen Partner mit der Folge, dass er erst ab März 2006 in japanischen Kinos zu sehen sein wird. Bis dahin werden etliche Szenen nachgedreht worden sein, sodass man annehmen darf, dass die japanische Version sich von der koreanischen in vielen Punkten unterscheiden wird. Außerdem kommt 2006 eine chinesisch-nordkoreanische Koproduktion auf den Markt mit dem Namen „The Secret of Rikidozan“. Diese, nennen wir sie ruhig einmal „nordkoreanische“ Version wird sicherlich wieder ganz anders aussehen. Dann wird es also mindestens drei Versionen derselben Geschichte geben. Werden sie auch alle gleich wahr sein?

Interessant wird es vor allem in dem Punkt der koreanisch-japanischen Beziehungen. Rikidozan selbst hatte bis zu seinem Tod seine koreanische Herkunft verschwiegen und sich sogar eine japanische Biografie ausgedacht. Er wird also in der Zeit seiner *Sumo*-Ausbildung kaum derart ethnisch diskriminiert worden sein, wie Yokdosan es im Film durchlitten hat. Auch die Beziehung zu seinem Mentor Kanno – von dem ich übrigens nicht weiß, inwieweit er überhaupt historisch verbürgt ist – und die Organisation der *puroresu*-Veranstaltungen dürften interessante Punkte sein. Rikidozan war keineswegs der erste, der Amerikanisches Pro-Wrestling nach Japan brachte, vor ihm versuchte es der oben bereits erwähnte, 1948 in London olympisch versilberte Gewichtheber „Harold“ Sakata Toshiyuki („Oddjob“). Bei einem dieser von Sakata organisierten Veranstaltungen traf Rikidozan zu der Zeit, als er gerade mit dem *Sumo* aufhörte, erstmals auf einen amerikanischen Wrestler namens Bobby Bruns, gegen den er aber nicht, wie im Film, chancenlos verlor, sondern dem er ein Unentschieden abrang. Rikidozan war aber der erste, der Amerikanisches Pro-Wrestling in Japan mit Erfolg zu vermarkten verstand. Im Film wird z.B. der allseits beliebte *Judo*-Champion „Imura“ (Kimura) als Zugpferd für die ersten Yokdosan-Kämpfe angeheuert (s.o.). Tatsächlich verhielt es sich aber so, dass Kimura selbst erst kurz zuvor von einer Wrestling-Tournee durch die USA zurückgekehrt war und diesen Sport in Japan bekannt zu machen versuchte. So schlossen sich beide aus simplen Synergiegründen zusammen, wobei Rikidozan offenbar das bessere Gespür für die Show hatte. (Später beschwerte sich Kimura sogar öffentlich über die abgesprochenen Kämpfe und verkündete, dass diese Art von Show eigentlich unter seinem Niveau sei.)

A propos Geld, a propos Show. Was Rikidozan in den USA lernte, war vermutlich mehr, wie man ein solches Ereignis richtig vermarktet, als wie man richtig kämpft (was der Film suggeriert). Die US-Wrestler waren überrascht über sein Können. Er war berühmt für seinen *Karate Chop*, aber den hatte er in die USA bereits mitgebracht. Rikidozan hatte Anfang der 1950er etwas *Karate* gelernt und traf dabei auch auf seinen Landsmann Oyama, sodass manch einer vermutet, Oyama hätte Rikidozan diesen Schlag beigebracht. (Er scheint aber eher aus einem speziellen Schlag im *Sumo*, dem sogenannten „Harite“, entwickelt worden zu sein.) Oyama und Kimura waren gute Bekannte. Eines Tages kam es, wie im Film, zum „Kampf des Jahrhunderts“: Rikidozan gegen Kimura. Es wurde vorher ein Unentschieden ausgemacht, doch Rikidozan brach plötzlich die Vereinbarung, schlug Kimura mit einem plat-

zierten *Karate Chop* nieder und trat ihn anschließend KO, eine Kombination, die im Film beim Kampf Yokdosan gegen Imura genauso dargestellt wird. Und auch ganz ähnlich wie im Film angedeutet, sollen daraufhin mehrere Yakuza-Killer Kimura angeboten haben, demnächst einmal bei Rikidozan vorbei zu schauen, und angeblich soll sich auch Oyama unter den Freiwilligen befunden haben, wovon im Film allerdings keine Rede ist. (Kimura lehnte derartige Maßnahmen ab.) Oyama hatte danach Rikidozan mehrfach zu öffentlichen wie privaten Zweikämpfen aufgefordert, doch es ist offensichtlich aufgrund von Rikidozans Weigerung nie dazu gekommen. DAS wäre aber sicherlich eine interessante Szene geworden – in beiden Filmen.

Ausblick

Natürlich müssen Spielfilme nicht hundertprozentig historisch korrekt sein, um das Publikum zu unterhalten. Sie sollten deshalb auch nie mit Dokumentarfilmen verwechselt werden. Andererseits sollte ein Spielfilm auch nicht übermäßig die historische Vorlage betonen, wenn er derart davon abweicht wie in den vorliegenden Fällen. Darüber hinaus ist es immer interessant, die Unterschiede zwischen einem Film und seinen historischen Vorlagen herauszuarbeiten. So kann man bisweilen verschenkte Möglichkeiten entdecken, also Szenen, die im Film nicht auftauchen, die aber für das Publikum interessant gewesen wären, zu sehen – wie etwa ein (kämpferisches) Aufeinandertreffen zwischen den Charakteren Choi Bae-dal und Yokdosan.

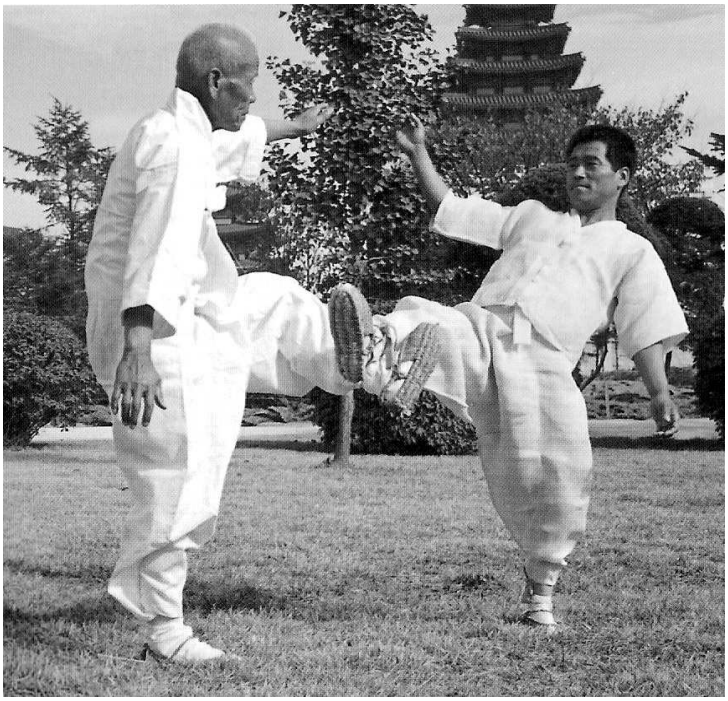
Allgemein ergibt sich aus dieser Untersuchung, dass die Kampfkunst-Filme aus Korea in den letzten Jahren an Qualität gewonnen haben, insbesondere, wenn mehr Geld (durch ausländische Ko-Produktionen) im Spiel war. Hier sollte man nach Meinung des Verfassers den eingeschlagenen Weg „back to the roots“ weitergehen und es tunlichst vermeiden, einen Film mit Filmtricks zu überladen, die man schon anderswo und zum Teil viel besser gesehen hat. Heutzutage ist es z.B. nicht mehr aufregend, *CGI*-Effekte als visuelles Erlebnis zu platzieren. Man kennt das aus Blockbustern wie George Lucas’ „Star Wars“, Peter Jacksons „Herr der Ringe“, Sam Raimis „Spiderman“ usw. mittlerweile zur Genüge. Mit *CGI* kann ein Film vielmehr „im Hintergrund“ dadurch aufgewertet werden, dass bestimmte Szenen und Kulissen korrigiert, aufpoliert oder sogar erst realisiert werden. Beispiele hierfür wären James Camerons „Titanic“ (1997) und Wolfgang Beckers „Good Bye Lenin!“ von 2003. Auch „Rikidozan“ verwendet *CGI* zu diesem Zweck.

Ergänzend sollte man sich einen jungen Koreaner suchen, der ein ähnlich physisch-akrobatisches Talent mitbringt wie der Thailänder Tony Jaa. (Jung Doo-hong selbst ist inzwischen vielleicht etwas zu alt dafür.) Im Mutterland des *Taekwondo* sollte das allerdings keine Schwierigkeit darstellen, hier gibt es massenweise talentierte Taekwondoin, die ihr Können bei *Taekwondo*-Vorführungen zur Schau stellen und darüber hinaus schauspielerisches Talent besitzen. Man müsste eine derartige Suche nicht mal auf das Nationalteam oder Show-Teams wie die *Korean Tigers* beschränken, Talentscouts könnten bereits in vielen ordinären Clubs fündig werden. Wahrscheinlich ist der koreanische Star-Markt aber zurzeit so gesättigt, dass es für diesen Aufwand keinen Bedarf gibt. Nach Meinung des Verfassers könnte aber ein koreanischer *Taekwondo*-Film mit einem ähnlichen Konzept wie „Ong Bak“ und „Tom Yum Goong“, vielleicht mit einem besseren *story telling*, national wie international auch ähnlich erfolgreich sein.

Ein anderer Weg wäre, weiter auf eine Zusammenarbeit mit ausländischen Produzenten zu setzen, vor allem, wo die krisengeschüttelte Filmindustrie in Hong Kong jetzt wieder offener für internationale Produktionen sein dürfte. So könnte man etwa an die frühen Versuche der inzwischen in den USA lebenden Jhoon Rhee und Ji Han-Jae anknüpfen, koreanische Kampfkünste „made in Hong Kong“ zu verfilmen. Andererseits ist mittlerweile nicht mehr Hong Kong die

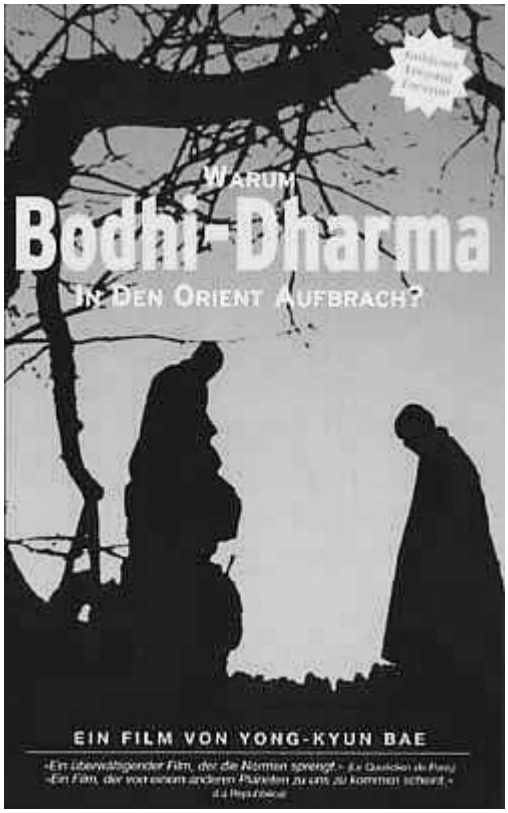
Kong die erste Adresse für eine gute Kampfkunst-Show; so sollten auch Gespräche mit thailändischen Filmemachern die eine oder andere Überlegung wert sein.
Das Fazit lautet, dass die koreanischen Kampfkünste ein großes Potential haben, das cineastisch längst noch nicht ausgeschöpft wurde, das vielmehr noch darauf wartet, entdeckt zu werden. Hinzu kommt, dass die turbulente koreanische Geschichte viele Möglichkeiten bietet, einen Kampfkunst-Film mit einer halbwegs plausiblen Rahmenhandlung zu versehen. „Musa“ ging dabei den richtigen Weg. Filmemacher wären gut beraten, diesem Beispiel zu folgen. Denn dort entging man der Versuchung, moderne, versportlichte Kampfarten aus der heutigen Zeit wie koreanisches *Taekwondo* in eine Zeit zu implantieren, in der sie soziokulturell gar nicht passen, was sie letztlich der Lächerlichkeit preisgeben würden. In der *Taekwondo*-Szene ist es beispielsweise eine weit verbreitete Untugend, eine rein koreanische Erbschaftslinie über das *Taekkyon* bis hin zu den *Hwarang*, den „Blumenknaben“ aus der Silla-Zeit, zu ziehen, die sich vor anderthalb Tausend Jahren mit unbewaffneten Kampftechniken nun wirklich nicht näher beschäftigen konnten (siehe „Kampfsport in Korea“, DaF-Szene 21). Bei aller dichterischer Freiheit sollten historische Stoffe also nicht bis zur Lächerlichkeit verbogen werden. Das ist, soweit ich den Markt überblicken kann, bisher zum Glück nicht geschehen. So kann man die Parole ausgeben: Weiter so! Es ist bisher in guten Bahnen verlaufen – hoffen wir, dass es so bleibt.

Anmerkung zur Namenskonvention: chinesische, japanische und koreanische Namen sind, wie in diesen Ländern üblich, mit dem Familiennamen zuerst aufgeführt. Alle westlichen Namen sowie westliche Bestandteile eines Namens (wie z.B. in Bruce Lee) folgen der westlichen Konvention, also mit dem Vornamen zuerst.



Ein *religious turn*? Bae, Yong-Kyun: Warum ging Bodhidharma in den Osten?

Michael Skowron



I. Vorbereitung

Einem bekannten paradoxen Wort zufolge, das vielleicht sogar auf Bodhidharma (korean. Dalma) selbst zurückgeht, ist Zen »not depending on words and speech, a special transmission outside the Sutras: pointing directly to mind, see your true nature, become Buddha.« (Zen Master Seung Sahn: The Compass of Zen. Boston & London 1997, S. 23, 205, 244. Vgl. DaF-Szene Korea Nr. 19, 2004, S. 43-51). Da es Filme scheinbar weniger mit Worten als mit den Augen zu tun haben, könnte man also meinen, in diesem Film einen besonderen Zugang zum Wesen des Zen bzw. zur eigenen Buddha-Natur finden zu können.

Dazu mag es gut sein, sich vorerst ein paar Gedanken über Bodhidharma und die Titelfrage zu machen, die zu einem der bekanntesten Hwadus (auch Kongan oder Koan genannt) des Zen-Buddhismus geworden ist. Dies deutet bereits darauf hin, dass es sich dabei um keine gewöhnliche Frage handelt. Dass Bodhidharma ein buddhistischer Mönch aus Indien war, der um das Jahr 500 u.Z. (ca. 1050 buddhistischer Zeitrechnung) nach China kam und dort zum ersten Patriarchen des Zen-Buddhismus wurde, ist bekannt. Als ihn der chinesische Kaiser nach seiner Ankunft fragte, welche Verdienste er sich durch das Errichten von Tempeln, Spenden an den Sangha und andere Opfer an der Verehrung des Buddha erworben habe, antworte-

te Bodhidharma ihm lapidar: gar keine. Wer etwas tut in der Absicht, sich dadurch Verdienste, welche auch immer, zu erwerben, hat seinem Tun bereits die Reinheit genommen und es durch Handelsgeist verdorben. Als ihn der Kaiser dann nach dem »höchsten Sinn der Heiligen Wahrheit« fragte, antwortete Bodhidharma: »Offene Weite – nichts von heilig.« (Nach der Übersetzung des Bi-Yän-Lu von Wilhelm Gundert, Frankfurt/M 1983, S. 37). Neun Jahre soll Bodhidharma in einer Höhle in den Bergen unweit des Shaolin-Tempels meditierend vor einer Wand gesessen haben, ob mit oder ohne Unterbrechungen, wird nicht gesagt. Die Ernsthaftigkeit Bodhidharmas bezeugt auch die Legende über seinen Nachfolger Hui-Ko, dem sich Bodhidharma zunächst wie allen anderen gar nicht zuwenden wollte, bis dieser sich mit einem Schwert die Hand abschlug. Diese Szene findet man oft an Tempeln in Korea dargestellt (vgl. Suzuki, Daisetz T.: Essays in Zen Buddhism. Second Series. London 1970, S. 17, 41ff.).

Warum also ging Bodhidharma in den Osten, oder hatte auch er keinerlei Absicht?
Das Hwadu: ‚Warum ging Bodhidharma in den Osten?‘ geht auf die Frage des Meisters Chi Hsien von Hsiang Yen im 9. Jh. zurück, der seine Schüler mit der Schilderung einer ausweglosen Situation konfrontierte: »Jemand hängt in einem Baum an einem Ast über dem Abgrund, wobei er sich nur mit den Zähnen an dem Ast festhalten kann, seine Hände keine Zweige fassen können und seine Füße keinen Grund. Jemand kommt vorbei und fragt ihn: ‚Warum kam Bodhidharma von Indien nach China?‘ Wenn er nicht antwortet, kommt er seiner Verpflichtung nicht nach, wenn er antwortet, stürzt er in den Abgrund und stirbt. Was soll er tun?« (vgl. Verebes, Chris: Empty House. Zen Masters and Temples of Korea. Seoul 2002. S. 96; vgl. auch S. 177, 228, 236, 283).
D. T. Suzuki hat viele der Antworten von Zenmeistern auf die Frage, warum Bodhidharma in den Osten ging, gesammelt und in vierzehn Gruppen eingeteilt, obwohl er einräumt, dass solche Klassifizierung das Unbegreifliche nicht begreiflicher machen, sondern lediglich ein paar Hinweise zur Orientierung beim Verständnis der Zen-Botschaft geben könne. Die Bedeutung der Frage ist nach ihm keine andere als die nach dem Wesen des Buddhismus, wie Bodhidharma selbst ihn verstanden habe. Hier einige Beispiele für die auf das eigene Selbst außerhalb der Sutren zeigenden Antworten: ‚Why don’t you ask about your own mind?‘ ‚When you understand, it is not understood; when you doubt, it is not doubted.‘ ‚The cypress-tree in the court.‘ ‚There is no meaning in his coming from the West.‘ ‚Don’t talk nonsense!‘ ‚Ask the post standing there!‘ ‚Wait until the dark stone turtle begins to talk.‘ ‚Once in three years there is a leap year.‘ ‚A solitary stone in the air!‘ ‚When the spring comes, all plants blossom.‘ ‚Wait till there is nobody about us. I will tell you then.‘ Einige Meister antworten auch mit Aktionen, Bewegungen oder Gebärden, wenn sie nicht überhaupt schweigen. Andere antworten scheinbar ausweichend, z. B.: ‚I have a headache today and do not feel like explaining the matter to you. You had better go to your brother Hai‘, der wiederum antwortet: ‚When it comes to this, I don’t know anything.‘ Einige Antworten beziehen sich aber auch auf Bodhidharma selbst: ‚A long

tiresome sitting for him!‘ Suzuki zieht aus all diesen Antworten zumindest einen Schluss: »the truth of Zen Buddhism as symbolized in the coming of the first patriarch to China is something demonstrable by every possible means of expression under human control, but at the same time incommunicable to others when the latter are not mentally prepared for it.« (Suzuki, D. T.: The Secret Message of Bodhidharma or The Content of Zen Experience, a.a.O., S. 227-253, S. 251).

II. Übergang

Zu diesen Mitteln menschlichen Ausdrucks gehört auch der Film »Warum Bodhi-Dharma nach Osten aufbrach?« (so der Fernsehtitel; auf DVD ist es dann nicht mehr der Osten, sondern der ‚Orient‘, in den Bodhidharma aufbrach), der dennoch manchem nicht nur von der Beleuchtung her manchmal zu dunkel erscheinen mag, so dass die folgenden Hinweise nützlich sein mögen.

Der kleine Hae-Jin (dargestellt von Huang Hae-Jin) erhält auf die Frage, warum er und alle Buddhisten letzten Endes aus Indien gekommen sind, die Antwort: »Dort fanden unsere Herzen keinen Frieden und waren nicht frei.« – »Wieso nicht?« – »Weil das Gefäß des Herzens nicht groß genug ist, um alle Dinge aufnehmen zu können. Das Gefäß ist zwar da, aber es ist angefüllt mit Selbsttäuschung.« Allerdings ist dies nur eine Antwort innerhalb der Antwort des Films als ganzem, der bezeichnenderweise an einem Bahnübergang beginnt, vermutlich um gleich zu Beginn zu zeigen, dass es kein beharrendes Sein, weder Anfang noch Ende bzw. nur Übergänge gibt, wie kurz darauf der Meister erklärt. Der unbeständige Fluss aller Dinge ist eine der Grundlehren des Buddhismus und wird hier zum Ausgangs- und Endpunkt des Films. Impermanence (anitya), nonself (anatman) und nirvana (die Auslöschung bzw. Unangemessenheit aller Worte, Ideen und Begriffe angesichts eines Flusses ohne substantielles Selbst) sind nach Thich Nhat Hanh die drei sich wechselseitig einander bedingenden »Dharma Seals« des Buddhismus, zu denen das so oft bemühte Leiden gar nicht gehört (vgl. Thich Nhat Hanh: The Heart of the Buddha’s Teaching, New York 1999, S. 131ff). Auch die Ereignisse im Film sind dementsprechend nicht unbedingt chronologisch. Wichtig ist, dass es Übergänge sind, über Gleise oder Ströme, die vergehen.

In dem Film sind drei große Übergänge miteinander verwoben, die am Ende konvergieren, und der Film selbst mag ein vierter sein.

Das Waisenkind

Der erste Übergang ist der des kleinen Waisenknaben Hae-Jin, den der Meister in Pflege genommen hat und der sich naturgemäß erst selbst finden muss. Die Leitmotive dieser Entdeckungsreise, die den Film durchziehen, sind einerseits der Vogel, dessen Gefährten der Junge mit einem großen Stein trifft und tötet, so dass er wie er selbst als ‚Waise‘ zurückbleibt und ihn immer wieder mit Schuldgefühlen heimsucht, andererseits der Ochse, der aus den zehn Ochsenbildern bekannt ist, die man in Korea fast an jedem Tempel findet und die Suche nach dem Selbst anschaulich darstellen. Wichtige Stationen sind dabei die Begegnungen mit dem Tod, sei es der des Vogels, später des Meisters oder der mögliche eigene durch Ertrinken. Das Selbst, als Urgesicht des Menschen vor seiner Geburt und als Urkörper vor der Geburt der Eltern ohne Vor- und Nachnamen, wird vom Meister einmal Ki-Bong gegenüber poetisch als ein Urwesen mit dem Kopf eines Kranichs, dem Schwanz eines Drachens, dem Rücken eines Hirsches und der

Brust einer Eidechse beschrieben. Ki-Bongs Aufgabe sei es, dieses Wesen zu erfassen und das große Kongan von Leben und Tod zu ergründen.
Der zweite Übergang ist der des jungen Mönches Ki-Bong (Sin Won-Sop) aus der zweiten Generation, der immer wieder zwischen weltlichem und mönchischem Leben hin- und hergerissen wird, auch nachdem er jenes verlassen hat. Als er in die Stadt geht, um Medizin für den kranken Meister zu holen, besucht er auch seine blinde Mutter, die ihn nicht erkennt, kehrt aber wortlos um. Einmal fragt er sich, wie Nirvana zu erreichen ist und welchen Sinn es haben soll, wenn er nicht zuvor die Leiden, aber auch Schönheiten des weltlichen Lebens kennen gelernt hat und entschließt sich, in den Strudel der Welt zu tauchen. Wäre es nicht nur ein Traum, durch die Erkenntnis der eigenen Nicht-Existenz die Erleuchtung zu erlangen? Dem jedoch reumütig wieder zum Meister in den Bergen Zurückgekehrten versetzt der Meister einen wohl bemessenen Schlag mit seinem Stock, wobei offen bleibt, ob er ihn deshalb bekommt, weil er überhaupt weggegangen ist oder weil er zurückgekehrt ist. Denn trotz aller Gegensätzlichkeit gibt es zwischen Nirvana und Samsara auch nicht den geringsten Unterschied. Es sind Nicht-Zwei. Erst der Tod des Meisters scheint auch Ki-Bong zu heilen und er macht sich noch einmal auf den Weg. Zen ist keine Einbahnstraße. Auch Bodhidharma soll sich schließlich wieder auf den Weg über den Himalaya in den Westen nach Indien gemacht haben. Barfüßig soll er nur eine Sandale, an seinem Stab hängend, bei sich getragen haben, während die andere, aber kein Leichnam, in seinem daraufhin geöffneten Grab in China, wo er den Intrigen und dem Gift seiner gelehrten Gegner zum Opfer gefallen sein soll, gefunden wurde.
Der letzte Übergang, der dem alten Meister Hye-Gok (Yi Pan-Yong) selbst bevorsteht, ist der vom Leben zum Tod, und er geht ihn im Unterschied zu den ersten beiden, die mehr oder weniger ein Tappen im Dunkeln sind, in vollem Bewusstsein und mit äußerster Präzision. Man könnte sagen, er übernimmt die Verantwortung für seinen Tod. So teilt er Ki-Bong genauestens mit, wie er im Falle seines Todes innerhalb eines halben Tages vorzugehen habe. Am Vorabend eines Festes in einem anderen Tempel, zu dem Ki-Bong und Hae-Jin gehen, weist er ihn schließlich an, genug Petroleum von dort mitzubringen. Dass er wegen der Waldbrandgefahr vorsichtig sein solle, hatte er ihm schon vorher eingeschärft. Als sie zurückkehren, ist der Meister tot und Ki-Bong legt ihn in den vom Meister bezeichneten alten Schrank, trägt ihn zum bestimmten Ort und verbrennt alles. Da er die Asche bis auf ein kleines ‚Andenken' nicht nur in alle Winde und Bäche verstreut, sondern auch die letzten Habseligkeiten des Meisters, die er Hae-Jin übergibt, von diesem schließlich ebenfalls verbrannt werden, bleibt von dem alten Meister am Ende im gewöhnlichen Sinne des Wortes ‚nichts' übrig. Nicht nur dies unterscheidet ihn von Bodhidharma, den Ruhm und Legenden unsterblich gemacht haben, sondern auch, dass er anders als dieser, der so weit in den Osten ging, seine Einsiedelei nur notgedrungen einmal verlässt, und auch nicht mit dem Gesicht zur Wand sitzt, sondern mit einer eiskalten Wand im Rücken, damit er beim Meditieren nicht einschlafen kann. Kein Wunder, dass ihm dieses Abrücken vom ‚Mittleren Weg' ein krankhaftes Geschwür einbringt, das entfernt werden muss. Da er jedoch das Pfund Fleisch, das ihm der Arzt herausschneidet, symbolisch gegen den kleinen Waisen Hae-Jin eintauscht, den er bei seiner Rückkehr in seine Einsiedelei auf dem Rücken mit hinaufträgt, um sich seiner anzunehmen, gehen aus seiner Meditation und Krankheit auch eine neue Wärme und Hoffnung, vielleicht auf einen neuen Weisen, hervor.

III. Segen

Mag dem einen im Film der erwähnte gelegentliche Mangel an Licht auffallen, der den geschilderten Situationen angemessen sein mag, so dem anderen vielleicht der weitgehende Mangel an Humor und Freude

(außer beim Zahnziehen), der der Sache des Zen weniger angemessen scheint. Doch man lasse sich davon, wie auch von dem so oft dargestellten, fast grimmig dreinblickenden Gesicht Bodhidharmas, nicht irreführen. Unter der rauhen Schale könnte sich ein weicher, goldener Kern verbergen, der lacht. Ein entsprechendes Hwadu lautet: »Warum hat Bodhidharma keinen Bart?« (obwohl oder vielmehr gerade weil es vermutlich keine einzige Darstellung von ihm ohne Bart gibt; vgl. Seung Sahn, a.a.O., S. 367f.). Leben und Tod sind zwar eine ernste Sache, aber wenn es sich auch nur annähernd so verhält, wie der Film zeigt, könnte das Ganze auch nur eines wahrhaft ‚olympischen Gelächters' wert sein. Dass solches Lachen Zen nicht fremd ist, belegt z.B. die Geschichte von einem Zenmeister, der eines Nachts auf einen Berg stieg und in dem Moment, in dem durch die sich teilenden Wolken plötzlich der Vollmond zum Vorschein kam, in ein derartiges Gelächter ausbrach, dass es über alle Berge und Täler schallte und ein Dichter ein Gedicht darauf verfasste. Auch Meister Hye-Gok hatte Ki-Bong gefragt, was er glaube, welchen Weg sein Ich nehme, wenn der Mond in seinem Innern aus der Tiefe des Wassers steige? Die Frage nach der Bedeutung des Kommens Bodhidharmas in den Osten ist ebenfalls schon mit Lachen beantwortet worden. Als z.B. Meister Ma-tsu von Shui-lao danach gefragt wurde, antwortete er diesem zunächst: »Komm näher und ich werde es dir sagen.« Als Shui-lao dann näher kam, gab der Meister ihm in kampfsportlicher Manier einen kräftigen Kick vor die Brust, der ihn zu Boden fallen ließ. Ganz unerwartet erhob sich dieser daraufhin mit einem herzhaften Lachen, als ob sich ein ganz überraschendes und höchst erwünschtes Ereignis begeben hätte. Später kommentierte Shui-lao: »Since the kick so heartily given by the master, I have not been able to stop laughing.« (Suzuki, D.T.: The Koan Exercise, a.a.O., S. 18-226, S. 27f., vgl. S. 232; vgl. auch Verebes, Chris: Empty House, a.a.O., S. 96). Schließlich riet auch Ven. Song-Chol, der 1993 verstorbene Meister des koreanischen Zen-Buddhismus, einen guten Blick auf sich selbst zu werfen und einzusehen, »that the Buddha did not come to save us, but to teach us that we are already saved«, was er so kommentiert: »What a tremendous joy it is for us to live with this Truth – so let's all bless everything together!« (Ven. Song-Chol: Echoes from Mt. Kaya. Seoul 1988, S. 154, 89. Vgl. auch Opening the Eye. Dharma Messages by. Ven. SongChol. 2002, S. 132ff). In diesem Fall haben wir nur nicht die Antwort, sondern die Frage nachzuliefern.

Für alle diejenigen, die ebenfalls in den Osten gingen oder sich dort aufhalten, könnte der Film mit seiner Titelfrage noch eine besondere Bedeutung gewinnen, wenn sie sich jenseits der pragmatisch-handlichen Antworten wieder einmal fragen, warum sie eigentlich dorthin gegangen sind – nicht so sehr, um sich mit Bodhidharma zu vergleichen, sondern eher um sich zu fragen, ob sie vielleicht deshalb nach Osten gehen mussten, weil Bodhidharma leider nicht in den Westen gegangen war und sie deshalb dort nicht unmittelbar von ihm lernen konnten. Denn das Konzept einer ursprünglich reinen und unschuldigen Buddha-Natur des Menschen verhält sich antagonistisch zu der in den westlichen Religionen vertretenen Vorstellung des mit unvordenklicher Erbsünde und –schuld behafteten Menschen, von der er nur durch einen transzendenten Gott gerettet werden könne (vgl. Park, Young-ui: Finding Our Mind: Prelude. Seoul 2005, S. 114ff.). Selbst ein Denker wie Heidegger konnte 1966 in einem Spiegel-Gespräch noch verkünden: »Nur noch ein Gott kann uns retten«, und der Mensch könne nur sein Erscheinen vorbereiten oder »im Angesicht des abwesenden Gottes untergehen.« (Der Spiegel Nr. 23, 1976. S. 193-219, S. 209). Grundlegende Überzeugungen dieser Art mit religiösem Tiefgang sind nicht ohne Bedeutung für den ganzen kulturellen, Überbau' und haben weitreichende Konsequenzen, insbesondere, wenn man mit T. S. Eliot davon ausgehen kann, »that no culture has appeared or developed except together with a religion«, beides sogar As-

pekte derselben Sache sind: »the culture being, essentially, the incarnation (so to speak) of the religion of a people.« (Eliot, T. S.: Notes towards the Definition of Culture, New York 1949, S. 13, 27) Vielleicht steht den vormaligen Geistes-, jetzt Kulturwissenschaften nach *den* ‚linguistic', ‚cultural' und zahlreichen anderen ‚turns' also noch ein weiterer und grundlegenderer, der be- und gefürchtete ‚religious turn' bevor. Es wäre der entscheidende *U-turn*, da er mit der Leitfrage nach dem Glauben in all seinen Formen und verschiedenen Modalitäten einschließlich der kulturellen und politischen ‚Programme', die auf ihnen beruhen, tiefstmögliche Selbstreflexion einleiten würde. Die Antwort erfordert den Vergleich verschiedener Religionen und Kulturen, da nur dann die leitenden Grundvoraussetzungen und alternativen Möglichkeiten wirklich sichtbar werden und man sich nicht nur in den eigenen Vorurteilen bestätigt und verfestigt. (Zum Zusammenhang und den Paradoxien von Religion, Glaube, Verantwortung, Schuld und Tod im westlichen Kontext vgl. Derrida, Jacques: The Gift of Death. Transl. by David Wills, Chicago 1995.) Wie genial-irreführend Übersetzungen sein können, zeigt sich in diesem Buch u.a. dann, wenn „jenem Geniestreich des *Christenthums*" als „that stroke of genius called *Christianity*" übersetzt wird (ebd. S. 82, 114).

Die Produktion des von Hand edierten und mit einer einzigen Kamera aufgenommenen Films wurde nach fast neun Jahren mühsamer Arbeit (man ist versucht zu sagen: vor der Lein-Wand) 1989 abgeschlossen und im selben Jahr noch auf dem Filmfestival in Cannes gezeigt. 1990 gewann er auf dem 42. Internationalen Filmfestival von Locarno den Golden Leopard Award für den besten Film. Es war der erste koreanische Film überhaupt, der 1993 auch in amerikanischen Kinos gezeigt wurde. Buch, Regie, Kamera, Schnitt und Produktion stammen von Bae, Yong-Kyun. Nur die Musik stammt von Chin, Kyu-Young. Der Film wurde zumindest zum Teil in der unmittelbar neben dem Bong Jeong Tempel liegenden Young San Einsiedelei in der Nähe von Andong gedreht. Die ursprüngliche Laufzeit des Films von 175 Minuten wurde in den gängigen Kino-,Video- und DVD-Versionen um ca. 40 Minuten auf 137 oder 131 Minuten, im Fernsehen auf ca. 120 Minuten gekürzt. Auf jeden Fall ein hervorragendes verdichtetes Destillat, das man Einstellung für Einstellung, Wort für Wort und von Übergang zu Übergang aufnehmen sollte. Für Manchen könnte zutreffen, dass es eines von jenen Werken ist, nach *denen* man nicht mehr derselbe ist oder sein kann, der man vorher war. Und das ist genau das, worum es auch bei Bodhidharma und den Übergängen geht, bei denen man so scheiden sollte, wie auch Odysseus von Nausikaa schied – mehr segnend als verliebt.

So ist die Welt und müsst nicht so sein
Lee Chang-Dong: Green Fish

Friedhelm Bertulies

Der gebürtige Daeguer Lee Chang-Dong (*1954) begann als Lehrer für Koreanisch. Doch wandte er sich noch während seiner Arbeit am Gymnasium dem Schreiben zu, um später, schon bald Träger bedeutender koreanischer Literaturpreise, seine Kunst zunächst an Drehbüchern[1] zu erproben und sich endlich ganz aufs Filmemachen zu verlegen. Was die Bandbreite seiner Fähigkeiten und Begabungen, dazu seines künstlerischen wie auch politischen Engagements, angeht, ließe er sich gut mit Alexander Kluge oder Jacques Godbout, auch Woody Allen, vergleichen. Heute wird es eher die Ausnahme sein, dass man ihn zunächst als Autor kennen lernt. Inzwischen hat jeder einmal einen Film von ihm gesehen. Dennoch ließen sich bereits in seinen Erzählungen, die ihn Anfang der 90er Jahre bekannt machten[2] filmische Eigenheiten erkennen, die sehr auf Optisches, Licht-und-Schatten-Wirkungen, bildhafte Darstellung etc. hinzielten. Man kann jedenfalls feststellen, dass bereits in Lee Chang-Dongs erzählerischem oeuvre Personenkon-stellationen, Konflikte, die aus ihnen entstehen, mit bedingt durch bestimmte Örtlichkeiten und ihre atmosphärischen Qualitäten etc. zu finden sind, die auch in Lees Filmen wieder auftauchen, und die sich im Rückblick als für sein gesamtes künstlerisches Schaffen charakteristisch zu erkennen geben. Kommende Ereignisse werfen auch hier ihren Schatten voraus;

[1] "Geu seome gago shibda"(To the starry island) (1993), "Jeon Tae-il" (A single spark) (1996).

[2] Z.B. „Die Sympathie der Goldfische" (Nockchonaen-n dong-eh mant-ta, deutsch: Viel Scheiße in Nockchong), 1992 ausgezeichnet mit dem Hankook-Literaturpreis; jetzt, in einer exzellenten Übertragung von Heidi Kang und Ahn Sohyun, in: „Die Sympathie der Goldfische. Neue Erzählungen aus Südkorea", Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2005, S. 107-173.

oder wie es bei Lee einmal heißt: „Im Schein einer Laterne am Rand der Baustelle warfen sie lange Schatten auf den Weg."[3]

„Chorok Mulgogi" (Green Fish)[4], entstanden 1997, ist Lees erster Film in eigener Regie, zu dem er auch das Drehbuch verfasst hat. Mit ihm hat er sich sofort in der ersten Reihe der koreanischen Regisseure etabliert, und ihr Auftritt in diesem Film hat auch einigen koreanischen Schauspielern in ihrer Karriere zum Durchbruch geholfen; z.B. Han Suk-Kyu und Song Gang-Ho.

Filmszene aus *Green Fish*

Im Mittelpunkt steht ein junger Mann, Makdong (Han Suk-Kyu), der zu Beginn des Films gerade seinen Wehrdienst absolviert hat und auf dem Heimweg ist.[5] Er steht in der offenen Wagontür, um sein Gesicht im Fahrtwind zu kühlen und sieht, dass sich nur einen Wagen weiter eine Frau, Mi-Ae (Shim Hye-Jin), ebenso aus der Tür beugt. In dem Moment, in dem er sie entdeckt, verliert sie ein großes violettes Tuch, das vom Wind davongetragen in Makdongs Gesicht hängen bleibt. Makdong fängt das Tuch und geht durch den Zug, um es ihr zurückzubringen. Als er sie trifft, wird sie gerade von einer Gruppe Jugendlicher angepöbelt und, ganz der Kavalier, stellt er die Jungs zur Rede, um sofort von ihnen verprügelt zu werden, während die Frau verschwindet. Als er sieht, dass sie an der nächsten Station aussteigen, setzt er den Jungen nach, um dem einen die funkelnagelneue Erinnerungsplakette an den Wehrdienst auf dem Kopf zu zerschlagen. Doch erneut sind die Jungs schnell in der Übermacht, nun setzt sich auch noch der Zug in Bewegung, und Makdong muss nun zunächst seinem Zug hinterher- und, als er ihn nicht mehr erreichen kann, den Jungen davonlaufen. Erschöpft kommt er endlich zu Fuß in seinem Heimatort an. Er findet seine Familie in Schwierigkeiten wieder. Der Heimatort liegt längst nicht mehr auf dem flachen Land, sondern am Rande einer der Satellitenstädte, die sich inzwischen bis hierher ausgebreitet haben, die Kinder schlagen sich mehr oder weniger glücklos durch und das kleine Shicktang (Restaurant), das die Mutter betreibt, geht schlecht. Bei einer der diversen „Arbeiten", die Makdong in der Stadt annimmt, läuft ihm Mi-Ae wieder über den Weg, und zwar, als sie gerade von mehreren Männern gewaltsam in einen Wagen gedrängt wird. Makdong wird bei dem Versuch, ihr zu helfen, wieder verprügelt. Und das ist der Erniedrigung immer noch nicht genug, sondern Pan-Su (Song Gang-Ho), der ihn zusammen-geschlagen hat, tritt später zu ihm und verlangt von Makdong Feuer für seine Zigarette. Aber auf diese Weise ist Makdong in Kontakt mit einer Gangsterbande geraten, deren Boss Bae Tae-Kon (Moon Sung-Keun) einen Club betreibt und mit dem Mi-Ae liiert ist. Makdong wird Mitglied der Bande, mit dem Ziel, möglichst rasch möglichst viel Geld zu verdienen, mit dessen Hilfe er Mutters Restaurant erweitern kann, damit es dann von der ganzen Familie gemeinsam betrieben werden kann. Im Konkurrenzkampf mit einer anderen Gang übernimmt Makdong die Ermordung von deren Boss, wird aber bald darauf von Bae Tae-Kon vor den Augen Mi-Aes getötet.

[3] A.a.O. S.111.

[4] Der Film hat meines Wissens keinen deutschen Verleihtitel.

[5] Auf die Parallelen zwischen der Bahnfahrt im Film und der U-Bahnfahrt am Beginn von „Sympathie…", dem von außen beobachteten Albtraum, bzw. das Albtraumhafte; auch der Konstellation Makdong – Moon-Sung-Keun – Mi-Ae, bzw. Minu – Junshik – Minus Frau; zuletzt dem Verrat und dem Katzenjammer darüber, kann hier nur hingewiesen werden.

Einige Zeit später halten Bae Tae-Kon und die schwangere Mi-Ae auf einem Ausflug bei einem Restaurant. Während Bae bezahlt, wird Mi-Ae bewusst, dass es sich genau um das Restaurant von Makdongs Familie handelt. Sie fahren, unter den herzlichen Verbeugungen der Familie, ab.
Makdong steckt eine Erniedrigung nach der anderen weg, und das macht seine Stärke aus, und doch schwächt es ihn jedes Mal ein bisschen mehr; aber wenn man den Film zum wiederholten Mal ansieht, und das Ende bereits kennt, geht von dieser Bitterkeit des Handlungsablaufs, die einem schier den Magen umdrehen möchte, und mit der alles auf das traurige Ende zusteuert, eine suggestive Wirkung aus, der man sich immer weniger entziehen kann. Das verdankt sich natürlich der Kunst der Schauspieler, und den Bildern, die Lee Chang-Dong daraus schöpft. Wenigstens zwei verdienen, näher betrachtet zu werden: Am Abend seiner Heimkehr sitzt Makdong erschöpft neben seiner Mutter im Zimmer.[6] Beide haben ihr Gesicht dem Zuschauer zugewandt, und das Gesicht der Mutter wird wiederholt Lächeln grotesk verzerrt, bzw. ihr ganzer Körper schüttelt von Lachen geschüttelt, während Makdong ausdruckslos in die gleiche Richtung blickt. Der Fernseher, auf den sie, wie man später aus einem anderen Blickwinkel sehen kann, blicken, ist genau dort aufgestellt, wo der Kinozuschauer sitzt, und es gelingt Lee Chang-Dong auf diese Weise, das unsäglich elendige „Drama“, das gerade im Programm läuft, mit dem der Filmhandlung zu überblenden; und möglicherweise mit dem des Zuschauers auch, der sich hier von Makdong und seiner Mutter von der Leinwand herunter den in Blick genommen fühlen kann.

Es gibt später einen Picknickausflug der ganzen Familie, bei dem es zum Streit aller untereinander kommt. Zu diesem Zeitpunkt ist Makdongs Begehren, durch seine Arbeit die alle wieder zusammenzubringen, bekannt. Das erfasst Lee Chang-Dong, indem er, Makdong, als sich alle anderen auf die übelste Weise ankeifen, und einer seiner körperbehinderten Brüder unter dem Schock des Streits sich in ihrer Mitte windet, aufspringen und ihn im Wagen im Kreise um die Familie herumfahren lässt, dazu noch im Gegenuhrzeigersinn der Kamera. Makdong entzieht sich dem Streit und versucht, den Kreis der Familie zusammenzuhalten, indem er um sie herum seine Kreise zieht, – wie das sonst im Deutschen das Unglück tut. Und doch läuft zu diesem Zeitpunkt die Entwicklung längst gegen ihn.
Lee Chang-Dong ist ein ungemein literarischer Filmemacher. So erhält auch dieser Film seinen Titel von einer Erzählung: Makdong hat gerade seinen Mordauftrag ausgeführt, und steht noch unter dem Schock darüber, wie sehr der Mord gerade hätte schief gehen können, weiß sich nun aber in seiner Fassungslosigkeit über seiner Tat nicht anders zu helfen, als dass er zu Hause anruft, um mit einem seiner Geschwister zu sprechen; nicht über den Mord, sondern über Kindheitserinnerungen. Bei diesem Anruf schildert er einen gemeinsamen Angelausflug, und immer wieder Chorok Mulgogi. Bekanntlich haben Fische in der koreanischen Kultur eine große symbolische Bedeutung. Chorok Mulgogi, Green Fish, gibt es aber nicht. Dieser Grüne Fisch, den man nirgends fangen kann, steht für Koreaner für Reinheit, die „Herzensreinheit der Kindheit“. Makdong kann sie für kurze Zeit im Gespräch, einsam in einer Telefonzelle, wiedererwecken, in seiner Erzählung, zu der es keinen Text gibt, und die bereits wieder verloren ist in dem Moment, in dem er den Hörer auflegt.

[6] Abbildung auf:
http://myhome.hitel.net/~likefirs/novel/bluefish.htm

Die Mao-Bibel: Der Film, oder: Ethik in Action Park, Young-Woo: Shiri

Friedhelm Bertulies

Erst unlängst hieß es im Feuilleton der Frankfurter Rundschau: „Südkorea hat das beste Kino"[7]. Wohl wahr. – Wie wahr! Dem Skeptiker, der sich selbst eine Meinung bilden will, kann man guten Gewissens dazu raten, sich dazu einmal nicht die durchweg wunderbar bilder-mächtigen, intensiv-sinnlichen, leicht perversen, subtilen, oder gnadenlos mit der Tür ins Haus fallenden Schockproduk-tionen der Kim Ki-Duk, Lee Chang-Dong, Park Chan-Wook oder anderer anzu-schauen, die dermaßen künstlerisch wertvoll sind, dass es genügen kann, sich darüber von einem anderen erzählen zu lassen – deren Wirkung überträgt sich, ich habe es erlebt, selbst indirekt noch – sondern er sollte sich tatsächlich ein Beispiel aus dem Genre anzuschauen, das auf Anhieb, von Kennern wie von Ignoranten gleichermaßen, nicht gerade zum Höhenkammkino gerechnet wird: Dem Actionfilm. Auf diesem Gebiet hat das deutsche Kino nun wirklich seit Hans Albers rein gar nichts mehr zu bieten. Man braucht nur die Augen aufzusperren, um zu sehen: Die Koreaner können es einfach besser.

(Einer der Gründe, weshalb ich persönlich gerade „Shiri"[8] so sehr schätze, und besonders gerne dazu ermuntere, gerade ihn sich anzuschauen, soll hier nicht verschwiegen werden: Dass darin Han Suk-Kyu auftritt. Ich halte ihn für einen sehr guten Schauspieler, und würde auch ohne Zögern einräumen, dass er noch bessere Rollen als in „Shiri" hatte.[9] Was ich so an ihm schätze, ist: Dass er so gut Koreanisch spricht. Das ist völlig unironisch gemeint. Seit ich in diesem Land arbeite, ringe ich mit dieser schrecklich komplizierten Sprache, und wann immer Han Suk-Kyu spricht, habe ich das fast schon gespenstische Gefühl, jedes Wort zu verstehen. Koreaner haben mir das damit zu erklären versucht, dass Han Suk-Kyu vor seiner Entdeckung als Schauspieler Sprecher im Radio war. Er ist

[7] R. Suchsland: „Die B-Ebene der Seele", Frankfurter Rundschau, 10.8.2005.

[8] Alle Angaben zum Film basieren auf: „Shiri", 2 DVD Special Edition, dts 115580, 2004 e-m-s new media AG (Lästig sind die erheblichen Abweichungen zwischen der Synchronisation und dem Text der Untertitel).

[9] Sein bester Film, thematisch ähnlich wie „Shiri", dürfte bislang „Iljung Gancheob" (2003) sein.

natürlich auch ein überragender Schauspieler, und das eine trägt gewiss das andere. Der Leser, der sich, wie der Autor, des Koreanischen immer noch nicht so ganz mächtig fühlt, mag es an sich selbst ausprobieren.)

„Shiri" ist ein actionreicher Agententhriller, produziert im Jahre 1999; eine in der Art und Weise, wie Personen miteinander in Beziehung gesetzt werden, bewegende Liebesgeschichte; klug in Szene gesetztes Beziehungsdrama unter Liebenden, Kollegen und Kameraden.

Der Plot: Im Jahre 2002 soll es in Seoul zu einem Spiel zwischen der nord- und südkoreanischen Fußballnationalmannschaft kommen, im Hinblick auf die Möglichkeit, mit einer gemeinsamen Mannschaft an der Weltmeisterschaft 2003 teilzunehmen. Das Spiel soll in Anwesenheit der Staatsoberhäupter beider Teile Koreas ausgetragen werden, auch als politische Geste zur Beförderung der Wiedervereinigung. Diese Form der Annäherung geht militärischen Kreisen in Nordkorea zu weit, und zur Verhinderung einer möglichen friedlichen Wiedervereinigung Koreas soll im Fußballstadion eine Bombe gezündet werden, die die politische Führung beider Landesteile, die Zuschauer, am besten gleich ganz Seoul vernichtet. Dies kann in letzter Sekunde verhindert werden.

Eine Schlüsselstellung kommt dabei einer nordkoreanischen Agentin zu, Lee Bang-Hee (gespielt von Kim Yoon-Jin), die seit längerem in Südkorea Mordanschläge auf profilierte Wissenschaftler verübt. Der Prolog des Films, in Nordkorea, versorgt uns mit Impressionen von dem, was man in Deutschland wohl ihre „brutalstmögliche" Ausbildung nennen würde (hier wird sie von einer anderen Schauspielerin dargestellt: Park Eun-Sook), und leitet über zu dem Agenten Yu Jong-Won (Han Suk-Kyu), der mit seinem Kameraden Lee Jang-Gil (Song Kang-Ho) die Aufgabe hat, Lee Bang-Hee aufzuspüren. Yu Jong-Won hat seit einiger Zeit eine Freundin, Lee Myung-Hyun (Kim Yoon-Jin), die eine Zierfischhandlung betreibt, und die er demnächst heiraten will. Sie schenkt ihm ein Pärchen Fische, Küssende Guramis. Die Agenten sind beunruhigt, dass ihnen Lee Bang-Hee bei allen ihren Nachforschungen immer einen Schritt voraus ist, sie vermuten einen Verräter in ihren eigenen Reihen, beginnen sogar, einander zu verdächtigen. Inzwischen sind noch mehr nordkoreanische Agenten, angeführt von Park Mu-Young (Choi Min-Sik), in Seoul eingesickert, für ihren Bombenanschlag überfallen sie einen Militärtransport und bringen damit einen Supersprengstoff „CTX" in ihren Besitz, den sie für ihren Anschlag im Fußballstadion brauchen. Es kommt zu einem exzellent choreographierten und gefilmten shoot out, bei dem es den Nordkoreanern, in letzter Minute gerettet durch das Auftauchen von Lee Bang-Hee, gelingt zu entkommen. Yu Jong-Won setzt ihnen nach und die Spur führt ihn letztlich zu Lee Myung-Hyuns Fischhandlung. Er erkennt, dass seine Freundin in Wirklichkeit Lee Bang-Hee ist. Sein Kollege Lee Jang-Gil ist inzwischen auf anderen Wegen auch darauf gekommen. Er hat außerdem festgestellt, dass in den vielen Aquarien, die in der Geheimdienstzentrale aufgestellt sind, und die dort vermittelt durch Yu Hong-Wons Freundschaft mit Lee Myung-Hyun Eingang gefunden hatten, in den Fischen Abhörsender versteckt sind, durch die Lee Bang-Hee den Agenten immer eine Nasenlänge voraus sein konnte. Das Attentat im Stadion kann im letzten Augenblick verhindert werden und in dem sich anschließenden Gefecht erschießt Yu Jong-Won seine Geliebte Lee Myung-Hyun/Bang-Hee (01:54). Tolle et vide!

Der Plot ist hier primär handlungszentriert wiedergegeben, da die einzelnen Charaktere im Verlauf der Handlung eher flach bleiben.[10] Gleichwohl ist es außerordentlich faszinierend zu beobachten, wie die einzelnen Darsteller ihnen durch ihre immense Präsenz Fülle verschaffen.

[10] Lediglich Yus Kollege Lee Jang-Gil wird mit wenigen Bemerkungen zu seinem Familienhintergrund ausgestattet (00:25).

Shiri ist eine Fischart, Coreoleuciscus splendidus Mori[11]. Jeder Koreaner kann einem auch gleich dazu erklären, dass Shiri besonders klares Wasser bevorzugen bzw. Indikatoren für besonders gute Wasserqualität sind. Hier ist es der Deckname für den Terroranschlag. In Korea kommt Fischen eine symbolische Bedeutung zu. Kein Teich ohne fette Goldfische, kein Büro, in dem nicht in irgendeinem Winkel ein Aquarium sprudelt, die flossentragenden Sinnbilder von Gesundheit, Wohlergehen, Beständigkeit sind allgegenwärtig. In diesem Film wird ausgerechnet der positivste Anblick, der einem in Korea geboten werden kann, in die Quelle des Verrats verkehrt. Es bleibt bemerkenswert, dass in diesem Film gleichwohl keine einseitig pro-südkoreanische Position bezogen wird. Das klare Wasser in den Aquarien in der Geheimdienstzentrale ist genau das Trübe, in dem die Agenten fischen; einmal indem sie albern und achtlos dieses so positive Symbol besudeln, indem sie Zigarettenasche, Corn Flakes (00:18; auch Beispiel für elegant in Szene gesetztes product placement![12]) etc. in die Aquarien streuen, zum anderen, dass die Fische zwar ständig sterben, aber nicht deswegen, sondern an den Abhörsendern, die ihnen eingesetzt worden sind. Weniger direkt von den nordkoreanischen Saboteuren, als vielmehr von dem achtlosen Umgang, den die Südkoreaner mit Symbolen der koreanischen Kultur treiben, geht den ganzen Film hindurch die tödliche Bedrohung aus – und ihr fällt auch genau der Agent zum Opfer, der sie endlich erkennt: Yus Kollege Lee Jang-Gil.

Dieser Film lässt sich durchaus auch für landeskundliche Selbstanwendungen nutzen. Nur ein Beispiel: In einem privaten Gespräch der beiden Agenten kommt Lee Jang-Gil auf Yu Jong-Wons Heiratsabsichten: „Wann wollt ihr heiraten?“ – „Am Zwanzigsten nächsten Monats.“ – „Hast Du es ihr schon gesagt?“ – Kopfschütteln, dann: „Es reicht doch, wenn ich es weiß.” (27:15)[13]

Wer sich ein Bild davon machen möchte, wie in diesem Genre durch überragende Schauspielkunst die durchaus sichtbaren Beschränkungen von Trivialität und Kommerz aufgehoben werden können, kann sich davon ein besonders gutes Bild machen in der Szenenfolge, in der Yu Jong-Wons Verfolgung Lee Bang-Hees zu Fuß ihn zu ihrer Fischhandlung führt, und er endlich zu der Erkenntnis gelangt, dass die Scharfschützin und seine Freundin ein und dieselbe Person sind. Wie Han Suk-Kyu im Schatten eines Fahrzeuges die Nase kraus zieht (01:17)[14], gewissermaßen Witterung aufnimmt; welche Wandlung sein Gesicht durchläuft, als es Gewissheit geworden ist (01:19); die ganze Körpersprache, als er im Halbdunkel des Ladens um Fassung ringen muss, das ist einfach sehr, sehr gut gespielt.

Szenenbild aus *Shiri*

Linke Koreaner tun „Shiri” gerne als reißerische antinordkoreanische Hasspropaganda ab. Aber sie könnten auch einfach zu nah dran sein am Objekt – oder sich selber zu sehr als Objekt des Films empfinden? „Shiri” ließe es durchaus zu, als geschickt inszenierter Einwand gegen die Nordkoreapolitik Kim Dae Jungs verstanden zu werden. Immerhin wird erklärt, dass sich die tödliche Sprengkraft von CTX am bes-

[11] Siehe z.B.: http://chollian.net/~photopsh/fish-shiri.htm

[12] Siehe auch: Maxim’s Kaffee: 00:47 und 01:35; oder Pocari Sweat 00:47, bzw. 01:11.

[13] Siehe auch: 01:41.

[14] Mit exakt dem gleichen Nasekrausziehen erläuterte Hans-Georg Gadamer in seiner Vorlesung im Sommersemester 1985 den griechischen Ausdruck „Nous”.

ten durch die Einwirkung von Sonnenlicht (00:50) entfaltet, und der Film kam in die Kinos, als sich die „Sonnenscheinpolitik" auf ihrem Höhepunkt befand[15]. Je nachdem, von wie weit weg man diesen Film anschaut, können aber auch Betrachtungsebenen sichtbar werden, die „Shiri" an einer der Oberfläche verborgenen allein tagespolitischen Agitation entheben. Zwei Möglichkeiten seien herausgegriffen: Verbleibt man bei der Ansicht des Films innerhalb des asiatischen Horizonts, z.B. Chinas, dann ruft einem durch die Weise, in der gezeigt wird, wie nach und nach die nordkoreanischen Saboteure in Seoul auftauchen, z.B. als Choi Min-Sik aus der U-Bahn tritt (00:23), und dann nach und nach die Nordkoreaner im Straßenbild, unter den Fußgängern, erkennbar werden, das ganz unwillkürlich einen der Kernsätze aus der Mao-Bibel ins Gedächtnis: Nach Mao muss „der Revolutionär im Volk untertauchen und in ihm schwimmen können, wie die Fische im Wasser". Ich bin sicher, dass auch wer nicht mehr zu Hause eines dieser sturmfeuerzeuggroßen (00:05) roten Plastikbändchen im Regal stehen hat, die man früher in Deutschland für eine Mark an jeder Straßenecke kaufen konnte[16], hat diesen Grundsatz der seinerzeit bundesdeutschen Stadtguerillatheorie einmal gehört. Das macht den Südkoreanern so schnell keiner nach, dass ausgerechnet in so einem Film Grundsätze der Lehre Mao Tse Tungs, die das Erfolgsgeheimnis seiner Umwälzung Chinas ausmachen, bildmächtig umgesetzt werden[17].

Von Europa her gesehen ließe sich die Entwicklung, die die Beziehung der nordkoreanischen Todesschützin Lee Bang-Hee zu dem Geheimagenten Yu Yong-Won durchläuft, als filmische Umsetzung des Lehrsatzes III. 44 aus Spinozas Ethik betrachten: „Der Hass, der durch Liebe gänzlich besiegt wird, geht in Liebe über; und die Liebe ist dann stärker, als wenn ihr der Hass nicht vorausgegangen wäre."[18] Der Leser mag finden, dass die Assoziationen damit doch etwas zu weit führen. Aber auf ihn kommt es hier nicht an, sondern darauf, ob das Kunstwerk sie erträgt. Und das tut es. „Ideen", so hielt Adorno fest, „die von Kunstwerken behandelt, dargestellt […] werden, sind nicht deren Ideen sondern Stoffe …"[19] – Und das ist „Shiri" alle Male: good stuff.

[15] Es ist, oder wäre, jedenfalls ein merkwürdiger Zufall, dass sich der Originaldialog in dieser Szene außerordentlich nahe am politischen Sprachgebrauch jener Tage entlangbewegt.

[16] Ich rate niemandem, der dieses Werkchen besitzt, es mit nach Korea zu bringen. Sollte es am koreanischen Flughafen im Gepäck entdeckt werden, kann sich die Einreise auch heute noch erheblich verzögern.

[17] Gewiss nicht ganz so, wie Mao es sich vorgestellt hat: Die Partisanen werden hier gewiss nicht vom Volk unterstützt, gleichwohl gewinnen sie ihre Wirksamkeit daher, dass sie sich vom Volk nicht erkannt, bzw. im Volk nicht erkennbar, von Anschlag zu Anschlag bewegen können.

[18] Propositio XLIV: „Odium, quod Amore plane vincitur, in Amorem transit; & Amor propterea major est, quam si Odium non praecessisset.", Benedictus de Spinoza. Die Ethik. Lateinisch und deutsch. Stuttgart: Reclam, 1984; S. 351.

[19] Theodor W. Adorno. „Mahler". Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976, S. 9 (Bibliothek Suhrkamp, Bd. 61)

Die fantastische Wiedervereinigung von Nord- und Süd-Korea Park Chan-Wook: JSA oder Bruder, mein Bruder

Konstantin Kountouroyanis

Ein Schuss an der Grenze, ein Knall in der Nacht. So beginnt der südkoreanische Film „Joint Security Area“, kurz „JSA“. Ein Soldat bricht direkt auf der Demarkationslinie zusammen, die Nord- und Südkorea seit 1953 in zwei Staaten teilt. Für einen Soldaten Südkoreas ist der Ort seines Zusammenbruchs äußerst ungewöhnlich. Um so ungewöhnlicher ist der Tod eines weiteren, nordkoreanischen Soldaten. Seine Leiche findet man in einem Wachhäuschen auf der nordkoreanischen Seite. Sein Vorgesetzter kniet mit angeschossener Schulter vor dem Häuschen und erwidert das südkoreanische Feuer. Diese merkwürdige Situation macht den Einsatz der Waffenstillstandskommission der Neutralen Staaten (NNSC) notwendig, die seit 1953 über die Einhaltung des Waffenstillstandsvertrages zwischen den beiden koreanischen Staaten wacht. Ein Geständnis liegt vor. Der Fall scheint sonnenklar zu sein. Nordkoreanische Soldaten haben einen südkoreanischen Soldaten entführt. Er konnte sich befreien und floh über die Grenze in den Süden. Dabei erschoss er den wachhabenden Soldaten und dessen Vorgesetzten. Im Kugelhagel zerschmetterte ihm eine weitere Kugel das Knie. Soweit die offizielle Version. Also die Version, die nord- wie auch südkoreanische Behörden als die einzig plausible anerkennen. Alles andere wäre undenkbar. Der Norden ist böse und kommunistisch, und der Süden ist frei und kapitalistisch. So einfach kann schwarz und weiß sein. Doch als Major Sophie Jean, eine Schweizerin, deren Vater Koreaner ist, ernsthaft versucht den Fall aufzuklären, stößt sie auf eine Mauer des Schweigens. Ihre Kombinationsfähigkeit und Ausdauer lassen allerdings Zweifel an der offiziellen Darstellung aufkommen. Als ihre hartnä-

ckigen Fragen zum Nachweis des tatsächlichen Ablaufs führen und ein beschuldigter Soldat sich aus Verzweiflung aus dem Fenster stürzt, enthebt man sie kurzerhand ihres Amtes und drückt ihr ein Ticket für die Heimreise in die Hand. Offensichtlich scheint weder der Norden noch der Süden noch die NNSC ernsthaft an dem tatsächlichen Tathergang interessiert zu sein. Denn der ist so fantastisch, dass er viel zu unbequem geworden wäre. Am Vorabend ihrer Abreise bittet sie den angeschuldigten Soldaten Lee Su-Hyuk, in ihr Büro, um die Wahrheit zu erfahren – eine Wahrheit, die aus politischen Gründen in keinem Protokoll der NNSC auftauchen darf.

Erstes Aufeinandertreffen aus JSA

Bei einer Übung verirrt sich der Soldat Lee Su-Hyuk auf die nordkoreanische Seite und tritt dabei auf eine Mine. Um die Explosion der Mine zu verhindern, verbleibt er stehend auf der Mine, ohne genau zu wissen, auf wen oder was er warten soll. Nach einiger Zeit findet ihn eine nordkoreanische Streife, zwei Soldaten, die ihre Runde im Grenzgebiet ziehen. Der Streifenführer entschärft die Mine und rettet Lee Su-Hyuk somit das Leben. Als Lee Su-Hyuk Briefe, mit Steinen beschwert, über die Grenze wirft und den Soldaten für die Rettung seines Lebens danken will, entwickelt sich eine rege „Brieffreundschaft“. Ein weiterer Kamerad Lee Su-Hyuks wird in die verbotene Freundschaft mit eingeweiht, und als einer der beiden nordkoreanischen Soldaten im Scherz eine schriftliche Einladung über die Grenze wirft, geht Lee Su-Hyuk abermals über die Grenze, um die beiden im dortigen Wachhäuschen aufzusuchen. Der Besuch wird als „erster Schritt zur Wiedervereinigung“ von einem der beiden nordkoreanischen Soldaten kommentiert, und so fällt der Empfang entsprechend herzlich aus. Die Besuche wiederholen sich und Lee Su-Hyuk lädt seinen Kameraden dazu ein, dem Norden doch auch mal einen Besuch abzustatten. Aus den Besuchen entwickeln sich Freundschaften. Die Männer sprechen sich mit „Bruder“ an. Es werden Karten gespielt, Fotos von Freundinnen gezeigt und sogar gemeinsame Gruppenfotos geschossen. Als für einen der vier Soldaten die verpflichtende Armeezeit zu Ende geht und ein anderer Geburtstag hat, beschließen alle, sich noch einmal zu treffen, um Abschied voneinander zu nehmen und den Geburtstag gebührend zu feiern. Geschenke werden ausgetauscht, Musik wird gehört und spät am Abend liegt Abschiedmelancholie in der Luft. Doch als einer der Soldaten die Tür öffnen will, um frische Luft herein-zulassen, steht plötzlich ein Vorgesetzter mit hocherstauntem Gesicht im Türrahmen. Sofort werden die Waffen gezogen. In Sekundenbruchteilen eskaliert die Situation, Schüsse fallen und Sekunden später liegen zwei tote nordkoreanische Soldaten auf der Erde. Die Überlebenden versuchen die Spuren zu vertuschen, um den Ablauf der Tat einer offiziell glaubwürdigen Version anzupassen. Kurze Zeit nach dem Geständnis erschießt sich Lee Su-Hyuk auf dem Kasernengelände.
Major Sophie Jean verlässt Südkorea, ohne jemals die Wahrheit zu den Akten fügen zu können. Ihr Vorgesetzter Bruno Botta kommentiert die Situation mit den Worten, dass der Frieden auf der koreanischen Halbinsel seit Jahrzehnten durch eine Lüge gesichert wird.

Mit seinem filmischen Werk hat es der Regisseur Park Chan-Wook geschafft, sowohl ein Tabu-Thema, als auch einen Wunschgedanken innerhalb der koreanischen Bevölkerung anzusprechen: die Teilung Koreas und die mögliche Wiedervereinigung.

Betrachtet man die Teilung Koreas als Folge des Koreakrieges (vgl. Thomas Schwarz in DaF-Szene Nr. 14, 2001), begibt man sich bereits bei der Definition des Kriegsbeginns auf politisches Glatteis. Die Frage, ob der Koreakrieg nun am 25. Juni 1950 oder am 4. Mai 1949 begonnen hat,

Noch sind alle am Leben (*JSA*)

scheint aus europäischer Sicht unerheblich zu sein. Tatsächlich werden aber diese beiden Daten unter südkoreanischen Historikern kontrovers diskutiert. Ebenso spielen auch kulturell- und mentalitätsbedingte Konfliktpotentiale zum Verständnis des Filmes eine Rolle. Die klare Vorstellung eines nordkoreanischen, kommunistischen Feindbildes und eines südkoreanischen Aggressoren lassen letzten Endes die Situation im Film eskalieren. In diesem Zusammenhang ist der mehrfache Aufruf des nordkoreanischen Streifenführers zur Besonnenheit auch als Aufruf an die nord- wie auch südkoreanischen Verantwortlichen zu verstehen: „Nicht die Schnelligkeit im Umgang mit der Waffe, sondern die Besonnenheit, mit der ein Soldat die Lage beurteilt, ist entscheidend."

Das Verbot und damit auch das Tabu, sich künstlerisch mit der Spaltung Koreas auseinander zu setzen, durchbrach Park Chan-Wook mit seinem Film auf eindrucksvolle, zukunftsweisende Art, gleichwohl der Film mit einem resignierenden Ergebnis, nämlich dem Abzug der NNSC-Beauftragten Sophie Jean von ihrer Aufklärungsarbeit endet. Die Schlussszene, die im Film fotografisch eingefangen wird, zeigt letztendlich vier Soldaten, die wie Brüder im Vertrauen denselben Bildausschnitt teilen, von denen aber der Zuschauer weiß, dass drei gestorben sind. Einzig und allein der nordkoreanische Streifenführer bleibt in der Mitte des Bildes mit dem seltsam überlegenen Lächeln einer Mona Lisa – dank seiner Besonnenheit – als einzig Überlebender im Auge des Betrachters übrig.

Auch wenn Südkoreaner immer wieder den Blick nach Deutschland wenden, um die Erfahrung der deutsch-deutschen Wiedervereinigung auf eine etwaige koreanische Wiedervereinigung zu übertragen, so muss ich heute, wie auch im Jahr 2001 während meiner Podiumsdiskussion an der Han-Nam Universität in Süd-Korea, darauf hinweisen, dass die Erfahrungen der deutsch-deutschen Wiedervereinigung auf die einer möglichen koreanischen nicht so ohne weiteres übertragen werden können. Zu groß sind die politischen wie auch die kulturellen Unterschiede beider Länder und Völker. Situationen, wie sie im Oktober 1989 in Ostdeutschland herrschten, müssen in Nordkorea nicht zwangsläufig zum gleichen Ergebnis führen. Auch die Zeit nach einer möglichen Wiedervereinigung könnte in Korea ganz anders verlaufen als im heutigen Deutschland. Gleichwohl ist es wichtig und unbestritten, dass in einem wiedervereinigten Korea nicht die gleichen Fehler gemacht werden dürfen, wie sie im wiedervereinigten Deutschland nach der Wende gemacht wurden. Insofern ist der Blick Süd-Koreas nach Deutschland schon der richtige Schritt auf dem Weg zu einem wiedervereinigten Süd-Korea.

Hintergrundinformationen für deutsche Leser:
http://www.rapideyemovies.de
http://www.rapideyemovies.de/movies/joint-security-area/
(Zu empfehlen ist hier der äußerst gut recherchierte Bericht von Thomas Schwarz.)
Hintergrundinformationen für koreanische Leser:
http://www.pinhead.pe.kr/filmreview/history/jsa_01.html

Innerkoreanische Grenze: Der Norden und der Süden Auge in Auge (Filmszene aus *JSA*)

Die verkehrte Geschichte
Lee Chang-Dong: Peppermint Candy

Reinhold Rauh

Was haben Sie sich im Alter von zwanzig Jahren von der Zukunft erhofft, und wo stehen Sie heute?
Das ist der Kern des Plots, um den die Geschichte von Lee Chang-Dongs Film „Bakha Satang“ (Peppermint Candy, 2000) kreist.
Zum besseren Verständnis empfiehlt es sich, diese Geschichte erst einmal in verkehrter Reihenfolge zu erzählen.
1979 trifft der etwa zwanzigjährige Kim Yong-ho (Sol Kyung-gu) seine erste Liebe, Sun-Nim (Moon So-ri), ein Mädchen aus der Peppermint-Candy-Fabrik, bei einem Betriebsausflug am Fluss. Er stellt sich ein künftiges Leben als Fotograf vor, sie will ihn dabei unterstützen, und in der letzten Szene dieser Episode ist Yong-ho dann zu sehen, wie er sich mit großen lachenden Augen in sein zukünftiges Leben aufmacht.
1980 ist er Sun-Nims Liebhaber, muss zur Armee und dann auch gleich nach Gwangju, um den Volksaufstand niederzuschlagen, was wohl 2000 Zivilisten das Leben kostet. Er wird durch die Schüsse seiner eigenen Kameraden am Bein verletzt, was ihm lebenslang einen leicht hinkenden Gang einbringt. Dann erschießt er zitternd vor Angst und eher durch Zufall eine jugendliche Schülerin.
1984 wird Yong-ho Polizist und muss das erste Mal, wieder zitternd vor Angst, einen politischen Gefangenen foltern. Ungläubig starrt er am Ende der Tortur auf seine von Exkrementen verschmierten Hände und erfährt gleich in der nächsten Szene, in einem Restaurant, von seiner ersten Liebe, welch wunderschöne Hände er habe. Eigentlich ist Sun-Nim gekommen, um ihm eine Kamera für seine Fotografen-Zukunft zu schenken. Aber er missachtet sie, tapst dafür lasziv die Oberschenkel einer Kellnerin ab und wendet sich bald darauf einer neuen, anderen Kellnerin zu, die ihm vor dem ersten Geschlechtsverkehr sprichwörtlich ins Gebet nimmt, d.h. tatsächlich erst

einmal in Gebetform bereut, was sie gleich tun werden.
1987 ist Yong-ho immer noch Polizist und foltert mit jetzt professioneller Präzision harmlose Studenten, die er kopfüber in die Toilettenschüssel steckt. Man witzelt danach im Kreis der Kollegen über die angeblichen Untermenschen. Die ehemalige Kellnerin ist seine Ehefrau geworden und schwanger. Er heult sich bei einer Bar-Dame über die verlorene Unschuld aus.
1994 ist er offensichtlich vom Polizei-Dienst entlastet, betreibt mit einem seiner Folter-Kumpanen ein erfolgreiches Business, betrügt seine Frau mit seiner Angestellten und rastet aus, als er vom Verhältnis eben seiner Frau mit einem Fahrlehrer erfährt. Auf der Toilette trifft er eines seiner Folter-Opfer und raunt dem immer noch Traumatisierten zu: „Das Leben ist schön!“
1999 liegt Big Business in Scherben. Yong-ho erfährt, dass die Frau, die er zuerst liebte, im Sterben liegt und sucht sie vergeblich. Er besorgt sich illegal einen Revolver, schießt damit durch die Windschutzscheibe seines ehemaligen, betrügerischen Business-Kompagnions und experimentiert auch mit dem eigenen Selbstmord.

Filmszene *Peppermint Candy*

1999, im gleichen Jahr, ist Yong-ho wieder zu sehen, wie er völlig verwirrt auf die Belegschaft der Peppermint-Company trifft, die an gleicher Stelle am Fluss zwanzigjähriges Jubiläum feiert. Er diskreditiert sich schnell durch sein durchgedrehtes Wesen, und die Leute sind froh, Yong-ho wieder los zu sein. Aber zu ihrem Schrecken steht er plötzlich auf der nahen Eisenbahnbrücke, den aus dem schwarzen Tunnel herausbrausenden Zug vor Augen. „Ich will wieder zurück!!!“ schreit er mit weitaufgerissenen Augen und Mund.

Allein von der historischen Spannbreite und von der glaubwürdigen Verschränkung des Einzelnen, Besonderen und Allgemeinen her kann es diese Geschichte mit Klassikern der amerikanischen Geschichtsschreibung wie Coppolas „Godfather“ oder Leones „Once upon a time in America“ aufnehmen. Sie könnte einen unterschwellig zynischen Kammerton zur Erzählung finden – und tut dies im übrigen auch in der Tat und unter anderem. Aber Lee Chang-Dong geht noch einen Schritt weiter. Die Geschichte, wie sie hier wiedergegeben worden ist, ist, wie gesagt, in verkehrt Reihenfolge nacherzählt, vom Anfang zum Ende. Lee Chang-Dong erzählt dagegen die Geschichte vom Ende zum Anfang, also von 1999 bis 1979.
Die Geschichte beginnt im realen Film mit der Jubiläumsfeier am Fluss und mit den anschließenden Sekunden vor dem Selbstmord, der mit „Ich will wieder zurück!!!“ eingeleitet wird. In der Rückwärtsbewegung des Films, im Flash-Back, wird somit fast jedes Ereignis und fast jede Person zum Rätsel, das sich erst im Lauf der Regression allmählich auflöst.
Es ist dies ein ungemein schwer zu handhabendes Kunstmittel, das nicht unbekannt und filmisch etwa in Christopher Nolans „Momento“ oder literarisch in Ambros Bierce` „An occurence at Owl Creek Bridge“ umgesetzt worden ist. Es ist das Kunstmittel der Konfusion. Die am Anfang stehende Konfusion über die Kontinuität der Geschichte löst sich in Lee Chang-Dongs Film tatsächlich auf, fordert dem Rezipienten allerdings auch hohe Konzentration und logisches wie geschichtliches Verständnis ab: der humpelnde Gang des Protagonisten erweist sich als Folge der Schussverletzung von Gwangju; der rätselhafte Nachbar vom Pissoir ist das frühere

Folteropfer aus der Polizeiwache; das verzweifelte Tischgebet der betrogenen und betrügenden Ehefrau ist in dieser Chronologie ein Vorhall auf den ersten Geschlechtsakt; die breit gestreuten Erzählungen über die Unschuld der ersten Liebe führen zum Anfang/Ende des Films anno 1979.

Die der Geschichte innewohnende Tragik muss für die Biografie koreanischer Normalbürger nicht repräsentativ sein. Dennoch ist es für normale Koreaner relativ einfach, sich am Kompass des eigenen Erlebens bzw. Erinnerns in den zwanzig Jahren der verfilmten Geschichte zu orientieren. Sie fällt mit einer der spektakulärsten und blutigsten Abfolgen von Ereignissen der jüngeren Demokratisierungs-Geschichten in ehemals unterentwickelten Ländern zusammen, die nach dem Mord an Präsident Park Chung-Hee über das Gwangju-Massaker und ein nachfolgendes Jahrzehnt mit bürgerkriegsähnlichen Zuständen allmählich in ruhigere, demokratischere Gestade geführt hat.

Die Glaubwürdigkeit und die damit zusammenhängenden Wiedererkennungs-Effekte bezieht „Peppermint Candy“ aus seinem inhärenten Dokumentarismus. Allein schon der Titel spielt auf eine in vergangenen Jahren allmählich verlorene koreanische Tradition an: an der Tankstelle oder im Restaurant gab es gratis ein Pfefferminz-Bonbon extra. Für die historische Glaubwürdigkeit steht der durch diesen Film zum koreanischen Superstar gewordene Hauptdarsteller Sol Kyung-gu, der die von Kosmetik, Haarstil und körperlichem Gewicht unterstützte physische Hülle beim Übergang eines naiven Zwanzigjährigen über den immer zynischer werdenden Dreißiger bis zum vierzigjährigen Selbstmörder zum psychischen Leben erweckt. Der Bühnenbau, die vielen liebevoll aus vergangenen Zeiten zusammengesuchten Accessoires, Kulissen und Dingsymbole tun ein Übriges. Hervorzuheben sind die eher überflüssig erscheinenden, nebensächlichen Kamera-Einstellungen – wenn etwa vom irrsinnig im Fluss planschenden Yong-ho über die vom Planschen ausgelösten Schlammwellen zur Widerspiegelung der Brücke übergeleitet wird, auf der er sich letztendlich umbringen wird, oder wenn der Scheibenwischer das Wasser von der Auto-Frontscheibe wegpeitscht und dieses Peitschen im Einstellungstakt dem rabiaten Fortgang der Zeit gleichkommt. Gewöhnlich kann man sich am Drehbuch-Reißbrett Szenen wie diese nicht ausdenken.

Zuschauer aus Kulturen, denen der Kompass durch die letzten fünfundzwanzig Jahre höchst spektakulärer koreanischer Geschichte nicht zur Verfügung steht, werden womöglich etwas im Nebel stochern. Als Radar, der die hinter dem Nebel liegenden Konturen erahnen lässt, eignet sich „Peppermint Candy“ bestens. Zu den kostbarsten Preziosen, die das koreanische Kino in den letzten Jahren zu bieten hatte, zählt der Film ohnehin.

Regisseur Lee Chang-Dong selbst ist das extreme Gegenbild zum Haupthelden des Films. Kim Yong-ho wird im Film unaufhaltsam immer tiefer ins Verderben gezogen. Lee Chang-Dongs Weg ging dagegen ebenso unaufhaltsam himmelhoch zu den Sternen. Ursprünglich ein Koreanisch-Lehrer, arbeitete er schon immer an seinem Traum, Schriftsteller zu werden. Mit dem Roman „Die Sympathie der Goldfische” (dt. 2005) löste er diesen Traum endgültig ein und gewann damit den Hankook Ilbo-Literaturpreis, der höchste Preis, der in Korea zu vergeben ist. In der Folge wandte er sich mehr dem Schreiben von Drehbüchern zu, etwa für Park Kwang-Soos „Ku Some Kagosipda“ (Zur Sterneninsel, 1993). Ab Mitte der 90er reifte der Plan, es selbst mit Filmregie zu versuchen. Er hatte keinerlei praktische Ausbildung und Erfahrung, nur das taiwanesische Kino, insbesondere Hou Hsiao-hsien oder seinen theatererfahrener Bruder, die ihm als Vorbild dienten. Der erste Film, „Green fish“ (1997), ein sozial-dokumentarischer Gangster-Film, war schon ein Kritiker-Erfolg und brachte auch sein Geld an der Kino-Kasse ein. „Peppermint Candy“ wurde dann auch international mit besten Kritiken überhäuft und brachte es allein in Se-

oul auf über 300000 Zuschauer. Sein bislang letzter und dritter Film „Oasis“ (2002), ein Film über die Liebe eines ehemaligen Sträflings zu einer spastisch behinderten Frau, brachte ihm beim Filmfestival von Venedig dann nicht weniger als den Preis für die beste Regie (und seiner Hauptdarstellerin den Preis für die beste weibliche Hauptdarstellerin) ein. Wer jetzt meint, dass diese beispiellose Karriere nicht mehr zu überbieten sei, der werfe einen Blick auf die Jahre 2003 bis 2004. In dieser Zeit konnte man in koreanischen Zeitungen nicht nur Würdigungen eines mittlerweile international berühmten Regisseur lesen, sondern ebenfalls Debatten über die neuesten Entscheidungen des Ministers für Kultur und Tourismus, eben Lee Chang-Dong. Diese Entscheidungen hatten übrigens auch mit der Quotierung ausländischer Filme zu tun, für die sich Lee Chang-Dong seit je eingesetzt hat.
Die beispiellose Karriere zeigt, welche Wertschätzung der Film heute in Korea genießt. In Deutschland wäre das so, als ob Wim Wenders der neue Staatsminister für Kultus geworden wäre.

Markenzeichen: Einzelschicksale im Kontext der koreanischen Geschichte Die künstlerische Entwicklung des Regisseurs Im Kwon-taek und seine Bedeutung für den koreanischen Film

Birke Dockhorn

Als ich bei den Vorbereitungen zu diesem Artikel war, fragte mich jemand: „Im Kwon-taek? Aber ist der denn überhaupt noch ein Thema in Korea, bei all den jungen Regisseuren, die zur Zeit so erfolgreich sind?“
Meine Antwort war spontan, dass ein Heft zum koreanischen Film natürlich nicht um Im Kwon-taek herum kommt. Der Altmeister des koreanischen Kinos, mit mehr als 40 Jahren Berufserfahrung als Regisseur und einem Werk von nahezu 100 Filmen, ist für viele junge koreanische Regisseure ein erklärtes Vorbild und wohl den meisten Koreanern ein Begriff. Aber zur Frage, ob er in Korea heute noch ein Thema sei, wollte ich es, vor allem was junge Leute angeht, doch noch genauer wissen und habe per Fragebogen ein unter meinen Studierenden gefragt. Beteiligt haben sich an den Unis, an denen ich an den Unis, an denen ich unterrichte (an der HUFS in Seoul und in Yongin sowie an der Koryo-Universität in Jochiwon) insgesamt 58 Personen. Der größte Teil davon waren 19-27-Jährige, außerdem zwei Studierende, die 28 und 31 Jahre alt sind, und zwei Professoren im Alter von 48 und ca. 60 Jahren. Das Ergebnis ist sicher nicht besonders re-präsentativ, gibt aber einige interessante Informationen, vor allem was die Mei-nungen zu den Filmen angeht.
Ich wollte zunächst Folgendes erfahren: *Kennen Sie den Regisseur Im Kwon-taek? Wenn ja, woher kennen Sie ihn? (Durch seine Filme, aus Zeitungsartikeln, von woanders her (z.B. durch Erzählungen von Freunden o.a.)). An welche Filme von Im Kwon-taek denken Sie zuerst?*
Unter den insgesamt 58 Fragebogenausfüllern war nur ein 19Jähriger, der die erste

Frage mit Nein beantwortet hat. Die meisten, genau genommen 45, gaben an, Im Kwon-taek durch seine Filme zu kennen, 10 kannten ihn durch Artikel über ihn, einer gab Filme und Artikel an, und einer alle drei Möglichkeiten, wobei "von woanders her" ein Freund mit Hauptfach Filmwissenschaft war.

Filmszene aus *Chiwaseon*

Welche Filme verbanden nun die Befragten mit dem Namen des Regisseurs? An erster Stelle standen *Ch'unhyangdyón* (Die Geschichte von Chunhyang) und *Sóp'yónje* (Sopyonje) mit 37 bzw. 34 Nennungen, gefolgt von *Ch'wihwasón* (Chiwaseon) (15) und *Haryu insaeng* (Leben der Unterschicht) (12). Fünf dachten an *Changgun-úi adúl* (Der Sohn des Generals), zwei an *Ch'ang* (Die Prostituierte) und je einer an *Taebaek sanmaek* (Das Taebaek-Gebirge) und *Ch'ukche* (Die Feier). Mehrfachnennungen waren möglich, und es war keine Bedingung, den Film selbst gesehen zu haben. Eigentlich wäre es auch einer genaueren Betrachtung wert gewesen, welche Assoziation zuerst ausgelöst wurde, d.h. welche Filme an erster Stelle genannt wurden, aber so war die Befragung nicht angelegt und sichere Aussagen sind daher nicht möglich. So etwas müsste eine zweite Befragung genauer klären. Zu dieser hier kann ich überblicksartig sagen, dass *Ch'unhyangdyón* und *Sóp'yónje* nicht nur am häufigsten, sondern meist auch als erstes genannt wurden, und ebenfalls bemerkenswert war, dass die fünf Nennungen von *Changgun-úi adúl* ausschließlich an erster Stelle und nur von Männern assoziiert wurden.

Eine weitere Frage war: *Hat Ihnen dieser Film oder diese Filme gefallen? Warum oder warum nicht?*

Wichtiger als die quantitative Auswertung (nicht jeder der vorher genannten Filme wurde dann auch beurteilt) waren mir hier die verbalen Urteile. Einige dieser Meinungen werde ich gleich erwähnen, wenn ich über die Filme schreibe.

Ein zweiter Teil der Frageaktion war eine vollständige Liste von Im Kwon-taeks Filmen. Die Bitte war folgende: *Hier ist eine Liste mit Filmen von Im Kwon-taek. Kreuzen Sie bitte an, welche davon Sie kennen. (Ich habe den Film selbst gesehen. / Ich habe einen Artikel über den Film gelesen. / Ich habe von einem Freund etwas über den Film gehört.)*

Dabei ergab sich folgendes Bild:

Tuman'gang-a chal ikkóra / Farewell to the Duman River (0/3/0)
Chónjaeng-gwa noin / Old man in the Combat Zone (0/1/0)
Namja-nún anp'allyó / Actors Disguised as Women (0/0/1)
Ch'óngsa ch'orong / The Feudal Tenant (0/1/1)
Yóhwa Chang Huibin / The Vamp Chang Huibin (1/0/0)
Siboya / Full Moon Night (0/4/2)
Pinaerinún komoryóng / Best Friends and Their Wives (0/1/0)
Chapch'o / The Deserted Widow (0/1/0)
Anaedúr-úi haengjin / Wives on Parade (0/1/0)
Óje, onúl kúrigo naeil / Yesterday, Today and Tomorrow (1/2/0)
Naktonggang-ún húrúnún'ga / Commando on the Nakdong River (0/2/0)
Sangnoksu / The Evergreen Tree

(0/7/1)
Pokpuin / The Wealthy Woman (0/1/0)
Usang-úi nunmul / High School Tears (1/0/0)
Mandara / Mandala (1/0/2)
Húrúnún kangmur-úl otchi magúrya / The Eternal Flow (0/2/1)
Kilsottúm / Gilsottum (2/1/1)
T'ik'et / Ticket (0/1/0)
Ssibaji / Surrogate Mother (19/18/9)
Yónsan ilgi / Diary of King Yonsan (4/3/1)
Adada / Adada (13/7/3)
Ajeaje Baraaje / Come, Come, Come Upward (11/11/2)
Changgun-úi adúl / The General's Son (30/5/3)
Changgun-úi adúl II / The General's Son II (32/6/3)
Kaebyók / Fly High, Run Far (2/1/0)
Changgun-úi adúl III / The General's Son III (27/6/3)
Sóp'yónje / Seopyeonje (39/9/5)
Taebaek sanmaek / The Taebaek Mountains (12/14/1)
Ch'ukche / Festival (9/4/2)
Ch' ang / Downfall (14/12/4)
Ch'unhyangdyón / Chunhyang (31/15/3)
Ch'wihwasón / Chiwaseon (21/27/4)
Haryu insaeng / Low life (21/23/6)

Ich finde es bemerkenswert, dass von den vielen Filmen, die Im Kwon-taek in seiner Laufbahn gedreht hat, immerhin noch ein Drittel irgendwie präsent ist, und das auch unter jungen Leuten (die aber zugegebenermaßen alle gebildet und belesen sind). Es sind natürlich vor allem seine neuesten Filme, die vor nicht allzu langer Zeit im Kino liefen. Aber auch Filme der 80er und 90er Jahre tauchen hier auf, während die meisten seiner frühen Filme relativ unbekannt sind. Das hat seinen Grund, der im Zusammenhang mit der Entwicklung Im Kwon-taeks zum Regisseur und mit der Geschichte des koreanischen Kinos gesehen werden muss.

Was bedeutet Im Kwon-taek heute jungen Koreanern?

Bei den meisten gedrehten Filmen [von Im Kwon-taek] ist der Inhalt zu schwer. Weil sie einen schwierigen Verlauf haben, mag ich sie nicht. (Studentin, 21 Jahre)

Er macht überaus koreanische Filme. Er reflektiert das Empfinden der Koreaner. (Studentin, 24 Jahre)

Ich glaube, dass er ein Regisseur ist, der gut klassische Filme dreht. (Studentin, 24 Jahre)

Die Szenen [in *Ch'unhyangdyón*] haben mir gefallen. Dass Im Kwon-taek koreanische Filme machen möchte, gefällt mir besonders. Es ist auch gut, dass er eine Leidenschaft für Filme hat, obwohl er schon älter ist. (Studentin, 24 Jahre)

Das mit der Leidenschaft für Filme war nicht von Anfang an so. Immer wieder kann man lesen, dass er 1956 nach dem Koreakrieg eher zufällig und zunächst ohne großes Interesse zum Film kam. Es ging für ihn vor allem ums Überleben, nachdem er den Koreakrieg miterlebt und sich mit Gelegenheitsarbeiten in Pusan über Wasser gehalten hatte. Im Kwon-taek stammt jedoch nicht aus Pusan, sondern wurde 1934 in der Provinz Cholla im Südwesten Koreas geboren. Seine Geburt wurde übrigens einigen Publikationen zufolge erst 1936 offiziell registriert, deshalb geben die meisten Quellen das Geburtsjahr 1936 an. In Cholla-do wuchs er auch auf. Ebenfalls immer wieder kehren die Aussagen, dass seine Herkunft aus der „Dissidenten-Provinz“ seine fehlende Bildung (er hatte nicht einmal die Mittelschule abgeschlossen) und sein politisch linker Familienhintergrund ihm von Anfang an nur Nachteile brachten.

Nachdem er 1958 Regieassistent im Team des Regisseurs Jeong Chang-hwa wurde, stieg Im Kwon-taek relativ schnell selbst zum Regisseur auf. Im Goldenen Zeitalter des koreanischen Kinos, in dem das Publikum nach immer neuen Unterhaltungsfilmen verlangte, weil Kino das einzige Unterhaltungsmedium war, fehlte es an Regisseuren. Viele waren nach in der japanischen Kolonialzeit ideologisch links gewesen, ein Umstand, der ihnen nach dem Koreakrieg zum Verhängnis wurde und sie in den nördlichen Teil des Landes fliehen ließ.

Als Regisseur drehte Im Kwon-taek 1962 seinen ersten eigenen Film, *Tuman'gang-a chal ikkóra* (Mach's gut, Tuman-Fluss). Danach folgten bis 1972 in rascher Folge anspruchslose Genre-Filme: Actionfilme, Kriegsfilme, Historienfilme, Komödien und Melodramen. Kino bedeutete damals sicheren Profit, und Im Kwon-taek selbst zufolge waren die über 50 Filme für ihn Projekte um das Handwerk zu lernen und um dafür bezahlt zu werden.
1973 drehte er mit *Chapch'o* (Unkraut) seinen ersten Film mit persönlichen Anspruch. Dieser Film war jedoch kein kommerzieller Erfolg und stürzte Im selbst in eine tiefe Krise. Die positiven Kritiken blieben aus, da niemand dem bisherigen B-Regisseur künstlerische Ambitionen abnehmen wollte, und beim Publikum kam er nicht gut an. Doch Im Kwon-taek, „selbst ein bisschen wie Unkraut", machte weiter.

Ein tiefer Einschnitt für das koreanische Kino kam 1973, als erstens das Fernsehen aufkam und zweitens das koreanische Kino zentral von der Regierung aus kontrolliert wurde. Es wurden strenge Richtlinien eingeführt, nach denen Propaganda-Filme und in jeder Hinsicht moralisch korrekte, d.h. antikommunistische, Filme zu guten Filmen erklärt wurden. Produzenten, die Filme nach diesen Kriterien produzierten, wurden mit Importlizenzen für je einen ausländischen Film belohnt. Das koreanische Kino hatte an Konkurrenzkraft verloren, und es verlor sie unter diesen Bedingungen noch mehr, denn die Kriterien für moralisch korrekte Filme waren höchst zweifelhaft. In dieser neuen Periode stand Im Kwon-taek vor einer neuen Herausforderung, und seltsamerweise war diese Periode, die für andere Regisseure das Aus bedeutete, für ihn die wichtigste. Dadurch, dass nicht mehr das Publikum an den Kinokassen darüber entschied, ob ein Film ein „Qualitätsfilm" war oder nicht, konnte er endlich abseits vom kommerziellen Druck drehen und sich als eigenständiger Regisseur entwickeln. Die Wende markierte 1976 der Film *Wangshimni*, eine Geschichte um Freunde, die sich nach Jahren auf getrennten Wegen in eben diesem Seouler Stadtviertel treffen. Auch Filme wie *Wae kúraettón'ga?* (Warum?, 1975), *Chokpo* (Der Stammbaum, 1978) und *Kippal omnún kisu* (Der Reiter ohne Flagge, 1979) waren zwar von oben abgesegnete „Qualitätsfilme", doch Im Kwon-taek gelang es, diesen Themen eine neue Perspektive zu verleihen und untersuchte menschliche Schicksale und Beweggründe vor geschichtlichen Hintergründen mit vordergründig nationalistischen Themen. In dieser Zeit begann er auch mit einer statischen Kamera zu arbeiten, die Kamerabewegungen reduzierte und eine stärkere Konzentration auf die Darstellung von Emotionen und von Metaphern für diese Emotionen möglich machte. In *Chokpo* beispielsweise wird die innere Stimmung der Hauptfigur, ein Koreaner, der entsprechend der offiziellen Anordnung des japanischen Generalgouvernements seinen koreanischen Namen in einen japanischen ändern soll, anhand von Motiven aus dem koreanischen Kulturgut dargestellt: Celadon-Vasen und langsam verfallende Häuser mit traditionellen Ziegeldächern unterstreichen die nationalen Standpunkte bzw. die zunehmende Mutlosigkeit des Helden.

Die 80er Jahre brachten wiederum eine Wende für die koreanische Filmindustrie und für Im Kwon-taeks Filmschaffen. Politisch wurde die Militärdiktatur Park Chung-hees durch die Militärdiktatur Chun Doo-Hwans abgelöst. Diese Regierung ermutigte die Filmemacher nun zum Streben nach internationaler Anerkennung. Sie rief Programme ins Leben, die die Untertitelung von Filmen förderte und sie so für internationale Festivals aufführbar machte. Filmen, die auf diesen Festivals ausgezeichnet wurden, winkten daheim Geldpreise. Im Kwon-taek war eigentlich der einzige talentierte Regisseur, der die vorangegangenen Zeiten relativ unbeschadet überstanden hatte und der mit seiner Version von nationalem Kino den Erwartungen in westlichen künstlerischen Filmkreisen entsprach. Filme wie *Mandara* (Mandala, 1981), *Kilsóttúm* (Gilseotteum,

1985), *Ssibaji* (Die Leihmutter, 1986), *Adada* (Adada, 1988) und *Ajeaje paraaje* (Komm, komm, komm höher, 1989) gewannen Preise. Seine Filme und Inhalte – Frauen als Opfer der Gesellschaft, Auswirkungen des Koreakrieges, Buddhismus – entsprachen im Ausland den Vorstellungen von koreanischen Themen, gründeten aber auch endlich seinen Ruf und seine Bekanntheit in Korea selbst. Besonders *Mandara* war der Film, der in Korea ein Kassenerfolg wurde und so die Ära des neuen koreanischen Kinos (New Korean Cinema) einleitete.

Machten die 80er Jahre Im Kwon-taek international bekannt, so wurde er in den 90er Jahren zum Nationalhelden, weil er fortfuhr, historische Stoffe zu verfilmen und dabei seine Fähigkeit vervollkommnte, ein ästhetisches und anschauliches Bild Koreas in der jeweiligen Zeit zu schaffen. Dabei war sein erster Film der 90er Jahre gerade kein Film, der allgemein als „künstlerisch wertvoll" galt. *Changgun-úi adúl* (Der Sohn des Generals) ist eigentlich ein kommerzieller Unterhaltungsfilm im Gangstermilieu, brach zu seiner Zeit, 1990, alle Kassenrekorde und wurde einer der erfolgreichsten koreanischen Filme, der auch heute noch nicht ganz aus dem Bewusstsein verschwunden ist.

Als der Film Changgun-úi adúl herauskam, war ich in der Mittelschule. Er hat die Situation dieser Zeit gut dargestellt, und weil viel Gewalt darin vorkam, hat mir der Film geholfen, den Stress abzubauen, den ich in der Pubertät und beim Lernen für die Universitätsaufnahmeprüfung hatte. (Student, 25 Jahre)

Kim Du-Hwan, von dem man sagt, er sei der Sohn eines Generals, weiß bis zum Schluss des Films nicht, dass er das wirklich ist. Es geht im Film auch gar nicht um Armee und Generäle, sondern um koreanische und japanische Banden im Seoul der 20er Jahre. Und so ist es indirekt doch wichtig, dass Du-Hwans Vater angeblich der General Kim Jwa-Jin war, ein Held der anti-japanischen Widerstandsbewegung. Du-Hwan – der am Anfang des Films aus dem Gefängnis entlassen wird und der schon in seiner schweren Kindheit als Waise mit Stolz behauptet hatte, dass er wahrscheinlich aus der berühmten Linie der Familie Kim aus Andong stamme – erwirbt sich dank seiner Kampfkünste nach und nach in der Gangsterwelt einen Ruf und steigt zum legendären koreanischen Mafia-Boss der 30er Jahre auf. Seine wichtigsten Siege erringt er gegenüber Mitgliedern japanischer Gangs, bis hin zum Höhepunkt, bei dem er fast im Alleingang in der Höhle des Löwen, d.h. gegen japanische Gangster in der Überzahl in ihrem Quartier kämpft und gewinnt.

In diesem Film herrschte ein männliches Gefühl.
Das Leben des Helden Kim Du-Hwan, der seine Wut auf die japanische Kolonialzeit mit der Faust ausdrückte, war sehr attraktiv (Student, 27 Jahre)

Die Kampfszenen waren unglaublich gut anzusehen, die Darstellung der Schauspieler war ausgezeichnet. Vor allem kam das Volksbewusstsein der Koreaner zur Zeit der japanischen Kolonialzeit gut heraus. (Student, 26 Jahre)

Was den Film tatsächlich zu etwas Besonderem macht, ist die Kombination aus westlichem Gangsterfilm und östlichen Martial-Arts-Filmen. Im Kwon-taek selbst gab an, dass er herausfinden wollte, wie es wäre, wenn er mehr als 20 Jahre nach seiner Zeit als Actionfilm-Regisseur in den 60er Jahren wieder einmal einen reinen Actionfilm drehen würde, abseits vom Druck, Preise auf Filmfestspielen gewinnen zu müssen. Niemand erinnerte sich 1990 noch an ihn als Actionfilm-Regisseur, und er fürchtete auch ein wenig diese Rückkehr zu seinen Wurzeln, denn er wollte auf der anderen Seite auch keine einfache Version eines 60er-Jahre-Actionfilms drehen. So entschied er sich dagegen, bekannte Actionschauspieler zu engagieren und drehte den Film mit unbekannten Gesichtern. Und er zeichnet – entsprechend

seiner inzwischen verfeinerten Kunst, historische Themen darzustellen – ein stimmungsvolles Bild der Zeit der 20er Jahre voller Details. So wird der Film auch zum historischen Zeugnis. Frauen mit Kimonos auf den Straßen, Rikschas, Bordellszenen und ein Training in einer Judo-Schule sind nur einige dieser Details. Japanische Dialoge wurden nicht untertitelt, sondern im Filmgeschehen entweder direkt gedolmetscht oder einfach japanisch gelassen. Der Zuschauer mag sich genauso fühlen wie ein Koreaner dieser Zeit, der des Japanischen nicht mächtig ist.

Mein persönliches Lieblingsdetail war die Aufführung eines Stummfilms mit live gelesenen Dialogen. Diese Szenen aus einem Film mit dem Titel „Kukkyóng“ (Staatsgrenze) stellen den Beginn einer Flucht dar. Den Zuschauern wird erzählt, dass „es ein harter Winter war, der das koreanische Volk Hunger leiden ließ. Zwei Angehörige dieses koreanischen Volkes in der Stadt Úiju, an der Grenze zur Mandschurei, müssen vor der [japanischen] Polizei fliehen. Wie wird es mit ihnen weitergehen?“ Im Kino sitzen auch zwei japanische Polizisten, die die Vorstellung überwachen. Vielleicht ist die ganze Filmvorstellung ein Hinweis auf Im Kwon-taek selbst und die Zeit, in der er „Qualitätsfilme“ mit hintergründiger Handlung drehte? Die Handlung an der Grenze zur Mandschurei und die Flucht vor den japanischen Polizisten sind jedenfalls sicher kein Zufall, denn am Ende, nach seinem siegreichen Kampf gegen die japanische Gang, erfährt Du-Hwan, dass er tatsächlich der Sohn von Kim Jwa-Jin ist, der in die Mandschurei ging und von dort aus Kämpfe der anti-japanischen Unabhängigkeitsbewegung leitete. Einer der letzten Sätze des Film ist: „Der Kampf ist noch nicht vorbei, wir müssen weiterkämpfen um unsere Freiheit wiederzugewinnen.“ So ist dieser Film doch mehr als ein reiner Actionfilm, er transportiert neben dem Augenmerk auf der Entwicklung einer einzelnen Person eine Ideologie und ein nationales Bewusstsein.

Ein weiterer Kassenschlager gelang Im Kwon-taek 1993 mit *Sóp'yónje (Sopyonje)*, einem Film, dessen hoher künst-erischer Anspruch trotz seines kommer-ziellen Erfolgs allgemein anerkannt wurde. Was den Film so besonders macht, ist die klangliche Dimension, was von manchen Kritikern auch als vollständige Ausfüllung des gesamten Filmraums gelobt wurde.

Ein Film, der unsere Musik zum Thema macht, ich glaube, das ist ganz neu. (Studentin, 28 Jahre)

Die Musik der Koreaner wurde in die Welt geführt. (Studentin, 20 Jahre)

Ich konnte etwas über den koreanischen Gesang erfahren und es war ein beeindruckender Film.(Student, 25 Jahre)

„Sóp'yónje“ ist eine Variante des Pansori, einer koreanischen Aufführungskunst, die man vielleicht am besten mit "Erzähltheater" bezeichnen kann. Dem Publikum werden von einem Sänger, den ein anderer auf der Fasstrommel begleitet, Balladen dargeboten. In Korea selbst ging diese Kunst im Laufe der Zeit immer mehr zurück, und war in den 90er Jahren eigentlich schon fast vergessen. Der Film *Sóp'yónje* stellt den Niedergang des Pansori in der koreanischen Nachkriegszeit dar, indem er vom Alltag und den persönlichen Beziehungen dreier Berufsmusiker erzählt, dem Vater Yu-bong mit seiner Adoptivtochter Songhwa und seinem Stiefsohn Dong-ho. Sie wandern durch das Land und bieten ihre Kunst auf Märkten dar. Die manchmal von unbeschwertem Gesang begleiteten Wanderungen bieten eine ideale Gelegenheit, die Schönheit und Idylle der Landschaft darzustellen. Die Natur ist dabei die Heimat, die durch die Modernisierung mehr und mehr verloren geht, und die die jeweilige Lebenssituationen der Personen begleitet und symbolisiert .

Der Film hat am meisten das Empfinden und die Schönheit Koreas zum Ausdruck gebracht. (Student, 31 Jahre)

Sópyónje war einer der Filme, die tiefen Eindruck auf mich gemacht

haben. Das Han-Gefühl, das man in einem Leben in sich tragen kann sowie dessen Darstellung mit künstlerischen Mitteln riefen bei mir einen tiefen Eindruck hervor. (Studentin, 20 Jahre)

Ich habe den Film in der Oberschule im Koreanisch-Unterricht gesehen. Er hat die koreanische traditionelle Musik und das Han-Gefühl eines Menschen gut ausgedrückt. (Studentin, 24 Jahre)

Ein bisher nicht bekannter charakteristischer Stoff wird im Film ausgedrückt, und das Han-Gefühl im Herzen der Frau wurde sehr gut geschildert. (Studentin, 24 Jahre)

Ein besonderes Augenmerk gilt dem Thema des koreanischen Han-Gefühls und der Vervollkommnung der Kunst des Gesangs. Yu-bong als Lehrer raubt Song-hwa eines Tages mit einem Trank das Augenlicht, damit sie sich ganz ihrer Kunst widmen kann. Dieses Leiden und dadurch die Anhäufung von Han im Herzen ist seiner Meinung nach die Grundvoraussetzung für ihre Ausdruckskraft.
Laut Im Kwon-taek selbst spiegelt der Erfolg des Films in einer Krise des koreanischen Kinos genau das Bedürfnis der Koreaner nach ihren so lange vernachlässigten Traditionen und Wurzeln wieder. Dieses Bedürfnis sei ihm genau in dieser Zeit zugute gekommen. Umgekehrt sorgte aber sicher auch der Film dafür, dass man sich in Korea auf diese traditionelle Kunstform besann und das Pansori wiederbelebte. Die Äußerungen der befragten Studenten zeigen genau dieses Bewusstsein für koreanische Traditionen, obwohl der Film gerade bei dieser jüngeren Generation, für die die Pflege von Traditionen wieder selbstverständlicher ist, durchaus auch auf Desinteresse stößt.

Der Inhalt war schwer und das Pansori war langweilig.(Studentin, 19 Jahre)

[Der Film hat mir gefallen] Weil es gut war, dass der Stoff koreanisch war und weil ich die Originalgeschichte mochte.(Studentin, 22 Jahre)

[Sóp'yónje] ist ein Film von Im Kwon-taek, der aus einem koreanischen Stoff gemacht wurde. Weil es ein Film war, der über Koreanisches informiert hat, habe ich ihn mit Interesse angeschaut, obwohl der Inhalt schwierig war und er auch ein bisschen langweilig war. (Student, 25 Jahre)

[Der Film ist] vor allem interessant, und das Bild und das Empfinden der Koreaner wurden gut ausgedrückt. (Student, 25 Jahre)

Ich weiß nicht viel über den Film. Wir haben den Film in der Mittelschule zusammen mit der Klasse geschaut und ich fand ihn, glaube ich, sehr langweilig. Aber ich fand es sehr gut, dass durch den Film unsere Kultur gezeigt wird.(Student, 26 Jahre)

Nein [der Film hat mir nicht gefallen]. In den Augen junger Leute ist der Inhalt langweilig.(Student, 21 Jahre)

Ich erinnere mich an Sópyónje als einen Film, der ausgezeichnet war, weil die konkrete und tatsachengetreue Darstellung des Stoffes, der mit der koreanischen 'Musik'kultur in Verbindung steht, die überdurchschnittlichen Fähigkeiten der Darsteller und der Aufbau der Story gut zusammenpassen.(Studentin, 26 Jahre)

Ging es Im Kwon-taek in *Sóp'yónje* um das Thema und die Philosophie des Pansori an sich, wurde es ein paar Jahre später zum erzählerischen Mittel, als er die Volkserzählung „Ch'unhyangjón“ neu verfilmte. Es gab vorher schon einige Verfilmungen dieses klassischen Stoffes, neu war jedoch, sie im Stil einer Pansori-Aufführung darzustellen. Der Titel in vormoderner Schreibweise *Ch'unhyangdyón* (Die Geschichte von Ch'unhyang) unterstrich die besondere Note dieser Neuverfilmung noch.

[Der Film *Ch'unhyangdyón*] Hat mir

gefallen. Es war neu für mich, den Film zusammen mit Pansori zu sehen. (Studentin, 21 Jahre)

Es war gut, dass viel Koreanisches in dem Film war. *Ch'unhyangdyón* hat ein ganz anderes Gefühl vermittelt, weil der Film im Einklang mit Pansori gedreht wurde.(Studentin, 20 Jahre)

Von Anfang an singt ein Sänger das „Ch'unhyangga“ (Lied von Ch'unhyang), und dieser Gesang bleibt fast während des gesamten Films im Hintergrund präsent. Das muss man zugegebenermaßen mögen, aber es gibt dem Film eine sehr eigene Atmosphäre. Auf der anderen Seite füllt das Pansori Szenen, die vielleicht allein nicht überzeugend genug gewesen wären, da die Hauptdarsteller – ganz der Erzählvorlage entsprechend – noch sehr jung waren.

Die Szenen des Films, die sich zusammen mit Pansori entfalten, waren sehr beeindruckend. Und die beiden Hauptdarsteller haben sehr gut gespielt, obwohl sie noch neu im Geschäft waren.(Studentin, 21 Jahre)

Ja - Der Einsatz des koreanischen Pansori als Hintergrundmusik war beeindruckend. Die Schauspieler haben gut gespielt und das typisch Koreanische hervorgehoben. (Studentin, 21 Jahre)

Ch'unhyangdyon war ganz anders als die Verfilmungen der Geschichte, mit denen ich in Drama oder Fernsehen in Berührung kam, und viel uninteressanter als diese.(Studentin, 20 Jahre)

Das Bild, das die Leute von Ch'unhyang in ihrer Vorstellung haben, wurde gut gezeichnet. (Studentin, 21 Jahre)

Es herrscht in Korea eine bestimmte bildliche Vorstellung von dieser klassischen Liebesgeschichte zwischen Yi Mongnyong, dem Sohn eines Yangban aus der Oberschicht, und Ch'unhyang, der Tochter einer Kisaeng aus der Unterschicht. Dieses Bild wurde wohl vor allem durch die Erzählung selbst geprägt, aber auch durch die zahlreichen Verfilmungen des Stoffes. Im Kwon-taeks Verfilmung folgt diesen verbreiteten Bildern. Es gab auch schon vorher moderne Verfilmungen mit sehr jungen Schauspielern, die ungefähr im Alter der Helden der Geschichte waren, obwohl diese beiden besonders jung scheinen und gerade am Anfang der Bekanntschaft die Ungeschicklichkeit und Unerfahrenheit der beiden sehr glaubhaft darstellen, weil sie sich dabei nicht verstellen müssen (im Gegensatz zu der Herausforderung, dann ein wirkliches Liebespaar zu spielen). Wirklich wirken tut der Film jedoch durch die romantische Geschichte selbst und durch die farbenprächtige folkloristische Darstellung des Lebens der Koreaner in der Yi-Dynastie, das entsprechend idealisiert wurde und eigentlich ein bisschen wie aus dem Museum wirkt, was ihm jedoch keinen Abbruch tut.

Ich fand es gut, etwas über die traditionelle Kultur und die Bräuche Koreas zu erfahren. (Studentin, 24 Jahre)

Der Film hat mir geholfen, Dinge aus der Vergangenheit leicht verständlich zu sehen und mit der vergangenen Kultur unseres Volkes in Berührung zu kommen und dadurch das Empfinden zu verstehen. (Studentin, 24 Jahre)

Ich habe die traditionelle Stimmung und die ländliche Kultur Koreas gefühlt und war beeindruckt von der tiefen Liebe. (Student, 20 Jahre)

Gleich zu Beginn des Films reitet Myongnyong durch Dörfer, vorbei an einem Dorffest mit bäuerlicher Trommelmusik (ganz so, wie man sie heute im Folkloredorf zu sehen bekommt) und einem Wettkampf im Ringen. Weiter geht es, in die Berge, auf einem Weg voller Frühlingsblumen, und bald wird er Ch'unhyang (= Frühlingsduft) zum ersten Mal begegnen. Die beiden werden ein Paar, heiraten heimlich und verbringen ein wunderbares Jahr zusammen, bis zu dem Tag, als Myongnyong in die Hauptstadt muss um

die Beamtenprüfung abzulegen. Der Winter beginnt und Ch'unhyang bleibt allein. Das neue Jahr bringt einen neuen Statthalter, der sie zwingen will, seine Geliebte zu werden, aber wider Erwarten (von der Tochter einer Kurtisane hätte er das nicht gedacht) widersetzt sie sich und bleibt selbst unter Folterungen Myongnyong treu, bis der die Beamtenprüfung besteht, zurückkommt, mit Ausbeutung und Korruption aufräumt, Ch'unhyang offiziell heiratet und damit in einen adligen Stand erhebt.
Wichtige Szenen werden immer mit ausdrucksvollem Pansori untermalt, beispielsweise als Ch'unhyang verzweifelt weint, weil Myongnyong weg muss. Die Darstellung der Natur spiegelt, wie schon in *Sóp'yónje,* Stimmungen wieder, und Details und Motive koreanischer Kultur – sei es der Kasten, in dem Myongnyongs Picknick mitgeführt wird, elegante weiße koreanische Vasen der Yi-Dynastie, blau-rote Laternen, eine verhüllte Frau der Oberschicht auf der Straße, Lotusblumen oder Berge im Morgennebel – wurden sorgfältig ausgewählt und in Szene gesetzt.

Ebenso stimmungsvoll ist ein dritter Film Im Kwon-taeks, in dem er koreanische traditionelle Kunstformen mit den Mitteln des Films dargestellt und verwoben hat. Wie *Sóp'yónje* und *Ch'unhyangdyón* setzt auch *Ch'wihwasón (Chiwaseon)* Elemente koreanischer Kulturtradition besonders in Szene. Dazu gehört eine Teezeremonie ebenso wie konfuzianische Symbolik: als die Hauptfigur Owón eine Pfingstrose und einen Pfirsich malt, erklärt ein nebenstehender Vater seinem Sohn, wofür diese Dinge stehen. *Ch'wihwasón* heißt eigentlich „Der Herr, der betrunken Bilder malt“, und im Mittelpunkt des Films stehen Leben und Karriere des Hofmalers Owón Jang Seung-up im Korea der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.
Am Anfang des Films, wo in der Volkserzählung *Ch'unhyangdyón* die adlige Hauptfigur Yi Myongnyong durch ländliche Gegenden ritt und Volksbräuche in Aktion sah, geht der ursprünglich aus armen Verhältnissen stammende Owón zu koreanischer Hofmusik durch ein Viertel der Oberschicht. In eher zufällig wirkenden Momentaufnahmen wird dann im Rückblick sein Leben erzählt; wie er lernte, sein Talent zu nutzen und zu entwickeln, wie er zunächst Bilder nur kopierte, um dann immer mehr zu seinem Stil zu finden, immer voller Leidenschaft auf der Suche nach Vervollkommnung und Anderssein – eine subtile Parallele zu Im Kwon-taeks eigener beruflicher Entwicklung, die von den meisten Zuschauern wahrscheinlich kaum bemerkt wird, genau wie die persönliche Beziehung zum Alkohol, in dem der Maler seine Frustrationen zu ertränken sucht, so wie es Im Kwon-taek eigenen Aussagen zufolge früher selbst jahrelang tat, bevor er künstlerisch ernsthaft an sich zu arbeiten begann.
Der Film *Ch'wihwasón* ist also weit mehr als nur die Darstellung einer Malerbiographie, vielschichtig wie er ist, versucht er auch, ein historisches Bild der Zeit des Malers zu zeichnen. Vor allem die Verfolgung und Hinrichtung von katholischen Missionaren und koreanischen Katholiken in dieser Zeit spielt in teilweise sehr blutigen Bildern immer wieder eine Rolle. Dem gegenüber stehen filmische Bilder, die wie gemalt wirken. Bäume im Gegenlicht aufgenommen machen den Eindruck einer bewegten Zeichnung und werden dann auch wirklich zu Bäumen auf dem Papier, das Meer bei Nacht sieht aus wie geriebene Tusche. An eine Tuschzeichnung in Schwarz-Weiß erinnert es auch, als Owón auf seiner Wanderschaft durch eine karge Landschaft im Mondschein kommt.

Die Szenen waren sehr beeindruckend, Koreas Schönheit wurde gut ausgedrückt und Choe Minsik hat auch gut gespielt (Studentin, 20 Jahre)

Es ist ein Film entstanden, der gut zum Empfinden der Koreaner passt. (Studentin, 20 Jahre)

Die Farben des Films waren schön und etwas ist anders als bei anderen Regisseuren. Er hat

Charisma. (Studentin, 20 Jahre)

Sóp'yónje, Ch'unhyangdyón und *Ch'wihwasón* waren jedoch nicht die einzigen Filme von Im Kwon-taek in den 90er Jahren. Filme von ganz anderem Charakter sind *Ch'ukche* (1996), der von Ereignissen auf einer Trauerfeier erzählt, *Taebaek sanmaek* (1994), ein Film über den Koreakrieg. In seinem Film *Ch'ang* (1997) erzählt er das Leben einer ‚Frau im Fenster' (ch'angnyó) und die Ausweglosigkeit ihrer Situation als Sinnbild der koreanischen Gesellschaft, die seiner Meinung nach wahre Werte erkennen soll, genau wie die Prostituierte, der die Liebe ihres langjährigen Freundes erst etwas bedeutet, als sie ernsthaft krank wird.

Sópyónje, Ch'unhyangdyón und Ch'wihwasón haben alle biographische Inhalte, aber sie haben mich nicht berührt. Der Film [Ch'ang dagegen] hat einen banalen Stoff philosophisch und mit einer Botschaft dargestellt. (Professor, 48 Jahre)

An *Ch'ang* knüpft der Film *Haryu insaeng* (Leben der Unterschicht), Im Kwon-taeks bislang letzter Film, in gewisser Weise an. Das Leben von Einzelpersonen wird auch hier dokumentarisch durch Radionachrichten zu jeweiligen aktuellen Ereignissen begleitet und darüber hinaus sichtbar in Szene gesetzt. *Haryu insaeng* ist aber auch in anderer Hinsicht eine Rückkehr und Weiterführung früherer Filme und Genres. Mit seiner Handlung im Gangstermilieu und mit seiner Kampfkunst-Szenen ist es kein Zufall, dass der Zuschauer sich an *Changgun-úi adúl* erinnert fühlt, und so ist der Film aus dem Jahr 2004 wieder einmal eine Hinwendung des Regisseurs zum Genre des Actionfilms nach Jahren der Erfahrung und Weiterentwicklung bei der Arbeit an anderen Stoffen.
Erzählt wird der Aufstieg des jungen Mannes Choe Tae-ung im koreanischen Gangstermilieu der 50er, 60er und 70er Jahre. Wie der „Sohn des Generals" Kim Duhwan schafft er es durch seinen Idealismus, seine kämpferischen Fähigkeiten und seine Gewaltbereitschaft sich Ansehen zu verschaffen und einen Ruf zu erwerben. Eingebettet wird das Ganze hier jedoch in größere historische Vorgänge über einen längeren Zeitraum hinweg. Durch Einblendung der jeweiligen Daten kann sich der Zuschauer gut in der Zeit orientieren, doch zwingt die Abfolge der chronologischen Ereignisse dem Film auch ein gewisses Tempo auf und man kann oft nicht so ruhig schauen wie beispielsweise in *Ch'wihwasón.*

Ja [der Film hat mir gefallen]. Der Film hat einen dichten Aufbau. Die meisten der anderen Filme von Im Kwon-taek scheinen so zu sein. (Student, 25 Jahre)

Im Fall von Haryu insaeng lief die Zeit zu schnell und es war schwer, den Inhalt zu verstehen. (Studentin, 21 Jahre)

Weil zuviel zu politische Szenen gezeigt wurden, war der Film langweilig. (Student, 21 Jahre)

Im Fall von Haryu insaeng ging es weniger um eine unterhaltsame Darstellung als vielmehr darum, die Tatsachen der damaligen Zeit ohne Übertreibung darzustellen. (Student, 21 Jahre)

Haryu insaeng ist ein Film, der sich wieder stärker mit Ereignissen der jüngeren koreanischen Geschichte auseinander setzt, angefangen bei politischen Manifestationen, die den Rücktritt des ersten Präsidenten Rhee Seung-man fordern, über den Militärputsch von Pak Chung-hee am 16. Mai 1961 bis in die Zeit nach der Ermordung Pak Chung-hees 1971. Tae-ung jedoch bleibt selbst nicht frei von der Korruption, gegen die er sich am Anfang so glühend eingesetzt hat. Er verändert sich mit seinem Aufstieg zunehmend negativ, und politische Verwicklungen mit dem koreanischen Geheimdienst werden gefährlich für ihn selbst und seine Familie. So wird das verachtete Leben eines Gangsters – das „Leben der unteren Klasse", wie ein Arzt es gleichzeitig verschönernd und abwertend formulierte – zum Symbol für die

Verachtungswürdigkeit der Leute aus der politischen Oberschicht, die „noch viel schlimmer als Gangster sind, weil sie so tun, als würden sie etwas aus edlen Motiven heraus für andere tun."
Ein Bonbon des Films ist – ein weiterer Anklang an *Changgun-úi adúl* – die Darstellung des Films im Film, diesmal des Goldenen Zeitalters der koreanischen Filmindustrie. Anfang der 60er Jahre will Tae-ung einen anderen Beruf ergreifen, und der Beruf eines Filmproduzenten bietet sich an, weil die Filmindustrie zu dieser Zeit „sehr erfolgversprechend" ist, auch wenn er nichts davon versteht. Schauspieler haben Doppelverträge und müssen von anderen Sets zur Aufnahme geholt werden, und das Damoklesschwert der Zensur schwebt ständig über den Produktionen. Sexszenen ohne Kleidung, so wünschenswert sie auch für den Erfolg beim Publikum sein mögen, werden gnadenlos von der Jury entfernt, ebenso die aus dem Leben gegriffene Darstellung amerikanischer Soldaten, die eine koreanische Frau schlagen. Im Kwon-taek wusste, wovon er erzählte, schließlich hatte er selbst in dieser Zeit öfter Ärger mit der Zensur, und das ist wiederum eine Parallele zu seinem eigenen Leben.

Man kann das 40jährige Werk des Regisseurs Im Kwon-taek unter vielen Aspekten betrachten. Es ist das Werk eines Regisseurs, der einen langen künstlerischen Weg hinter sich hat. Filme wie *Ch'unhyangdyón, Sóp'yónje, Ch'wihwasón, Haryu insaeng, Changgun-úi adúl, Ch'ang, Taebaek sanmaek* und *Ch'ukche* wurden sicherlich nicht nur deshalb am häufigsten genannt, weil sie seine jüngsten Werke sind. Sie sind auch seine besten und stehen am Ende einer langen Reihe von Filmen im Verlauf einer Karriere, die anfangs von so vielen Zufällen und gesellschaftlichen Zusammenhängen abhängig war. Dennoch darf Im Kwon-taek keinesfalls auf diese Filme reduziert werden. Seit er in den 1970er Jahren bewusst zum Regisseur zu reifen begann, hat er eine Reihe von bedeutenden Filmen gedreht. Bedeutend als Zeugnisse historischer Ereignisse und als kritische Analysen der Wirklichkeit, und fast immer steht dabei das Schicksal einzelner Personen im größeren Kontext geschichtlicher Inszenierungen und Ereignisse. Dadurch wird er zu einem bedeutenden Vertreter des neuen koreanischen Kinos. Das und die überaus ästhetische Umsetzung sehr koreanischer Themen machen seine Filme schon heute zum Teil der Geschichte und eines nationalen koreanischen Kulturerbes.

Literatur

Chong, Songil: Im Kwon-taek: Der Realismus unter dem System und gegen die Lüge. In: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. (Hrsg.): Im Kwon-taek. Texte zum Werk, zur Person, zu den Filmen. Berlin, 2005, 37-46

Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. (Hrsg.): Im Kwon-taek. Texte zum Werk, zur Person, zu den Filmen. Berlin, 2005

Frodon, Michael: Ein Kontinent namens Im Kwon-taek. In: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. (Hrsg.): Im Kwon-taek. Texte zum Werk, zur Person, zu den Filmen. Berlin, 2005, 34-37

Kim, Il-Hyun: „T'aebaek sanmaek" - Ein Film von Im Kwon-T'aek über den Koreakrieg. (unveröffentlichte Hausarbeit, Seminar für Sinologie und Koreanistik), Universität Tübingen, 2002

Kim, Kyung Hyun: Korean Cinema and Im Kwon-taek. In: James, David E.; Kim, Kyung Hyun (ed.): Im Kwon-taek: the making of a Korean national cinema. Detroit: Wayne State University Press, 2002, 19-46

Korean Film Archive, http://www.koreafilm.or.kr, 9.11.2005, hier auch eine Liste mit 99 seiner Filme

Sato, Tataoka: Han'guk yónghwa-wa Im Kwon-t'aek (Der koreanische Film und Im Kwon-taek). Koyang: Han'guk haksul chóngbo, 2000

Umard, Ralph: Im Kwon-taek: Filmemachen als Reflexion über menschliche und nationale Identität. In: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. (Hrsg.): Im Kwon-taek. Texte zum Werk, zur Person, zu den Filmen. Berlin, 2005, 13-21

Eindringende Blicke
Kim Ki-Duk: Seom

Kai Köhler

Der Ort: vielfach verschachtelt, so geschlossen wie an entscheidenden Stellen geöffnet. Ein Mann dringt ganz zu Beginn in etwas ein, was, aus seinem Blickwinkel aufgenommen, idyllisch wirkt. Auf einem See in malerischer, nebliger Landschaft sind einige Holzinseln verankert, die Anglern zum Aufenthalt dienen. Nur zweimal wird die Kamera diesen Ort verlassen. Isoliert in ihm sind wiederum die künstlichen Inselchen, deren Bewohner zumeist nicht schwimmen können und auf den einzigen Kahn angewiesen sind; und die Inseln erlauben ein Wechselspiel von Innen und Außen, von den Kanten, auf denen man isst und fischt, und dem niedrigen Innenraum, der zum Schlafen dient, allein oder mit Prostituierten, die per Boot angekarrt werden. Die Blicke dringen ein und dringen nach draußen. Einstellungen, die wie Rahmen fürs Eigentliche wirken, durchziehen den Film, aus den Fenstern hinaus, in die Hütten hinein, oder im Spiegel im Wohnhaus jener Frau, die das Spiel vergeblich zu kontrollieren sucht.

Vermutlich vermietet sie die Inseln; jedenfalls bei Nachfrage ihren Körper an die Angler. Sie besitzt das Boot, das es den Nichtschwimmern erlaubt überzusetzen, und bringt die Nahrungsmittel. Sie schweigt, willentlich – eine einzige Szene erlaubt überhaupt den Schluss, dass sie sprechen kann. Zwischen ihr und dem Mann schien sich etwas wie Zärtlichkeit zu entwickeln, als er die Situation brutal auszunutzen und sie zu vergewaltigen versuchte. Er reduzierte sie und sich auf Sex. Konsequent und aber selbstzerstörerisch ordert sie für ihn per Telefon eine Prostituierte, unter deren Anwesenheit niemand mehr leiden wird als sie selbst. In diesem Sprechen – das der Zuschauer nicht hört – verliert sie für einen zuletzt entscheidenden Moment die Macht, die sie schweigend auszeichnet. Ihre Stille sonst verweist auf kein misogynes Bild von vorgeblich unergründlicher Weiblichkeit. Mit Geste und Blick, auch mit energischem Tun, bezeichnet sie an anderen Fällen ihr Gewolltes und Gefühltes genau. So ist ihr Schweigen auch

nicht kulturalistisch aus einer buddhistischen Tradition der Redeverachtung zu erklären, denn es kann zwar manchmal Harmonie bezeichnen, vielfach ist es hingegen Ausdruck von Wut, Verachtung, Kampfbereitschaft.

Die genuin filmische Idee einer Schweigenden, die die Handlung prägt, öffnet nicht nur den Weg zu so originellen wie bildgerechten Dramaturgie, sie steht auch für die Ästhetik des Werks überhaupt. Es sind Bilder, die zuletzt entscheiden, und kein fernsehhaftes Gerede. Die Einstellungen sind ruhig, fast immer lang, und auf diese Weise gerade da von Distanz geprägt, wo es schlimm wird. Man sieht etwa den Mann und die Frau nebeneinander sitzen, erst zärtlich. Die Schnapsflasche wandert von Hand zu Hand, ein wunderbarer Moment der Nähe nach dem käuflichen Sex, den man zuvor sah, scheint möglich. Es ist das Gegenteil der Erinnerungen des Mannes, den, wie später klar wird, die Polizei sucht, der sich umbringen will und den die Frau davor bewahrt. In seinem Gedächtnis ist eine Sexszene eingebrannt: So kraftvoll wie mechanisch fickt ein Mann eine Frau, dann Schüsse, Blut, kreuzförmig liegen die beiden Leichen übereinander. Dass der Protagonist seine Frau und ihren Liebhaber ermordet hat, ist nur im Drehbuch zu lesen und im Film allenfalls zu erraten: eine so konsequente wie dramaturgisch wirksame Konzentration darauf, was am Ort geschieht, auf den einzig es ankommt.

Nähe also, die Kamera bei den Liebenden, denen der Regisseur konsequent den Dialog verwehrt. Schnitt, der Regen im Seewasser. Dann beide aus größerer Entfernung, sie rückt näher zu ihm, er deutet das als Angebot, mit ihm zu schlafen, vielleicht als Lockmittel der Hure, als die er sie auf der Nachbarinsel beobachtet hat. Er fällt über sie her, sie wehrt sich, er reißt ihr die Kleider vom Leib. Das dauert lange. Endlich stößt sie ihn ins Wasser, erhebt sie sich und rudert weg, während der Nichtschwimmer sich mühsam am Holz emporzieht. Kein Schnitt, kein Schwenk. Das Zerstörerische wird nicht pathetisch aufgebauscht, sondern von fern her konstatiert.

II

Hier ist auf die Gewalt einzugehen, für deren Darstellung Kim Ki-Duk und besonders „Seom“ berüchtigt sind. Es gibt ungewöhnliche Szenen von Brutalität in diesem Film, zum Teil gegen Tiere gerichtet: Ein Hund wird geschlagen, ein Frosch zerrissen, Fische werden zerhackt oder gar verstümmelt und wieder ins Wasser geworfen. Menschen traktieren sich hier mit Angelhaken oder werden traktiert: Der Mann versucht so Suizid zu begehen, als Polizisten die Bewohner der Inselhäuschen kontrollieren – die Frau versteckt ihn, schneidet ihm die Metallstücke heraus, reitet auf ihm (der über eine in zumal dieser Situation bewundernswerte Potenz zu verfügen scheint). Er vertreibt sie aggressiv, will reuig nachts zu ihr hinüberschwimmen, droht zu ertrinken – und sie rettet vom Boot aus sein Leben, indem sie ihn mit abweisendem Blick im wörtlichen Sinne angelt, ihn mit der Angel hinter sich her zieht und so seine Hände zerreißt. Wieder schneidet sie die Haken heraus – der Film ist durch stets verwandelte Wiederholungen strukturiert, Handlungen gewinnen so einen ritualartigen Charakter. Erneut folgt Sex, in seiner Variante, der gewaltsamen: Wieder bei Kräften, tritt er sie mehrfach zwischen die Beine. Dann dringt er roh in sie ein, gefilmt in einer seinem ersten Versuch einer Vergewaltigung ähnlichen Einstellung. Akzeptiert sie dies als Strafe, der immerhin eine verzweifelt Nähe suchende, krampfhafte Umarmung folgt? Später, an einem nebligen Morgen, liegen beide eng beieinander, er stiehlt sich mit dem Boot aus der Intimität davon, sie erwacht; und steigert die Strafe, indem sie mit dem Haken ihr Geschlechtsteil zerreißt. Ein Schrei! Ist das viel Gewalt? Es gibt auch zwei Tote. Die Prostituierte, die die Frau herbeirief, verliebt sich planwidrig wirklich in den Mann, taucht auch in ihrer Freizeit auf und wird von der Frau auf eine der leerstehenden Inseln verschleppt, wo sie weinend, gefesselt und geknebelt, sich an den Rand des Wassers schleppt und schließlich vornüberkippt, ertrinkt. Es bleibt offen, ob das

Tölpelhaftigkeit einer von Beginn an als oberflächlich gezeichneten Person ist. Die Mühe, die es der Gefesselten bereitet, sich über den Rand zu kippen, legt nahe, dass sie in Erkenntnis ihrer Niederlage als die im Liebeskampf Besiegte den Tod wählt. Jedenfalls muss ihr überwachungssüchtiger Zuhälter, dem in Problemfällen außer Prügeln nichts einfällt, der aber leider nicht schwimmen kann, ihr ins Wasser folgen.
Nichts entlastet mehr als ein solch burlesker Tod. Filmgeschichtlich betrachtet dürften die zwei Leichen im Werk unterdurchschnittlich sein, und dennoch gilt Kim Ki-Duk als blutfixiert. Das ist zum einen dadurch zu erklären, dass das, was seinen Protagonisten wehtut, originell ist; der Gebrauch von Angelhaken ist filmisch neu. Zum anderen und mehr noch ist die Schockwirkung durch das Komplementäre der Gewalt zu erklären, durch Liebe. Rambo schießt, drei Dutzend Vietcongs liegen ketchupbefleckt im Urwald, was solls, wir kannten sie nicht. Die Frau, die schweigt und liebt und rettet und Schmerz zufügt, erst den anderen und dann sich, kennen wir und verstehen sie vielleicht; und sogar den Mann mit seinem Verbrechen, seiner brutalen Sexualität, aber auch seinen Ängsten und den rührenden Figürchen, die er aus Draht formt. Zudem: Nicht was geschieht, ist das Schlimmste, sondern wie es gesehen wird. Der Schmerz hat seine Zeitspanne, die anders als sonst meist im Film kaum verkürzt ist. Wir sehen in voller Länge das technisch Notwendige, das zur Qual führt (wie auch später die ebenso schmerzhafte Rettung, wie die Haken Stück für Stück entfernt werden), die Kamera blickt von nah in die Augen derer, die sich verstümmeln oder die, was wohl schwerer fällt, das Geliebte verstümmeln.

III

Kim verkürzt den Schmerz nicht und verklärt ihn nicht. Die oft kolportierte Geschichte vom Journalisten, der bei einer Vorführung von „Seom“ in Ohnmacht gefallen sein soll, belegt nicht, dass Kim Ki-Duk Gewalt geil findet, sondern dass er ihren Schrecken zeigt. Bei ihm blutet der trotz allem liebenswerte Einzelne, nicht der anonyme oder verwerfliche Feind; und seine Kamerasprache, die hier nichts erspart, vermittelt gerade den Wert des Menschen, auch desjenigen, der wie alle gefehlt hat.
„Gefehlt“ meint hier nicht die allein übriggebliebene Bedeutung im Sinne von: nicht da gewesen, sondern verweist in geradezu altertümlicher Weise auf Sünde, die dadurch, dass in diesem Film alle sündigen, in keiner Weise bagatellisiert wird. Was getan ist, gilt; man kann nicht leichthin darüber hinweggehen. Im Gegenteil braucht es Strafe oder Verzeihung: Strafe prototypisch nach dem Vergewaltigungsversuch des Mannes und Vergebung, nachdem er die Frau vergewaltigt hat. Die Frau, die blickt, entspricht in ihrer Ruhe der Schnitttechnik, die kein Detail gnädig als nebensächlich opfert. Jedes Tun wird in seiner ganzen Länge gezeigt und damit in einer Alltäglichkeit, die in Filmen sonst meist die Handlungsdynamik überrollt. Das betrifft auch Nebenfiguren, denen Griffe zuweilen misslingen. Polizisten, die nach Verbrechern fahnden und ins scheinbare Idyll einbrechen, finden einen Gesuchten, schießen ihn an und können ihn erst beim zweiten Versuch wieder auf die Insel zerren; die Prostituierte, die später getötet wird, leistet sich manches Ungeschick. Das widerspricht Sehgewohnheiten. Im ernsten Genre gelingt sonst den Figuren jede Bewegung, in der Komödie konstituiert das Missgeschick den Verlauf, das hier aber beiläufig ist und so zu irritieren vermag.
Der ruhige Blick lässt auch keinen Ausweg für das Schäbige der Nebenfiguren. Eindrücklich ist der fette, lebensvoll prahlende Angler, der seine Huren damit beeindruckt, wie er Fische verstümmelt. Gegen Ende zieht er wieder Beute aus dem Wasser, während sein Sexobjekt begeistert oder Begeisterung heuchelnd aus Versehen die wertvolle Uhr ins Wasser stößt, die er ungeschickt an den Rand seine Insel gelegt hat. Er prügelt sie für die eigene Dummheit und ist gerichtet, richtet freilich das Paar, indem er für seine Uhr Taucher an jene Stelle kommandiert, an der auch die Lei-

chen der Prostituierten und ihres Zuhälters versenkt sind.
So ist das Männerbild; eher als jene Frauen, die in Korea Kim Ki-Duk ablehnen wegen der Gewalt gegen Frauen, die er zeigt, müssten Männer gegen das Bild ihrer Geschlechtsgenossen, die prügelnd und hurend durch den Film geistern, protestieren.
Problematisch ist unter geschlechtsspezifischen Blickwinkel nicht die Gewalt gegen Frauen, die Kim zeigt und die das herrschende Patriarchat demontiert; denn diese Gewalt ist als hässlich gezeigt. Problematisch ist eher das Konzept des Opfers, das dem der Sünde entspricht, doch auf die Frau verschoben ist. Vom Mann kann der Zuschauer zwar vermuten, dass er ein Mörder ist und deswegen Reue empfindet; mit dem Angelhaken aber versucht er sich umzubringen, als die Polizisten kurz davor stehen, auch ihn zu verhaften. Ganz anders als sein Versuch, der gesetzlichen Strafe zu entgehen, lässt sich ihre Selbstverstümmlung als Selbstbestrafung deuten, als Sühne dafür, dass sie ihn mit nämlichem Haken sich hat die Hände zerreißen lassen, wollte er nicht ertrinken.
Damit beweist sie eine Souveränität, die ihm abgeht – und eröffnet den Weg zu stummer Verständigung, zu einem Höhepunkt an Zärtlichkeit. Seinem Ruf entgegen kennt der Film zwar von Beginn an nicht nur Brutales: viele Blickwechsel nehmen das Spätere ebenso voraus wie die Figürchen, die der Mann liebevoll aus Stahl biegt und die das sind, mit dem er sein Empfinden auszudrücken vermag. Selbst die Besuche der Prostituierten, die später sterben wird, deuten ein Potential des Besseren an. Aber erst nach der Selbstbestrafung der Frau gibt es ein ruhiges Beisammen. Der Mann und die Frau streichen das Haus neu; zuletzt treffen sich die Pinsel auf der letzten freien Fläche, liebkosen einander für einen langen Moment der Ruhe.
Freilich: dies hat das Opfer der Frau ermöglicht, der so gerade, weil ihre Stärke betont wird, ein fragwürdiges Maß an Verantwortung für die Rettung des Ganzen aufgebürdet wird. Innerweltlich gelingt ihr diese Rettung nicht; der Prahler verliert seine Uhr, die Taucher werden die Leichen finden, es bleibt allein die Flucht. Es ist die zweite des Films; und wie die erste, etwa in der Mitte des Verlaufs, führt sie um eine Landspitze herum in einen vom Ort der Haupthandlung nicht einsehbaren Teil des Sees, in ein Schilffeld. Doch während das Schilf beim ersten Mal den realistischen Liebeswinkel der Hauptfiguren barg, ist es nun ins Symbolische verschoben. Man sieht den Mann, wie er sich mit freiem Oberkörper watend den Weg ins Schilffeld bahnt, und dann in der letzten Einstellung die wohl tote Frau, nackt und halb im Wasser in ihrem Kahn liegend, wobei die Schilfhalme ihre Schambehaarung bilden.
Die Frau das Paradies? Der Rettungsweg des Mannes zurück in den Schoß der Mutter? Mehr Argumente als für Kim Ki-Duks Verachtung der Frau wären für den Vorwurf zu finden, er verkläre sie. Doch griffe auch diese These, die sich aufs in der Tat fragwürdige Schlussbild stützen kann, zu kurz.
„Seom“ nämlich ist ein Film der Spiegelungen; nicht allein, weil mehrfach der Spiegel im Haus der Frau das Bild strukturiert, sondern weil fast jede Einstellung und jede Szene mindestens eine Entsprechung hat, die sie spiegelt. Nebenbei bemerkt, ist dies der Hauptgrund, weshalb der Film bei jedem Sehen mehr überzeugt: Viele Bezüge werden dann erst klar, wenn man den Fortgang kennt.
Das Prinzip der Spiegelung widerspricht dem normalen Zeitablauf, der in der chronologischen Handlungsführung durchaus gewahrt bleibt. Die Vielzahl von Vorausdeutungen und Rückbezügen lässt das Prinzip von Ursache und Folge fragwürdig werden. So ist nicht allein das Spätere im Früheren vorweggenommen, sondern das Frühere im Späteren aufbewahrt. Die symbolbelasteten Schlussbilder etwa zitieren das Prinzip der Schachtelung von Innen und Außen, das den Blick von Beginn an bestimmte, und bringen so ein Moment der Irritation in die scheinbar klischeeüberladene Lösung hinein.

Die Frau liegt zuletzt im Wasser, in dem Element, in dem und durch das sie den brutalen Männern überlegen war. Das lässt sich als Pazifizierung beängstigender weiblicher Stärke deuten, zumal ihr sexualisiertes Inneres nun zum Raum geworden ist, in dem der zuvor bedrückte Mann sich frei ergeht. Doch bewahrt das Wasser, in dem sie sich als Lebende souverän zu bewegen wusste, nicht nur die Erinnerung an ihre Macht auf. Im ganzen Film ist es nicht als Substanz ungreifbarer Reinheit, die topisch der Frau zugeordnet ist, oder als Ort reinen, „weiblichen" Todes präsent. Der überkommenen Vorstellung entgegen ist Wasser auch Schauplatz von Gewalt und Schmutz. Fische werden aus dem Wasser gezogen und zerhackt, oder als grausam verstümmelte – zur wirklichen oder gespielten Begeisterung der dafür bezahlten Frauen – ins Wasser zurückgeworfen. Zudem scheißen und pissen die Angler, die von ihren Inselhütten nicht wegkönnen, ins Wasser; was auf irritierende Weise ausführlich gezeigt wird, aber wohlbegründet, um der vereindeutigenden Verklärung des Elements vorzubeugen.

IV

Das Symbolische also ist präsent, doch unterlaufen – im Falle des Wassers allein schon deshalb, weil es einen wichtigen Handlungsort abgibt und alle übrigen Orte räumlich bestimmt, es durch das auf der Filmebene Reale also determiniert ist. Was fürs Symbol gilt, gilt auch für die Moral. Es gibt in diesem moralischen Film Sünde und Strafe, vielleicht Vergebung – doch weder nach den Maßstäben des Gesetzes (die Polizisten werden als störende Eindringlinge gezeigt) noch nach traditionellen Normen, die zu wissen vorgeben, welches Verhalten gut und welches schlecht ist.

Maßstab der Wertung scheint das individuell Konsequente zu sein. So wirft der Zuschauer dem Mann seine Morde zumindest nicht vor, doch sehr wohl seinen Vergewaltigungsversuch – weil er sich zuvor als einfühlsam gezeigt hat. Die Prostituierte verliebt sich in den Mann, zu dem sie beordert wird und der sie reuig nicht anrührt, so sehr, dass sie in ihrer Freizeit mit ihm schläft; und zeigt wohl Größe im Tod, in den sie sich gefesselt bis zum Inselrand robbt, gleichzeitig liebend und lächerlich weinend. Auch die Frau prostituiert sich, sie verletzt sich und andere und tötet sogar – für ihre verletzte Liebe. Der Zuschauer ist auf ihrer Seite.

Legitimiert ist hier, wer mit seiner Existenz dafür einsteht, was er tut. Das ist eine spezifisch moderne Wertung, die das der Gemeinschaft oder Gesellschaft Nützliche nicht in den Blick nimmt. Ist also Kim ein Vertreter der Moderne, der im Westen geschätzt wird, wohingegen man in Korea einfach noch nicht weit genug ist?

Die moderne Gesellschaft, die er zeigt, ist abstoßend. Seine ruhige Kamera hebt jedes ihrer hässlichen Details hervor. Die Aufhebung von Zeit in „Seom" widerspricht modernem Entwicklungsdenken, sein Moralismus sperrt sich gegenwärtiger Pragmatik, die verlangt, dass der Mensch seine Funktion erfüllt in einer Struktur, die er selbst kaum zu überblicken vermag. Anstelle der hektischen Großstadt, die das heutige Südkorea kennzeichnet, wählt er einen See und umliegende Berge zum Handlungsort und bildet sie mit ruhiger Kamera ab. Ist Kim ein Vertreter asiatischer Ruhe, der essentialistisch als Vertreter einer exotischen Bilderwelt im Westen geschätzt wird, während man in Korea derlei Ideologien nicht braucht?

Das scheinbare Paradoxon von Modernität und Anti-Modernität lässt sich auflösen, zugunsten Kims. Erst wo die gesellschaftliche Moderne sich durchsetzt, wird eine progressive Moderne-Kritik möglich, die nicht einer falschen und immer schon repressiven Tradition lobhudelt, sondern in der Negation des Bestehenden das Bessere andeutet. Freilich ist stets die Versuchung da, das Bessere auch schon zu zeigen; Kim Ki-Duks Schlussbild, mag es auch strukturell zu erklären sein, verweist auf einen solchen Wunsch. Die Lösung ist allerdings auch nicht im extremen Gegenteil angedeutet, der als sensationell empfundenen Gewalt; denn die verlangt marktstrategisch

nach Überbietung, im nächsten Film oder vom nächsten Regisseur – und sie ist es auch nicht in der wie auch immer berührenden Zärtlichkeit. Die Lösung ist vielmehr in die filmische Struktur verlagert: zum einen durch den ruhigen Blick, der sich Marktgewohnheiten sperrt und zum Bedenken zwingt; zum anderen durch die Großform, mit ihren vielfältigen Bezügen, die für den aufmerksam kombinierenden Zuschauer einen Vorschein von Freiheit repräsentieren.

Ein japanisch-koreanischer Gangsterfilm, in dem die Koreaner Koreanisch sprechen und die Japaner Deutsch. Masahiko Nagasawa: Seoul

Michael Menke

Die Unterzeile des Titels mag etwas verwirren, aber so ist es wirklich. „Seoul“ ist eine japanische Produktion, die aber in Seoul spielt, und die meisten Darsteller sind Koreaner, die auch Koreanisch sprechen. Im Original sprechen die Japaner natürlich Japanisch, aber der Film lief im August im ZDF, und intelligenterweise wurde der koreanische Ton beibehalten (mit deutschen Untertiteln), Japanisch aber wurde in Deutsch synchronisiert.

Zur Handlung:
Der junge japanische Polizist Hayase (Tomoya Nagase) ist auf einer Reise in Südkorea und verpasst etwas (wie noch oft im weiteren Verlauf des Filmes), diesmal seinen Flieger nach Tokio. Weil er einer Mutter und ihrem Baby das Leben rettet, gerät er in eine Verfolgung zweier Bankräuber. In Notwehr erschießt er einen der Täter. Kommissar Kim (Choi Min-Soo), ein stockkonservativer Koreaner, mag allgemein keine Japaner, und diesen Hayase, der sich in seinen Fall einmischen will, schon gar nicht.

Hayase erhält dennoch von den koreanischen Behörden die Erlaubnis, noch 72 Stunden in Seoul zu bleiben, um als Augenzeuge bei der Jagd nach dem Täter zu helfen. Die einzige, die sprachlich und mental auf seiner Seite steht, ist eine Dolmetscherin der Polizei (Kim Ji-Yeoun).
Innerhalb von zwei Monaten haben sich Dutzende von Überfällen auf Geldtransporter ereignet, Kommissar Kim tappt im Dunkeln. Und kurz vor der asiatischen Gipfelkonferenz und der Eröffnung der koreanisch-japanischen Gemeinschaftsbank will man ein positives Bild von Korea haben. Zu allem Überfluss meldet sich eine Rebellentruppe „Morgenröte des Volkes“ und erklärt, dass sie den japanischen Außenminister, der die Konferenz eröffnen soll, gekidnappt hat. Sie fordern 500 Millionen Yen Lösegeld. Doch so viele Devisen gibt es nur in einer Bank, eben jener koreanisch-japanischen Gemeinschaftsbank.
Es folgt eine Reihe von wilden Schießereien und Verfolgungsjagden, Hayase erkennt einen der Täter wieder. Am Ende wird klar, dass einer der Bankmanager ein hundsmiserabler Unhold ist, der alles und jeden abknallt, der sich ihm in den Weg stellt. Geschossen wird aber auch fleißig von der koreanischen Polizei, dabei gilt die Regel Nr. 1: Nur ein toter Gangster ist ein guter Gangster. Kommissar Kim hat scheinbar früher einmal Pech mit dieser Regel gehabt und einen seiner Kollegen erschossen, und hier ist endlich seine wunde Stelle: Auch der knallharte konservative Kim menschelt ...
Am Ende des Films versuchen die Gangster, mit dem geraubten Geld und einem entführten Bus zu entkommen, aber nun arbeiten der Koreaner Kim und der Japaner Hayase zusammen, und das ist vielleicht eine der Botschaften dieses Films. Am Schluss sagt Kim sogar auf Deutsch-Japanisch „Vielen Dank!“, und nun wissen wir alle, dass dieser Mann auch im Grunde schon immer alles wusste ...

Der Film selbst, seine Story, seine Handlung, sind eigentlich eher mäßig. Er lebt wesentlich von den Action-Szenen und der Auseinandersetzung zwischen Kim und Hayase. Was außergewöhnlich ist, ist der ironisierte Gegensatz Japan-Korea, vertreten durch die beiden Hauptdarsteller. Koreanischer Konservativismus, besonders bei älteren Männern, wird ziemlich auf die Schippe genommen, wenn zum Beispiel Kommissar Kim mit dem Satz „Hier ist Korea!“ seinem jungen japanischen Kollegen immer mal wieder eins auf die Nase gibt.

Mich selbst hat der Film besonders in den Szenen angesprochen, in denen der Japaner in Seoul herumirrt, kein Wort der Sprache versteht und in diverse Fettnäpfchen tritt. Das ist so ein bisschen „Lost in Translation“, und da ging es mir hier vor Jahren ähnlich.
Ich habe den Film meinen Studenten einmal einfach so vorgespielt, was schon zu erstaunten Reaktionen geführt hat, weil
- ein „koreanischer“ Film im deutschen Fernsehen läuft.
- die koreanischen Dialoge belassen wurden, lediglich deutsch untertitelt.
- ein Japaner und eine Japanisch-Dolmetscherin Deutsch sprechen.
- es überhaupt einen japanisch-koreanischen Film gibt (meine Studenten kannten den Film nicht, aber den koreanischen Hauptdarsteller).

Dann habe ich mir die Original-Version dieses Streifens besorgt, und einer anderen Klasse einige Szenen vorgespielt. Sie sollten Sätze des Japaners (die hier koreanisch untertitelt waren) versuchen ins Deutsche zu übersetzen. Hilfreich war da auch, dass man die Handlung bereits versteht, wenn man nur die anderen koreanischen Textteile mitbekommt.
Der Aha-Effekt war groß, als ich dann dieselben Szenen von meiner deutschen Version vorführte. Hier sagt Hayase, nach schlagkräftigen Hinweisen von Kommissar Kim zur koreanischen Etikette: „Nicht immer mit der Faust!“ Dieser Satz wurde von einem meiner Studenten wiedergegeben mit „Nicht immer nur Faust“.
Recht hat er, es kann auch mal ein koreanischer Film sein.

Vorsicht, Schlange!
Kim-Ki-Duk: Frühling, Sommer, Herbst, Winter … und Frühling

Thomas Schwarz

Man stelle sich vor: über einem Wald, irgendwo in Nord-Kyeongsan, thront ein überlebensgroßer steinerner Buddha und überblickt eine Landschaft von ganz eigentümlichem Reiz. Die Natur hat hier die Bühne für ein Drama errichtet. Inmitten steil abfallender Berge ein jadegrüner See, an seinem Ufer – ein Holztor. Öffnen sich seine Flügel, wie von Geisterhand, gleitet der Blick über das Wasser hinweg zu einer schwimmenden Holzplattform, auf der ein kleiner Tempel steht. Erreichbar ist diese Klause nur mit einem Ruderboot. Kein Internet, kein Fernsehen, kein Radio, nichts dringt hier durch, und schon gar nicht das im Land der Morgenstille omnipräsente Handygeklingel.

In dieser Abgeschiedenheit gibt es keine Moral, außer der eines Einsiedlers, dem nichts Menschliches fremd zu sein scheint. Allein mit seinem kleinen Zögling, dem er die Kunst lehrt, Heilpflanzen von giftigen zu unterscheiden, lebt er hier. Wenn der Schüler aufbricht, um im Uferwald Kräuter zu sammeln, gibt ihm der alte Mönch eine wichtige Botschaft mit auf den Weg: Baem joshimhae, pass auf, Schlangen! Der Satz ist ambivalent. Vordergründig bedeutet er, dass man sich vor Schlangen in Acht zu nehmen habe. Doch schwingt hier auch der Imperativ mit, vorsichtig mit Schlangen umzugehen, denn als Reinkarnation mag einer Schlange eine verstorbene Seele innewohnen. In der buddhistischen Tradition gebietet es der Respekt vor den Toten, den Tieren umsichtig aus dem Weg zu gehen.

Eines schönen Tages im »Frühling« ertappt der alte Meister seinen Zögling dabei, wie er einen Fisch, einen Frosch und eine Schlange quält, indem er ihnen mit einem

Faden einen Stein an den Körper bindet. Der Mönch bindet nun seinem Schüler selbst einen Stein an den Leib und schickt ihn los, die Tiere zu befreien. Wenn auch nur eines von ihnen stürbe – so lautet die Prophezeiung –, dann würde er die Last seines Todes im eigenen Herzen tragen, bis an sein Lebensende. Nur der Frosch hat das grausame Experiment überlebt. Am Ende des ersten Akts ahnt man schon, dass in diesem Jungen Triebkräfte schlummern, die dafür sorgen werden, dass sein Leben in einer unruhigen Bahn verläuft.

Der zweite Akt, der »Sommer«, zeigt uns den jungen Mönch in seiner Jugendblüte. Gerade noch beobachtet er mit staunender Aufregung, wie es zwei Schlangen im Gebüsch miteinander treiben, als auch schon Eindringlinge nahen, die die fragile Ordnung der kleinen Bergwelt aus den Fugen bringen werden. Eine Mutter hat sich mit ihrer Tochter zu Fuß auf den Weg gemacht, um sie zur Kur zu bringen. Was ihr fehlt, weiß keiner. Sie hüstelt, und man darf annehmen, dass sie in der Welt draußen schon um professionellen Rat nachgefragt hat.

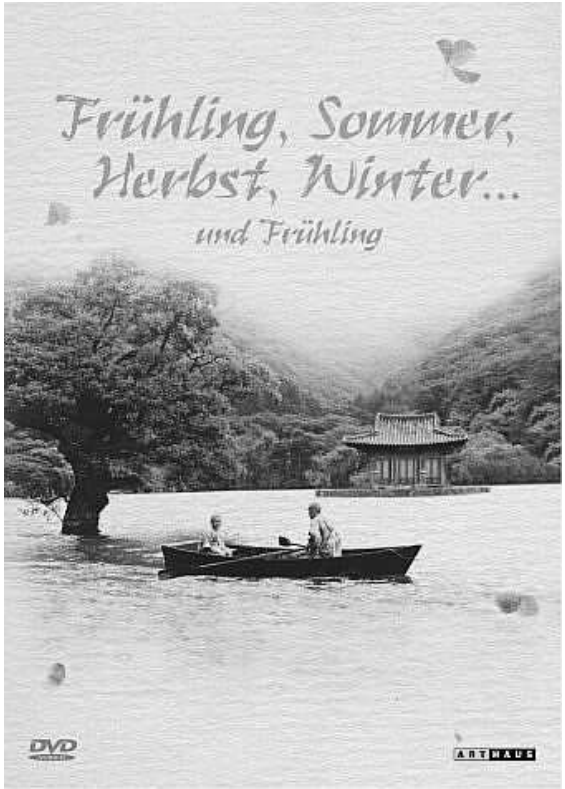
Dass die Mönchsklause des Films nicht von dieser Welt ist, erkennt man an der lapidaren Diagnose des gelehrten Mannes, die da lautet: ein Seelenleiden. Übelriechenden Tee verordnet er nur in homöopathischen Dosen, die auf keinen Fall schaden können. Das Wichtigste an seiner Zubereitung ist, dass die Kräuter liebevoll von seinem jungen Schüler im Mörser zerstoßen werden. Dieser nutzt die sommerlichen Temperaturen darüber hinaus, um die Patientin an einem idyllischen Waldteich zu entjungfern.

Der Monsunregen lässt die Wasser des Sees schwellen, er tritt über seine Ufer. Hier erreicht der Film einen ästhetischen Höhepunkt und erinnert an Lars von Triers Raumskizzen in »Dogville«. Der schwimmende Tempel besitzt in seinem Innern zwar eine Tür, die eine räumliche Unterteilung andeutet, aber die Wände sind unsichtbar. Das Auge der Kamera ist das des auktorialen Erzählers, der problemlos durch meterdicke Mauern zu blicken vermag. Mit ihm durchschauen wir Enge und Hitze dieses Raums, in dem die Patientin und ihr Liebhaber nicht voneinander lassen können. Indes schlummert der alte Mönch scheinbar friedlich vor sich hin. Oder ignoriert er das Treiben in seinem Haus nur, weil er auf seine therapeutische Wirkung setzt? Eines Tages ertappt er die beiden doch, als sie eine Nacht miteinander draußen auf dem See im Ruderboot verbracht haben, in dem sie dann aufgrund postkoitaler Müdigkeit verschlafen. Der alte Mönch nimmt die Sache gelassen. Er erklärt, dass die Patientin nun offenbar die richtige Medizin bekommen habe und entlässt sie als geheilt. Damit stürzt er seinen Schüler in Verzweiflung. Der packt in einer Nacht-und-Nebel-Aktion die steinerne Buddha-Statue des Tempelchens in seinen Rucksack und macht sich über den Waldpfad auf und davon, um in der Welt draußen seine eigenen Erfahrungen zu sammeln.

Der dritte Akt zeigt uns einen merklich gealterten Meister im »Herbst« seines Lebens. Er sitzt in der Sonne vor seinem Tempel und verspeist genüsslich einen Reiskuchen. Doch während er sich ein Stück Deok in den Mund schiebt, verfinstert sich sein Gesicht. Eingewickelt war der Kuchen in eine Zeitung. In ihr liest er einen Artikel über einen Mann von dreißig Jahren, der aus Eifersucht seine Frau umgebracht hat. Auf dem Foto neben dem Text muss er seinen ehemaligen Schüler erkennen. Wenig später steht der auch schon am Tor zum See und bittet darum, übergesetzt zu werden. Bei seinem stoischen Meister stößt er auf wenig Verständnis für seine Tat. Der weist ihn auf den kalkulierbaren Lauf der Dinge hin: Das, was ihm gefalle, gefalle auch anderen. Der geraubte Buddha steht nun wieder auf seinem Platz. Um den Aufruhr in der Seele seines Schülers zu beruhigen, verordnet der Lehrer eine Art Literaturtherapie. Mit dem Schwanz seiner weißen Katze malt er in schwarzer Farbe das Panyashimkyoung, eine buddhistische Sutra, auf die Holzplattform des Tempels. Seinen Schüler lässt er sodann mit einem Messer, der noch blutigen Tatwaffe, die Sutra nachritzen. Als zwei Kriminalbeamte auftau-

chen, um den Flüchtigen zu verhaften, überredet sie der Meister, seinem Schüler ein letztes Moratorium zu gewähren, sodass er sein kalligraphisches Werk zu Ende bringen kann. Am Ende helfen die beiden Inspektoren noch mit, die Schrift mit Farbe zu versiegeln, bevor sie den Mörder seiner weltlichen Strafe zuführen. – Als der alte Mönch sein Ende nahen fühlt, errichtet er im Ruderboot einen kleinen Scheiterhaufen. Mund, Nase, Augen und Ohren überklebt er mit Kalligraphien, auf denen das chinesische Zeichen für „Verschluss“ steht. Dann zündet er sich an …

In der Waldeinsamkeit wird es »Winter«, das Wasser gefriert. Als gereifter Mann kehrt der ehemalige Schüler über das Eis zum Tempel zurück. Sein Meister ist zur Schlange geworden. Der entlassene Sträfling bindet sich ein Seil um den Bauch, an dem er einen Stein hinter sich her zerrt, und leistet Buße. In einem selbstquälerischen Gewaltakt schleppt er so eine kleine Statue, den »im Sitzen nachdenkenden Buddha«, auf den Gipfel eines Schneebergs, sodass er meditierend das ganze weite Land mit der zu einem kleinen Fleck zusammengeschrumpften Fläche des Sees im tiefen Einschnitt des Tals zu überschauen vermag. Askese und winterliche Kälte entfalten ihre kathartische Wirkung, der Schüler wird jetzt selbst zum Meister, dessen Gi, dessen magische Energie, er sich aneignet. Im kommenden »Frühling« besucht ihn eine verschleierte Frau, die den Tempel als eine Art anonyme Kinderklappe benutzt. Am Ende des Films entpuppt sich das der Obhut des Mönchs anvertraute Kind als derselbe Tierquäler, der auch sein Meister schon in jungen Jahren gewesen ist. Mehr muss nicht erzählt werden, die Geschichte ist zum Algorithmus geworden, der sich ad infinitum wiederholt: Der Film ringelt sich zu einer fatalen Schlange, die sich in ihren eigenen Schwanz beißt.



»Frühling, Sommer, Herbst, Winter … und Frühling«. Originaltitel: Bom, yeoreum, gaeul, gyeoul, geurigo bom. Deutsch-koreanische Koproduktion, 103 Min., 2003.

Ein Zug, der nicht aufzuhalten ist, und Mängel, die schwer zu verzeihen sind
Baek, Woon-Hak: Tube

Andrea König

Die Vorgeschichte

In meinem ersten Jahr in Seoul – und wirklich erst da – hatte ich den einen oder anderen koreanischen Film in diversen DVD-Bangs angeschaut – des Koreanischen nicht mächtig, mit englischen Untertiteln. Stets von versierteren Filmeguckern begleitet fand ich mich jedes Mal gut beraten und war nur an exzellente Filme geraten.

Dann trieb mich diesen Sommer im Heimurlaub das Versprechen, einen Artikel für die vorliegende Herbstausgabe unseres DaF-Magazins zu schreiben, in die DVD-Abteilung einer dieser Multimedia+Zubehör-Ketten. In der tiefsten ostdeutschen Provinz erwartete ich ehrlich gesagt nicht viel koreanisches Filmmaterial. Ich „klappte“ mich von A bis Z durch das Sortiment – klapp-klapp-klapp – und fischte alle koreanischen Filme raus. Es gab derer genau sieben, alle synchronisiert. Zwei aus der oberen Liga (*Old Boy* und *JSA*) waren mir zu teuer, die anderen fünf (von denen ich keinen kannte) landeten in meinem Einkaufskorb und dann ziemlich schnell im DVD-Player. Nach dem knappen Dutzend guter Filme in Korea läuft der Griff in die Angebotskiste jedoch nicht gerade unter der Rubrik „Schnäppchen“ – es sei denn, jemand liest jetzt diesen Artikel, dann war es wenigstens nicht umsonst.

Also ich war enttäuscht von den Filmen. Im Hinterkopf das Motto „Lache, wenn es nicht zum Weinen reicht!“ habe ich mich durchgekämpft, durch koreanische Zeitreisen, Polizeieinsätze und Phantasiewelten mit immer wiederkehrenden Motiven und Handlungsabläufen, durch schier endlose Kampfszenen und rührige, aber nicht unbedingt rührende Romanzen. – Hm, zeitweise hielt mich nur die Suche nach Filmfehlern bei der Sache.

Aber ich wollte doch einen Film rezensieren! Für einen musste ich mich also entscheiden. Um einige meiner Zeitgenossen vielleicht besser zu verstehen, habe ich mir einen Actionfilm vorgenommen, das Genre, das ich eigentlich neben deutschen Heimatfilmen und Psychothrillern am wenigsten mag.

Der Film

Ort des Geschehens: 78,63% (grob geschätzt) in U-Bahnhöfen, auf U-Bahnsteigen, in, auf und unter U-Bahnen, auf U-Bahn-Gleisen, in der U-Bahn-Schaltzentrale, im U-Bahn-Tunnelsystem

Die Haupt-„Action"äre: Da wäre der melancholische Chang, der jugendliche Held, mit der Zigarette im Mundwinkel, die auf Grund eines Nichtrauchversprechens, das Chang seiner Frau gegeben hat, im Film häufig *nicht* angezündet werden wird. Chang ist Polizist bei der U-Bahn-Polizei, nachdem er wegen Befehlsverweigerung aus einer Spezialeinheit geflogen war. Chang kommt über den Tod seiner Frau nicht hinweg, die am Rande einer Schießerei ums Leben gekommen war. Ihr Mörder: Kang Ki Taek, der *böse* Kang Ki Taek. Der ist jetzt zum einen die Nummer 1 auf der Fahndungsliste der Polizei. Er hatte früher, ebenfalls als Mitglied eines Sonderkommandos mit dem Namen „Rhodes team", für die koreanische Regierung unter gröbster Verletzung von Menschenrechten „Drecksarbeit" geleistet. Nachdem internationale Menschenrechtsorganisationen auf die unsauberen Machenschaften aufmerksam geworden waren, sollte die Truppe aufgelöst, sprich: ausgelöscht, werden. Die Mitglieder des „Rhodes team" und deren Familienangehörige wurden auf Befehl von ganz oben beseitigt. Nur Kang Ki Taek hat man noch nicht erledigen können. Der will sich jetzt an der koreanischen Regierung für deren miese Machenschaften rächen und eine Bombe zünden, so Ministerpräsident Song Il Kwang nicht öffentlich die Verantwortung für die begangenen Ungerechtigkeiten übernimmt. Kang Ki Taek als Terrorist ist zum anderen der persönliche Erzfeind Changs, eben weil er dessen große Liebe auf dem Gewissen hat. Diese Feindschaft beruht auf Gegenseitigkeit, weil Chang wiederum Kangs Leute umgelegt hat. Es trauern also beide Männer um Frauen, die erschossen wurden. Beide waren früher Mitglied in Spezialeinheiten und beide haben ziemlich viele Menschenleben auf dem Gewissen. Ihren Hass aufeinander können sie in verschiedenen Mann-gegen-Mann-Fights ausleben, ohne jedoch die vielen Möglichkeiten, den anderen umzubringen – was beide gern tun würden, wie sie sagen – zu nutzen. Aber dann wäre der Film wohl zu schnell zu Ende. Soweit zu den männlichen Protagonisten.

Dann ist da das Mädchen, In Hyong, mit dem Gitarrenkasten mit dem „Kuss" von Gustav Klimt, der (also der Gitarrenkasten) nur einmal Drehpause hat. Ansonsten muss er wieder und wieder durch die Gegend zuckeln, immer über die Schulter des Mädchens gehängt, aber es wird aus ihm niemals eine Gitarre oder ein ähnliches Instrument oder sonstiges Utensil genommen werden. Er ist einfach nur da, verschwindet, als seine Besitzerin von Kang Ki Taek zusammengeschlagen wird, und ist dann plötzlich wieder da und darf in der allerletzten Kameraeinstellung noch mal den „Kuss" zeigen.

Ach so, In Hyong ist natürlich verliebt in Chang, dem sie als Taschendiebin kürzlich die Sporttasche geklaut hat. Sie hat Schulden abzuzahlen, die von einem widerlich-witzigen Kleinkriminellen, der wiederum von Chang gejagt wird, eingetrieben werden. Neben diesem jugendlichen Komischen gibt es noch den alten Komischen, den Chef der U-Bahn-Polizei, Changs Vorgesetzter, der in seiner Art an Louis de Funès erinnert, aber auch wichtige Sätze in Sachen Systemkritik und Korruption sagen darf.

Es gibt der Figuren und Nebenhandlungen viele, die den Film zu einem bunten Mosaik machen, dessen Komplexität man beim ersten Mal Anschauen kaum fassen kann: Ein jungvermähltes Ehepaar, die Männer in der Schaltzentrale (eine der bestgespielten Figuren ist der Einsatzleiter Kwang), diverse Politiker, ein drolliges Liebespärchen in der U-Bahn und viele andere Fahrgäste.

Was der Film an Action zu bieten hat, wird schon mal im Vorspann gezeigt. Noch ehe der Filmtitel genannt wird, gibt es sechs Minuten Rums und Knall und niederschmetternde Kinnhaken in einem Flughafengebäude (dem Seouler Flughafen Gimpo) mit jeder Menge durch die Luft

fliegenden Menschen und Autos und splitterndem Glas und Reifenquietschen. Drauf gehen aber nur die von Kopf bis Fuß gepanzerten, in Deckung stehenden Kämpfer der Speziellen Einsatztruppen. Die drei freistehenden Attentäter in Zivil bleiben unverletzt. Der Böse fährt im schwarzen Auto davon, der Gute kommt in einem weißen. Soweit also das erste Aufgebot an Action, das die Actionfreunde begeistern und den anderen erste Fragezeichen in Augen und Hirne treiben muss.

Der Film ist mit bedeutungsschwangeren Utensilien und Sätzen gespickt. Es gibt Bonbons als Erinnerungshilfen, Kakteen, die für den Charakter Changs stehen, oder die bereits erwähnte Zigarette und eine Herz-Dame-Spielkarte, die für die aufkeimende Liebe zwischen Chang und In Hyong steht.

Nach mehrmaligem Anschauen des Films, mit Anhalten und Vor- und Zurückspulen (manchmal nur, um Luft zu holen), haben sich einige Sätze eingebrannt, was besonders leicht war, da sie im Laufe des Film mindestens einmal wortwörtlich wiederholt werden. Meine Favoriten:

„Je ernster die Lage, desto wichtiger sind Gesetze und Versprechen."

„Alles ist vergänglich und es bleibt nichts als die Erinnerung. Die Erinnerung ist das Einzige, was man mir nicht nehmen kann. Die Erinnerung an ihn, dessen Herz ich gewinnen wollte – und den ich liebte."

„Einen Zug, der rollt, hält niemand auf." / „Irgendwann wird es einen Zug geben, den keiner aufhalten kann."

Der Film heißt also *Tube*, in britischem Englisch ‚U-Bahn', und so sitzen denn auch alle irgendwann in einer solchen beieinander: Kang Ki Taek und sein im wahrsten Sinne des Wortes nichts sagender Komplize mit einer Bombe ausgestattet, das Mädchen (mit Gitarrenkasten), das in der vorhergehenden, geradezu Auf-Teufel-komm-raus-das-Mädchen-muss-auch-irgendwie-in-diesen-Zug!-Szene von Kang Ki Taek gekidnappt wurde, ein korrupter Bürgermeister auf Werbetour, der komische Taschendieb auf Diebespfaden, die frischverheiratete Frau eines Mitarbeiters aus der U-Bahn-Schaltzentrale und letztendlich Chang, der sich – per Handy informiert durch In Hyong – von einem Motorrad springend gerade noch an den letzten Wagen des ausfahrenden Zuges werfen kann, um sich dann wie alle anderen Hauptakteure die nächste halbe Stunde nach vorne an die Spitze des Zuges vorzuarbeiten (wie lang kann eine U-Bahn sein!?).

Dann kommt die erste Schießerei im eigentlichen Film, die Bodygards des Bürgermeisters gehen dabei drauf und Zugführer Park. Freundlicherweise sieht man im Rest des Films lediglich Blutspuren an den Zugwänden, die Leichen sind einfach weg.

Eine Bombe mit Zeitschaltung wird scharf gemacht und Kang Ki Taek nimmt Kontakt zur U-Bahn-Schaltzentrale auf, um seine Forderungen an die koreanische Regierung zu stellen.

Die ganze Zeit über rast der Zug durch Seoul (es ist immer wieder von der Jamsil-Brücke die Rede). Rasant ist nicht nur die Fahrt, sondern auch Filmschnitt und Kameraführung. Das ist ziemlich beeindruckend und gut gemacht. Problem schien an einigen Stellen nur, die einzelnen Sequenzen richtig zusammenzufügen, da haut ab und an mit der Chronologie etwas nicht hin. Außerdem sind einige Szenen von heransausenden und vorbeibrausenden Zügen zu offensichtlich Computeranimationen, die nicht mit der Realzeit harmonieren.

Von der schauspielerischen Leistung her kann Park Sang-Min als Kang Ki Taek noch am ehesten überzeugen, eine Mischung aus eiskalt, nachdenklich, wütend, verletzt, verzweifelt. Kim Seok-Hoon als Chang und Bae Du-Na als In Hyong sind nett anzuschauen, die Liebesgeschichte entwickelt sich jedoch steif und stelzbeinig, ist stark koreanisch stereotypisiert und Monologe wie auch Dialoge wirken pathetisch und unnatürlich. Da galt mein Dank immer wieder dem Erfinder der Vorspultaste.

Im Making of zum Film sagt Baek Woon-Hak, dass er einen spannenden und gleichzeitig amüsanten Film drehen wollte. Spannung und Witz gibt es trotz aller

Mängel des Films zur Genüge. Die Komik (abgesehen von der unfreiwilligen) wird ausschließlich von Nebenrollen beigesteuert, die den Film um Einiges auflockern und bereichern.
Die allergrößte Frage bleibt für mich auch nach mehrmaligem Anschauen: Warum muss Chang zum Schluss sterben? (Der geehrte Leser möge mir verzeihen, dass ich das Ende preisgebe!) Warum springt er nicht einfach aus dem fahrenden Zug, der gleich in die Luft gehen wird? An der Geschwindigkeit von 140 km/h kann es nicht liegen. Er hat bis dahin ganz andere Stunts überlebt, selbst schwer verletzt! Schwere Verletzungen sind eine weitere heikle Angelegenheit. In der einen Szene auf der Schwelle zwischen Leben und Tod, in der nächsten quickfidel und zu Taten in der Lage, die normale Erdenbürger nicht mal in Bestform zu Stande brächten. Wie viel Realitätsnähe braucht ein Film bzw. wie viel Unlogik verträgt er?
Um nach all der Kritik und dem Gemeckere dem Ganzen einen freundlichen Schluss zu geben: Die Filmmusik ist wirklich genial! Ob krachige Actionszene, rasante Tunnelfahrt oder nächtliche Romantik, die musikalische Untermalung ist geradewegs perfekt. Da gibt es nun wirklich nichts zu meckern.
Zum Schluss möchte ich einen Actionfilmfan aus dem Internet zitieren: „Hirn raus und DVD rein. Genrefans, die sich nicht über jede Kleinigkeit mokieren, werden hier gewiss ihren Spaß haben.“ Na dann!

Titel: Tube (Tyubeu)
Regisseur: Baek Woon-Hak
Darsteller: Kim Seok-Hoon als Chang, Park Sang-Min als Kang Ki-Taek, Bae Doo-Na als In Hyong
Jahr: 2003 (deutsche Fassung 2004)

Jee-woon Kim: A Tale of Two Sisters

Gernot Haidorfer

Filmplakat: *A Tale of Two Sisters*

„A Tale of Two Sisters” (im Original „Jang Hwa, Hong Ryeon”) ist die Adaptation einer alten koreanischen Geschichte, in der es um das problematische Verhältnis zweier Mädchen zu ihrer Stiefmutter geht. Zwei Schwestern besuchen nach längerer Abwesenheit das Haus ihrer Stiefmutter und ihres Vaters. Bereits beim Eintreffen lastet eine beklemmende, unheimliche Stimmung auf den Personen. Bald ereignet

sich Merkwürdiges. Immer wieder erscheint den Mädchen eine mysteriöse Frau. Von dieser dunkel gekleideten Frau, deren Gesicht vom Zuschauer nicht erkennbar ist, geht eine Bedrohung aus, die die Schwestern lähmt und die sie zunehmend hysterisch werden lässt. Bald spitzt sich die Handlung zu. Die Stiefmutter entdeckt beim Stöbern in ihren Familienbildern, dass von allen Photos ihr Gesicht weggeschnitten wurde. Es bleibt nicht bei seelischen Grausamkeiten. Im Streit zerrt die Stiefmutter die jüngere der beiden Schwestern in einen Schrank und schließt ihn ab. Später sieht die ältere Schwester eine Blutspur auf dem Boden vom Schrank zu einem Sack. Sie beobachtet, wie die „seltsame Frau", wie sie sie nennt, mit einer Eisenstange auf ein blutiges Etwas in diesem Sack prügelt – die Schwester? Sieht sie dies wirklich? Oder ereignet sich diese Tat nur in ihrer Vorstellung oder ihrem Traum? Durch das Übereinanderlagern der Geschehnisse auf verschiedene Ebenen (Jetztzeit, Vergangenheit, Traum) gelingt es dem Regisseur Jee-won Kim, die Realität zu verwischen. Steckt die Stiefmutter hinter all dem Unheimlichen? Oder ist die vom Hass gegen die Stiefmutter zerfressene ältere Schwester irre geworden? Der Zuschauer wird im Unklaren gelassen. Die eingesetzten filmischen Mittel verstärken das Schaudern. Sowohl Dialoge als auch Kameraführung sind sparsam eingesetzt. Nur das Nötige wird gesprochen und gezeigt. Das Nichtgesagte, Nichtgetane, Nichtgesehene macht hier Angst. Die Geräusche vermitteln eine für das Publikum beinahe physisch spürbare unerträgliche Spannung. Kratzende Geigen, zufallende Türen deuten vielleicht eher auf einen traditionellen Film des Gruselgenres hin. Tatsächlich ist es aber das subtile psychologische Im-Unklaren-lassen, das dem Film seine Spannung verleiht und den Zuschauer verstört zurücklässt.

Grandios schauerlich auch die drei Hauptdarstellerinnen. Die damals noch wenig bekannte Keun-yeong Mun verkörpert ideal die noch etwas kindliche, jüngere Schwester. Heute ist sie eine der beliebtesten koreanischen Schauspielerinnen, auch mit großer Präsenz in der Werbung (in einem Werbespot für KTF klettert sie zur Zeit ganz schnell eine Felswand hoch, schaltet oben schnell ihr Mobiltelefon ein und springt jubelnd in die Höhe).

„A Tale of Two Sisters" war 2003 einer der großen Erfolge in den koreanischen Kinos und beim Filmfestival in Busan (PIFF). Am Rande des Festivals wurden damals für diesen Film und für „Acacia", einen anderen koreanischen Gruselfilm, Verkaufsverträge mit Deutschland abgeschlossen. Meines Wissens wurden beide Filme aber weder im deutschen Kino noch im Fernsehen gezeigt. Schade.

Daten und Fakten zum Film

Korean. Titel: Jang Hwa, Hong Ryeon
Engl. Titel: A Tale of Two Sisters
Regisseur: Jee-woon Kim
Hauptdarsteller: Jeong-ah Yeom (Stiefmutter), Su-jeong Im (ältere Schwester), Keun-yeong Mun (jüngere Schwester)
Laufzeit: 115 MinutenZuschauer: 3.110.000 Kinozuschauer, in der Beliebtheit aller in Korea gezeigten Filme des Jahres 2003 damit an 9. Stelle
Erhältlichkeit: Häufig im DVD-Bang auszuleihen, auch im DVD-Laden zu kaufen

filmische Tiefebenen hier und da ... Yoon Je-gyun: Saekjeuk Shikong („Sex is zero“) und Granz Henman: Knallharte Jungs (in Korea „More and in the Pants“)

Michael Menke

In diesem Heft finden sich zahlreiche Rezensionen über koreanische Filme, die ein gewisses Niveau zu haben scheinen und darum entweder in Korea und im Ausland große Erfolge sind, oder zumindest von Kritikern als außergewöhnliche Werke gelobt worden sind, auch, wenn dann der Erfolg beim Publikum nicht immer so groß ist.
Die beiden hier vorgestellten Filme zeichnen sich durch eine entgegengesetzte Eigenschaft aus: Sie sind (nach meiner unmaßgeblichen Meinung) grottenschlecht, geschmack- und niveaulos. Diese Meinung teile ich, nach der Recherche auf etlichen Websites, mit ein paar Journalisten und Kritikern. Filmbesucher in Korea (und für den zweiten Film auch in Deutschland) teilen diese Meinung nicht mit mir, denn beide Streifen waren (und sind es als Video, DVD oder Video-CD) in Korea und anderswo überaus erfolgreich. „Sex is zero“ belegte in den Zuschauerzahlen 2003 den 4. Platz, „Knallharte Jungs“ ist inzwischen nicht nur in jeder koreanischen Videothek, sondern auch auf den Wühltischen von Wal-Mart, Carrefour und Kims Club zu haben, und nahezu alle meine Studenten kennen diesen Film.
Beide Filme sind im Grunde Remakes amerikanischer Teenager Sex-Komödien, weisen aber auch einige koreanische bzw. deutsche Elemente auf. Beide Filme haben dasselbe Grundthema: Wie kriegt junger Mann (oder junge Frau) jungen Mann oder junge Frau auf die Matratze. Man(n) stellt sich dabei natürlich ziemlich blöd an, und am Ende gibt es – natürlich – ein Happy End. Und so möchte ich diese Streifen hier, weil sie eben beide in Korea präsent sind, vergleichend vorstellen.

In „Sex is zero“ heißt der Held Eun-sik, ist 28 Jahre alt, hat den Militärdienst hinter sich und gerade an der Uni ein Jura-Studium begonnen. Der Film beginnt mit einem studentischen Eintrittsritual, Eun-sik muss eine Suppe aus Zigarettenstummeln und anderen Abfällen austrinken, um seine Weihe als Student zu bekommen. Ab da hören die ekligen Szenen eigentlich nicht mehr auf. Dass er oftmals mit dickem Kopf in seinem vollgekotzten Bett erwacht, ist dabei noch als harmlos einzustufen. Aber wir wissen ja aus anderen Rezensionen dieses Heftes: Koreanische Filme sind nicht gerade zimperlich!
Eun-sik trifft die etwas jüngere Eun-hyo, die ist hübsch, sportlich (sie betreibt, wie ihre Freundinnen, Aerobic und trainiert für

die Meisterschaft) und kann ihn erst mal nicht leiden.
Alle seine Annäherungsversuche scheitern an seiner Tollpatschigkeit oder an anderen unglücklichen Zufällen, Eun-hyo hält ihn für einen perversen Trottel.

Sex is zero

Der Film plätschert im weiteren Verlauf so vor sich hin, die Handlung besteht aus Bettszenen (bei den Jungs oder Mädels, die das Ziel erreicht haben) oder einsamen Jungs, die vor dem Computer oder Fernseher sitzen und Pornos betrachten. Dazwischen wird fleißig Sport betrieben. Die Damen sieht man bei der Aerobic, die Herren schlagen sich diverse Bretter über den Köpfen kaputt oder hacken Backsteine zu Mehl (das ist bis hierhin das einzige Element, dass den Film als asiatisch oder koreanisch erkenntlich macht). Studiert wird jedenfalls nicht!

Knallharte Jungs und eiskalte Mädchen

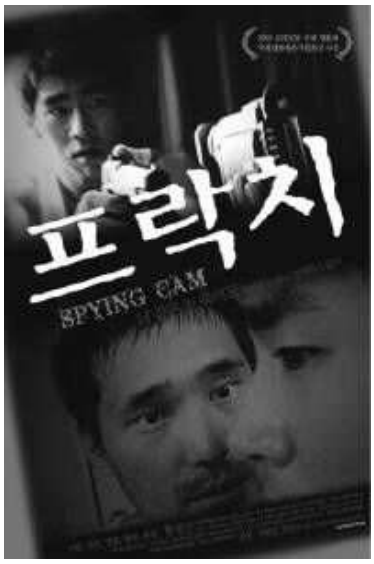
Dann kippt jedoch die Handlung. Eun-hyo verliebt sich in den absoluten Schönling der Abteilung, der dazu auch noch reich ist und ein Porsche-Cabriolet fährt. Sie wird schwanger, fühlt sich ganz schlecht, aber ihr Prinz drückt ihr, weil er nicht mit in die Abtreibungsklinik kommen will, nur seine VISA-Karte in die Hand. Soviel mieser Charakter ist natürlich zuviel, und damit ist die große Liebe kaputt.
Aber, wir ahnen schon: Es gibt Ersatz. Der heißt natürlich Eun-sik, lässt sich erst mal von Eun-hyos Mutter als mutmaßlicher Schwängerer verprügeln und kümmert sich dann weiterhin rührend um das gefallene Kind. Und er kriegt sie dann auch, er liebt sie, sie liebt ihn und findet es nicht mehr schlimm, wenn er sich Marmelade ins Haar schmiert oder Poster von Pinup-Girls abschleckt. Reine Liebe ist eben die wahre Liebe, und mit dieser unerträglich seichten Moralbotschaft endet der Film.
Inhaltlich ähnlich und in weiten Passagen nahezu gleich ist der deutsche Film „Knallharte Jungs“, übrigens die Fortsetzung von „Harte Jungs“ aus dem Jahr 2001 (die englische Umsetzung des Titels zeigt da eher geläufigere Steigerungsformen: „Ants in the Pants“ und „More Ants in the Pants“).
Die beiden männlichen Protagonisten dieses Films versuchen mit allen möglichen und unmöglichen Mitteln den Mädchen an die Wäsche zu gehen. Zwar sind die Helden in diesem Film noch Schüler, wirken aber genauso reif oder unreif wie ihre studierenden Kollegen in Korea. Nach diesem Film zu urteilen wird auch in deutschen Schulen wenig geistige Tätigkeit ausgeübt, dafür steht sportliche Betätigung ziemlich oben in der Beliebtheitsskala. Diesmal ist es Feld-Hockey, das die jungen Damen ausüben. Die Jungs sind nicht so sportlich, dafür aber etwas einfallsreicher. Der selbsternannte „Sexperte“ mit Namen Red Bull, ein Freund unseres Helden, verkleidet sich beispielsweise als Mädchen, um in die Damenmannschaft und damit an die nötigen Einsichten zu kommen. Wie in „Sex is zero“ versucht der Held, er heißt hier Florian, mit allen möglichen und unmöglichen Tricks die Gunst der schönen Maja zu gewinnen, scheitert aber immer wieder an seiner eigenen Tollpatschigkeit bzw. wird

für einen perversen Idioten gehalten, der mit Vibratoren spielt und Pornos auf der Toilette liest.
Selbstverständlich kommt es aber zum Happy End, diesmal ohne schwülstiges Abdriften ins Sentimentale oder erhobenen pseudomoralischen Zeigefinger.
Regisseur dieses Werkes ist der Amerikaner Granz Henman, der in jungen Jahren Kreatives Schreiben und Englische Literatur in New York und Dublin studiert haben soll. Was mag daraus geworden sein ...?
Schließen wir zu diesem Film mit einem Zitat von Radio Bayern 3: „Da heißt es den Niveau-Gürtel enger schnallen, nicht das da noch irgendetwas rausrutscht, was man vielleicht als intelligente jugendliche Unterhaltung bezeichnen könnte.“

Dieser Satz dürfte eigentlich auch für den hier vorgestellten koreanischen Film gelten!
Das koreanische Kino ist in den letzten Jahren in Deutschland durch zahlreiche Filme aufgefallen, die auf jeden Fall „anders“ waren, ungewohnt in den Handlungsabläufen, rätselhaft in der Story, gewalttätig in der Handlung und verschlüsselt in ihrer Aussage. Daneben gibt es aber auch den koreanischen Film, der eher Trends und Besucherzahlen nachrennt, genauso, wie das sein deutsches Pendant tut. Und so findet man eben auch in Korea cineastische Untiefen, die aber auf jeden Fall beim Publikum ankommen, genauso wie in Deutschland. Und diese Filme sind eben nicht irgendwie „anders“, sondern im Grunde der gleiche Blödsinn.

Schuld und Sühne auf Koreanisch
Whang Cheol-Mean: Frakchi

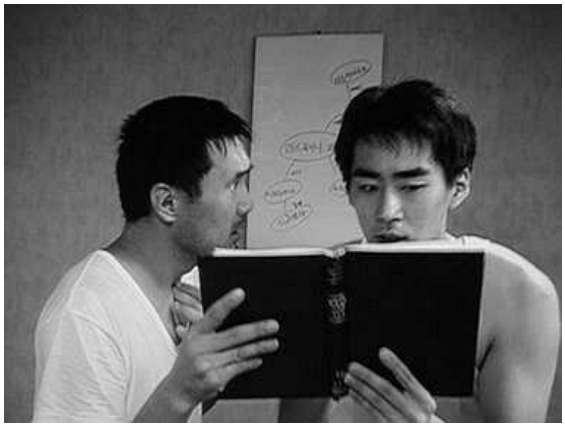
Sigrid Gaffal



Zwei Männer in einem kleinen Hotelzimmer. Es ist unerträglich heiß. Die beiden wetten um die Ausrichtung des Ventilators, darum, wer die Essensreste aufessen muss. So beginnt der Spielfim „Frakchi (Spying Cam, 2005)“ von Whang Cheol-Mean.

Whang hat nach einem Literaturstudium in Deutschland an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) studiert. Diese Ausbildung hat es ihm ermöglicht, den Film fast alleine herzustellen: Drehbuch, Regie, Schnitt und Kamera.

Zwei Männer in einem kleinen Hotelzimmer, denen wir zusehen, wie sie auf etwas warten und die Zeit bis dahin totschlagen. Ziemlich früh im Film sehen wir, wie Kwon, der Ältere, mit einer Kakerlake spielt, sie mit einem Reisigbesen hin und her wendet, sie zappeln lässt, auf sie einredet und sie dann totschlägt. Die Kakerlake ist hier weniger als das Insekt an sich, sondern als Symbol zu verstehen. Dafür, wie mit Menschen gespielt wird und auch dafür, wie Kwon mit Kang, dem Jüngeren, spielen wird.
Whang führt auf vielfältige Weise zwei Menschen zueinander und zeigt ihre immanenten Hierarchien. Von Anfang an ist die Beziehung zwischen Kwon und Kang klar, an der Sprache und den unterschiedlichen Höflichkeitsformen, die beide benutzen: Kwon hat den höheren Platz auf der Beziehungsskala inne und spielt das immer wieder aus. Auf der anderen Seite ist er seinem Chef gegenüber sehr gehorsam. Auch die Zimmernachbarin und deren Lover lässt er seine Macht spüren – auf brutale Weise, durch Vergewaltigung und Wasserfolter, die an Godard denken lässt.
Erst im Laufe des Films erkennen wir, dass beide sich in dem Hotelzimmer verstecken, dass Kwon ein Geheimdienstmitarbeiter ist und Kang ein Informant. Und noch etwas später, dass Kang als Zeuge in einem Prozess gegen angebliche Kommunisten aussagen soll und deshalb vom Geheimdienst versteckt wird. In diesem Zusammenhang ist auch die Videokamera zu verstehen, die Kang ständig bei sich hat, mit der er willkürlich Szenen aufnimmt, sich bereits früher aufgenommene ansieht, solche, auf denen seine Freundin zu sehen ist und Szenen von Demonstrationen. Die Kamera ist zwar sein Arbeitswerkzeug, aber sie bedeutet viel mehr für ihn, sie ist ein Fetisch. Bereits der englische Titel „Spying Cam“ erinnert an Voyeurismus, dem die beiden zugeneigt sind, wenn sie beispielsweise durch ein Loch in der Wand in das Nachbarzimmer sehen.
Die Kamera bringt die beiden auch auf die Idee, da die Zeit zu lang wird, einen Film zu drehen. Im Zimmer liegt eine Ausgabe von Dostojewskis „Schuld und Sühne“, das als Vorlage und Drehbuch genommen wird. Obwohl Kwon die Rolle der Sonja erst zögerlich übernimmt, steigert er sich bei den Proben immer weiter in die Rolle hinein. Auf Kang haben Lektüre und Proben hingegen eine andere Wirkung: Er erkennt durch die Rolle des Raskolnikoff seine eigene Schuld – den Verrat. Der Wendepunkt ist ganz deutlich, als er das Lied der Studenten- und Demokratiebewegung „Niml wihan haengdschingok“ (Lied für den Geliebten) singt – er wird die Seiten wechseln.
Das Ende ist offen, aber aus der Erfahrung heraus interpretierbar. Wohl kaum hätte Kang seine Kamera, die er ständig mit sich herumtrug und vor anderen, auch vor Kwon, beschützte, freiwillig jemand anderem überlassen. Es stellt sich dann allerdings die Frage, warum Kwon und sein Vorgesetzter so gelassen und fröhlich den Berg herunterlaufen.



Kwon und Kang und Dostojewski aus „*Frakchi*“

Der Film spielt zwar zu Anfang der 90er Jahre, aber vieles sieht eher nach der Gegenwart aus: Handys, Autos, Anzüge etc. Das hängt sicherlich auch mit dem geringen Drehbudget von weniger als 30.000 Euro zusammen, auf der anderen Seite wirkt der Film dadurch zeitlos, lässt sich nicht historisch einordnen, sondern zeigt eine Geschichte, die zu jeder Zeit und an jedem Ort möglich ist.

Eine andere Art der Verfremdung ist mit den Tonaufnahmen gelungen. Hinter viele

der Szenen mischen sich Geräusche von Demonstrationen, aber so zurückgenommen und verzerrt, dass sie wie „white noise“ anmuten. Zusätzlich hören wir Lieder von Kim Min-Gi, in den 70er und 80er Jahren von Yang Hi-Eun gesungen; im Film allerdings in elegischen Instrumentalfassungen, die eher wie Zitate der Originale klingen und eine wehmütige Vergangenheits-Stimmung verbreiten.

„Frakchi“ ist der erste Spielfilm von Whang, der auch Vorsitzender der „Association of Independent Film & Video“ ist, der in koreanischen Kinos – wenn auch nur kurzfristig – zu sehen war. Dokumentar- und Spielfilme aus den Jahren zuvor wurden nur auf Festivals gezeigt. „Frakchi“ lief bereits auf vielen Internationalen Filmfestivals weltweit und erhielt in diesem Jahr in Rotterdam, Buenos Aires und Brisbane Preise. Im Dezember wird er in Frankfurt im Filmmuseum zu sehen sein. Auch wenn der Film einige Längen hat und ihm das low budget in Teilen anzusehen ist, ist es ein sehenswerter Film, dem man den Weg in eine breitere Öffentlichkeit wünscht.

Düstere Prophezeiungen
Kim Dae-Seung: Blood rain

Sigrid Gaffal

Eine Insel, fern vom Festland, ein Tag gegen Ende der Joseon-Dynastie, wie er zwei Mal im Jahr vorkommt. Ein Schiff wird mit Papier, dem feinsten, das in der Papiermühle nach einem streng geheim gehaltenen Verfahren hergestellt wird, beladen, dem Tribut für den Königshof. Gleichzeitig bereitet die Schamanin der Insel einen Gutt (hier ein Ritual für eine unproblematische Überfahrt) vor. Atmosphärisch dicht werden die Seeleute, Arbeiter und Inselbewohner gezeigt. Aber schon der Vorspann lässt erahnen, dass Unheil droht: Eine junge Frau, auf der Flucht durch einen Bambuswald, dann von den Verfolgern eingeholt, stirbt im Meer. Der unheilvolle Verlauf lässt nicht sehr lange auf sich warten: Während des Rituals

wird die Schamanin von dem Geist des früheren Papiermühlenbesitzers Kang besessen, der die Bewohner verflucht und wohl besonders Kim Chi-song, einen Angehörigen der herrschenden Yangban-Klasse.

Als dann noch das Frachtschiff mit der Tributladung in Flammen steht, beginnt die eigentliche Geschichte. Beamte kommen auf der Insel an, um die Vorgänge aufzuklären. Ab diesem Zeitpunkt wird Kim Dae-seungs Film „Blood Rain“ (Hyeol-ui nu, 2005) in Tage untergliedert. An jedem Tag geschieht ein Mord, jedes Mal auf eine andere Art und Weise, korrespondierend mit Hinrichtungen, die sieben Jahre vorher auf der Insel stattfanden. Es sollte an dieser Stelle erwähnt werden, dass diese Morde sehr explizit gezeigt werden und viel Blut fließt.

Der frühere Mühlenbesitzer Kang war einer Konspiration zum Opfer gefallen und als angeblicher Katholik - es war die Zeit, in der Katholiken gnadenlos verfolgt wurden – angeklagt. Seine ganze Familie und er wurden an fünf Tagen, jeder Tag ein Familienmitglied, auf eine jeweils andere Art und Weise grausam exekutiert. Kang hatte eine Mühle, die exzellente Papierprodukte herstellte und Beziehungen, die ihm den Handel mit China erleichterten. Dass er als einfacher Mann Ansehen und einen gewissen Reichtum erlangte, erregte Neid. Nur so lässt sich erklären, dass der Yangban Kim Chi-song und viele der Bewohner, die Schulden (wenn auch zu für sie erträglichen Konditionen) bei Kang hatten, nichts gegen die falschen Anklagen und auch nichts gegen die Hinrichtungen unternehmen. Diese Vorgänge gehen auf historische Tatsachen zurück. 1801 fanden Verfolgungen von Katholiken aufgrund eines königlichen Ediktes statt und einige der Überlebenden wurden wenige Jahre später aufgrund ihres Reichtums aus Neid denunziert und ermordet.

Besonders der Beamte Yi Won-gyu arbeitet bei den Ermittlungen mit moder-nen Methoden, ihm zur Seite sein Vorgesetzter, der aus seiner Erfahrung kombinieren kann, aber Yi auch zur Eile antreibt. Fälschlicherweise Verdächtigte werden verhaftet, Erkundigungen müssen vom Festland eingeholt werden, bevor sich der Verdacht verdichtet. Aber die Ermittler sind nicht einem normalen Verbrecher auf der Spur. Der Mord an der jungen Frau zu Anfang des Films hat alle weiteren Morde ausgelöst. Die Vergangenheit holt die Gegenwart ein und auch Yi Won-gyu muss sich ihr stellen.

„Blood rain“ führt vor, was passieren kann, wenn Standesdünkel, Neid, Ambition, Gier und Hass sich zusammenschließen und voneinander zu profitieren suchen. Aber besonders Leidenschaft und romantische Liebe und deren Unerfülltheit sind Auslöser für die tragischen Ereignisse in der Vergangenheit wie in der Gegenwart. Diese wären nicht denkbar ohne die doppelten Standards in der vom Konfuzianismus tief geprägten Gesellschaft. Auf die Frage an Kim In-kwon, den Sohn Kim Chi-songs, der für seinen Vater die Papiermühle verwaltet, warum er mit seinen Fähigkeiten kein Amt am königlichen Hofe anstrebe, antwortet er, dass er lieber nichts mit dem Schmutz der Welt zu tun haben wolle. Möglicherweise ist das eine Reaktion auf die Beteiligung seines profitgierigen Vaters, aber auch Besorgnis um das Leben der Inselbewohner und Wut auf Leute (wie den bürgerlichen Kang), die gegen die göttliche Hierarchieordnung verstoßen haben – in seinen Augen schlimmer als alles andere. Auf Grund der schrecklichen Vorkommnisse ist Reinheit, Lauterkeit, ein Leben nach Idealen wohl nur möglich in Zurückgezogenheit.

Obwohl in einem historischen Ambiente nach klassischer, westlicher *Suspense*-Methode gestrickt – nichts und niemand ist, was oder wer sie/er zu sein scheint, der Verdacht wird, um die Spannung aufrecht zu erhalten, auf die Falschen gelenkt –, ist es doch ein Film, der trotz einiger Unklarheiten, Verwirrungsmomente und überfrachteten Symbolismen – etwa die Wunde am Arm, die geplant verursacht wurde, die erneut aufbricht und dann endlich heilen darf – einen Eindruck von gewissen Denkweisen in der Joseon-Dynastie geben

kann. So zum Beispiel die „aufgeklärte“ Denkweise der (an klassischen chinesischen Texten) geschulten Konfuzianer, die mit dem „Aberglauben“ der einfachen Bewohner in Kontrast gesetzt wird. Oder auch die Verachtung des Yangban gegen Aufsteiger aus niedrigeren Schichten. Oder die Zwiespältigkeit von Yi Won-gyus Vater, der dem Sohn als tugendhaftes Vorbild galt, aber aus Ambition alles verraten hat. Rache folgt.
Am Ende haben die Beamten den Fall zwar gelöst, aber nichts ist mehr so auf der Insel, wie es einmal war. Nur die Natur, in schönen Landschaftsaufnahmen gezeigt, bleibt bestehen.

Filmindustrie ist Umweltverschmutzung

Ein Interview

von Sigrid Gaffal und Reinhold Rauh mit Hwang Cheol-min

Ihr letzter Film „Frakchi“ (english „Spy Cam“) hat in Rotterdam den FIPRESCI-Preis der Internationalen Föderation der Filmkritiker gewonnen. Wird der Film noch bei anderen Festivals gezeigt?

Er ist in Vancouver gelaufen. In Japan wurde er mit anderen Independent-Filmen gezeigt. In Buenos Aires. Jetzt gleichzeitig auf dem Moskau- und L.A.-Film-Festival, und ebenso in Melbourne und in Brisbane.

„Frakchi“? Ist das im Koreanischen ein geläufiger Ausdruck?

Das ist geläufig in Korea. Ich glaube, das kommt aus dem Russischen. Auf Deutsch bedeutet es V-Mann.

Sie haben von 1981 bis 1996 in Deutschland studiert. Sie waren also in dieser Zeit nicht in die damaligen Studenten-Demonstrationen involviert. Aber anscheinend hat Sie das doch stark beeinflusst.

Ich war schon ziemlich früh als Schüler politisiert. Ich war wütend über die unterdrückte Öffentlichkeit. Als Student war ich dann interessiert, mich politisch zu engagieren, aber nicht in einer organisierten Gruppe. Ich habe mich in anderen Bereichen engagiert, sagen wir Film usw.

Das war in Deutschland?

Ja, ich war bei der ersten Generation, die sich mit Film beschäftigt hat, bei der ersten koreanischen Filmgruppe.

Gab es von staatlicher Seite keine Schwierigkeiten?

Ich habe ja mehr, sagen wir, diskutiert, keine Aktivitäten gemacht. Ich gehörte zur koreanischen Oppositionsgruppe im Ausland. Ich habe alles das getan, was ich im Ausland für die Demokratisierung in Korea machen konnte.

Ist es richtig, dass in „Frakchi“ autobiographische Erfahrungen eingeflossen sind?

Ich kannte die Person, die in diesem Film dargestellt wurde. Wir haben uns zufällig getroffen.

Meines Wissens war es ein Low-Budget, fast No-Budget-Film. Darf ich fragen, wie viel Geld zur Verfügung gestanden hat?

Das waren 30 Millionen Won. Dann kommen noch die Kopierkosten. Also alles zusammen etwa 100 Millionen Won.

Woher ist das Geld gekommen?

Von der Film-Kommission.

Ein Darlehen?

Wenn man genug Geld mit dem Film verdient hat, dann muss man zurückzahlen. Ansonsten nicht.

Hat diese Film-Kommission nur mit Indepent-Filmen zu tun?

Alles. Koreanische Film-Kultur und –Industrie. Sie machen beides.

Könnten Sie sich vorstellen, diesen Film in einer normalen Produktion unterzubringen?

Ich habe es versucht. Als ich das Drehbuch geschrieben habe, hatte ich vor, einen ganz normalen, kommerziellen Film daraus zu machen. Nachdem ich es dann geschrieben hatte, wurde ich beim Pusan-Film-Festival zur Kommission eingeladen. Das war 1998. Wir nennen das Pi-Pi-Pi. Ich habe mein Projekt vorgestellt. Leider habe ich kein Glück gehabt. Die Industrie hat sich für diese Geschichte nicht interessiert.

Hat das politische Gründe gehabt?

Damals war eine solche Geschichte noch nicht salonfähig für einen Film. Ich glaube, auch jetzt haben sie immer noch Hemmungen, diese Geschichte zu machen. Sie machen beispielsweise „Silmido“ oder etwas anderes, aber das ist nicht akut für die jetzige Zeit.

Um noch einmal zum Film zu kommen. Eigentlich ist der Zeitpunkt des Films die Diktatur, also irgendwann in den 1980er Jahren.

Nein, die Geschichte spielt 1993, nach der Diktatur. Wir sagen: zivile Regierung. Da ist es passiert. Der Frakchi ist nach Deutschland gekommen und hat vor der Presse eine Gewissenserklärung gemacht. So ist es ans Tageslicht gekommen. Da habe ich ihn kennengelernt.

Undercover-Agent mit dem Polizisten im Zimmer gesessen hat, ist also real ...

Ja.

Aber dass er ausgebrochen ist und mit ihm in die Berge gegangen ist ...

... das ist fiktiv. Aber auch ein Teil von der zweiten Hälfte ist wahr. Sie sind zusammen auf Reise gegangen, haben sich zusammen im Untergrund versteckt. Er ist dann nach Deutschland gekommen, und da haben wir uns getroffen.

Um zum Filmschluss zu kommen. Beide sind in diesen winterlichen Bergen, und entsprechend dem Film-Klischee müsste er jetzt eigentlich umgebracht werden.

Das ist auch nicht der Fall gewesen. Aber es gab solche Fälle, in denen sie einfach verschwanden. Ich wollte das ein bisschen andeuten.

Das hat mich an das Ende von studentischen Aktivisten erinnert, die verschwunden sind und teilweise in den Bergen oder auf dem Land tot aufgefunden wurden. Haben Sie das Schicksal dieser Leute dem Spion gegeben, als Katharsis, als Vergeltung für das, was diesen Studenten angetan wurde?

Er hat etwas gemacht für die Regierung, und durch seine Tätigkeit ist es vielen Leuten schlecht gegangen. Er hat verraten usw. usw. Aber er ist nach meiner Meinung auch ein Opfer. Aber in dem Moment, als er unnützlich wurde, bekommt er das gleiche Schicksal wie die anderen Opfer. Als ihn die Regierung nicht mehr nützlich fand, sind alle gleich. Ich will zum Ausdruck bringen, in der letzten Szene, dass das jedem passieren kann.

Ist das auch ein Grund, warum zumindest in der ersten Hälfte Dostojewskis „Schuld und Sühne“ einen zentralen Stellenwert einnimmt?

Genau. Sagen wir, Dostojewski gehört zum Kulturgut der Menschheit. Was er geschrieben hat, passiert in Russland irgendwann im 19. Jahrhundert. Aber das wurde von der Welt so begeistert aufgenommen, weil diese Geschichte in jedem Land und in jeder Zeit passieren konnte. Das ist im Kantischen Sinn etwas ganz rationales, etwas was zwischen einem Menschen und der Gesellschaft passieren konnte. Das wollte ich auch für Korea benutzen. Wir haben zwar eine andere Geschichte, eine

andere Hautfarbe, aber wir haben auch etwas gemeinsames.

Aber ich glaube, Dostojewski hat auch noch eine andere Rolle in dem Film, weil dieser Spion sein eigenes Verhalten in diesem Raskolnikov wiederfinden kann. Man merkt, wie sich sein Haltung im Film ändert. Er zieht sich zurück, er macht dieses Theaterspiel nicht mehr weiter. Und wir sehen am Ende des Films, dass er am Ende des Films provokativ Fragen stellt und das auch aufnimmt und versucht, das an die Außenwelt zu bringen, um diese Antihaltung durch Dostojewski einnehmen zu können.

Immer wenn wir etwas lesen, identifiziert man sich mit diesen Figuren. Auch der Polizist fühlt eine Katharsis, der Mann wurde besser.

Das finde ich gerade nicht. Ich denke dabei an dieses Mädchen, das im Nachbarzimmer einen Freier hat, 17 oder 18 Jahre alt, also minderjährig ist. Der Polizist spielt sich dann als moralische Instanz auf, weil er gegen das Gesetz verstößt, foltert ihn dann brutal, nur als Vorwand, um dieses Mädchen dann selbst zu vergewaltigen. Ich glaube nicht, dass sich bei ihm etwas verändert hat, höchstens auf einer sentimentalen, oberflächlichen Ebene.

Er hat den Staat gespielt, die zwei Seiten. Moralische Instanz und Sauerei. Beide haben die Diktatur ausgemacht. Aber er ist als Person von der Kunst beeinflussbar, auch vom Theater. Theater hat die Kraft, Leute emotional zu beeinflussen.

Um noch einmal zum Zeitpunkt des Films zurückzukommen. Der Film spielt 1993. Aber die Leute benutzen Handys, die Fahrzeuge gleichen heutigen Fahrzeugen. Das hat vermutlich auch mit dem Low-Budget-Film zu tun. Mit 30 Millionen Won kann man nicht die damalige Zeit darstellen. Aber man hätte beispielsweise ja auch die Handys weglassen können. Hat das mit Verfremdung zu tun?

Ich wollte verfremden, um damit Zeitlosigkeit zu bewirken.

Ein anderes Thema: In der Mitte deines Films kommt eine sehr gewalttätige Szene vor, diese Vergewaltigung. Für solche Szenen ist heute der koreanische Film im Westen auch berühmt. Kritiker gehen immer auf solche Szenen ein. Und oft denkt man dann im Westen, das sei die Gewalttätigkeit des koreanischen Volkes. Können Sie sagen, warum Sie in Ihren Filmen Gewalt porträtieren und warum dies auch andere machen, z.B. Kim Ki-duk?

Gewalttätigkeit taucht fast in jedem koreanischen Film auf, aber es ist eine andere Art der Darstellung. Kim Ki-duk verkauft Orientalismen. Seine Gewalttätigkeit ist eine Art asiatische Bestialität, wegen der er in Deutschland oder anderswo im Ausland geliebt wird.

Aber er wird dort eher sehr zwiespältig aufgenommen, ebenso wie in Korea.

Er ist eine Ware in Deutschland, er arbeitet mit der Phantasie der Deutschen. Er ist ein kluger Mann. Ich bin nicht so klug wie er.

Es gibt keinen politischen Hintergrund bei ihm?

Nein, überhaupt nicht. Gewalttätigkeit ist etwas sehr Attraktives, ich sage: die faschistische Attraktivität. Der Faschismus hat Kraft, die Menschen anzuziehen. Etwa der Action-Film wird geliebt, weil er eine attraktive Gewalttätigkeit hat.

Sind Kim Ki-duk-Filme mit dieser Art von Gewalttätigkeit gleichzusetzen?

Kim Ki-duk ist meines Erachtens eine Person, die Gewalttätigkeit sehr gut kennt. Er hat diese Biographie. Seine Kraft kommt im Großen und Ganzen aus dem Militär. Er war bei der Marine. Das ist wichtig für seine Biographie. Er gehört zu einer Schicht, in der Gewalt nichts Neues ist. Er kennt Gewalttätigkeit.

Gewalttätigkeit von oben oder von unten?

Gewalttätigkeit gehört zu etwas Primitivem, zu den Anfängen der Menschheit. Wir gehen ins Kino, um die ganze Skala der Gefühle zu sehen, Gefühle der modernen Zeit, aber auch Gefühle, die vergessen

sind und zur Anfangszeit der Menschheit gehören. Kim Ki-duk zeigt diese Gewalt, aber das hat nicht viel mit Kultur zu tun.

Was ich aber zeigen wollte ist die Gewalttätigkeit der Kultur, die Struktur, die durch die menschliche Rationalität entstanden ist. Der erste Teil des Film ist aber wie bei Kim Ki-duk, die primitive Gewalttätigkeit.

Warum diese Gewalttätigkeit?

Gewalttätigkeit gibt es ja in der Gesellschaft. Sie kommt aber nicht aus einem Archaischen, Unbewussten, sondern aus einer Struktur, um Macht zu erhalten.

Ich habe Leute gezeigt in einer Wohnung, in einem Hotel-Zimmer. Und ich wollte versuchen, im Hotel die koreanische Gesellschaft zu zeigen: Gewalt und etwas Sentimentalität. Und da findet man auch die Folter, und auch Theater usw.

Ich will zu ein paar Symbolismen im Film kommen. Da ist einmal die Kamera. Der englische Titel ist ja auch „Spying Cam". Was ist für Sie eine Kamera? Manchmal hat man das Gefühl, es steht für Voyeurismus, Überwachung.

Ich wollte zeigen, dass im 20. Jahrhundert ein Privat-Raum in Korea gar nicht vorhanden war. Es gab Spitzel, die die Solidarität der Menschen zerstört haben. Die Kamera hat in diesem Film zwei Funktionen, eine gute und eine schlechte. Die Kamera ist ein weißes Papier, auf dem etwas geschrieben, aber auch radiert wird.

Die Tötung der Kakerlaken hat in manchen westlichen Kritiken etwas Befremden ausgelöst. Ich fand aber auch, dass das ein Symbol darstellt für das Spiel mit den Menschen.

Das ist der Wert des Menschen, und was dann folgt: zack, verschwunden, ausgelöscht.

Es wird zuerst mit der Kakerlake gespielt und dann wird sie erschlagen. Das kann man beidseitig sehen, einerseits mit Leuten, indem mit ihnen gespielt wird, indem dieser Frakchi eingeschleust wird, andererseits wird mit diesen Frakchis selbst gespielt.

Ich habe eigentlich das zweite gemeint, aber man kann auch verallgemeinern.

Der Film ist mit Digital-Kamera gedreht worden. Daran schließt sich eine Frage an: Wenn sich diese Technik durchsetzt und auch die Kinos die Apparaturen dafür besitzen, wird sich dann das gesamte Kino-Vertriebssystem verändern?

Ich argumentiere, dass die Welt diese Umweltverschmutzung nicht ertragen kann. Diese jetzige Filmindustrie ist eine Umweltverschmutzungs-Katastrophe. Es muss sich ändern, es kann nur verändert werden.

Wäre Digital-Film eine Möglichkeit zu dieser Änderung? Könnte der Independent-Film dadurch auch bessere Chancen bekommen?

Es gibt Talente, die die Fähigkeit haben, filmisch etwas auszudrücken. Früher hatten die Leute eine Chance, die Connections zur Industrie hatten, nicht die, die fähig waren. Heute kann sich jeder im kleinen Format beweisen.

Eine Demokratisierung?

Eine Demokratisierung der Filmlandschaft. Wichtig ist, was man ausdrückt, und nicht was man konsumierbar macht. Man wird Digital-Kameras benützen. Aber die, die die Macht haben, werden noch die Distribution beherrschen bzw. zensieren. Frakchi hat z.B. einen Text, der verstanden werden kann ...

Um nochmals zum Film zurückzukommen. Sie haben auch das Buch geschrieben?

Ich habe gearbeitet wie ein Schriftsteller.

Wie lange?

Etwa ein halbes Jahr. Dann lange Zeit liegen gelassen. Zum Drehen habe ich ungefähr fünfzehn Tage gebraucht. Schneiden war etwas länger, weil ich viel Zeit hatte.

Fünfzehn Tage? Der Film beginnt ja im tiefsten August. Man hört die Zikaden. Aber der Film endet im Winter?

Ich habe im Oktober gedreht.

Die Zikaden. Sind die hineinkopiert worden?

Ja, das ist hineinkopiert worden. Die Außenszenen habe ich im Dezember gedreht. Also insgesamt zehn Tage im Zimmer und fünf Tage später.

Um noch einmal zum Skript zu kommen. Für mein Empfinden ist es eine der größeren Schwächen des koreanischen Films, dass die Handlungslogik schwer zu verstehen ist. Ich habe den Eindruck, dass in Korea keine gute Drehbuch-Ausbildung vonstatten geht. Regisseure schreiben sich eigene Filme. Es ist das Autoren-Prinzip.

Es gibt wenige Filme mit einem guten Plot. Ich glaube, man legt nicht viel Wert darauf, eine gute Geschichte zu erzählen. Die Koreaner hatten aber einen überraschenden Erfolg trotz dieser Strukturen. Kim Ki-duk hatte trotzdem Erfolg.

Die Filme sind oft unverständlich.

Das hilft eben. Das asiatische Mysterium. Man denkt, der hat etwas ganz Tolles vorgestellt. Hong Sang-su und Kim Ki-duk arbeiten mit Orientalismen – erfolgreich.

Sie arbeiten nicht mit Orientalismen?

Ich habe mich mit Orientalismen auseinandergesetzt. Und ich habe auch bewiesen, daß man ohne Orientalismen arbeiten kann.

Sie sind Präsident der Independent Film Organisation in Korea. Welche Rolle spielt der Independent Film in Korea?

Das war seit den 1980er Jahren für Koreaner ein Ausdrucksmittel gewesen. Die Filmleute, die jetzt in Chungmuro arbeiten, kommen zum großen Teil von der Independent-Szene. Es ist eine Kraft, die Widerstand gegen die autoritäre Regierung geleistet hat.

Wie ist es heute?

Wir sind in eine Krise geraten. Es ist schwierig, eine neue Identität zu finden. Es gibt wenige jüngere Leute, die sich darum kümmern.

Welche Regisseure oder Filme hatten Einfluss auf Sie?

Einflüsse gibt es nicht nur von Filmen, sondern auch von anderen Leuten. In meinem Film habe ich versucht, wie Benjamin zu arbeiten. Ausländer waren an meinem Film interessiert. Der Film hat verschiedene Genres und Stile. Meine Methode war das Basteln, aus verschiedenen Stücken etwas zusammensetzen.

Ich dachte bei Verfremdung auch an Brecht, bei der Theateraufführung auch an Straub/Huillet.

Ich wollte alles umfunktionieren. Manche Szenen waren wie aus einem Action-Film. Ich wollte den Leuten erst etwas Gewohntes geben und dann verfremden, eine ungewohnte Geschichte erzählen.

Es gibt viele Film-im-Film-Elemente. Der Nachbar ist z.B. ein Regisseur, von dem sich aber herausstellt, dass dies gelogen ist. Ich habe darin auch ein Zerrbild der Filmindustrie gesehen, das ausbeuterische Verhältnis, das man zu seinem Gegenstand einnimmt.

Die nutzen eben die Welt, eine Scheinwelt. Wenn man heute auf der Straße einen Jugendlichen trifft und ihn fragt, was willst du werden, antwortet er: ein Filmregisseur oder Schauspieler. Das ist die Wertvorstellung, die wir heutzutage haben. Die Leute wollen am liebsten in einer Scheinwelt leben.

Die Geschichte einer Assimilationskanakin

Die Vereine FALK und INKODA veranstalten Lesung mit Raul Zelik

Birgit Mersmann

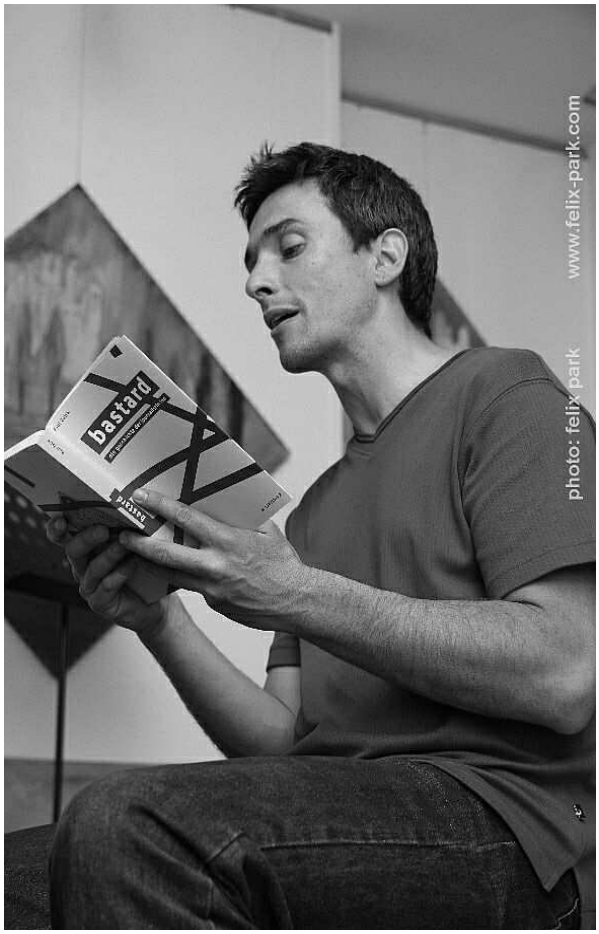
Fast mutete es unheimlich an, dass ein Autor wie Raul Zelik, der sich selbst als „durch und durch deutsch“ bezeichnet und Korea nur kurzzeitig besucht hat, sich so leicht in die Journalistin Lee, die Protagonistin seines Romans „bastard“, hineinversetzen und das Land Korea mit all seinen Eigenheiten und Befindlichkeiten literarisch überzeugend anverwandeln konnte. Vermutlich ist es genau diese Fähigkeit der präzisen Beobachtung, des tiefen Einfühlens und der Überidentifikation mit dem zu (Be-)Schreibenden, durch die er mit seiner „Assimilationskanakin“ Lee aufs Engste verbunden ist.

Thematisch hätten die Vereine FALK (Freundes- und Arbeitskreis der Lektoren-Vereinigung Korea) und INKODA (Interessensgemeinschaft koreanisch-deutscher Akademiker) – gemeinsame Veranstalter der Lesung mit Raul Zelik vom 24. Juni in der Berliner Restaurant-Galerie Terzo Mondo – wohl kaum eine auf ihre Interessen, Aufgaben und Bedürfnisse besser zugeschnittene Programm- und Leseauswahl treffen können. Initiiert und geplant war die Veranstaltung in erster Linie als Auftaktveranstaltung von FALK. So ergriffen denn auch nach einer klassisch-musikalischen Introduktion, die von koreanischen Musikstudentinnen aus Berlin mit großem Einsatz, wenn auch nicht immer mit der nötigen Treffsicherheit bestritten wurde, die Vorsitzenden des FALK-Vereins, Thomas Schwarz und Erich Thaler, das Wort, um kurz die Aufgaben und Ziele des neu gegründeten Vereins vorzustellen. Zweck des Vereins sei es, so Erich Thaler, die Arbeit der deutschsprachigen Lektorinnen und Lektoren, Lehrerinnen und Lehrer an Schulen und Universitäten im Ausland, insbesondere in der Republik Korea und in der ostasiatischen Region, zu fördern und das Ansehen des Berufsstandes im In- und Ausland zu stärken. Auch die Vorsitzende von INKODA, Hi-Gung Bae, umriss noch einmal die Ziele ihres Vereins, nämlich die Organisation von Informationsveranstaltungen für Akademiker koreanischer Herkunft sowie die Vermittlung von Praktikumsplätzen in Korea. Zudem betonte sie die weitere enge Zusammenarbeit mit FALK.

v.l.n.r. Erich Thaler, Hi-Gung Bae und Thomas Schwarz

Das klassische musikalische Vorspiel für Violine und Klavier taugte gerade auch in seinen Disharmonien dazu, auf den Moloch Seoul und die Bastardwelt des Romans einzustimmen. Hingegen gelang es den großformatig auf die Galeriewand projizierten Stadt- und Straßenbildern des in Bochum geborenen Fotojournalisten Felix Park, einen atmosphärisch lebendigen Eindruck von Seoul, seiner Architektur, seinem Straßenleben und seinen Menschen zu vermitteln. Die Projektion schuf in der Strenge aber Eindringlichkeit ihrer Bilder eine adäquate visuelle Umgebung, in der sich die zu Gehör gebrachte Geschichte der Journalistin Lee erst eigentlich entfalten konnte. Raul Zelik las aus Level 1, dem ersten, mit „Back“ überschriebenen Kapitel seines Romans, in dem die Protagonistin Carla Lee, eine in Deutschland lebende Auslandskoreanerin, ihre Ankunft am Kimpo Airport in Seoul mit den neugierigen Augen einer Fremden und doch Vertrauten schildert. Bereits in dieser ersten Szene entfaltet der Roman seine ganze Spann-breite und Dramatik. Es geht nämlich zentral um die Frage, wie sich eine Kyopo, eine Auslandskoreanerin, in ihrer neuen/alten Heimat fühlt und verhält, was sie denkt und wie sie auf ihre Außenwelt reagiert – kurz: um Identitätsfragen. Carla Lee ist als Tochter einer portugiesischen Mutter und eines koreanischen Vaters in Deutschland aufgewachsen, aber sie fühlt sich dort nicht richtig zu Hause, weiß weder wer sie ist noch was sie will. Sie bricht nach Korea auf, auf der Suche nach sich selbst, beginnt als Freelancerin journalistisch zu arbeiten. Aber auch dort, wo sie zum ersten Mal in ihrem Leben nicht als Fremde behandelt wird, fühlt sie sich fehl am Platz. Sie erleidet Anfälle von Fress- und Brechsucht. Mit ihrer Aufklärungsarbeit als Journalistin stößt sie schnell auch an ihre eigenen Grenzen, nicht nur an die des koreanischen Systems. Zurück bleibt die Frage nach der Ursache für das Fremdsein, die sie in Briefwechseln mit ihrem deutschtürkischen Freund Cem zu klären sucht.

Das Gespräch mit dem Autor, das Thomas Schwarz im Anschluss an die Lesung führte, machte deutlich, dass es in dem Roman „bastard“ nicht so sehr um Konflikte geht, die durch eine herkunftsbedingte, ethnische Fremdheit ausgelöst werden, als vielmehr um die Frage, wie Fremdheit entsteht: zu sich und seinem Körper – aber auch dadurch, dass die Gesellschaft dem Individuum bestimmte Identitäten von außen aufzwingt.



Raul Zelik Fotos: Felix Park, INKODA

Die Lesung mit Raul Zelik im gut besuchten Terzo Mondo war ein voller Erfolg. Es bleibt zu wünschen, dass FALK und INKODA mit vereinten Kräften ihr anregendes Veranstaltungsprogramm fortsetzen.

Fünf Tage in Frankfurt – und mehr
Koreas erfolgreicher Buchmessenauftritt

Kai Köhler

Wer hin und wieder etwas über die Vorbereitung des koreanischen Gastlandauftritts auf der Frankfurter Buchmesse erfahren hatte, blickte nicht ohne Bangen aufs Ereignis voraus: Würde, angesichts organisatorischer Verschiebungen bis zum letzten Moment vor der Eröffnung, der Ablauf klappen? Mit ganz wenigen Einschränkungen war nach fünf Tagen Messe die Frage mit Ja zu beantworten. Zwar fehlten, nicht unerwartet, die nordkoreanischen Autoren (Politik) und einmal auch, des Vormittags, ein Südkoreaner (Alkohol). Doch was es sonst noch an Reibungspunkten gab, war fürs Publikum kaum zu bemerken.

Und das Publikum kam zahlreich. Zumal die Bücher-Ausstellung und die Lesungen in der zentralen Gastlandhalle waren durchgehend gut besucht, am Samstag sogar überfüllt. Bei manchem Kommen und Gehen herrschte doch konzentriertes Zuhören vor, gerade wenn koreanische Autoren minutenlang auf Koreanisch lasen. Selbst den Sprachunkundigen vermittelte sich im Vergleich zur deutschen Fassung dabei der Verlust, den die Übersetzung zuweilen bedeutet. Rhythmisch gespannte Verse waren in schleppende Prosa verwandelt. Dank der Entscheidung der Veranstalter, deutsche Schauspieler und nicht, wie zunächst geplant, deutsche Autoren mit der Lesung der Übersetzung zu beauftragen, gewannen manchmal aber auch schwächere deutsche Fassungen einen Glanz, den sie bei stiller Lektüre nicht ausstrahlen.

Leider war das aufs Gastland Bezogene nicht auf jene Halle konzentriert. Die Stände der Verlage Pendragon und Edition Peperkorn, die einen Großteil der übersetzen koreanischen Literatur im Programm haben, lagen erstens weitab und zweitens voneinander getrennt. Zudem gab es noch einen zweiten Ort für Lesungen auf der Buchmesse, in der Halle für internationale Verlage. Nur wenige Besucher kämpften sich durch fremdsprachige Ausstellungen zum Veranstaltungsraum vor. Selbst bei einer wichtigen und leicht zugänglichen Autorin wie Yang Guija blieben dort Sitzgelegenheiten frei.

Korea auf der Frankfurter Buchmesse beschränkte sich nicht aufs Messegelände. Abends fanden Lesungen vor allem an etablierten Veranstaltungsorten wie dem Frankfurter Literaturhaus und im Mousonturm statt, die meist gut besucht waren. Nur gut halb gefüllt war der Kleine Saal des Frankfurter Schauspiels bei einer koreanischsprachigen Aufführung mit deutschen Übertiteln (Yoon Young-Soon, „Reise“). Doch waren die Gekommenen begeistert.

Umstritten, natürlich, war und bleibt die Auswahl der Autoren. Zwölf waren mit Portrait und Lebenslauf in der Halle des Gastlands hervorgehoben, und unter ihnen war die 1947 geborene Oh Jung-Hee die jüngste. Das mag dadurch zu erklären sein, dass sich unter den Älteren leichter entscheiden lässt, wer vorläufig zum Kanon gehört, und das Hauen und Stechen unter dem Nachwuchs eher noch blutiger verliefe. Doch kann man darüber streiten, ob die zentrale Rolle, die zwei ältere Autoren spielten, klug geplant war. Zwar sind Ko Un mit einem bei Suhrkamp wieder aufgelegten Gedichtband und Hwang Sok-Young mit zwei Büchern bei dtv bei renommierten Verlagen untergekommen und genießen sie so einen Vorteil. Ko konnte zudem mit seinem ungemein lebendigen Auftreten deutsche Journalisten faszinieren. Doch bleiben auf Dauer nur seine Werke, die Gedichte sind, damit schwer übersetzbar und in einer Gattung verfasst, die deutsche Leser heute kaum mehr interessiert.

Jüngere Autoren und besonders Autorinnen, die bei Lesungen stark vertreten waren, haben auf Dauer wohl bessere Chancen. Das kann man bedauern: Helga Picht verwies im „Neuen Deutschland“ darauf, wie viel die Jüngeren literarisch und gesellschaftlich ihren literaturgeschichtlich wichtigen Vorgängern zu verdanken haben. Ihre Klage über die aus ihrer Sicht zu starke Repräsentanz der Jungen verfehlt allerdings die vielleicht bittere Tatsache, dass Übersetzungen keiner historischen Gerechtigkeit dienen, sondern potentiellen Lesern, die Bücher er-warten, die sie für ihre Bildung und ihr Leben nutzen können.

Literatur und Theater waren nicht die einzigen Künste, die in Frankfurt ein Bild von Korea vermittelten. Bereits vor der Buchmesse waren das Pansori Sim Tjong, ein Konzert mit moderner koreanischer Musik und eines mit Hofmusik zu hören. Ein Filmprogramm begann Anfang Oktober und zog sich bis in den November, in den Buchmessentagen mit einem Schwerpunkt für den daheim nicht gar so beliebten Kim Ki-Duk. Mediengeschichtliche Demonstrationen vom traditionellen Buchdruck mit Hangul-Lettern über die aktuelle Buchproduktion bis hin zu neuen Formen elektronischer Speicherung ergänzten das Programm.

Viele zusätzliche Lesungen fanden im hessischen Umland statt. Die Resonanz soll gut gewesen sein, eine Marburger Veranstaltung am Sonntag vor der Messe stützt das Gerücht. Die Auslagen der Buchhandlungen wurden davon, wie Stichproben in Marburg und Gießen vermuten lassen, nur wenig beeinflusst.

Überhaupt schien die Wirkung auf Frankfurter Medien und den Hessischen Rundfunk größer als auf überregionale Organe, die jedoch auch Korea durchaus Beachtung widmeten. Der Tenor der Berichterstattung war dabei fast stets positiv; dass ein Kritiker im Radio von mehreren Erzählungen einer Sammlung einen Text in deutlichem Ton abqualifizierte, war die Ausnahme. Angesichts der Qualität mancher Übersetzungen ist das ein schlechtes Zeichen – deutet es doch an, dass das Lob nicht auf literarischem Wert gründet, sondern auf einem grundsätzlichen Wohlwollen, das sich bei nächster Gelegenheit ein anderes Objekt sucht.

Hier wurde von deutscher Seite, in aller Freundlichkeit, eine Chance zur kritischen Auseinandersetzung vertan, die der weiteren Beschäftigung mit koreanischer Literatur wohl eher genutzt hätte.

Chancen wurden zuweilen auch durch eine mangelhafte Vorbereitung vergeben. Die Moderatorin, die erkennbar die Erzählung nicht gelesen hatte, um die es ging, und die sich mit Fragen à la: „Hatten Sie eine schwere Kindheit?“ über die Zeit zu retten versuchte, war zwar negative Ausnahme, bezeichnet in ihrem Extrem jedoch die Arbeitshaltung mancher Deutscher, die der Überforderung mancher Dolmetscher entspricht. Lehrreich war der Blick auf den koreanischen Autor, der minutenlang etwas erklärt hatte und nach den zwei Sätzen Kurzversion, auf die die Übersetzerin seine Gedanken eindampfte, mit Körperhaltung und Augen zu fragen schien: „Wars das schon?“ War es natürlich nicht und zeigte so, dass hier noch Ausbildungsbedarf besteht. Ist ein Großereignis wie die Frankfurter Messe auch eine Ausnahme, so gibt es doch vielfältige Kontakte zwischen Deutschland und Korea, die durch den Glauben, die Leute hier wie dort sprächen und verständen brauchbares Englisch, eher behindert werden. In diesem Zusammenhang ist aus Lektorensicht eine gewisse Irritation angebracht, dass nicht alle koreanischen Hilfskräfte auf der Messe Deutsch konnten.

Den generellen Erfolg der Veranstaltung schmälert all das freilich kaum. Korea und vor allem koreanische Literatur konnten in Deutschland viel Sympathie auf sich ziehen. Im Vergleich etwa zum koreanischen Pavillon auf der Expo 2000 in Hannover fiel positiv auf, dass alles Grelle und Laute fehlte und nationales Selbstlob nicht zu finden war. Viele der älteren Autoren, die in Frankfurt auftraten, waren früher als Kritiker der Militärdiktatur verfolgt; die jüngeren zeichnen Entfremdungserscheinungen in der modernen städtischen Welt

mit scharfem Blick nach. Gerade der selbstkritische Blick überzeugt im Ausland mehr als Prahlen und Protz.
Klugerweise haben die koreanischen Veranstalter gesehen, dass eine Konzentration auf die fünf Tage der Messe nicht ausreicht. Monate vor dem Frankfurter Ereignis begannen die ersten Lesereisen und flogen die ersten Feuilletonisten aus wichtigen deutschen Medien nach Korea, um sich über das hiesige literarische Leben zu orientieren. So wie die Vorbereitung zum Erfolg beigetragen hat, so ist auch eine Nachbereitung nötig. Das Interesse, das einmal geweckt ist, kann schnell erlahmen, wenn andere Themen sich in den Vordergrund drängen. Daher erscheint es sinnvoll, künftig nicht nur Übersetzungen zu fördern, sondern Veranstaltungen in Deutschland: Lesungen, Diskussionen, die das Interesse an koreanischer Literatur und Kultur wach halten. So kann sich in Deutschland allmählich eine Aufmerksamkeit für Korea stabilisieren, die umgekehrt der Germanistik in Korea zugute kommt.

Koreanischkurse in der Provinz

Sigrid Gaffal

In der letzten Ausgabe der DaF-Szene wurde ausführlich über Koreanischkurse an Universitäten in Seoul berichtet. Es gibt allerdings viele LektorInnen, die nicht nur in Seoul, sondern auch in anderen Städten und sogar auf dem Land arbeiten und die nicht unbedingt den Sommer in Seoul verbringen (können). Für diese möchte ich auf Koreanischkurse hinweisen, die es an einer anderen Institution gibt: dem YMCA. Allerdings werden bei weitem nicht in allen Städten Koreanischkurse von den YMCA angeboten. Das muss dann vor Ort erfragt werden, aber möglicherweise gibt es dann Hinweise auf andere Möglichkeiten zum Erlernen der Sprache. Als Beispiel soll der YMCA in Cheongju, Chungbuk dienen. Seit einigen Jahren werden dort einmal wöchentlich samstags zweistündige Koreanischkurse auf vier Sprachebenen abgehalten. Von der Klasse 1 bis zur Klasse 4 kann man dort von Hangeul, der koreanischen Schrift, über einfache Ausdrücke fürs Alltagsleben bis hin zu fortgeschrittener Konversation Koreanisch lernen. Unterrichtet werden die Klassen von freiwilligen LehrerInnen, von denen einige Magisterstudenten für Koreanisch sind. Das macht sich positiv bei der Vorgehensweise und Methodik bemerkbar. (Eine Lehrerin hatte übrigens Deutsch studiert und Kurse über deutschen Film an Universitäten gelehrt.) Zusätzlich wird der Unterricht durch Einheiten mit neuen Popsongs aufgelockert.
Die Unterrichts- und die allgemeine Sprache bei den Treffen ist ausschließlich Koreanisch; auch wenn die Lehrenden Englisch oder eine andere Sprache können, wird nicht in dieser kommuniziert.
Daneben gibt es weitere Möglichkeiten zur Kommunikation durch Ausflüge und kulturelle Veranstaltungen. Zusätzlich zum Spracherwerb oder Ausbau bereits vorhandener Kommunikationskompetenzen, besteht ein weiterer, nicht zu verachtender, Punkt darin, dass man mit anderen Kursteilnehmern, aber auch LehrerInnen, Kontakte knüpfen kann und dadurch viele Informationen zum Alltagsleben, aber auch zu auftretenden Problemen erhält, was besonders für in Korea Neuangekommene äußerst hilfreich ist. Darüber hinaus ergeben sich auch Bekanntschaften und Freundschaften, die über die Treffen im Sprachkurs hinausgehen.

Seminar „Aktueller Deutscher Film im Unterricht“

Iris Brose

Im letzten Sommer wurden es vom DAAD wieder verschiedene Fortbildungsangebote für Ortslektor(inn)en angeboten. Mir schien das Seminar „Aktueller deutscher Film im Unterricht“, das in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut Berlin organisiert wurde, interessant, weil dieses Thema immer wieder von Student(inne)n gewünscht wird und ich selber schon mehrfach mit Filmen im Unterricht gearbeitet hatte. Ich erhoffte mir, durch diese Fortbildung nicht nur neue Anregungen zu erhalten, sondern in dieser Woche auch eine Gelegenheit zu finden, die eigenen Unterrichtserfahrungen aufzuarbeiten.

Das Programm des Goethe-Institutes begann mit einer Zustandsbeschreibung des aktuellen deutschen Films durch Christl Reissenberger.

Das deutsche Kino verzeichnet zur Zeit Zuschauerrekorde durch so unterschiedliche Filme wie „Der Schuh des Manitou“, „Traumschiff Surprise“, „Die 7 Zwerge“ und „Der Untergang“. Filme wie „Nirgendwo in Afrika“, „Rosenstraße“ und „Gegen die Wand“ fanden nicht nur auf deutschen Festivals Beachtung, sondern sie gewannen auch wichtige internationale Preise.

Das deutsche Kino hat sich seit der deutschen Wiedervereinung merklich verändert: Es tauchten neue Regisseure auf. Romantische Beziehungskomödien wie „Abgeschminkt“ und „Der bewegte Mann“ und andere Unterhaltungsfilme liefen erfolgreich in den Kinos und junge Schauspieler machten sich in dieser Zeit einen Namen, zu Anfang der 90er Jahre u.a. Til Schweiger, Katja Riemann und Veronica Ferres, später dann prägten junge Gesichter wie Franke Potente und Moritz Bleibtreu die Filmszene.

Ein wichtiges Thema des aktuellen deutschen Films ist neben Unterhaltungsfilmen immer wieder die kritische Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte, mit Nationalsozialismus und Wiedervereingung als Schwerpunkten, aber auch realistische und sozialkritische Spiel- und Dokumentarfilme sind präsent.

Es gibt also reiches Material für den Unterricht – das zudem über das Goethe-Institut leicht zugänglich ist. Durch die Auflistung der Filme über Jugendliche im Vortrag ist klar geworden, wie viele gute Filme hier zur Verfügung stehen! Genug Material, um mehrere Kurse zu bestücken und aktuelle Bezüge für unsere Lerngruppen in Korea herzustellen.

Stellte sich nun also die Frage, wie solche Filme im Unterricht eingesetzt werden können. Die Standardwerke zur Didaktisierung von Filmen stammen von Marie-Luise Brandi (*Video im Deutschunterricht*) und von Germana D´Alessio (*Deutsche Spielfilme der neunziger Jahre*) mit der Diskussion der bekannten Grundentscheidungen ganze Filme oder ausgewählte Sequenzen im Unterricht zu zeigen, mit oder ohne Ton, Aufgabenstellungen vor, während und nach der Vorführung des Films etc., und wurden im Seminar anhand von Sequenzen aus dem Film „Good Bye Lenin“ diskutiert. Es kam zu einem ersten lebhaften Austausch im Seminar.

Im weiteren Verlauf der Fortbildung widmete sich z. B. ein Workshop dem Thema „Literaturverfilmungen“ am Beispiel von „Nirgendwo in Afrika“ und „Die Manns – ein Jahrhundertroman“, der von der zweiten Seminarleiterin Constanze Krüger geleitet wurde. Überraschenderweise ist die Romanvorlage für „Nirgendwo in Afrika“ textlich bereits für den Unterricht auf dem Niveau Ende Grundstufe/Anfang Mit-

telstufe geeignet und lässt sich dann gut durch den Film ergänzen. Wer es mit den Texten von Thomas Mann und deren Verfilmungen versuchen will, bewegt sich natürlich auf einem höheren Niveau. Trotzdem würde sich der Versuch einer Didaktisierung für Germanistikstudent(inn)en lohnen, denn durch den Film kann man geschichtliche Hintergründe leichter thematisieren und sicher auch Interesse an der Literaturanalyse wecken.
Des weiteren wurde das Thema „Kino und Migration“ anhand von Didaktisierungsvorschlägen zu Filmen von Fatih Akin behandelt.
Der Workshop zum Thema „Kurzfilme“ behandelte die Filme „Der Sieg“ von Robert Krause und „Killing Heinz“ von Stefan Eling. Bei der vorgestellten Didaktisierung von „Der Sieg“ wurde zur Einführung mit einem Assoziogramm und einem Elfchen-Gedicht zum Thema „Sieg/Nieder-lage“ gearbeitet. Anschließend bauten die einzelnen Gruppen Standbilder. Diese Methode wurde hier aus der Theaterarbeit entnommen: eine „Regisseurin“ bzw. ein „Regisseur“ versucht, ein „stehendes Bild“ aus „lebenden Personen“ aufzubauen. Diese didaktischen Vorschläge sind ein gutes Beispiel für die kreativen Anstöße und Experimente in diesem Seminar, die auch im Workshop „Stationenlernen“ gegeben wurden.
Diese Aspekte des Seminars fand ich besonders wertvoll, weil in den Workshops Methoden ausprobiert wurden, denen im Unterrichtsalltag kaum Platz eingeräumt wird, die meiner Erfahrung nach jedoch von Student(inn)en sehr geschätzt werden.
Ein Highlight für mich war der Workshop des Kollegen Till Weber aus Okinawa mit dem Thema „Filme über junge Leute im Grundstufenunterricht DaF“. Am Anfang des Workshops herrschte allgemein eher Skepsis, ob es denn tatsächlich sinnvoll ist, 10 bis 12 Filme in einem Grundstufenkurs in voller Länge zu zeigen. Till Weber didaktisiert die Filme, indem er Aufgaben zur Hörverständnissicherung, zur Beobachtung und Analyse, kreativ-produktive Aufgaben und kombinierte Aufgaben stellt und zwar alle 5-10 Minuten. Am Beispiel der Didaktisierung von „Crazy“ (2000) von Hans-Christian Schmidt wurde deutlich, dass z. B. durch einen Lückentext zu einem zentralen Dialog am Anfang des Filmes das Hörverständnis gesichert werden kann und durch Beobachtungsaufgaben (z.B. wie sich der Hauptdarsteller Benjamin vorstellt oder wie er sich in verschiedenen Szenen vielleicht fühlt) die Lerngruppe durch den Film geleitet werden kann.
Ich denke, dieses Beispiel hat viele davon überzeugt, dass es möglich ist, bereits auf Grundstufenniveau mehrere Filme im Unterricht zu verwenden.
Unterschiedliche Meinungen gab es zur Frage, ob bzw. wie man Sexualität, einem zentralen Thema in Jugendfilmen, thematisiert und ob man Vulgarismen der Jugendsprache wie *ficken*, *poppen* etc. erklärt.
Der zweite Film „Oi! Warning“ (1999) von Dominik und Benjamin Reding hat zu einer hitzigen, aber wichtigen Diskussion über zwei weitere wichtige Themen beim Einsatz von Filmen im DaF-Unterricht geführt. Der Film erzählt die Geschichte von Janosch, der von zu Hause abhaut und durch seinen Freund Koma ins Skinhead-Milieu gerät. Janosch lernt aber Zottel, einen Feuerschlucker und Bauwagenbewohner, kennen und als die beiden sich aus Spaß lustvoll im Schlamm wälzen nachdem Komas Haus im Steinbruch in die Luft geflogen ist, kommt es zum einem dramtischen Filmende: Koma ersticht Zottel, weil er Verrat vermutet und Janosch aus Wut darüber Koma. Und so kam es auch durch den unter die Haut gehenden Anfangstrailer zu einer weiteren hitzigen Diskussion, ob und wie im Unterricht Gewalt bzw. gewalttätige Szenen gezeigt werden sollten und natürlich auch, wie man das Thema Skinheads, Neonazis und Rassismus thematisiert.
Die eben genannten Themen sind für mich die eigentlich großen Fragen beim Unterricht mit Filmen und ich bin froh, dass sie durch diesen Workshop angesprochen wurden. Weitere Diskussionen zu diesen Themen halte ich für nötig.

Das Seminar wurde inhaltlich durch einen Vortrag des Filmwissenschaftlers Marc Goede zum Thema „Filmanalyse“, eine Führung durch das Filmmuseum Berlin, einen Kinobesuch und den Vortrag des Regisseurs Hannes Stöhr abgerundet. Besonders der Vortrag von Hannes Stöhr, der einen Einblick in die Filmproduktion vom Drehbuch bis zum Vertrieb gab, hat die meisten begeistert. Es war durch die Mischung von eigenen Erfahrungen und Hintergrundgeschichten zu eigenen Filmen sowie allgemeinen Informationen zum Drehbuchschreiben etc. ein sehr gelungener Vortrag. Außerordentlich nett und hilfreich war, dass er allen Teilnehmer(inne)n die Drehbücher seiner beiden Filme „Berlin is in Germany“ und „One Day in Europe“ geschickt hat, da bei der Vorbereitung von Filmen für den Unterricht das Aufschreiben der jeweiligen Dialogstellen ja eine der zeitraubendsten Arbeiten ist.
Ein wichtiges Ergebnis dieses Seminars ist daher auch der allgemeine Wunsch, Drehbücher bzw. Filmdialoge zentral zugänglich zu machen. Vielleicht könnte das Goethe-Institut in Zukunft den Filmbereich um dieses Angebot ergänzen?
Das Seminar fand ich inhaltlich und didaktisch durch die beiden Seminarleiterinnen gelungen konzipiert. Der Diskussion wurde von Anfang an viel Raum gegeben, indem es inhaltlich gut vorgetragene und ausgewogene Einstiegsreferate von Susanne Lüdtke vom DAAD über den Bologna-Prozess zur Idee eines gemeinsamen europäischen Hochschulraumes und zur Lage der Germanistik in Deutschland gab.
Die „Krise der Germanistik“ ist allgegenwärtig in Europa, und wie Studenten/innen durch interessante Unterrichtsangebote wieder für das Fach zu gewinnen sind, war ein viel diskutiertes Thema in den Pausen und an den Abenden. Verschlechterte Arbeitsaussichten haben dazu geführt, dass sich die Kollegen in Portugal und Italien sich in Lektorenverbänden zusammengeschlossen haben, um sich auszutauschen und gemeinsam Antworten zu finden.
Die 24 Teilnehmer/innen des Seminars kamen mehrheitlich aus Westeuropa. Südamerika und Afrika waren mit jeweils einer Vertreterin anwesend (Kolumbien und Ägypten), Asien war mit mir aus Südkorea und drei Kolleg(inn)en aus Japan vertreten, und drei weitere Teilnehmer/innen kamen aus den USA.

Insgesamt also eine gelungene und gute Fortbildungsveranstaltung für Ortslektor(inn)en in Zusammenarbeit des DAAD und des Goethe-Institutes. Mehr Seminare dieser Art würde ich mir wünschen und eine Teilnahme kann ich nur empfehlen.

Die Internationale Deutschlehrer-Tagung (IDT) 2005 in Graz

Sigrid Gaffal, unter Mitarbeit von Hans-Jürgen Müller

Die IDT ist die größte Konferenz für DaF und findet alle vier Jahre statt. In diesem Jahr wurde sie vom 1.8. bis 6.8. in Graz / Österreich, der Hauptstadt der Steiermark, abge-halten. Veranstalter waren der Österreichische Verband für Deutsch als Fremdsprache/Zweitsprache (ÖaF) und der Internationale Deutschlehrerverband (IDV).

Die Konferenz stand unter dem Titel „Begegnungssprache Deutsch – Motivationen – Herausforderungen – Perspektiven“ und stellte somit die Probleme, die sich dem Fach Deutsch als Fremdsprache stellen, in den Mittelpunkt. An der Tagung nahmen mehr als 2.000 Personen aus 99 Ländern teil, ein bisheriger Rekord bei den IDTs.

Die Sektionsgruppen umfassten acht große Themenbereiche, die in Gruppen untergliedert waren. Um die große Vielfalt der Inhalte zu verdeutlichen, sollen im Folgenden die Sektionsgruppen mit den Sektionen aufgeführt werden.

Sektionsgruppe A: Begegnungssprache Deutsch (Austauschprogramme und –projekte als Sprachbegegnung; Sprachbegegnung im Netz; Sprachbegegnung an Grenzen: Projektunterricht als Sprachbegegnung)

Sektionsgruppe B: Deutsch im sprachenpolitischen Kontext (Sprachkompetenz und Integration im deutschsprachigen Raum; Deutsch als plurizentrische Sprache; Wege zur Mehrsprachigkeit; Portfolios im DaF/DaZ-Unterricht und Werbung für Deutsch)

Sektionsgruppe C: Sprache (Landeskundliches Lernen und interkulturelle Kommunikation; Literatur im DaF/DaZ-Unterricht; Kinder- und Jugendliteratur im DaF/DaZ-Unterricht; Kunst im DaF/DaZ-Unterricht)

Sektionsgruppe D: Zielgruppenorientiertes Lernen (Unterricht in heterogenen Gruppen und Großgruppen; Frühes Fremdsprachenlernen; Bilingualer Unterricht und Deutsch als Fach- und Arbeitssprache; Deutsch in der Studienvorbereitung und für den Hochschulzugang; Deutsch für den Beruf)

Sektionsgruppe E: Lehr- und Lernformen (Lernstrategien und autonomes Lernen; Dramenpädagogik und experimentelle Lernformen; Lehren und Lernen mit informations- und kommunikationstechnologischen Medien; Lehren und Lernen in mediengestützten Welten; Arbeit und Vergnügen mit Lehrwerken; Aufgaben und Steuerungsinstrumente im DaF/DaZ-Unterricht)

Sektionsgruppe F: Sprachliche Kompetenzen (Integrierte Fertigkeiten: Textkompetenz und Sprachenlernen; Integrierte Fertigkeiten: Gespräche und Präsentationen; Alphabetisierung in der Zielsprache Deutsch; Wortschatz: Erwerb und Vermittlung; Grammatik: Erwerb und Vermittlung; Phonetik; Sprachmittlung: Übersetzen, Dolmetschen; sprachliche Mediation; Deutsch als Fach- und Wissenschaftssprache

Sektionsgruppe G: Qualitätssicherung für Lehren und Lernen (Neue curriculare Tendenzen für DaF; Lernerfolge reflektieren – Sprachkompetenzen beurteilen; Die Rolle der Unterrichtenden in der Qualitätsentwicklung; Aus- und Weiterbildung von Lehrenden)

Bereits bei der Anmeldung online musste man sich für Sektionen, die auf Montagnachmittag / Dienstagvormittag und auf Donnerstagnachmittag / Freitagvormittag lagen, entscheiden. Beide Halbtage sollten eine thematische Einheit bilden und auch so besucht werden. Leider war im Vorfeld der Tagung noch nicht zu erfahren, in welchen Blöcken die Beiträge eingeordnet waren, so dass es während der Tagung zu reger Fluktuation – auch während einer Sitzung – kam.

Die Beiträge in den Sektionen bestanden zumeist aus 20minütigen Vorträgen, danach sollten sich Diskussionen anschließen. Die Anzahl der für eine Sitzung anberaumten Beiträge konnte sehr verschieden sein. Daraus resultierten unterschiedliche Situationen: überfüllte Seminarräume und kaum Zeit für anschließende Diskussionen und Gespräche einerseits, kleine Gruppen und viele Kommunikationsmöglichkeiten andererseits.

Einzelne Beiträge können auf der Homepage der IDT bereits eingesehen werden: http://www.idt-2005.at. Auch nachträglich kann man sich noch gut auf dieser Seite über die Konferenz informieren.

Insgesamt war die Teilnahme an der IDT eine sehr positive Erfahrung, eine Möglichkeit in Kontakt mit Kollegen zu treten, zu hören, wie die Lage für DaF in anderen Ländern ist, mit welchen Möglichkeiten aber auch Problemen die Lehrenden dort konfrontiert sind und wie sich daraus der Unterricht gestaltet.

Weitere Möglichkeiten, sich über Deutsch in verschiedenen Ländern und über die deutschsprachigen Länder zu informieren, boten die Länder- und Unterrichtsforen mit ausgestelltem Material von Lehrenden zur Situation des Unterrichtsfaches, wie auch

zu einzelnen Projekten, sowie die Schaufenster von Deutschland, Österreich, der Schweiz und Liechtenstein.
Abgerundet wurde die Tagung durch zahlreiche Kulturveranstaltungen, wie Lesungen steirischer Autoren, länderthematische Filmabende, Musik und Theater. Ein ganzer Tag zwischen den Sektionseinheiten, war für Ausflüge und Besichtigungen freigehalten worden, die bis nach Wien und Slowenien führten.
Zum Schluss sei dem DAAD gedankt, der als Fortbildung eine Gruppe von etwa dreißig Ortslektoren durch Stipendien unterstützte und besonders Frau Susanne Lüdtke, die die Ortslektoren im Vorfeld mit Informationen auf dem Laufenden gehalten hatte und für die Zeit der Tagung Informationsveranstaltungen organisiert hatte, aber auch Abendessen in traditionsreichen Restaurants, sowie eine literarische Stadtführung.
Die nächste IDT findet 2009 in Jena statt, und es werden hoffentlich wieder viele Teilnehmer ihren Weg dorthin finden, vielleicht auch mehr LektorInnen aus Korea. Es sollte dann auch daran gedacht werden, die LVK auf der Tagung zu repräsentieren. In Gesprächen am Rande der Tagung war lebhaftes Interesse für die Situation in Korea, China und Japan zu verzeichnen. Andere Verbände, wie z.B. der südamerikanische Deutschlehrerverband, waren in Graz mit ihren Zeitschriften präsent.

Lektoren-Vereinigung Korea

Lektorenversammlung und Seminar

Samstag, 3. Dezember 2005, ab 10:30 Uhr im Goethe-Institut Seoul

„Erfahrungen mit Lehrbüchern und Unterrichts-Material“

LektorInnen und Lehrerinnen in Korea arbeiten mit den verschiedensten Lehrbüchern oder Unterrichtsmaterialien. Auf unserem Seminar sollen (neue) Lehrbücher vorgestellt werden, Arbeitserfahrungen, negative wie positive, und auch der Einsatz von anderem Unterrichtsmaterial der koreanischen oder deutschen Lehrbuchverlage (Videos, DVDs, CD-Rom, Websites,...) Eingeladen zu diesem Seminar sind LektorInnen und Oberschul-LehrerInnen. Teilnehmen können aber auch alle anderen DaF-Interessierten.

PROGRAMM

10:30 – 16:00 Uhr	Seminarteil
12:30 Uhr	Mittagessen
16:30 Uhr	Versammlung der Lektoren-Vereinigung Korea mit aktuellen Hinweisen, Planung der nächsten Ausgabe der *DaF-Szene Korea*
(ca.) 17:30 Uhr	Ende
	Am Anschluss gehen wir wieder in einen der berüchtigten „Höfe“.

Das 10. Internationale Symposium der Koreanischen Gesellschaft für Deutsch als Fremdsprache (KGDaF)

„Aussprache und mündliche Kommunikation in der Fremdsprache Deutsch“

Veranstalter: KGDaF in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut Seoul
Leitung: Prof. Dr. Ursula Hirschfeld (Universität Halle)
Termin: 7.-8. April 2006
Ort: Kon-kuk Universität (voraussichtlich)

Zum Thema: Im kommunikativ orientierten Fremdsprachenunterricht hat der Erlerner die Fähigkeiten zu entwickeln, Bewusstseinsinhalte fremdsprachig formulierter Aussagen aufzunehmen, zu verarbeiten und wiederzugeben. Die vernachlässigte Ausbildung der Erlerner auf phonetischem Gebiet schränkt den Prozess des Sprachenlernens gerade zu Beginn des Spracherwerbs ein, wo die Umstellung der Sprechorgane auf die Zielsprache erfolgen muss. Falsch eingeschliffene Aussprachegewohn-heiten sind im weiteren Verlauf des Fremdsprachenunterrichts kaum zu korrigieren. Dadurch kommt der Ausbildung des Gehörs, der Aussprache und der Fähigkeit, Laut und Schrift zueinander in Beziehung zu setzen, eine bedeutende Rolle zu.
Hinsichtlich der veränderten Zielsetzung des Deutschstudiums an vielen koreanischen Universitäten – die ihre Lehrinhalte und Methoden mit steigender kommunikativer Ausprägung auf phonetische Verständlichkeit umstellen – müssen den phonetischen Fertigkeiten wie Hören und Sprechen beim Lernenden von Anfang an Beachtung geschenkt werden. Die Analyse der phonetischen Unterschiede und Gemeinsamkeiten des Deutschen und Koreanischen sowie Überlegungen nach den Ursachen für Ausspracheschwierigkeiten sind von großer Bedeutung.
Die vom Standard abweichende Aussprache und Intonation müssen im Einzelnen belegt und analysiert werden, woraus ersichtlich sein muss, wie die Aussprachefehler der Koreanischen Deutschlernenden systematisch bewältigt werden können. Schließlich stellt sich die Frage, wie Aussprache gelehrt und gelernt werden kann. Wo liegen die Aufgaben der Lehrenden, was sind die Lernstrategien, was für Ausspracheübungen gibt es für koreanische Deutschlernenden?

Die KGDaF bietet den Wissenschaftlern die Möglichkeit, sich mit Frau Professorin Dr. Ursula Hirschfeld von der Universität Halle über diese Problematik auseinander zu setzen.
Zur Seminarleiterin: Frau Professorin Ursula Hirschfeld ist am Institut für Sprechwissenschaft und Phonetik an der Martin-Luther-Universität Halle-Witten-berg tätig. Ihre Forschungsschwerpunke sind unter anderem phonetische Interferenzen in der interkulturellen Kommunikation, Sprechsprachliche Kommunikation sowie Phonetik im Unterricht Deutsch als Fremdsprache.
Verfahren: Frau Professorin Ursula Hirschfeld als Seminarleiterin hält zwei bis drei Einführungsvorträge und leitet einen Workshop. Im Workshop ist mit praktischen Übungen und Anregungen durch simulierende Praxis zu rechnen. Darüber hinaus sollen durch weitere Teilnehmer etwa 10 Referate gehalten werden. Für den Einführungsvortrag sind etwa 50 Minuten vorgesehen und für jedes Referat einschließlich der Diskussion 40 Minuten. Es werden ca. 50 bis 60 Teilnehmer erwartet. Alle Beiträge und Diskussionen werden auf Deutsch gehalten bzw. geführt.

Programmentwurf für die Asiatische Germanistentagung Seoul 2006 Kulturwissenschaftliche Germanistik in Asien

Seoul National Universität, 28.-31. August 2006

Themenbeschreibung

Angesichts der internationalen Entwick-lung scheint es auch für die Germanistik in Asien längst an der Zeit zu sein, eine kulturwissenschaftliche Erweiterung sowohl ihres Gegenstandsbereichs als auch ihres theoretischen und methodischen Bezugs-rahmens auf internationaler Ebene öffentlich und ohne zurückhaltende Umschreibung zu thematisieren. Ohne auf die Begrifflichkeit von Kultur und Kulturwissen-schaft hier näher eingehen zu können, ließe sich unser Vorschlag, ‚Kulturwissenschaft(en)' in den Mittelpunkt der Asiatischen Germanistentagung 2006 zu stellen, etwa in dreifacher Hinsicht begründen.
1. Zum einen ist die kulturwissenschaftliche Orientierung der Germanistik bereits weltweit zur Praxis geworden; dies wurde z. B. auf dem Weltkongress der Inter-nationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) wiederholt offenbar. Auf ihrem 10. Weltkongress in Wien (2000),

der unter dem Motto *Zeitwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert* stand, hatten sich etwa 90
Titel mit dem Thema Kulturwissenschaft befasst, die dann in zwei Bänden der Kongressakten zusammengestellt unter dem Titel *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft* erschienen sind. Überdies gab es auf der Wiener Tagung einzelne Sektionen zu Themen, die für Kulturwissenschaft(en) und somit auch für die kulturwissenschaftliche Germanistik von zentraler Bedeutung sind: Geschlechterforschung, Wissenschaftsgeschichte, Medien, New Philology und Psychologie. Der 11., Pariser Kongress der IVG, der im Sommer 2005 unter dem Generalthema *Germanistik im Konflikt der Kulturen* stattfindet, verfolgt offenbar eine ähnliche Stoßrichtung. Auch in Asien ist die Notwendigkeit der kulturwissenschaftlichen Erweiterung der Germanistik längst erkannt worden: Spätestens seit Mitte der 1990er Jahre wird über kulturwissenschaftliche Paradigmen immer intensiver diskutiert, und zwar nicht nur in der Germanistik. Ein beachtlicher Teil der geisteswissenschaftlichen Tagungsbeiträge und Forschungsprojekte, die z.B. in Korea in jüngster Zeit veröffentlicht bzw. gefördert werden, ist stark kulturwissenschaftlich orientiert. Das Bedürfnis nach einer neuen Orientierung der Germanistik ist dabei nicht von heute auf morgen oder erst durch raschen Rückgang der Studierendenzahl entstanden; vielmehr wird von der Auslandsgermanistik wie wohl von jeder fremdsprachlichen Philologie von vornherein erwartet, eine zentrale Rolle beim universitären Grundstudium sowie bei der internationalen Kulturvermittlung zu spielen, also eine Art vergleichende Kulturwissenschaft im weitesten Sinne zu betreiben.
2. Seit Jahrzehnten haben viele Germanistische Institute in den USA ihre Legitimationskrise dadurch zu überwinden versucht, dass sie ihre Fachbezeichnung von *German Language and Literature* in *German (Cultural) Studies* umbenannt und dementsprechend ihre Forschungsschwerpunkte zunehmend auf Kulturstudien verlegt haben. Diese kulturalistische Wende (*cultural turn*) amerikanischen Typs konnte und kann für fremdsprachliche Philologien in Asien, vor allem für die Germanistik, nicht ohne Auswirkung bleiben, zumal sie zusammen mit den bereits in den 1960er Jahren in Großbritannien entstandenen *Cultural Studies* auch in den deutschsprachigen Ländern einen entscheidenden Anstoß zur Etablierung einer kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissen-schaft gegeben hat. Es hat sich allerdings herausgestellt, dass sich die angloamerikanischen Paradigmen wie *Cultural Studies, Gender Studies, Postcolonial Studies, New Historicism* usw. nicht immer mit den Haupt-themen und Kategorien der deutschen Versuche decken. In Deutschland führten übrigens erst die seit Beginn der 1990er Jahre öffentlich geförderten Reforminitiativen zur Umstruktuierung der Geistes- in Kulturwissenschaften zu einer sichtbaren Revision innerhalb der Germanistik. Auf ihrer Suche nach Vorbildern befand sich die Germanistik in Asien also zunächst gewissermaßen in einem Dilemma: Während sie allein sprachlich nach wie vor weitgehend auf die althergebrachte Disziplin Germanistik der deutschsprachigen Länder angewiesen ist, kamen neue Anregungen nicht so verbindlich von der Fachgermanistik wie von einzelnen ForscherInnen und Instituten, die sich ihrerseits, wenn sie überhaupt von der Germanistik ausgegangen sind, von dieser in-

stitutionell verabschiedet haben. Diese Schwierigkeit scheint nunmehr weitgehend verschwunden zu sein. In den germanistischen Lehr- und Forschungsplänen fast jeder deutschen, österreichischen und schweizerischen Universität finden sich zunehmend kulturalistische Teile, die auch für die asiatische Germanistik ergiebig sein können. Die ‚Wende' setzt sich offenbar auch institutionell durch, indem immer mehr kulturwissenschaftliche Lehrgänge und Institute neu eingerichtet werden. Angesichts dieser Lage erscheint es angebracht, auf unserer Tagung nicht nur über gängige Paradigmen der Kulturwissenschaft(en) zu diskutieren, sondern auch die Möglichkeiten der Institutionalisierung einer kulturwissenschaftlichen Germanistik in Asien womöglich anhand bisheriger regionaler sowie überregionaler Erfahrungen zu überprüfen.

3. Die Hauptproblematik der Kulturwissenschaft(en) besteht bekanntlich darin, dass der dort geförderte Generalismus zu einem unwissenschaftlichen Dilettantismus führen kann. Allein aus diesem Grund wäre Kulturwissenschaft im Singular als inter- und transdisziplinär angelegtes Einzelfach, das sich z.B. in Berlin bereits ruhmreich etabliert hat, kaum eine institutionell anzustrebende Lösung für die Germanistik in Asien. Bei allen Unterschieden in den einzelnen Ländern ist die asiatische Germanistik als eine universitäre Fachdisziplin, auch wenn sie sich kulturwissenschaftlich erweitern oder umgestalten wollte, weiterhin an etwa vier Vorgaben gebunden: Deutschunterricht, Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft und Landeskunde. Im Rahmen dieser tradierten Arbeitsfelder wollen wir die Profile der Fachdisziplin Germanistik schärfen und gleichzeitig eine kulturwissenschaftliche Perspektivierung vorantreiben, ohne dabei die Bedeutung bisheriger Forschungsergebnisse zu schmälern, die vor allem in den amerikanisch geprägten *Gender Studies* vorbildlich erzielt worden sind.

Vorzuschlagen wären in diesem Sinne drei Ansatzpunkte, die bei der Aufstellung einzelner Sektionsthemen zu berücksichtigen sind. *Erstens* sollte die Widersprüchlichkeit zwischen Interdisziplinarität und Fachautonomie zuallererst für unsere eigene Situation, und zwar durch Aufhebung der oft unkritisch nachgeahmten Trennung von Sprach- und Literaturwissenschaft sowie von Textanalyse und Performanz gelöst werden. Die linguistische Dichotomie oder Einheit von *langue* und *parole*, Kompetenz und Performanz bzw. Sprach- und Sprechakttheorie ließe sich, wie es auch in der bisherigen Forschung vielfältig geschehen ist, auf das Verhältnis zwischen Text und Performanz wie etwa Drama und Theater, literarischem Werk und dessen Rezeption und ferner auf die analog binären Aspekte der gesamten Kultur übertragen. *Zweitens* könnte in Bezug auf die Thematik von Alterität und Interkulturalität die asiatische Tradition noch stärker als bisher herangezogen werden. Bei unserer Tagung geht es ja im Grunde um die Frage, was für Chancen und Nutzen aus der weltweiten, sei es aus der regionalen oder internationalen, kulturwissenschaftlichen Orientierung der Germanistik speziell für Asien wahrzunehmen, neu zu entdecken und in die Praxis umzusetzen sind. *Drittens* dürften die von der historischen Anthropologie geprägte Metapher ‚Kultur als Text' sowie der darauf basierende philologische Glaube an die ‚Lesbarkeit der Kultur' – unter gleichzeitiger Berücksichtigung der Performativität der Kultur – als ein zentraler Ausgangspunkt in Anspruch ge-

nommen werden, denn: Sind nicht gerade die Sprach- und die Literaturwissenschaft prädestiniert und am besten vorbereitet für semiotische, strukturalistische und hermeneutische Kulturforschungen?

Im Rahmen dieser drei kulturalistischen Perspektiven – Inter- und Transdisziplinarität, Inter- und Multikulturalität sowie Textualität und Performativität von Literatur und Kultur – schlagen wir folgende Einzelthemen vor, die an konkreten Beispielen zu beleuchten wären. Die Vielfalt und Komplexität der unter dem Begriff „Kulturwissenschaft(en)“ subsumierten Gebiete sollen einerseits die Teilnahme möglichst vieler Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler erleichtern, die an einer Neuorientierung der asiatischen Germanistik interessiert sind. Unsere Themenliste spiegelt andererseits den aktuellen Stand der kulturalistischen Diskurse wider, die zwar spätestens seit den 1990er Jahren auch in Asien geläufig sind, die sich aber, meist vereinzelt an verschiedensten Themen und Paradigmen der amerikanisch oder europäisch geprägten Kulturwissenschaft(en) orientiert, noch kaum als ein systematischer Bestandteil des Fachstudiums Germanistik etabliert haben. Angesichts dieser Lage soll die Konferenz dazu beitragen, bisherige Ergebnisse sowie Erfahrungen aus den vielfältigen Themenbereichen auszutauschen und neue Konzepte für die künftige Lehre und Forschung, vor allem im Hinblick auf die Studiengänge, Ausbildungsinhalte und Berufsperspektiven der Studierenden, zu entwickeln. Eben aus diesen Gründen werden die aktuellen Tagungssektionen später unter Berücksichtigung der eingegangenen Anmeldungen neu festgelegt und in das endgültige Programm aufgenommen. Zur Erörterung praxisbezogener Aspekte ist eine Podiumsdiskussion vorgesehen.

Anmeldung bis 31. 12. 2005. Weitere Informationen auf der Webseite für die Konferenz:
http://asia2006.german.or.kr

Autorenverzeichnis

Friedhelm Bertulies: Seit 1997 freier Lektor an der Daegu University, Studium u.a. der Germanistik, Romanistik und Philosophie in Göttingen, Tübingen und Heidelberg, in Montpellier und Paris, Halifax und Kingston/Ontario. Interessen: Literatur und Philosophie, Kulturen, Erzähltheorie, Übersetzung, Biographien, Kriminalromane.

Iris Brose: Studium der Psychologie in Berlin (interkulturelle Psychologie), unterrichtet an der Hongik-Universität in Seoul Deutsch als Fremdsprache.

Birke Dockhorn: Studium: Koreanistik, Anglistik, Germanistische Linguistik und DaF an der Humboldt-Universität Berlin, 2001-2004 Mitarbeiterin am Institut für Koreanistik in Tübingen und am Lehrstuhl DaF in Augsburg. Seit September 2004 Lektorin an der Hankuk University of Foreign Studies in Seoul. Interessengebiete: DaF, Hochschuldidaktik, Interkulturelle Kommunikation, Esperanto.

Sigrid Gaffal: Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Klassischen Archäologie an der Uni Heidelberg und an der FU Berlin, dort auch Koreanistik. Lektorin an der Korea National University of Education, Chungbuk. Dissertationsprojekt über koreanische Literatengärten in Ost-Asiatischer Kunstgeschichte, FU Berlin. Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte: Koreanische Kultur der Joseon-Dynastie, Konfuzianismus, Taoismus, koreanische Filme, Musik.

Gernot Haidorfer: geboren in Freiburg/Breisgau, Studium der Germanistik und Geschichte (Lehramt Gymnasium) an den Universitäten Freiburg und Coimbra/Portugal. Lehrer in der Schweiz, seit März 2003 DAAD-Lektor an der Pusan National-Universität.

Kai Köhler, Dr.: Seoul National University, College of Humanities, Studium der Germanistik, Romanistik und Politikwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg (MA), Promotion ebenda mit einer Arbeit zur Geschichte der Germanistik im „Dritten Reich“. Weitere Arbeitsschwerpunkte: Literatur und völkische Ideologien, DDR-Literatur, Literatur und Musik.

Andrea König: nach Tischler-Lehre und Abstechern nach Dänemark und Frankreich 1997-2003 Magisterstudium DaF/Anglistik/Skandinavistik an der Ernst-Moritz-Arndt-Uni Greifswald von, Deutschlehrerin in Celle und Mlada Boleslav/Tschechien, seit Sept. 2004 Deutschlektorin an der Korea Uni Seoul.

Konstantin Kountouroyanis: Studium der Germanistik, Geschichte und Politik an den Universitäten Prag und Hannover. 2001 Gastprofessur für Deutsch an der Hannam-Universität in Daejeon. Seit 2000 Verleger und Herausgeber mehrerer Zeitschriften, Dozent für Deutsch als Fremdsprache am Institut für Sprachen und Kommunikation in Hannover und freier Journalist. Derzeit Promotion im Fach deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Hannover.

Thomas Kuklinski-Rhee, M.A.: Studienfächer: Philosophie, Psychologie, Soziologie; Studienorte: Würzburg, Heidelberg, Bielefeld; Arbeitsplatz: Seoul Foreign Language High School (seit 2002); Forschungsgebiete: Theorie der Rationalität; Sportphilosophie; Geschichte der Kampfkünste; besondere Interessen: seit 1989 aktiv Kampfsport, Taekwondo seit 1992, seit 2002 Taekwondo, Hapkido & Kumdo in Korea; 2. Dan Taekwondo, 1. Dan Hapkido.

Michael Menke: University of Incheon, Studium der Germanistik und Musikwissenschaften in Göttingen, Berlin und Wien. Journalist. Dissertationsprojekt im Fach Musikwissenschaft; Arbeits- und Interessensgebiet: Gegenwartsmusik, Verhältnis Musik und Sprache.

Birgit Mersmann, Dr.: wissenschaftliche Publizistin und Lektorin (u.a. für Avinus und Suhrkamp), freie Journalistin und Co-Übersetzerin für koreanische Literatur. Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und DaF in München und Wien. Nach der Promotion von 1998 bis 2002 als DAAD-Lektorin an der Seoul National University in Südkorea.

Hans-Jürgen Müller, Dr.: Lektor an der Chonnam National University in Gwangju.

Monika Rättich: Kulturreferentin der Deutschen Botschaft in Seoul.

Reinhold Rauh, Dr.: Promotion über „Sprache im Film. Die Kombination von Wort und Bild im Spielfilm“. Mehrere Bücher (bei Heyne, Prestel, MakS) und zahlreiche Artikel und Aufsätze (u.a. in merz, Sprache im technischen Zeitalter, Die Zeit, Süddeutsche Zeitung) zu Filmtheorie und Filmgeschichte; Hörspiel und Theaterstück. Festanstellungen bzw. Mitarbeit bei ZDF-Fernsehforschung, Institut Jugend Film Fernsehen, dtcp (Alexander Kluge), Heyne-Filmbibliothek und Bayerisches Fernsehen. Seit 1996 an der Chosun-Universität Gwangju.

Thomas Schwarz: Studium der Fächer Deutsch und Geschichte in München und Berlin, DAAD-Lektorat an der Keimyung-Universität in Daegu von 1998-2003, zur Zeit Lehrbeauftragter für Deutsch als Fremdsprache an der Freien Universität Berlin.

Michael Skowron, Dr.: Studium der Philosophie, Germanistik und Geschichte an den Universitäten in Freiburg i.Br. und Heidelberg; Assessor des Lehramts; seit 1988 im Osten, u.a. an der CAU und HUFS bei und in Seoul, z. Z. noch an der KNU in Daegu.

Sandra Wyrwal: Magisterstudium der Germanistik, der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft und der Psychologie an der TU Chemnitz (1997-2003), Lektorin an der Kunsan National Universität in Gunsan (2004-2005) und seit 2005 an der Chonbuk National Universität in Jeonju. Interessengebiete: Deutsche Literatur des Barock und der Romantik, Interkulturelle Literaturvergleiche, Sozialpsychologie.

Impressum

Herausgeber: **Freundes- und Arbeitskreis der Lektoren-Vereinigung Korea (FALK e.V.)**
Postanschrift: Erich Thaler / Choriner Str. 83 / D-10119 Berlin
und
Lektoren-Vereinigung Korea (LVK)
Postanschrift: C.P.O. Box 5447, 100-654 Seoul, Republik Korea.
Mail: lektorenvereinigung@yahoo.com

Vorstand FALK*:*

Erich Thaler (Vorstandssprecher)
☎ ++ 49 / 30 / 31 01 25 94
erich_thaler@web.de

Christina Youn-Arnoldi
(stellvertr. Vorstandssprecherin)
chrisarnoldi@hotmail.com

Dr. Reinhold Arnoldi (Geschäftsführer)
chrisarnoldi@hotmail.com

Vorstand LVK:

Andrea König (Vorstandssprecherin)
☎++82 / 2 / 921-4102
andrea_kwien@yahoo.de

Michael Menke (Geschäftsführer)
☎++ 82 / 2 / 422-3511
mmenke@hotmail.com

Birke Dockhorn birke.dockhorn@gmail.com
Gernot Haidorfer G_haidorfer@hotmail.com
Dr. Kai Köhler kaikoehler2001@yahoo.de
Kai Rohs kairohs@yahoo.co.kr
Markus Stein steinemd@cau.ac.kr

***Homepage*:** **Hans-Alexander Kneider, http://www.lvk-info.org**
Bankverbindungen:
***Deutschland*:** **Deutsche Bank 24, BLZ 100 700 24, Konto 4108106**
***Südkorea*:** **Kookmin-Bank, Konto-Nr. 795-21-0072-726**
Kontoinhaber jeweils Michael Menke
Konzeption: **Dr. Reinhold Rauh**
Redaktion: **Birke Dockhorn, Harry Gärber, Sigrid Gaffal, Dr. Kai Köhler, Andrea König, Holger Korthals, Dr. Reinhold Rauh, Thomas Kuklinski-Rhee, Michael Menke, Thomas Schwarz, Heike Wildemann**
Anzeigenleitung: **Michael Menke**
***Layout*:** **Harald Gärber, Andrea König, Michael Menke**
***Titelbild*:** **Michael Menke**

Die DaF-Szene Korea wird in Berlin und Seoul herausgegeben vom Freundes- und Arbeitskreis der Lektoren-Vereinigung Korea (FALK e.V.) und der Lektoren-Vereinigung Korea (LVK). Sie erscheint zweimal jährlich im Mai und im November. Die DaF-Szene Korea bringt Themenhefte zum deutsch-koreanischen Kulturaustausch und zum Unterricht für Deutsch als Fremdsprache, in denen die Unterrichtsbedingungen in der ostasiatischen Region besonders berücksichtigt werden. Das Magazin bedient die Rubriken Unterrichtsentwürfe, Forum, Rezensionen und Konferenzberichte. Kulturfeuilletons und Berichte sollen Lebens-, Arbeits- und Vertragsbedingungen transparent machen, die für neue Lektoren in Korea relevant sind.
Auch wissenschaftliche Beiträge sind willkommen, dabei werden aber essayistische Arbeiten bevorzugt. Neue Entwicklungen im Bereich der Literatur-, Sprach- und Kulturwissenschaft werden in Hinblick auf ihre Bedeutung für die Germanistik in Ostasien diskutiert. Die DaF-Szene Korea fördert insbesondere die wissenschaftlichen Diskussionen zwischen den Mitgliedern von LVK und FALK, steht aber allen Interessierten als Plattform zur Verfügung.

Auflage: 600

Redaktionsschluss für die nächste Ausgabe: 15. April 2006. Bitte senden Sie Ihren Text als *attachment* per e-mail oder auf einer Diskette an unsere Postfachadresse. **Formatieren** Sie den Text bitte **nicht** und nehmen Sie keine Sil-ben-tren-nung vor! Die Datei sollte eine *.txt*, *.doc*, oder *.rtf*-Datei sein. Beachten Sie bitte die Regeln der neuen Rechtschreibung.

Wir danken dem DAAD für die finanzielle Unterstützung und den Anzeigenkunden dieser Ausgabe!

ISSN 1860-4463

Kontakte

Goethe-Institut Seoul
Heiko Bels, Leiter der Spracharbeit
Mail: ls@seoul.goethe.org

Park, Seong-U, Pädagog. Verbindungsarbeit
Mail: pr@seoul.goethe.org
Tel. (02) 754-9831/2/3
Fax: (02) 754-9834

Informations- und Beratungszentrum des DAAD
Liane Garnatz
Tel (02) 324 0655 (di, do, fr)
Mail: info@daad.or.kr
Home: http://www.daad.or.kr
(hier auch Lageplan!)

DAAD Büro Tokio
Dr. Anne Gellert
Tel. +81 (3)3582-5962
Fax: +81 (3) 3582-5554
Mail: lekt@daadjp.com

Deutsche Botschaft Seoul
Gerd Benke
Leiter der Kultur- und Presseabteilung
Tel. (02) 748-4114/4132
Fax: (02) 748-4161
Mail: ku-1@seou.auswaertiges-amt.de

Monika Rättich, Kulturabteilung
Tel. (02) 748-4114/4128
Mail: ku-10@seou.auswaertiges-amt.de

Österreichische Botschaft Seoul
Elisabeth Köllich, Ressort Kultur
Tel.: (02) 732-9071/2
Fax (02) 732-9486
Mail: elisabeth.koellich@bmaa.gv.at

Schweizer Botschaft Seoul
Roland Viotti, Kulturabteilung,
Tel. (02) 3704-4725
Fax 737-9392
Mail: roland.viotti@eda.admin.ch

Koreanische Gesellschaft für Germanistik (KGG)
Dr. Cho Kyun, Präsident
Geschäftsstelle: Tel. / Fax: (02) 887-4274
Mail: kgg4274@kornet.net

Koreanische Gesellschaft für Deutsch als Fremdsprache (KGDaF)
Dr. Hallan Kim, Präsidentin
Tel. (02) 920-7085
Mail: hallank@sungshin.ac.kr

Koreanischer Deutschlehrer-Verband
Kim, Il-Hwan, Präsident
Tel. 019 - 304-3261
Mail: ilhkim@unitel.co.kr

Koreanische Gesellschaft für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur
Dr. Hwang, Do-Saeng, Präsident
Tel. (043) 230-3533
Mail: dosfang@knue.ac.kr

Koreanische Gesellschaft für Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft (KGD)
Prof. Dr. Rhie San-Uk (Präsident)
Tel. (051) 200-7095

Prof. Dr. Yang Taezong (Geschäftsführer)
Tel. 051- 200-7097
tzyang@daunet.donga.ac.kr