

**Fremder Bruder**  
**Die Teilungssituation zwischen Süd- und Nordkorea**  
**im Spiegel des koreanischen Films seit dem Korea-Krieg**

Inauguraldissertation  
zur Erlangung des Akademischen Grades  
eines Dr. phil.,  
vorgelegt dem Fachbereich 05- Philosophie und Philologie  
der Johannes Gutenberg-Universität  
Mainz

von  
Kyoung-Suk Sung  
aus Südkorea

Mainz

2013

Referent/in:

Korreferent/in:

Die mündliche Prüfung am 27.11.2013

**Für meinen Mann**

## **Inhaltsverzeichnis**

1. Einleitung	1
2. Filmsoziologische Theorie und südkoreanische Konfliktfilme	7
2.1 Die Definition des Konfliktfilms aus filmsoziologischer Sicht	7
2.2 Kracauers Spiegeltheorie	9
2.3 Genretheorie und südkoreanische Filmgenres	13
2.4 Die Entwicklung des Konfliktfilms als Genre	16
2.5 Die Bedeutung des Korea-Krieges und seine kulturelle Auswirkungen	20
2.6 Die Bedeutung der Kriegsfilme zum Konfliktthema	24
2.7 Die Wiederholung des Themas und seine filmsoziologische Wechselwirkung	27
3. Die Nachkriegszeit bis Anfang der 1960er Jahre	34
3.1 Die sozialpolitische Atmosphäre	34
3.2 Bemerkungen im südkoreanischen Film	36
3.3. Filmbeispiele	43
3.3.1 Lebendige Schmerzen des Krieges: PIAGOL und BEAT BACK	43
3.3.2 Nach dem Krieg, und nun?: AIMLESS BULLET	56
3.3.3 Der Zeitgeist der Propagandafilme: FIVE MARINES	63
4. Die frühen 1960er Jahre bis 1980	65
4.1 Die sozialpolitische Atmosphäre	65
4.2 Bemerkungen im südkoreanischen Film	68
4.3. Filmbeispiele	73
4.3.1 Man-Hee Lee und seine Filme in den 1960er Jahren	74
4.3.1.1 Realisierter und realistischer Krieg: THE MARINE NEVER RETURNED	75
4.3.1.2 Familie mit zwei Ideologien: A HERO WITHOUT SERIAL NUMBER	76
4.3.1.3 Die Geschichte eines Dorfes und zugleich Koreas: LEGEND OF SSARIGOL	79
4.3.2 THE DMZ	80
4.3.3 Abgeschweifte Liebe: THE NORTH AND THE SOUTH	82
4.3.4 Frauen in der Kriegszeit: FLAME IN THE VALLY	83
4.3.5 Kwon-Taek Im in den 1970er Jahren	84
4.3.5.1 Der Filmemacher Kwon-Taek Im und die koreanische Filmgeschichte	84
4.3.5.2 Inszenierter Antikommunismus: TESTIMONY und DOES THE NAK-DONG RIVER FLOW?	87
4.3.5.3 Sozialkritischer Antikommunismus: NO GLORY	89
4.3.6 Konflikt und Versöhnung: RAINY DAYS von Hyun-Mok Yu	91
5. Die 1980er Jahre bis Ende der 1990er Jahre	93
5.1 Die sozialpolitische Atmosphäre	93
5.2 Bemerkungen im südkoreanischen Film	97
5.3 Filmbeispiele	105
5.3.1 Der Versuch der Ideologie zu entkommen: THE WINTER THAT YEAR WAS WARM, GILSOTTEUM und CHIL-SU AND MAN-SU	105
5.3.2 Der Übergang zum Humanismus: NORTH KOREAN PARTISAN IN SOUTH KOREA und THE TAEBAEK MOUNTAINS	109



6. Ende der 1990er Jahre bis 2008	115
6.1 Die sozialpolitische Atmosphäre	115
6.2 Bemerkungen im südkoreanischen Film	119
6.2.1 Die Blütezeit mit der Bezeichnung „Koreanischer Blockbuster“	119
6.2.2 Die Frage nach den Gründen für den Erfolg	123
6.3 Filmbeispiele	128
6.3.1 Spionagefilme und Thriller	131
6.3.1.1 Die Renaissance: SHIRI	131
6.3.1.2 Geheimnisvolle Freundschaft und ihr tragisches Ende: JSA	136
6.3.1.3 Heimatlosigkeit: DOUBLE AGENT	143
6.3.1.4 Gewalttätige Heldin oder doch unverändert das Opfer?	145
6.3.2 Bittere Realität, süßer Traum	151
6.3.2.1 Die Geschichte der vergessenen Menschen: SILMIDO	151
6.3.2.2 Vergangene und vergessene Realität: ADDRESS UNKNOWN und THE COAST GUARD	156
6.3.2.2.1 Ki-Duk Kim, vom Outsider zum Insider des koreanischen Kinos	156
6.3.2.2.2 Spuren der Landstragödie	158
6.3.2.3 Märchenhafter Konflikt: WELCOME TO DONGMAKGOL	167
6.3.2.3.1 Eine Utopie	167
6.3.2.3.2 Dongmakgol, der mythologische Ort	168
6.3.2.3.3 Figuren in der Utopie	170
6.3.2.3.4 Die fantasierte Geschichte verfehlt die Realität	173
6.3.3 Kriegsfilm im Wandel: TAEGUKGI	173
6.3.3.1 Der historische Stellenwert und Besonderheiten	173
6.3.3.2 Naturalistische Kriegs- und Gewaltdarstellung	178
6.3.3.3 Figuren im Krieg: An der Grenze zwischen Leben und Tod	181
6.3.4 Komödien: Die Landesteilung als humoristischer und ernsthafter Gegenstand	185
6.3.4.1 Komödien über ein Tabuthema	185
6.3.4.2 Allgemeine Besonderheiten	189
6.3.4.3 Spion und Soldat, nordkoreanischen Figuren als Quelle der Belustigung	191
6.3.4.4 Eine Liebesgeschichte zwischen zwei geteilten Ländern	194
6.3.4.5 Nordkoreanische Spione mit Selbstvorwürfen	197
6.3.4.6 Stereotypen	198
6.3.4.7 Geteilte Familie: Personalisierte Teilungssituation	200
6.3.4.8 Wiedervereinigung und Nostalgie: A BOLD FAMILY und GOOD BYE LENIN!	204
6.3.5 Exkurs: Dokumentarfilme über den Konflikt	208
6.3.5.1 Das Verhältnis zwischen Dokumentarfilmen und der Gesellschaft	208
6.3.5.2 Perspektive und Bedeutung: REPATRIATION	210
6.3.5.3 Drei filmische Elemente zur Wiedergebe der Geschichte	211
6.3.5.3.1 Filmische Gegenstände	211
6.3.5.3.2 Narration des Erzählers	213
6.3.5.3.3 Authentische Räumlichkeit in Süd und Nord	215

7. Die Gegenwart seit 2008	217
7.1 Die sozialpolitische Atmosphäre	217
7.2 Bemerkungen im südkoreanischen Film	220
7.3 Filmbeispiele	224
7.3.1 Erinnerung an den Krieg und Verbindung mit der Gegenwart	224
7.3.1.1 Heroisierte Schülersoldaten, inszenierte Spektakel: 71-INTO THE FIRE	225
7.3.1.2 Wir kämpfen nicht gegen Gegner, sondern gegen den Krieg: THE FRONT LINE	227
7.3.1.3 Kritik am aktuellen Korea mit einer überirdischen Figur: POONGSAN	230
7.3.2 Ein anderer Korea-Krieg: Der Vietnamkriegsfilm	234
7.3.2.1 Vietnamkrieg und Korea: politischer und wirtschaftlicher Hintergrund	234
7.3.2.2 Vietnamkrieg im Horrorfilm und im Melodrama: R-POINT und SUNNY	237
7.3.3 Spione in Vergangenheit und Gegenwart	243
7.3.3.1 Von Gegner zu Bruder: SECRET REUNION	245
7.3.3.2 Die aktuelle politische Situation in Nordkorea: BERLIN FILE und SECRETLY GREATLY	252
7.3.3.3 Der Alltag von Spionen im Laufe der Zeit: SPY PAPA und SPY	253
7.3.4 Selbstkritischer Blick auf die nordkoreanische Gesellschaft: CROSSING, WINTER BUTTERFLY, RYANGGANG CHILDREN und 48M	255
7.3.4.1 Abwesender Vater, Frauen und Kinder als Opferfiguren	256
7.3.4.2 Unfähige Regierung, vernachlässigte und unter Nahrungsmangel leidende Bevölkerung	259
7.3.4.3 Alltägliche Orte als Filmische Räume	266
7.3.4.4 Kommunismus als leeres Wort	268
7.3.5 Kritik an der neuen Heimat aus der Sicht nordkoreanischer Flüchtlingen	269
7.3.5.1 Keine Heimat für Fremde: HELLO! STRANGER	270
7.3.5.2 Nordkoreanische Flüchtlinge im Süden: THE JOURNALS OF MUSAN	271
7.3.5.3 Hier ist doch keine Heimat: DANCE TOWN	275
7.3.5.4 Lebensräume in der neuen Heimat als weiteres Gefängnis	279
7.3.6 Der Konflikt zwischen Süd und Nord aus der Sicht einer dritten Person	281
7.3.6.1 Die geliebte Stadt: DEAR PYONGYANG und GOODBYE PYONGYANG	282
7.3.6.2 Zwei Menschenschicksale jenseits des Dooman-Flusses: DOOMAN RIVER	285
7.3.6.3 Nordkorea und seine Augenzeugen: KIMJONGILIA und YODOK STORIES	295
8. Schlussbetrachtung	298
8.1 Wiederholte filmische Motive und ihre Bedeutungen	298
8.2 Konfliktfilm, gestern, heute und morgen: Eine Perspektive des südkoreanischen Konfliktfilms	313
Bibliographie	323
Filmographie	346
Abbildungen	362

## **1. Einleitung**

Warum wird Korea nicht nur im Land selbst, sondern auch international immer wieder in engem Zusammenhang mit dem Korea-Krieg gezeigt, obwohl die Erinnerung an den Krieg nur zu einer bestimmten Generation gehört und die nachfolgende Generation kaum einen persönlichen Bezug dazu hat? Warum assoziiert man das Land Südkorea direkt mit Nordkorea, das in den Augen der heutigen Südkoreaner nur noch wenig brüderliche Ähnlichkeit hat? Diese Fragen wurden im Zusammenspiel von Politik und bildender Kunst verfeinert, nachdem in den vergangenen Jahrzehnten eine ganz Reihe von Filmen über diese Themen auf den Markt gekommen sind, die vom Publikum eine enorme Empathie fordern: Warum greift der moderne Film immer wieder auf diese historischen Themen zurück, und wie stellt er sie in seiner imaginären Welt dar? Wo findet man einen möglichen Grund, der diese überraschende Popularität in den Massenmedien erklärt? Mit eben diesen Fragen beginnt diese Arbeit. In der Tat: Insbesondere bei der Generation, die den Krieg ausschließlich indirekt, nämlich durch Buch oder Film erlebt hat, stößt der Korea-Krieg und die daraus resultierende Teilungssituation auf eine deutliche Interessenlosigkeit, denn die Menschen in Südkorea befinden sich zwar in einer latenten Gefahr, jedoch bemerken sie diese erst, wenn etwas Konkretes und Sichtbares passiert.

Süd- und Nordkorea bildeten einst ein Land aus einer Wurzel. Dieses ist jedoch seit dem Korea-Krieg, das heißt seit nunmehr 50 Jahren geteilt und beide Teile haben sich sehr unterschiedlich entwickelt. Die beiden koreanischen Staaten, die ursprünglich freundliche Brüder mit denselben Eltern waren, haben inzwischen im Grunde nur noch die Sprache und einige Traditionen gemeinsam, die allerdings mittlerweile zum Teil auch große Unterschiede aufweisen. Im Zeichen des Kommunismus hat der erste Präsident von Nordkorea eine autoritäre Regierung etabliert und das Land von Südkorea und der restlichen Welt isoliert. Das Verhältnis zwischen Süd- und Nordkorea ist seit der Teilung des Landes geprägt von Spannungen und Konflikten. Nordkorea erschien und erscheint aus südkoreanischer Sicht immer noch fremder mit einem Janusgesicht: Nach außen hin zeigte sich das Land lange Zeit darum bemüht, freundliche Beziehungen anzuknüpfen, doch hinter der Fassade schien es sein vordringliches Bestreben zu sein, ein Spionagenetzwerk aufzubauen, um Unruhe in die südkoreanische Gesellschaft zu bringen, gefolgt und begleitet von Mordanschlägen auf die Bevölkerung und selbst auf den südkoreanischen Präsidenten. Bis Ende der 1960er Jahre herrschte noch eine Atmosphäre des kalten Krieges, aus diesem Grund blieben beide koreanischen Staaten stark verschlossen. Seit den 1970er

Jahren hat sich die politische Situation in der Welt allmählich verändert und dies hat auch das Verhältnis zwischen den beiden Staaten Koreas positiv beeinflusst. Süd- und Nordkorea haben vorsichtig begonnen, freundschaftliche Beziehungen miteinander zu knüpfen. Seit dem Jahr 2000 entwickelte sich dank der Gipfeltreffen von Süd- und Nordkorea eine neue Periode der Versöhnung und Kooperation. Trotz allem existieren weiterhin negative Spannungen und Gefahren in diesem Land. Seit die Tatsache bekannt wurde, dass Nordkorea Atomwaffen besitzt und regelmäßig testet, ist Nordkorea wieder in den Fokus der Weltöffentlichkeit gerückt. In den Augen des amerikanischen Präsidenten George W. Bush gehörte Nordkorea damit zur „axis of evil“<sup>1</sup> (Achse des Bösen), wie er in seiner jährlichen Ansprache am 29.01.2002 formulierte und es entstand eine zunehmend kritische Auseinandersetzung mit Nordkorea. Südkorea hatte seit der Teilung der koreanischen Halbinsel verschiedene Vorstellungen und Pläne für die Lösung der Korea-Frage bzw. für die Wiedervereinigung Koreas erarbeitet, die jedoch vor allem politisch missbraucht wurden und kaum einen Erfolg erzielten.

Die jüngeren Generationen, zu denen ich auch gehöre, kennen ausschließlich „das geteilte Korea“ oder, besser gesagt, die zwei Landesnamen „Süd- und Nordkorea“, sie lernten durch die Schulbildung indirekt, worauf sich diese Teilung historisch gründete. Im Rückblick auf meine persönliche Grundschulzeit haben regelmäßige Filmvorstellungen und Malwettbewerbe als wichtige Schulveranstaltungen stattgefunden, in denen es um Antikommunismus ging. Diese vom der damaligen Staat engagierten Veranstaltungen haben die jüngeren Generationen unbewusst dahingehend geprägt, was Nordkorea für uns bedeutet und warum Südkorea gegen Nordkorea kämpft. Darüber hinaus wurde damit dieser Generationen klar gemacht, dass Nordkorea den Korea-Krieg und im Anschluss die Landesteilung verursacht hat. Für die jüngeren Generationen war Nordkorea seit ihrer Kindheit ein fremder und manchmal gefährlicher Feind. Vor diesen Hintergründen sind Filme für junge Leute eine indirekte visuelle Erfahrungsquelle, das Land vor ihrer Geburt besser kennenzulernen. Das Massenmedium Film als Konsumkultur ist sehr eng mit diesen Generationen verbunden, die als Hauptkinobesucherschicht gelten und sich mit ihren Interessen und Anregungen ständig weiter entwickeln. In der Erfolgsreihe des koreanischen Films ist das Thema Landesteilung und Nordkorea seit einigen Jahren als attraktiver Filmstoff der Filmindustrie, insbesondere in verschiedenen Filmgenres, oft zu

---

<sup>1</sup> The annual state of the union Message, on 29.01.2002,  
auf: <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2002/01/20020129-11.html>

finden. Eine Verbindung zwischen den Interessen der jungen Generation und den Filmen über dieses Thema brachte einen enormen Fortschritt auf dem südkoreanischen Filmmarkt. Mit dieser Neuheit wurden die anfangs gestellten Fragen konkretisiert: Warum wurde dieses eher politische Thema auffälligerweise im visuellen Kunstbereich aufgegriffen? Wie wird das Thema in Filmen aus unterschiedlichen Epochen gezeigt und dargestellt? Wovon wird dieses Kriegs-Syndrom beeinflusst? Schließlich kommt man auf die anfangs gestellte Frage zurück, warum das Massenmedium zu diesem historischen Ereignis zurückkehrt. Ein möglicher, aber wesentlicher Grund liegt darin, dass Korea das einzige Land der Welt ist, das noch geteilt ist, seitdem Vietnam nach einer langen Kriegszeit mit dem Sieg der kommunistischen Ideologie Mitte der 70er Jahre und das geteilte Deutschland unter dem Einfluss der demokratischen Stimmung in der internationalen Welt Anfang der 1990er Jahre wiedervereinigt wurden. Außerdem verursachte der Korea-Krieg die Spaltung Koreas in Süd- und Nordkorea, was die Geschichte des modernen Korea prägte; die Spaltung des Landes ist ein wichtiges Schlüsselwort, um die sich verändernden politischen Beziehungen zwischen Süd- und Nordkorea im Überblick zu begreifen. Weiterhin wirken sich die außergewöhnlichen politischen Umstände im Wandel der Geschichte von Süd- und Nordkorea auf verschiedenen Ebenen aus, auch im kulturellen Bereich. Dieser Zustand der Zerrissenheit beider koreanischer Staaten ist nicht nur von besonderer Bedeutung für Korea, sondern hat auch Auswirkungen auf die Nachbarländer.

In dieser vorliegenden Untersuchung wird unter der oben genannten Fragestellung die Widerspiegelung und Entwicklung der Teilungssituation zwischen Süd- und Nordkorea im koreanischen Konfliktfilm seit dem Korea-Krieg in Bezug auf die Gesellschaft ihrer Zeit untersucht. Dabei wird die Beziehung zwischen Film und Gesellschaft in den Mittelpunkt gerückt. Die Filme sollen im gesellschaftlich-politischen Kontext betrachtet werden und zugleich soll untersucht werden, wie sich das Thema im Kontext der Genres entwickelt. Diese Untersuchung basiert auf einer objektiv hermeneutischen und semiotischen Vorgehensweise vor dem filmsoziologischen Hintergrund, dass Film als gesellschaftliches und kulturelles Massenmedium verstanden wird und es aus diesem Grund kaum möglich ist, diese Konsumkultur von der Gesellschaft getrennt zu analysieren.

Diese Filme, welche die Spaltung des Landes und die Beziehungen zu Nordkorea thematisieren, werden in dieser filmsoziologischen Untersuchung als Konfliktfilme bezeichnet. Dieser Begriff hat sich bisher weder international, noch national als eigenständiges Filmgenre etabliert. In Südkorea werden Filme über die Landesteilung und

das Verhältnis zwischen Süd- und Nordkorea ohne genaue Definition je nach unterschiedlichen Epochen unterschiedlichen Filmgenres zugeordnet. Der Begriff Konfliktfilm entstand aus der Situation Koreas heraus und dehnte sich im Laufe der Zeit auf deren Veränderung aus. Selbstverständlich wird der Inhalt und Charakter dieser Filme in Bezug auf Filmgenres und -themen sehr flexibel und produktiv, je nach der zukünftigen gesellschaftlichen und politischen Situation zwischen beiden Ländern. Das heißt; zum Beispiel die Wiedervereinigung oder weitere gesellschaftliche Veränderungen könnten weitere produktive Themen der Konfliktfilme werden und dieses Filmgenre sehr stark beeinflussen. Wichtig ist für diese neue Definition Konfliktfilm, dass filmisch dargestellte Themen der Konfliktfilme zu der Spaltung des Landes und der Beziehungen zu Nordkorea gehören. Aus diesem Grund wird der Begriff in dieser Untersuchung als regional spezifische Filmkategorie verstanden. Die bisherigen Definitionen in Südkorea haben ausschließlich die Teilungssituation in den Mittelpunkt gestellt und dabei die zahlreichen Veränderungen in Bezug auf Themen, Darstellungen, Genre seit dem Korea-Krieg wenig beachtet. Die Definition, zum Beispiel Bun-Dan Film (dt. „Teilungsfilm“), ist ein gutes Beispiel, das bloß die Bedeutung Teilung besitzt. Um sich mit Konfliktfilmen seit dem Korea-Krieg auseinanderzusetzen, wird eine neue Definition gebraucht, die nicht nur die Teilung als ein einmaliges historisches Ereignis, sondern auch den Wandel der Geschichte während der weiteren 60 Jahre nach dem Krieg ausdrücken kann. Süd- und Nordkorea befinden sich noch im Waffenstillstand, der für uns eine ständige Konfliktsituation bringt. In dieser Arbeit werden insgesamt 60 Beispielfilme aus verschiedenen Filmgenres seit dem Ende des Korea-Kriegs bis zur Gegenwart analysiert und unter dem Aspekt beleuchtet, wie diese politischen und gesellschaftlichen Themen über das Verhältnis zwischen Süd- und Nordkorea repräsentiert werden. Mit Hilfe von Beispielfilmen wird versucht, herauszufinden, wie stark und unterschiedlich der Bruderkrieg und die davon abgeleitete Teilung des Landes in südkoreanischen Filmen im Wandel der Geschichte widerspiegelt werden.

Die vorliegende Arbeit setzt sich zuerst mit Kracauers Spiegeltheorie<sup>2</sup>, einer filmsoziologischen Theorie, und der Genretheorie<sup>3</sup> als wichtigen theoretischen Überlegungen auseinander, um zu verdeutlichen, in welchem Bezug Konfliktfilme über die südkoreanische Gesellschaft angesehen werden und welche Rolle sie als Spiegel der

---

<sup>2</sup> Kracauer (1993): Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit., 2. Aufl.

<sup>3</sup> Hickethier (2007): Genretheorie und Genreanalyse, S. 62-96, in: Moderne Film Theorie (Hrg. Jürgen Felix).

Gesellschaft spielen, um gesellschaftliche Stimmungen, Bewusstseinsformen und Wünsche zu verdeutlichen. Mit Hilfe der Genretheorie wird gefragt, ob es möglich wäre, den Konfliktfilm je nach Genretheorie als eigenständiges und einzigartiges Filmgenre in der südkoreanischen Filmwelt definieren zu können. Dabei werden die kulturellen und gesellschaftlichen sowie filmwirtschaftlichen Aspekte berücksichtigt.

Nach dieser theoretischen und grundlegenden Zusammenstellung wird die Arbeit je nach Amtszeit der unterschiedlichen südkoreanischen Präsidenten seit dem Bruderkrieg kapitelweise unterteilt betrachtet. Diese chronologische Einteilung ist hilfreich, um eine klare Übersicht zu bekommen, welchen politisch-gesellschaftlichen Charakter die jeweiligen Dienstzeiten hatten und wie sich dabei das Verhältnis zu Nordkorea veränderte. Darüber hinaus wird betrachtet, wie die südkoreanische Filmindustrie in den unterschiedlichen Amtszeiten beeinflusst wurde. In den jeweiligen Kapiteln werden die politischen, kulturellen und filmwirtschaftlichen Besonderheiten als wichtige Hintergründe zusammengestellt und die ausgewählten Beispielfilme entweder nach Genre oder Filmemacher analysiert. Die koreanischen Konfliktfilme stehen im engen Zusammenhang mit dieser politischen Situation und die Darstellung sowie Thematisierung Nordkoreas werden jeweils durch die verschiedenen Generationen der Filmemacher unterschiedlich präsentiert. Anhand des Überblicks relevanter Faktoren über die damalige politische und gesellschaftliche Lage soll Südkoreas Verhalten gegenüber Nordkorea im Wandel der Geschichte betrachtet werden. Um die politische Veränderung gegenüber Nordkorea und die Veränderungen in der Filmindustrie übersichtlich zusammenzufassen, werden in dieser Arbeit die wichtigsten Filme aus dem Bereich Konfliktfilm aus unterschiedlichen Epochen ausgewählt. Dabei wird auf diese Frage eine mögliche Antwort gesucht: Wie entwickelten sich die sozial-politischen Beziehungen zwischen Süd- und Nordkorea in der Realität? Wie hat sich die Wahrnehmung der Südkoreaner im Hinblick auf Nordkorea in den verschiedenen Epochen verändert? Welche Rolle spielt die Gesellschaft und Filmwirtschaft bei der Entwicklung oder Entstehung eines Filmgenres? In welchem Verhältnis befinden sich Politik und Filmwirtschaft?

Bei der Filmanalyse wird vor allem auf diese zwei großen Fragen Wert gelegt: Welches Thema wird in Konfliktfilmen behandelt (Was wird gezeigt?) und wie unterschiedlich haben sich die filmischen Formen, Filmgenres und die Darstellungen insbesondere in der Figurenbeschreibung, den filmischen Räumen, Konflikten usw. verändert (Was wird gezeigt und wie geschieht das?). Um diese filmischen Darstellungen und die

Veränderungen zu beschreiben, werden die großen grundlegenden Dinge in der Semiologie des Kinos, zum Beispiel Montage, Kamerabewegung, Einstellungsfolge, Beziehung zwischen Bild und Wort, Sequenz und andere Einheiten der großen Syntagmatik<sup>4</sup>, im Zentrum der jeweiligen Filmanalysen stehen.

In den unterschiedlichen Epochen änderte sich die Benennung des Genres mehrfach. Die in dieser Arbeit ausgewählten Filme gehören zu unterschiedlichen Genres, wie Drama, Action, Thriller, Dokumentarfilm und Komödie, je nach Epoche und den jeweiligen politischen Umständen. Es wird dabei als wichtig erachtet zu ergründen, in welcher unterschiedlichen Art und Weise diese Filme das Verhältnis zwischen Süd- und Nordkorea darstellen und wie die damaligen politischen Umstände von den Filmemachern direkt oder indirekt präsentiert werden. Mit den genrespezifischen Filmbeispielen werden folgende Fragen in den Mittelpunkt gestellt: Wie sieht das Konfliktbild dieser Filme aus? Wie werden Gesellschaft und Politik hinsichtlich ihrer Veränderungsmöglichkeiten in den Filmen repräsentiert? Ist der Film ein Spiegelbild gesellschaftlicher und politischer Veränderungen? Inwieweit ist der Film ein Ausdrucksmittel sozialen Wandels gegenüber Nordkorea? Gehen diese Filme auf die jeweilige Gesellschaft und ihre aktuellen Konfliktsituationen ein? Dabei werden die grundlegenden politischen und gesellschaftlichen Hintergründe immer wieder hinzugezogen: Wie verändert sich die Tendenz und das Thema der Filme in den unterschiedlichen Epochen? Ist ein Zusammenhang erkennbar zwischen den Veränderungen der politischen Beziehungen und dem Bild Nordkoreas in der Öffentlichkeit? Wie werden die Veränderungen der Beziehung zwischen Süd- und Nordkorea im koreanischen Film präsentiert?

In dieser Arbeit werden die Namen aller koreanischen Autoren, der Regisseure und die Datumsangaben einheitlich nach der deutschen Schreibweise verwendet. Außerdem werden nur die Vornamen der Protagonisten genannt. Des Weiteren werden Titel und Inhalt der Filme von der Korean Movie Database übernommen, ausgenommen derer, die mit \* gekennzeichnet sind, deren Inhalt stammt nicht aus der Korean Movie Database. Die Quelle dieser Filme wird jeweils extra in Klammern angegeben. Außerdem werden die Titel der Literatur- und Quellenangaben sowie die Zitate von der Autorin aus dem Koreanischen ins Deutsche übersetzt, wenn sie nicht auf Englisch geschrieben sind. Die Literatur- und Filminhaltsangaben werden alphabetisch als Gesamtverzeichnis angehängt.

---

<sup>4</sup> Vgl. Metz (1972), S. 132.



## **2. Filmsoziologische Theorie und südkoreanische Konfliktfilme**

### **2.1 Die Definition des Konfliktfilms aus filmsoziologischer Sicht**

Die moderne koreanische Geschichte ist geprägt von der Kolonialisierung durch Japan und dem folgenden Korea-Krieg sowie die danach folgende politische Herrschaft von Präsidenten militärischer Herkunft. Diese dunklen Zeiten sind ein Teil der modernen koreanischen Geschichte. Unter diesen dramatischen politischen Umständen begann die koreanische Filmgeschichte und sie wurde von der damaligen gesellschaftlichen Situation stark beeinflusst. Als die Kolonialzeit begann, wurde das neue Medium Film in Korea vorgestellt, so dass diese fremde visionelle Kultur wegen der ständigen Kontrolle durch die damalige Regierung leider nicht selbstständig heranwuchs, sondern stark von ausländischen Kulturen abhängig war.

Die koreanische Filmgeschichte begann mit dieser Kolonialzeit, die als nationale Tragödie zu bezeichnen ist, und wurde stark dadurch beeinflusst. Während der Kolonialzeit, vor und nach dem Korea-Krieg sowie nach der Spaltung des Landes spielte diese Tragödie in der koreanischen Gesellschaft eine entscheidene Rolle. Die moderne koreanische Geschichte entstand damit, wuchs damit auf und veränderte sich. Die koreanische Filmgeschichte ist keine Ausnahme. Der Anfang der Filmgeschichte ist in der Kolonialzeit zu sehen, und im Laufe der Zeit stand der koreanische Film mit anderen Aspekten im Mittelpunkt der Landesgeschichte. Besonders gilt es, den Konfliktfilm in der koreanischen Filmgeschichte zu verstehen. Mit der Untersuchung des Konfliktfilms kann man die Veränderungen betrachten, die der Korea-Krieg und die danach folgende Spaltung des Landes gesellschaftlich und politisch bedeuteten. Damit wird ebenso die Veränderung der Koreaner, der koreanischen Gesellschaft und des damaligen Herrschaftsbewusstseins verständlicher. Aus diesem Grund kann man sich durch die Untersuchung des Konfliktfilms Vergangenheit, Gegenwart sowie die Zukunft des Landes vor Augen führen. Schließlich kann man sich damit auf eine mögliche Wiedervereinigung vorbereiten.

Die Definition des Konfliktfilms (engl. Division Film) stammt ursprünglich aus der koreanischen Literatur.<sup>5</sup> Im Vergleich zum Film wurde im Bereich der koreanischen Literatur die Konflikt-Literatur seit Ende der 1970er Jahre erforscht und im Jahr 1980 intensiv untersucht. Die Konflikt-Literatur wurde innerhalb der koreanischen Literatur folgendermaßen definiert: „Die gesamte Literatur, die für die Befreiung von Konflikt und

---

<sup>5</sup> Vgl. Kang (2004), S. 229.

Schmerzen während der Spaltung des Landes nach der Befreiung von der japanischen Kolonialherrschaft am 15.08.1945 produziert wurde.“<sup>6</sup> Die Definition des Konfliktfilms hat dieselbe Bedeutung. Ui-Su Kim hat im Jahr 1998 in seiner Masterarbeit zu ersten Mal für den Konfliktfilm eine wissenschaftliche Definition erstellt, die sich auf die Situation der Spaltung des Landes bezog.<sup>7</sup> Diese Definition umfasst alle Situationen, um die es vor, während und nach dem Krieg geht. Das ist zwar der erste Versuch, den Konfliktfilm zu definieren, jedoch wurde er von nachfolgenden Untersuchungen, z.B. von Su-Hyun Kim<sup>8</sup>, wegen seiner Unklarheit kritisiert. Seine Definition ist so umfangreich, dass sie nicht spezifisch genug ist, um die später aufgetauchten ähnlichen Kategorien zu diesen Themen zusammenzufassen. Der Konfliktfilm wird von späteren Arbeiten neu definiert, wiederum jedoch nicht klar genug. Im Laufe der Zeit hat er sich häufig verändert, deshalb ist es notwendig, ihn endgültig zu definieren. Ein wichtiger Grund der bislang unklaren Definitionen liegt wahrscheinlich darin, dass diese landesweite Tragödie trotz ihrer langen Dauer noch nicht abgeschlossen ist. Die politischen Beziehungen zwischen Süd- und Nordkorea ändern sich ständig, deshalb werden die vergangenen Zeiträume und bestimmte Epochen als Teil der koreanischen Filmgeschichte unter diesen Aspekten betrachtet. Die bisherigen wissenschaftlichen Untersuchungen sind nicht aktuell genug, so dass eine Reevaluation erforderlich ist.

Aus diesem Grund wird in der vorliegenden Untersuchung vorgeschlagen, grundsätzlich solche Filme als Konfliktfilme zu bezeichnen, die die Spaltung des Landes und die Beziehungen zu Nordkorea sowie die durch die Landesteilung im Nachhinein entstehenden Probleme thematisieren. Dieser Begriff umfasst nicht nur die Ereignisse in der Vergangenheit, sondern auch die zeitlichen und räumlichen sowie nachfolgenden gesellschaftlichen, ideologischen Veränderungen, die bis heute aktuell sind. Der Korea-Krieg endete vor ca. 60 Jahren, jedoch leidet Korea in verschiedenen Bereichen unter der Spaltung des Landes. Süd- und Nordkorea stehen sich gegenüber und bedrohen die Sicherheit des jeweils anderen. Die koreanischen Konfliktfilme stehen auch in engem Zusammenhang mit dieser politischen Situation und die Darstellung sowie Thematisierung Nordkoreas werden jeweils durch die verschiedenen Generationen der Filmemacher unterschiedlich präsentiert. Nach dem Korea-Krieg im Jahr 1950 wurde in den Filmen das

---

<sup>6</sup> Eben da., S. 229.

<sup>7</sup> Vgl. Kim (1998), S. 17.

<sup>8</sup> Vgl. Kim (2004), S.10.

Thema „Landesteilung“ und dazu gehörende spannungsgeladene Themen aufgrund der aktuellen Situation der Spaltung des Landes häufig aufgegriffen und bis heute oft behandelt. Die Beispielfilme, die für diese Untersuchung ausgewählt worden sind, präsentieren zum Teil direkt die geschichtlichen Tatsachen in der Vergangenheit und die nachfolgenden Veränderungen in Bezug auf die Wahrnehmung Nordkoreas in der südkoreanischen Gesellschaft. Es ist darüber hinaus interessant, die filmischen Hauptinhalte und Darstellungen von Konfliktfilmen im Laufe der Zeit zu beobachten.

## 2.2 Kracauers Spiegeltheorie

Nach S. Kracauer, dem bedeutendsten Theoretiker des filmischen Realismus in der Filmgeschichte, ist der Film weit besser als andere Medien dazu geeignet, die „physische Realität“, den „Fluss des Lebens“ zu erfassen.<sup>9</sup> In seinem Buch *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* geht er davon aus, dass Film, der für ihn kein Artikulationsmedium der Massen ist<sup>10</sup>, der Spiegel der bestehenden Gesellschaft sei und die Realität eines kollektiven Unbewussten widerspiegle.<sup>11</sup> Weiterhin betont er: „Der Kinobesucher folgt den Bildern auf der Leinwand in einem traumartigen Zustand. Man darf also annehmen, dass er die physische Realität in ihrer Konkretheit wahrnimmt; genau gesagt, er erfährt einen Fluss zufälliger Ereignisse, verstreuter Objekte und namenloser Formen.“<sup>12</sup> Er versteht in seiner Theorie die Realität als „Tagträume der Gesellschaft“, die mit herrschaftsfunktionaler Ideologie verbunden ist; Film sei dabei als Erweiterung der Fotografie zu verstehen, die die „physische Realität“ ohne Manipulation widerspiegelt. Für Kracauer geht das Filmpublikum nicht aus dem Wunsch ins Kino, einen bestimmten Film zu sehen, um sich zu amüsieren, sondern um vom Zugriff auf das Bewußtsein erlöst zu werden.<sup>13</sup>

Damit steht Kracauer mit Rudolf Arnheim in der zeitgenössischen Filmtheorie dem Expressionismus gegenüber und öffnet den Konflikt zwischen Realismus und Expressionismus. Seine wichtige Blickveränderung vom Expressionismus zum Realismus liegt darin, dass er Film als wirtschaftliches Produkt ansieht, so dass er in der kapitalistischen Gesellschaft der Logik des Produkts folgen muss. Nach Kracauer existiert

---

<sup>9</sup> Vgl. Kracauer (1993), S. 55 und Jarvie (1974), S. 121.

<sup>10</sup> Vgl. Jarvie (1970), S. 67.

<sup>11</sup> Vgl. Kracauer (1993), S. 55.

<sup>12</sup> Ebd., S. 393.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 218.

Film nicht als rein ästhetisches Objekt, sondern ausschließlich im Kontext der Umwelt mit einem Zweck.<sup>14</sup> Dabei konzentriert er sich auf die besonderen Merkmale dieses Massenmediums und versucht, ihn im kulturellen und gesellschaftlichen Diskurs zu verstehen.

Wenn man, seinen Behauptungen folgend, von dieser Tatsache ausgeht, dass Film eine Art Massenkunstwerk ist, wird deutlich, welche Rolle Konfliktfilme in der südkoreanischen Filmgeschichte spielen. Nach dem Korea-Krieg im Jahr 1950 wurde in den Filmen das Thema „Landesteilung“ häufig aufgegriffen und bis heute wurde diese rein „physische Realität“ immer wieder behandelt. Spiegeln jedoch Konfliktfilme die geteilte Realität wider, was zu sehen ist, ohne die Intention der Filmemacher und gesellschaftlichen Bedürfnisse? Ist das Filmpublikum mit einem Einzelindividuum gleichzusetzen? Wie schon oft kritisiert, zeigt seine Theorie ihre Schwächen: Dieter Prokop fasst die Schwäche von Kracaers Behauptungen in zwei Punkten zusammen: „Die Filmwirtschaft als neutrales Medium zur Abbildung der Publikumspräferenzen und das Publikum als Volk, als einheitliche von einem kollektiven Unbewußten geleitete Masse.“<sup>15</sup> I.C Jarvie ergänzt Prokops Behauptungen, dass dieser Filmtheoretiker nicht versuche, „die ausschlaggebenden Unterscheidungen zwischen Realität und Realismus oder Realismus und Naturalismus zu treffen“ und nehme das Filmpublikum „als eine Art kollektives Unbewußtes oder eine Kollektivseele wahr.“<sup>16</sup> I.C Jarvie schreibt in seinem Buch „Film und Gesellschaft“, Kracaers Spiegeltheorie sei „kein Werkzeug der Filmanalyse“<sup>17</sup>, um die Struktur und Funktion des Films im Bezug auf die Filmsoziologie zu untersuchen.

Wendet man die Spiegeltheorie auf den südkoreanischen Film an, bestätigen sie die oben genannten Schwächen. Der wichtigste und wesentliche Fehler seiner Spiegeltheorie, um südkoreanische Konfliktfilme über die Teilung, die als physische Realität gilt, und ihren Zusammenhang mit den politischen und gesellschaftlichen Bezügen zu betrachten, liegt zuerst darin, dass die Themen über das Landesschicksal nicht nur als primäre und historische Ereignisse, nämlich Krieg und Teilung, in Filmen behandelt werden. Für Kracaer ist Film eine Methode, die Realität wiederzuerfinden und sie so, wie sie ist, aufzubewahren. Für Korea ist der Krieg aber eine Realität der Vergangenheit und in der

---

<sup>14</sup> Vgl. Monaco (2008), S. 427.

<sup>15</sup> Prokop (1970), S. 238.

<sup>16</sup> Jarvie (1970), S. 121.

<sup>17</sup> Ebd., S. 122.

authentischen Teilungssituation über 60 Jahre hinweg war es kaum möglich, Nordkorea und seine Landsleute aus einer realistischen Sicht zu betrachten, denn Südkorea hatte über seinen fremden Bruder kaum realistische Informationen und erhielt von Nordkorea ausschließlich „ausgewählte Informationen“, die zeigen sollten, dass die nordkoreanische ideologische Führungskraft besser sei als die Südkoreas. Mit dieser befangenen Informationsquelle über die Realität ist es schwer zu definieren, was man in diesem Zusammenhang unter der physischen Realität versteht, dieses physische Hindernis blockiert den Versuch, sich diesem Thema zu nähern.

Neben diesen ursprünglichen Problemen beim Umgang mit den Themen der Konfliktfilme gibt es eine weitere Schwäche von Kracaers Spiegeltheorie in Bezug auf die ausgewählten Informationen über die Realität: Die südkoreanischen Massenmedien waren fast bis zum Ende der 1980er Jahre unter der Kontrolle der damaligen Regierungen und nicht von politischen Richtlinien als effektiver Vermittlungsmethode für die Bevölkerung befreit. Die Filmindustrie war keine Ausnahme: In Konfliktfilmen wurde sogar der Krieg, die primäre Tatsache der Realität, nicht so beschrieben, wie er tatsächlich war. Die Informationen über Nordkorea und den Kommunismus kamen meist von der Regierung, und wurden von ihr nach ihrer Absicht und Intension manipuliert. Auf diesem Hintergrund ist anzunehmen, dass eine neutrale Position der südkoreanischen Filmwirtschaft in der Gesellschaft nicht zu verwirklichen war.

Kracauer erklärt weiter, dass Film ein gesellschaftliches Produkt ist und in der heutigen Gesellschaft als Massenmedium gilt. Nach Marion Kroner wird Film im Zusammenhang mit der Gesellschaft als Ausdruck der „Massengesellschaft“<sup>18</sup> bezeichnet. Durch diese Bezeichnung wird die Funktion des Films als „charakteristische Erzeugung der Massenkultur“<sup>19</sup> verdeutlicht und setzt sich zugleich mit den Bedürfnissen der Massen auseinander. In der heutigen Gesellschaft spielt Film in der Tat nicht nur eine dokumentarische Rolle, um das Rohmaterial, was passiert, zu präsentieren. Er fokussiert vielmehr darauf, wie er dieses Rohmaterial nach filmischer Manipulation reproduziert. Der Prozess, wie aus Rohmaterial ein Film reproduziert wird, hängt stark von den Wünschen der Massengesellschaft ab. Edgar Morin unterstützt auch diese Behauptung. Ihm zufolge ist Film *ein anthropologischer Spiegel*, der die praktische und imaginäre Realität

---

<sup>18</sup> Kroner (1973), S. 17.

<sup>19</sup> Ebd., S. 17.

reflektiert.<sup>20</sup> Diese Äußerung enthält aber auch, dass ein Film die Bedürfnisse, die Kommunikationsformen und auch die menschlichen Individualitätsprobleme seines Zeitalters widerspiegelt.<sup>21</sup> Kommt man auf die Frage zwischen Realität und Realismus und nach der Definition des Filmpublikums in Kracauers Theorie zurück, ist die Schwäche der Spiegeltheorie in diesem Zusammenhang noch auffälliger.

Film spielt als wichtiges Medium eine immer größere Rolle, „einen Teil des kollektiven Gedächtnisses in einem Land und – teilweise länderübergreifend – in einer Generation“<sup>22</sup> zu bilden. Dabei wird Film soziologisch als Versuch einer umfangreichen Erfassung und Darstellung aller gesellschaftlichen Themen und Ereignisse verbunden.<sup>23</sup> In diesem Bezug haben sich die Konfliktfilme und ihre Themen wegen ihrer ursprünglichen und herkömmlichen Eigenschaften mit starker Beschränkung je nach Filmgenre und Filmepoche unterschiedlich entwickelt, untrennbar vom politischen und gesellschaftlichen Einfluss und der filmwirtschaftlichen Situation. Nicht nur die Themen (Was wird gezeigt?), sondern auch die Darstellungen (Wie und warum wird es gezeigt?) veränderten sich in der turbulenten Landesgeschichte gegenüber Nordkorea dramatisch. Aus diesem Grund werden Konfliktfilme in einem allgemeinen oder umfassenden gesellschaftlichen Kontext verstanden und dabei ausschließlich in Bezug auf die Gesellschaft ihrer Erscheinungszeit untersucht.<sup>24</sup>

Die realistische Darstellung der Wirklichkeit taucht in diesem Zusammenhang seit Anfang 2000 auf, nachdem sich das Verhältnis zwischen beiden Ländern entspannt hatte und direkte Informationen über Nordkorea, das seine Tür zur Welt öffnete, ohne staatliche Manipulation, für die südkoreanische Bevölkerung publik wurden. Neben den politischen Veränderungen spielt die filmwirtschaftliche Entwicklung eine weitere wichtige Rolle. Um die Funktion des Films in Bezug auf die Freizeitbeschäftigung<sup>25</sup> zu erwähnen, ist die Industrialisierung zwischen den 1960er und 1980er Jahren in der südkoreanischen Gesellschaft eine wichtige soziale Motivation. Das Filmpublikum, die Konsumenten der Massenkultur, spielt eine wesentliche Rolle, die Entwicklung der südkoreanischen Filmwirtschaft und den Film als Teil der Industrie zu erklären. Sie sind nicht mehr passive

---

<sup>20</sup> Vgl. Morin (1958), S. 237.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 237.

<sup>22</sup> Mai (2006), S. 33.

<sup>23</sup> Schroer (2012), S. 22.

<sup>24</sup> Vgl. Faulstich (1995), S. 56.

<sup>25</sup> Vgl. Kroner (1973), S. 15.

Zuschauer, sondern mächtige und anspruchsvolle Sprecher, die ihre Bedürfnisse zur Sprache bringen. Das Filmpublikum geht nach seiner individuellen Entscheidung ins Kino, als Freizeitbeschäftigung, und verfolgt ganz bewusst, was auf der Leinwand vorgeführt wird. Für das Publikum ist der Film eine imaginäre Welt, die von der physischen Realität getrennt wahrgenommen wird. In der filmsoziologischen Betrachtung wird eine Unterschätzung der Funktion des Films und der Rolle des Filmpublikums in Kracaurs Spiegeltheorie auch bezüglich der südkoreanischen Konfliktfilme deutlich.

### **2.3 Genretheorie und südkoreanische Filmgenres**

Unter Filmgenre versteht man einen Korpus, eine Gruppe oder Kategorie ähnlicher Werke.<sup>26</sup> Die Ähnlichkeit der gleichen Kategorie wird als Eigenschaft des Films verstanden. Die Kategorien klassifizieren nach Inhalt des Films oder Ausdrucksformen, die innerhalb des Genres zu einer bestimmten Zeit eng verbunden sind. Unter diesem konventionellen und produktiven Begriff, der sich dem Autorenkino, Filmen mit persönlicher Handschrift des Filmemachers<sup>27</sup>, die an einigen filmischen Kategorien deutlich festgestellt werden kann<sup>28</sup>, entwickelt sich die Filmindustrie detailliert, was dazu führt, dass sich zahlreiche Subgenres formen, die von den klassischen Filmgenres abgeleitet sind. Knut Hickethier behauptet, „die Genretheorie muß heute vor allem den immer noch vorhandenen Gegensatz von Autorenfilm und Genrefilm auflösen.“<sup>29</sup> Für die Vereinbarung von Autoren- und Genrekonzepthauert es aber in Südkorea noch.

In der koreanischen Filmgeschichte standen sich Genre- und Autorenfilm lange gegenüber. Die südkoreanische Filmindustrie befand sich längere Zeit unter staatlicher Kontrolle, deshalb hatten die Filmemacher keine freie Wahl über die Filme, die sie drehten. Außerdem wurden Filme als Unterhaltungsmöglichkeit aus Japan und den USA vorgestellt; sie waren ein effektives Mittel, in der wirtschaftlich schweren Zeit der 1960er Jahre Geld zu verdienen. Die Bezeichnung „Autorenfilm“, die den sozialkritischen Geist der Autoren betont, tauchte daher im südkoreanischen Diskurs relativ spät auf; Autorenfilme entstanden erst in den späteren 1980er mit dem Beginn der „Korean New Wave“. Die Filme, die als Autorenfilme gekennzeichnet sind, kritisierten politische-gesellschaftliche Probleme und

---

<sup>26</sup> Vgl. Schweinitz (2002), S. 82.

<sup>27</sup> Vgl. Ritzer (2009), S. 28 und Grob (2002), in: Sachlexikon des Films (Hrg. Thomas Koebner), S. 46-50.

<sup>28</sup> Vgl. Stiglegger (2000), S. 15.

<sup>29</sup> Hickethier (2007), S. 69.

auch kommerzielle Filme, wie Soft-Pornografie und Komödie. Der Autorenfilm wurde unter diesen Umständen als Gegensatz zum Genrefilm angesehen.<sup>30</sup> Aus diesem Grund wurden einige Filmemacher, wie Man-Hee Lee erst rückblickend, 30 Jahre nach seinem Tod, als wichtige Autorenfilmemacher angesehen. Andere Filmemacher, wie Kwon-Taek Im oder Ki-Duk Kim sowie Chan-Wook Park, wurden erst, nachdem sie internationale Aufmerksamkeit erhalten hatten, im eigenen Land als Autorenfilmemacher anerkannt. Sie sind wichtige Autorenfilmemacher, die in ihren Filmen ihre Autorschaft und das Genrekonzept erfolgreich verknüpft haben. In Südkorea ist für die Bezeichnung als Autorenfilmemacher jedoch eine wichtige Voraussetzung, sich nicht nur national, sondern auch international als namhafter Filmemacher zu etablieren. Die meisten Filmemacher in Südkorea sind sehr abhängig vom wirtschaftlichen Erfolg, bevor sie Filme „mit ihrer Handschrift“ drehen.

Der Charakter des Filmgenres liegt zuerst in der Dynamik und der Fähigkeit, sich nach Filmerfahrung, ökonomischer und technischer Struktur der Filmproduktion und sozialer Mentalität in der entsprechenden Gesellschaft flexibel zu verändern.<sup>31</sup> Sein weiterer Charakter ist die unklare Abgrenzung des Filmgenres<sup>32</sup>: In der heutigen Gesellschaft ist es nicht einfach, denn ein Film enthält stets Eigenschaften mehrerer Filmgenres. Diese „Genremischungen“, die als Hybrid-Genre oder Mix-Genre verstanden werden<sup>33</sup>, sind nach Jörg Schweinitz kein einmaliges Spezifikum, sondern „eine Konstante der Filmgeschichte.“<sup>34</sup> Er nimmt die fortgeschrittene Evolution des Konventionellen als wichtige Voraussetzung an, warum das Filmgenre in hybrider Form von Genre-Stereotypen die Stelle von klassischen Filmgenres ersetzt hat. Aus diesem Grund ist Genre „nie als geschlossene Systeme“<sup>35</sup>, sondern „als Prozesse der Systematisierung“<sup>36</sup> zu verstehen.

Das Filmgenre in der koreanischen Filmgeschichte ist nicht selbstständig; mit anderen Worten: Es gibt „kein einziges Filmgenre in der koreanischen Filmgeschichte, das aus sich selbst entstanden ist.“<sup>37</sup> Die Filmgenres übernahm der koreanische Film aus anderen

---

<sup>30</sup> Vgl. Moon (2004), S. 145-150.

<sup>31</sup> Vgl. Schweinitz (2002), S. 84.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 84.

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 88.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 84.

<sup>35</sup> Ritzer (2009), S. 28.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Chung (2006), in: Korea Film History, S. 1.



Ländern, veränderte und entwickelte sie weiter. Koreas Filmgeschichte entstand nicht freiwillig, sondern unter japanischem Einfluss während der Kolonialzeit als politische Strategie Japans. Aus diesem Grund definiert der Filmkritiker Chung die Bedeutung des Films für Korea als Gegenstand der Sehnsucht nach dem modernen Japan, zugleich jedoch als Gegenstand der Angst und des Hasses gegenüber Japan, das Korea unter seine Kontrolle gebracht hatte.<sup>38</sup> Da das Kino in Korea anfangs eher negativ aufgenommen wurde, hatte es viele Schwierigkeiten, sich zu entwickeln. Die Filmgeschichtsschreibung entstand parallel zur Kolonisierung, als es in Korea an kulturellem Hintergrund mangelte, um das neue Medium Film aktiv zu entwickeln. Chung beobachtet in diesem Zusammenhang den möglichen Grund für die späte Entdeckung von Genrefilmen: Die Geschichte des südkoreanischen Filmgenres entwickelte sich durch die ständige Wiederholung der Genres, dabei wurde versäumt, sich ernsthaft mit dem Thema Genre auseinanderzusetzen und dadurch wurde verhindert, Genre- und Autorenfilme zu differenzieren. In der Tat sind in Korea Filmgenres und ihre Vertreter in Form von Filmemachern schwer zu benennen. Es gibt zwar Genrefilme, aber keinen bestimmten Filmemacher eines Genres.

Die Entwicklung der jeweiligen Filmgenres ist eng mit den sozial-kulturellen Besonderheiten Südkoreas verbunden. Das klassische Melodrama, „das am frühesten angenommen, am längsten populär und am meisten produziert“ wurde<sup>39</sup>, wurde dabei ausschließlich für und von den weiblichen Zuschauern als besonderes produktives Genre entwickelt.<sup>40</sup> Diese drei Besonderheiten des Genres bestimmten entscheidend den Charakter des Melodramas. Mit Beginn des Films in Korea waren die Genderrollen eindeutig getrennt: Die männlichen und weiblichen Tätigkeiten bzw. Rollen unterschieden sich in der Familie und unter dem Einfluss des Konfuzianismus, der das Land beherrschte; die Kombination Mann und Weinen war beispielsweise kaum vorstellbar. Ein weiterer Grund für den Erfolg des Melodramas liegt in der damaligen Filmproduktionssituation. Zu der Zeit, als es keine große Filmindustrie gab, benötigte das Melodrama wenige Filmsets und eine einfache Filmtechnik, da die Erzählung und die Figuren im Mittelpunkt standen.<sup>41</sup> Das Filmgenre Melodrama spiegelte das bittere Leben der Frauen während und nach dem

---

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 1.

<sup>39</sup> Ebd., S. 3 und Vgl. Stringer (2005), S. 97.

<sup>40</sup> Vgl. Brauerhoch (1996), S. 76.

<sup>41</sup> Vgl. ebd., S. 4.

Krieg mit einem Wir-Gefühl wider und erfuhr großen Zuspruch im weiblichen Publikum. Dabei ließ dieses Genre das sogenannte „Starsystem“<sup>42</sup> entstehen, das immer noch eine sehr wichtige Rolle in der südkoreanischen Filmindustrie spielt.

#### **2.4 Die Entwicklung des Konfliktfilms als Genre**

Der Konfliktfilm ist zwar von anderen Filmgenres abzugrenzen, aber eine eindeutige Klassifizierung gestaltet sich schwierig, weil er im Vergleich zu den anderen viele Ähnlichkeiten im Hinblick auf das Quellenmaterial besitzt. Noch immer führen gesellschaftliche und politische Bemerkungen zum Konfliktfilm zu dem Missverständnis, dass dieser als politisches Mittel der damaligen Regierungen fungierte. Das Problem tauchte in den letzten Jahren mit dem gewachsenen Interesse am Konfliktfilm wieder auf, aber auf sehr unterschiedliche Art und Weise; ihn jedoch als eigenständiges Filmgenre einzuordnen, wird wegen des unsystematischen Forschungsstandes und aufgrund missverstandener Aspekte seit Jahren diskutiert.<sup>43</sup> Tatsächlich wird der Konfliktfilm in Korea auf koreanisch unterschiedlich ausgedrückt und mit den anderen Filmgenres, z.B. antikommunistischen Filmen<sup>44</sup>, Kriegsfilmern, Propagandafilmen, Spionagefilmen, Militärfilmern und Ideologiefilmern sowie Spaltungsfilmern, häufig verwechselt oder es wird nicht genauer differenziert, außer in einer Gemeinsamkeit, dass in diesen Filmen die Teilungssituation und davon abgeleitete Probleme behandelt werden.<sup>45</sup> Er wurde mit verschiedenen Namen aus unterschiedlichen Epochen benannt, aber immer wieder wird diskutiert, ob er als ausreichend eigenständiger Fachbegriff angesehen wird. Der Begriff ‚antikommunistischer Film‘ etwa definierte als umfassender Ausdruck die Filme, die vor und nach dem Krieg über den Krieg und den Kommunismus strategisch produziert wurden, und er besaß im koreanischen Diskurs eine Bedeutung als eigenständiges Filmgenre mit

---

<sup>42</sup> Knut Hickethier definiert den Begriff des Stars in den Medien als Phänomen der Prominenz und unter diese Definition fallen nicht allein professionelle Darsteller oder Schauspieler, sondern viele andere Prominente, die in den Medien auftreten. Das Starsystem, das sich im amerikanischen Kino als eigenes System herausbildete, ist nicht nur mit der industrialisierten Filmproduktion des Studiosystems, sondern auch mit den Vorlieben und Wünschen des Publikums eng verbunden. Vgl. Hickethier (2002), S. 587-591.

<sup>43</sup> Kim benennt in ihrem Text auch deutlich das Problem, warum es so schwierig ist, den sogenannten Division Film oder die Filme, die die Teilungssituation behandeln, als eigenständiges Filmgenre zu definieren: Ihrer Meinung nach ist das Thema solcher Filme sehr vielschichtig und von den äußeren Faktoren, zum Beispiel politischen und gesellschaftlichen Bedingungen, abhängig. Vgl. Kim (2007), S. 2.

<sup>44</sup> Lee; Jung (2003), S. 21.

<sup>45</sup> In der Tat wurde der Begriff ‚antikommunistischer Film‘ von der späteren Generation hervorgebracht: Während der Kriegszeit und kurz danach wurden antikommunistische Filme von den Medien „als Militärfilme oder Tendenzfilme“ beschrieben. Vgl. ebd., S. 2.

eigener Entwicklungsgeschichte.<sup>46</sup>

Die unsystematischen Bezeichnungen entstanden vor allem aus den einseitigen Untersuchungsaspekten im Hinblick auf den Konfliktfilm. Der Konfliktfilm wird von einigen Untersuchungen unter dem Aspekt des Propagandafilms (des antikommunistischen Films) behandelt, zu dem es die meisten Untersuchungen gibt. So-Yeon Kim et al. (2003)<sup>47</sup> hat in ihrem Buch den Konfliktfilm in den 1950er Jahren je nach deren Absicht in drei Kategorien klassifiziert und dargelegt, wie sich der Konfliktfilm allmählich im Rahmen der damaligen politischen Ideologie konkreter entwickelte. Auch Jun-Hyung Cho (2001)<sup>48</sup> versteht den Konfliktfilm als ein Filmgenre, das den damaligen Regierungen als Mittel diente, den Antikommunismus zu stärken. Außerdem nennt er drei wichtige Elemente: die Beliebtheit beim Publikum, die wirtschaftliche Situation in der koreanischen Filmindustrie und andere Medien, die der Entwicklung von Propagandafilmen dienen. Cha-Ho Kim (2001)<sup>49</sup> schließt sich diesem Aspekt an und untersucht das Bedeutungssystem und die sozial-kulturelle Funktion des Propagandafilms. Yang klassifiziert Konfliktfilme, die in dieser Zeit entstanden, unter dem Begriff „nationale Filme“. Sie hat in ihrer Arbeit unter diesem Begriff drei kleine Kategorien erstellt, Konfliktfilme gehören zur zweiten Kategorie: Filme, in denen das Volk im Mittelpunkt steht.

Die Bemühungen, diese Kriegs- und antikommunistischen Filme mit dem erweiterten Begriff Konfliktfilm erneut zu definieren und des Weiteren als spezifisches und erweitertes Filmgenre in der koreanischen Filmgeschichte wissenschaftlich zu betrachten, waren erst seit Ende der 1990er Jahre spürbar.<sup>50</sup> Seit Ende der 1990er Jahre wurden die koreanischen Konfliktfilme zu einem sehr häufig gewählten Forschungsgegenstand. Seitdem wurden zahlreiche Forschungsberichte über Konfliktfilme geschrieben und öffentlich diskutiert. Dabei spielt die veränderte politische Strategie gegen Nordkorea eine wesentliche Rolle. Vor dem Hintergrund der freundlichen Beziehungen Südkoreas zu Nordkorea wurden die Themen „Landesteilung“ und „Nordkorea“ enttabuisiert und als schmerzvolle Volkstragödie realisiert. Weiterhin hat diese Erkenntnis der Verwandtschaft der beiden

---

<sup>46</sup> Vgl. Chung (2010), S. 378 und Chung (2011), S. 41.

<sup>47</sup> Kim et al. (2003), in: Speck on Korean Cinema. Reflections on 1950s Korean Cinema in the 1950s, Sodo: Seoul.

<sup>48</sup> Cho (2001): Anticommunism film, in: Information of imagery culture (Hrg. Korean Film Archive), No. 22, S. 29-34.

<sup>49</sup> Kim (2001): A Study of Korean Anti-Communism Film-focusing on the social-cultural Function and Context Organization of Korean Anti-Communism Ideology, Dongguk University.

<sup>50</sup> Vgl. Chung (2011), S. 47.

getrennten Staaten das Bild des *fremden Bruders* hervorgerufen und ist in verschiedenen Filmgenres, auch in hybriden Filmgenres, auf dem Hintergrund des populären Filmmarkts aufgetaucht. Neben Forschungsberichten sind auch einige wichtige Magisterarbeiten über die koreanischen Konfliktfilme entstanden, z. B. die Arbeit von Ui-Su Kim (1998)<sup>51</sup> „A Study of Korean Division Film“ und die Arbeit von Eun-Kyung Sohn (2006)<sup>52</sup> „A Study on the Dominant Representational Paradigm of Division Film Responding to the Change of North and South Korea’s Relationship“. Im Vergleich zu anderen Forschungsgebieten sind in diesem Bereich jedoch nur wenige Untersuchungen zu finden. Die bisher entstandenen Arbeiten behandeln die vergangenen Entwicklungen dieses Filmgenres, sie reichen jedoch nicht in die gegenwärtigen politischen Entwicklungen hinein.

Hier gibt es ein Filmgenre, das neben dem Korea-Krieg als deutliche Tendenz in der koreanischen Filmgeschichte zu bezeichnen ist: Die Literaturverfilmungen über den Korea-Krieg und die Landesspaltung stiegen nach dem Korea-Krieg stark an; diese Tendenz setzte sich bis Mitte der 1970er Jahre fort. Myoung-A Kwon (2003)<sup>53</sup> hat in ihrer Untersuchung die Literaturverfilmungen im selben Zusammenhang mit dem Propagandafilm mit dem Ziel, „Einstellungen, Verhaltens- und Handlungsweisen zu verändern“<sup>54</sup>, verstanden. Die Literaturverfilmung gehörte mit dem Propagandafilm in der damaligen Zeit zu den Bestrebungen, einen einheitlichen Staat zu bilden. Die Bedeutung der Literaturverfilmungen in der koreanischen Filmgeschichte liegt in der Synthese verschiedener Bereiche: Literatur, Film, Nationalismus und Publikum. Weiterhin spielen Literaturverfilmungen eine entscheidende Rolle dafür, die Literatur mit Hilfe neuer Medien auf neue Art und Weise zu verbreiten. Was Literaturverfilmungen von Propagandafilmen unterscheidet, ist die mehr oder weniger direkte Behandlung von Themen der Literatur. In Propagandafilmen werden die kontrastiven Ideologien zwischen Süd- und Nordkorea thematisiert, so dass eine klare Aussage das Denken der Landsleute prägen sollte.

Es gibt einen weiteren Versuch, den Konfliktfilm unter dem Aspekt des Kriegsfilms zu betrachten. Im Kriegsfilm, „ein Genre, das sein Sujet aus einem derart universalen menschheitsgeschichtlichen Phänomen wie dem Krieg bezieht“<sup>55</sup>, wird deutlich, worunter

---

<sup>51</sup> Kim (1998): A Study of Korean Division Film, Sogang University.

<sup>52</sup> Sohn (2006): A Study on the Dominant Representational Paradigm of Division Film Responding to the Change of North and South Korea’s Relationship, Seoul national University.

<sup>53</sup> Kwon (2003): Literary Pictures and making Commemoration – Experience of Korea War and the Revision of History. In: The learned society of Korea Literary, Nr. 26, S.123-151.

<sup>54</sup> Grzeschik (2002), in: Sachlexikon des Films (Hrg. Thomas Koebner), S. 478.

<sup>55</sup> Stiglegger (2002), in: Sachlexikon des Films (Hrg. Thomas Koebner), S. 322.

die Menschen leiden und wie tragisch ein Krieg sein kann. Ein Kriegsfilm simuliert die menschlichen Emotionen in einer dramatischen Situation und entwickelt sich meistens inmitten bzw. parallel zu einer Liebesgeschichte. Das klingt ironisch, aber in dieser Situation, wie einem Krieg oder einer Katastrophe, wird eine melodramatische Liebesgeschichte vom Zuschauer rascher emotional erfasst.

Unter diesem Aspekt wird der Konfliktfilm als Kriegsfilm bezeichnet und im engen Zusammenhang von Krieg und Film als Genre behandelt. Jin Lee (1994)<sup>56</sup> kategorisiert koreanische Filme je nach Genre in Melodrama, Kriegsfilm, Aufklärungsfilm und Literaturverfilmung. Seiner Meinung nach befindet sich der Konfliktfilm in der Kategorie Kriegsfilm und behandelt dabei die koreanische Kriegsgeschichte als wichtiges Thema. Weiterhin sieht Kyoung-Hwa Lee (1992)<sup>57</sup> den Konfliktfilm als Kriegsfilm an und deutet seine unterschiedliche Rolle in den politischen Systemen Süd- und Nordkoreas an.

Ui-Su Kim hat zum ersten Mal den Konfliktfilm definiert und versucht, ihn als einen Begriff zu etablieren, der mit anderen Filmgenres in engem Zusammenhang steht. Er definierte den Konfliktfilm als Unterbegriff von Kriegsfilm und Propagandafilm.<sup>58</sup> Besonders der Propagandafilm spielt, wie bereits erwähnt, in der koreanischen Filmgeschichte im Hinblick auf den Konfliktfilm eine wichtige Rolle, weil der visuelle Kulturbereich sowie die anderen möglichen kulturellen Aktivitäten mehr als 30 Jahre lang unter der Kontrolle der staatlichen Regierung standen. Es ist tatsächlich teilweise wahr, dass während der Zeit der Kontrolle durch die Regierung Propagandafilm ein anderer Name für Konfliktfilm war. Aus diesem Grund ist es sinnvoll, in dieser Arbeit den Propagandafilm innerhalb des Bereichs Konfliktfilm als Sondergenre zu behandeln.

Sung-Ryul Kang hat zu diesem Aspekt detaillierte Überlegungen angestellt. Seiner Meinung nach ist es problematisch zu behaupten, dass der Propagandafilm zum Konfliktfilm gehört.<sup>59</sup> Je nach Ansatz erzählt der Propagandafilm die Situation des nationalen Schicksals oder Konflikte zwischen Menschen. Seiner Meinung nach gehört der Propagandafilm nicht zum Konfliktfilm, weil er inhaltlich nicht die Wünsche des Volkes nach Überwindung der Situation behandelt. Stattdessen wurde er mit einer bestimmten Absicht der damaligen Regierung produziert und als wichtiges politisches Mittel zur

---

<sup>56</sup> Lee (1994): Genre and Society of Korean cinema in the 1960s, in: Film and Studies, No. 5, S. 77-142.

<sup>57</sup> Lee (1993): A comparative Study of War films between South-and North Korea, Hanyang University.

<sup>58</sup> Kim (1998), S. 18,

<sup>59</sup> Vgl. Kang (2004), S. 230.

Kontrolle der Bevölkerung ausgenutzt. Außerdem wurde er in der damaligen Zeit von den meisten Zuschauern nicht angenommen. Aus diesen Gründen ist es eindeutig problematisch, ihn zu diesem Bereich zu zählen. Jedoch wird er in der vorliegenden Arbeit diese Kritik als wichtige Bemerkung zu den äußerlichen und inhaltlichen Veränderungen des Konfliktfilms während der unterschiedlichen zeitlichen Epochen behandelt.

Obwohl diese Untersuchungen bereits das Interesse am Konfliktfilm unter dem Aspekt der Filmwissenschaft geweckt haben, sind sie nicht ausreichend, die mehr als 50-jährige Tendenz zu definieren. Außerdem wurden in den bisherigen Untersuchungen die Filme in diesem Zusammenhang hauptsächlich analysiert, um eindeutige Beispiele unter dem ideologischen Aspekt zu präsentieren. Mit der Unvollständigkeit zu diesem Thema ist bisher noch nicht klar geworden, ob der Konfliktfilm als landespezifisches und bestimmtes Filmgenre anerkannt und wie der Konfliktfilm von anderen ähnlichen Filmgenres unterschieden werden kann. Um eine Antwort auf diese Frage zu finden, ist es vor allem wichtig, die wichtigen und spezifischen Merkmale des Konfliktfilms zu charakterisieren und seine Besonderheiten im Rahmen der koreanischen Geschichte herauszufinden. Im Laufe der Zeit befand sich der Konfliktfilm im steten Wandel, deshalb ist es wichtig, sie grundsätzlich vor dem Hintergrund der damaligen sozialen Faktoren zu untersuchen und weiterhin im Zusammenhang mit anderen Filmgenres zu verstehen. Wie bereits durch bisherige Untersuchungen bekannt geworden ist, sind Konfliktfilme zwar mit anderen Filmgenres verwandt, haben sich in Südkorea aber eher als eigenständiges Filmgenre mit vielfältigen Veränderungen entwickelt. Um die koreanischen Konfliktfilme zu begreifen, ist es wichtig, die vielfältigen Veränderungen der Auslegung der Geschichte zu beachten. Je nach Epoche werden Konfliktfilme als Kriegsfilm, Propagandafilm und sogar als Komödie charakterisiert. Aus diesem Grund müssen Konfliktfilme in der koreanischen Filmgeschichte nicht mit den anderen verwandten Filmgenres linear behandelt, sondern als eigenständiges und spezifisches Filmgenre mit einem Oberbegriff betrachtet werden und diese Filme haben je nach den unterschiedlichen Epochen vielfältige Gesichter. Unter diesem Aspekt werden die spezifischen Merkmale des Konfliktfilms charakterisiert und als länderspezifisches Filmgenre angesehen.

## **2.5 Die Bedeutung des Korea-Krieges und seine kulturellen Auswirkungen**

Am 25. Juni des Jahres 1950 begann der Korea-Krieg durch den Befehl des damaligen nordkoreanischen Präsidenten Il-Sung Kim und er endete am 27.07.1953. Dong-Chun Kim

zeigt in seiner Untersuchung des Korea-Krieges, wie stark nicht nur Südkorea, sondern auch andere Länder darin verwickelt waren.<sup>60</sup> Der Korea-Krieg begann zunächst zwischen Süd- und Nordkorea, er wird aber neben dem Zweiten Weltkrieg und dem danach folgenden Kalten Krieg „als sogenannter Kleiner Krieg und ein Teil des Kalten Kriegs“<sup>61</sup> angesehen, zugleich als internationaler Krieg bezeichnet.

Wie er in seinem Buch erwähnt, ist es bemerkenswert, wie Südkorea mit seiner eigenen Kriegsgeschichte umgeht. Südkorea, das vor 60 Jahren eine schwere Kriegszeit erlebte und damit noch immer identifiziert wird, gedenkt dem Korea-Krieg am 25. Juni, um die koreanische Bevölkerung daran zu erinnern. Die Gedenkfeier dient dazu, die Bedeutung und Tragödie des Korea-Krieges von der alten Generation an die junge weiterzugeben und bewusst oder unbewusst die langwierigen Auswirkungen des Krieges in diesem Land wahrzunehmen. Dadurch soll jeder Südkoreaner eine enge Verbindung zum Korea-Krieg haben und sich mit diesem Thema seelisch verbunden fühlen. Trotz einer solchen staatlichen Aktivität und Zustimmung gibt es ironischerweise wenige Wissenschaftler, die sich für dieses Thema interessieren und die koreanische Regierung ist nicht aktiv genug, den Korea-Krieg nach der Zeit des kalten Krieges unter einem neuen Aspekt zu behandeln. Das führt dazu, dass man auf wenige aktuelle Untersuchungen zurückgreifen kann. Der Korea-Krieg bleibt vielmehr ein Abschnitt der koreanischen Geschichte, den man als Grundwissen in den Schulen gelernt hat. Mit anderen Worten hinterlässt der Korea-Krieg der gegenwärtigen Gesellschaft nur eine tragische Erinnerung für die Generation, die den Krieg erlebt hat, aber die junge Generation hat keine enge Verbindung dazu. Der Korea-Krieg wird in den USA der „vergessene Krieg“ („Forgotten War“) genannt<sup>62</sup> und so findet Dong-Chun Kim, dass diese Sicht auch auf die Koreaner zutrifft.

Über 50 Jahre nach dem Krieg haben sich Süd- und Nordkorea zu zwei selbstständigen Staaten entwickelt. Die unterschiedlichen Ideologien beeinflussen die beiden

---

<sup>60</sup> Vgl. Kim (2008), S. 65.

<sup>61</sup> Stöver (2008), S. 211.

<sup>62</sup> Diese Bezeichnung, die ein unmittelbar Beteiligter, General Matthew Ridgway, der Kommandeur der 8. US-Armee in Korea, prägte, wurde von zahlreichen Historikern aufgegriffen. Der Korea-Krieg liegt außerhalb des Rahmens der tradierten amerikanischen Kultur und bis Mitte der 1980er Jahre wurde er in den USA auch „ignoriertes Krieg“ und „verdrängter Krieg“ genannt. Der Grund liegt auch darin, dass der Korea-Krieg unbefriedigend endete, da der kommunistische Gegner nicht besiegt werden konnte. Aus diesem Grund blieb der Korea-Krieg für die USA ein Trauma. Hubertus Büschel schreibt in seinem Aufsatz: „In der Einschätzung der meisten Amerikaner galt der Korea-Krieg nicht als dezidiert „gut“, wie der Zweite Weltkrieg und die Befreiung Europas vom Nationalsozialismus. Er galt aber auch nicht als ein „schlechter, verdammenswerter“ Krieg, wie der Vietnamkrieg bei einem Teil der Bevölkerung.“ Vgl. Büschel (2008), S. 192-194 und Vgl. Stöver (2008), S. 216.

Gesellschaften so stark, dass trotz des großen Zeitraums einige Themen immer noch kontrastiv diskutiert werden. Eines davon betrifft die gegensätzlichen Auffassungen über die Ursachen des Krieges zwischen Süd- und Nordkorea. Die unterschiedliche Benennung des Krieges gilt als gutes Beispiel, die verschiedenen Sichtweisen auf den Korea-Krieg objektiv nachzuweisen. Die Südkoreaner nennen den Korea-Krieg entweder „das Unglück am 25.06“ oder „den Krieg am 25.06“ (dem Tag des Kriegsbeginns).<sup>63</sup> Diese Benennung „25.06“ impliziert nicht nur die Erinnerung an den Korea-Krieg, sondern auch indirekt die politische Bedeutung und die Richtung der südkoreanischen Geschichtsbildung. Für die Südkoreaner unterstreicht diese Benennung die Ansicht, dass Nordkorea als Verursacher oder Täter mit Unterstützung der Sowjetunion am 25. Juni 1950 Südkorea „illegal“ angriff und wegen seines brutalen Angriffs das ganze Volk darunter zu leiden hatte. Diese Benennung gibt den Südkoreanern die innere Bestätigung, dass Nordkorea die Verantwortung für den Krieg trägt. Aus diesem Grund findet seit über 50 Jahren jedes Jahr am 25. Juni eine Gedenkesfeier in Südkorea statt. Dadurch bedingt, entstand in Seoul kein Denkmal für den Frieden, sondern für den Krieg. Es ist deshalb kein Wunder, dass den Südkoreanern zwar das Datum bekannt ist, wann der Korea-Krieg seinen Anfang nahm, aber dass es völlig unbekannt ist, wann er endete. Es könnte sein, dass für die Südkoreaner „das Ende des Krieges“ keinen glücklichen Abschluss für den gemeinsamen Frieden bedeutet, sondern eine erzwungene Notwendigkeit. Dahinter steckt auch eine abgesicherte und geplante politische Strategie der südkoreanischen Regierung nach dem Korea-Krieg. Es gab natürlich die Meinung, dass man den Tag des Kriegsendes feiern müsse, aber sie erhielt von den meisten Politikern der Regierung wenig Zustimmung. Für sie stellte diese Meinung sogar eine Bedrohung dar, weil die Erinnerung an den 25. Juni eine wichtige politische Strategie ist, um die Ordnung der Gesellschaft aufrecht zu erhalten. Dadurch werden auch alle möglichen Unternehmungen der südkoreanischen Regierung im Zusammenhang mit dem Korea-Krieg, wie Untersuchungen, Dokumente, Bildungsinitiativen, Feiern und Preisverleihungen, verständlich.

---

<sup>63</sup> Yoo-Seok Oh weist in seinem Aufsatz darauf hin, dass diese Bezeichnung weniger auf einer internationalen, als auf einer eher lokalen Ebene in Ostasien verwendet wird: „Er („6.25“) erinnert an eine Rivalität zwischen den politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Kräften, insbesondere an einen Streit zwischen Links und Rechts. In einem starken privaten Gedächtnis wird „6.25“ nicht als „Klassenkampf“, sondern vielmehr als privater Streit unter den Dorfbewohnern, Zwiespalt innerhalb der Familie oder auch als politische Rivalität, Zwist und Konflikt verstanden: Im privaten Gedächtnis jedes Einzelnen an den Koreakrieg erinnert der „6.25“ weder an einen ideologischen Kampf zwischen Links und Rechts, noch an den Kampf zwischen Demokratie und Kommunismus, also zwischen Gut und Böse, sondern viel stärker an die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Dorf.“ Oh (2008), S. 182.



Im Unterschied dazu wird er von Nordkoreanern „der Krieg für die Volksbefreiung“ genannt. Nordkorea begründet die Notwendigkeit des Krieges mit der Vertreibung der amerikanischen Streitkräfte aus dem Land, um schließlich die nationale Befreiung aus eigener Kraft schaffen zu können. Damit betont Nordkorea sein Anrecht, für das Land etwas Gutes bewirkt zu haben und daher die Behauptung Südkoreas als völlig inakzeptabel darzustellen. Von Nordkorea wurden die USA als etwas Böses angesehen, das den Frieden des Landes bedrohte. Bis jetzt hält Nordkorea an dieser Ansicht fest. Nun ist sie sogar als Schlüsselmotiv wichtig, um die aktuellen politischen Beziehungen zwischen Nordkorea und den USA sowie Südkorea zu verstehen. Dong-Chun Kim kritisiert beide Benennungen in seiner Untersuchung, weil sie den Korea-Krieg nur unter jeweils subjektiven Aspekten sehen. Tatsächlich wird die Benennung „Korea-Krieg“ seit einigen Jahren offiziell benutzt, es gibt jedoch noch Diskussionen über diese Benennung.

Das Ende der Kolonialzeit vor dem Korea-Krieg war ein erster entscheidender Wendepunkt mit gesellschaftlichen Auswirkungen, insbesondere auch im kulturellen Bereich, denn der Krieg beeinflusste das Leben im Land nachhaltig und beherrscht die Kultur bis heute. Während der Kolonialisierung war die südkoreanische Gesellschaft in allen Bereichen unter starker Kontrolle. Besonders im kulturellen Bereich behielt Japan als Besatzungsmacht bzw. beherrschende Instanz die südkoreanische Gesellschaft im Blick, um das Land als einen Teil Japans komplett besetzen zu können. Den Koreanern wurden zum Beispiel koreanische Bücher und Lieder verboten, und sie durften weder ihre eigene Sprache sprechen, noch eigene kulturelle Veranstaltungen organisieren. An die Stelle der erzwungenen Abwesenheit der eigenen Kultur wurde die japanische Kultur und Sprache gesetzt. Trotz ständiger Widersprüche haben die Koreaner unter Druck die japanische Kultur angenommen, dadurch wurde die koreanische Kultur transformiert. Die koreanische Filmgeschichte begann zwar kurz vor der Kolonialzeit, geriet aber aufgrund der langen Besetzung durch Japan in den Hintergrund.

Kurz nach der Befreiung von Japan am 15.08.1945 befand sich die koreanische Gesellschaft in Chaos und Unsicherheit, deshalb war eine starke Regierung notwendig. Wegen der langen Kolonialisierung war die japanische Kultur in Korea verbreitet und beeinflusste verschiedene Bereiche. Dazu wurde auch die amerikanische Kultur durch Japan ins Land gebracht, aber nach japanischem Stil verändert. Die lineare historische Folge, die Befreiung von der japanischen Herrschaft, der Beherrschung durch die USA und der Korea-Krieg, ist eine wichtige Reihenfolge, um zu beobachten, wie sich koreanische

kulturelle Tendenzen mit der wechselhaften Geschichte veränderten. Nach der Befreiung stand die auf erzwungene Weise von Japan beeinflusste koreanische Kultur an einem neuen Wendepunkt angesichts der neuen Welle der amerikanischen Kultur, die damals als Konkurrenz angesehen wurde.<sup>64</sup> Nachdem Japan durch die amerikanischen Bombenangriffe den Krieg verloren hatte, tauchten die USA als fremder „Held“ auf. Die Tatsache, dass ein fremdes Land wie die USA den Krieg und die Kolonialisierung Koreas beendet hatte, verbreitete sich in kurzer Zeit im ganzen Land und vermittelte den Koreanern einen positiven Eindruck von den USA. Unter dieser Atmosphäre verbreiteten sich die Gerüchte über die Befreiung des Landes sehr schnell. Was die USA besonders im kulturellen Bereich in das Land brachten, war für die Koreaner eine neue, moderne Welt, die sie bisher nicht kannten.

Im Vergleich zur Verbreitung der japanischen Kultur war der Kontakt mit der amerikanischen Kultur noch aktiver und direkter und verbreitete sich schnell durch den nachfolgenden Korea-Krieg.<sup>65</sup> Vor und nach der Befreiung spielte die USA eine entscheidende Rolle in Korea. In der koreanischen Fantasie waren die USA eine unerreichbare Utopie und alles über dieses Land wurde ohne kritische Hinterfragung aufgenommen. Ein gutes Beispiel sind die populären Lieder dieser Zeit, in denen sich die damalige gesellschaftliche Stimmung in Text und Melodie erhalten hat. Die sich kontinuierlich verbreitende amerikanische Kultur führte weiterhin dazu, dass die Koreaner ihre unruhige und unerträgliche Realität verneinten und stattdessen noch aktiver nach einer Utopie suchten. Während dieser von Panik beherrschten Zeit waren die USA der einzige Ausweg und die sogenannte „Amerikanisierung“ ein hochmoderner Trend.<sup>66</sup>

## **2.6 Die Bedeutung der Kriegsfilme zum Konfliktthema**

Eingestürzte Gebäude, blutige und zerrissene Körper, Bombardierung, Lärm, Geschrei, das ist sicher die filmische Vorstellung von Höllenbildern. Krieg, der ein Teil der Menschheitsgeschichte ist, wurde vom Kino als relevanter Gegenstand aufgenommen und vielfältig – realistisch oder fiktiv – mit den entwickelten filmischen Mitteln umgesetzt. Der Kriegsfilm als Filmgenre hat sich mit der Menschheitsgeschichte entwickelt und wechselte oft seinen Blickwinkel auf das Thema: Als Mittel der Propaganda von Seiten des Staates,

---

<sup>64</sup> Vgl. Ju (2007), S. 60-61.

<sup>65</sup> Vgl. Oh (2007), S. 53.

<sup>66</sup> Vgl. Ju (2007), S. 64.

der zum Kontrollorgan der Filmindustrie wurde, aber auch als Zeuge der Kriegs- und Nachkriegsgeneration für die historischen Geschehnisse.

Geht man davon aus, dass Film an sich ein Unterhaltungsmedium ist, fragt man sich, welche Erwartungen die Höllenbilder im Kriegsfilm bei den Zuschauern erfüllen sollen. Stefan Reinecke erklärt die Begeisterung und die Erwartung des Zuschauers wie folgt:

Im Kino wird also der Krieg auf eine Weise neu geschaffen, in der er nicht nur »erklärt« ist, sondern in der auch eine Methode angeboten wird, den Wunsch zu sehen und den Wunsch nicht zu sehen zu verbinden. Es ist die Antwort auf das einfache Bedürfnis, an einem Krieg teilzunehmen, ohne in der Gefahr zu stehen, daß einem die Gedärme herausgeschossen werden, und auf das komplizierte Bedürfnis, zu wissen, wie es ist, als Mensch auf der Welt zu sein.<sup>67</sup>

Diese einfache Gelegenheit, gefahrlos bei einer Kriegssituation dabei zu sein, erklärt teilweise, warum dieses Genre einen solchen Zuwachs an Zuschauern gewinnen konnte. Ein Grund dafür ist, das filmische Spektakel hautnah auf der Leinwand mitverfolgen zu können. Dies ist stark mit der filmtechnischen Entwicklung verbunden: Das Bedürfnis des Zuschauers, etwas Lebendiges zu erfahren, erfüllen Kriegsfilme mit dynamischen Kameraeinstellungen und effektiven Toneinsetzungen sowie realistischen Kostümen.<sup>68</sup> Es bleibt jedoch die Frage, ob man unter moralischem Aspekt solche Höllenbilder als Unterhaltung „genießen“ kann. Das Gefühl eines schlechten Gewissens wird aber dadurch irrelevant, dass die Grenze zwischen Antikriegsfilm und Kriegsfilm unklar ist. Die Erkenntnis, dass die Filme inhaltlich eher die Wertlosigkeit des Kriegs und die Humanität fokussieren, ist ein weiterer Grund: Das Gefühl nämlich, dass man sich mit diesen Filmen bewusst gegen den Krieg wendet, steigert die Popularität von Kriegsfilmen. Diese drei Hauptbegründungen für das beliebte Filmgenre entsprechen der enormen Entwicklung der

---

<sup>67</sup> Seeßlen (1993), S. 147.

<sup>68</sup> Paul Virilio schreibt in seinem Buch „Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung“ zur parallelen Entwicklung von Kriegsfilm und Technik seit dem Ersten Weltkrieg, Kriegsfilme seien das einzige Filmgenre in der Kategorie Konfliktfilm, das trotz eines Stillstandes in den 1970er und 1980er Jahren, nach dem Korea-Krieg bis zum aktuellen Zeitpunkt immer wieder aktiv produziert werde. Im Laufe der Zeit würden in Kriegsfilmen in Bezug auf die politische Situation mit Nordkorea unterschiedliche Botschaften thematisiert und von der Entwicklung der Filmtechnik stark beeinflusst. Die Beobachtung von Paul Virilio ist in der Entwicklung der südkoreanischen Kriegsfilme wiederzuentdecken.

koreanischen Kriegsfilme.

Die Bedeutung von Kriegsfilmen in der südkoreanischen Filmgeschichte ist wichtig, insbesondere unter dem Aspekt des Antikommunismus: Sie sind das traditionelle Filmgenre zum Thema Konfliktfilm, in dem der Korea-Krieg und seine Auswirkungen auf das bürgerliche Leben in unterschiedlichen sozialen Schichten geschildert wird. In der früheren Zeit wurden sie als Synonym für antikommunistische Filme verwendet und als Mittel staatlicher Kontrolle wurde die Produktion öffentlich gefördert. Kriegsfilme erlebten in den 1960er Jahren ihre Blütezeit; sie entwickelten sich mit davon abgeleiteten Filmgenres, zum Beispiel Melodrama oder Spionagefilm, und behielten bis in die 1970er Jahre ihren Stellenwert.<sup>69</sup> In den 1980er Jahren sind sie jedoch fast nicht mehr zu finden. Stattdessen gelten seit Anfang der 1990er Jahre, mit dem Auftauchen von Filmen wie *NORTH KOREAN PARTISAN IN SOUTH KOREA* (1990, R: Ji-Young Chung), die Filme über den Korea-Krieg nicht mehr als antikommunistische Filme, sondern in erweitertem Sinne als dem Konfliktfilm zugehörig.<sup>70</sup> Die immer wieder auftauchenden Motive sind vor allem die Soldaten beim Kampf mit ihrem Gegner und die männliche Kameradschaft in Konflikt und Freundschaft sowie die Frauen, die sich entfernt von der Kriegssituation in ihrer Heimat befinden und meist auf Fotos zu sehen sind.<sup>71</sup>

Die spezifizierte Definition des Kriegsfilms unter dem Genreaspekt verdeutlicht, welche Rolle Kriegsfilme in Bezug auf das Land Korea spielen.

War films are films about the waging of war in the twentieth century; scenes of combat are a requisite ingredient and these are dramatically central. The category thus includes films set in the First World War, the Second World War, Korea and Vietnam.<sup>72</sup>

Der Korea-Krieg, der zur Genrespezialisierung von Kriegsfilmen gehört, ist für die Koreaner wie ein Trauma, das nicht nur die koreanische Geschichte, sondern auch die individuellen Menschenleben veränderte und Korea immer noch als das einzige noch geteilte Land der Welt charakterisiert. Durch die stetig präsente Kriegsgefahr befinden sich

---

<sup>69</sup> Chung (2011), S. 54.

<sup>70</sup> Vgl. Chung (2010), S. 186.

<sup>71</sup> Vgl. Klein; Stiglegger; Traber (2006), S. 15-16.

<sup>72</sup> Neale (2000), S. 125.

die koreanischen Kriegsfilm immer auf der Grenze zwischen fiktiver und wahrer Realität: Sie enthalten den traditionellen Konflikt zwischen Süd- und Nordkorea und setzen sich mit der wahren Geschichte der Toten und Überlebenden auseinander. Für sie gilt ebenso, dass die Geschichte der Kriegsfilm auch die der koreanischen Filmgeschichte ist. Sie entwickeln ihre Blickwinkel auf den Korea-Krieg und Nordkorea im Zusammenhang mit der aktuellen politischen Situation und mittlerweile ist in der Tat auch in südkoreanischen Kriegsfilm zu spüren, wie unklar der Unterschied zwischen Antikriegsfilm und Kriegsfilm geworden ist. Unter dem Aspekt des filmischen Spektakels unterscheiden sich südkoreanische Kriegsfilm vor und nach dem Jahr 1999. Zu dieser Zeit begann die Produktion von Kriegsfilm als freie Kunst.

Spionagefilm, in Form von Thrillern, können als Variation von Kriegsfilm verstanden werden, die in der und über die Zeit des Kalten Krieges entstanden sind. Spionagefilm, welche die unsichtbare Gefahr von Nordkoreas Angriff wach halten, die Angst vor dem Unbekannten spiegeln, der das eigene Territorium zu überwältigen und zu beherrschen droht.<sup>73</sup> Sie entstanden insbesondere Ende der 1990er Jahre mit großer Spannung und Spektakel auf dem südkoreanischen Filmmarkt und verzeichneten einen enormen Erfolg.

## **2.7 Die Wiederholung des Themas und seine filmsoziologische Wechselwirkung**

(...) ein Wieder-holen dessen, was »vergangen ist«, könne einzig durch ein anschauliches (und intentional veranschaulichtes) Bild vom Vergangenen im gegenwärtigen Erinnerungsbewußtsein gelingen. Das bedeutet, daß solche Wiederholung zu einer Vergegenwärtigung als »Repräsentation *im Bild*« gerät. (...) <sup>74</sup>

Der Korea-Krieg und die Teilungssituation werden immer wieder in der südkoreanischen Filmgeschichte von Filmemachern aus unterschiedlichen Generationen filmisch behandelt und haben sich dadurch zu einem eigenständigen Filmgenre entwickelt. Die Konfliktfilm werden im engen Zusammenhang mit der gegenwärtigen Landesteilungsgeschichte betrachtet und zeigen immer wieder die Brisanz des Themas in der Gesellschaft und den starken Einfluss auf die verschiedenen Bereiche des Landes. Innerhalb dieses Filmgenres

---

<sup>73</sup> Vgl. Vossen (2002), S. 569.

<sup>74</sup> Otto (2007), S. 282.

entwickelten sich weitere Genres und die sich stetig wiederholenden Themen variieren in den verschiedenen Epochen unter Mitwirkung verschiedener Interessenrichtungen der Filmindustrie und des Publikums. Woher aber kommt dieser Wiederholungszwang zu einer Vergegenwärtigung, visuell repräsentiert zu werden, und warum ist dieses Thema über Generationen hinweg so beliebt und wie entwickelte sich die Mitwirkung?

Eine mögliche Antwort auf diese Frage ist die Besonderheit des Bruderkrieges, also der unbeendete Krieg, der seit über 60 Jahren eine Spannung des Waffenstillstandes hinterlässt, und bei dem es keinen Gewinner gibt. Diese Unabgeschlossenheit des Krieges prägt die gesellschaftliche Entwicklung in Korea und eröffnet mit zeitlicher Distanz einen weiteren Aspekt auf den Krieg und die Teilungssituation. Eine weitere Erklärung findet Rüdiger Voigt in der Bedeutung des Films in der Menschengeschichte. Seiner Meinung nach sind „Filme nicht nur ein Instrument der Kriegspropaganda unter anderen, sondern sie können unter bestimmten Umständen sogar kriegsentscheidende Bedeutung erlangen, denn sie zielen auf das Denken und Fühlen, auf die Herzen der Menschen.“<sup>75</sup> Außerdem vermitteln diese Filme ein Wir-Gefühl, das gerade in Kriegszeiten große Bedeutung hat<sup>76</sup>, sie haben eine generationenverbindende Funktion. Der Korea-Krieg und die folgende Situation der Teilung des Landes hatten und haben nicht nur starke Auswirkungen auf das Leben der Bevölkerung, sondern auch auf die gegenwärtige Weltpolitik, so dass das Wir-Gefühl sich über die Landesgrenze hinaus erweitert. Das Phänomen der Wiederholung über Generationen hinweg dient dabei dem Wachhalten des Wir-Gefühls, als Ziel der Überlebenden dieser schrecklichen Zeit, die Wahrheit weiterhin zu vermitteln, damit betroffene Menschen mit dem Wir-Gefühl über Generationen kontinuierlich zusammenhalten können. Krieg, das unvergessliche historische Ereignis, wird mit einer entspannteren Beziehung zu Nordkorea in der Gesellschaft zu einem offenen Gesprächsthema und zu einer kollektiven Erinnerung erweitert. Diese neue Einstellung zum Krieg und der Teilungssituation führte zu vielseitigen Darstellungen des Themas in den nachfolgenden Filmen und die beliebige Wiederholbarkeit der gleichen Themen hilft, „das Geschehen als Dauerschleife einer ewigen Gegenwart“<sup>77</sup> zu erfahren.

---

<sup>75</sup> Voigt (2005), S. 23.

<sup>76</sup> Vgl. ebd., S. 23.

<sup>77</sup> Balme; Boenisch (2001), S. 270.

Die unaufhörliche Wiederholung zu durchbrechen, jene Spirale der Kriege, Verfolgungen und Morde bis hin zum millionenfachen Massenmord, mit dem das 20. Jahrhundert einen bis dahin unausdenkbaren Kulminationspunkt der Grausamkeit erreichte, ist das Ziel jener Berichte und Erzählungen von Überlebenden, die teils unmittelbar nach dem Geschehen, teils mit jahrzehntelanger Verzögerung zu Papier und an die Öffentlichkeit gebracht wurden. Sie, die Überlebenden, setzen sich der schmerzhaften Prozedur des Erinnerns aus, die selbst eine Wiederholung ihres Leidens darstellt: ein erneutes mentales und oft auch körperliches Durchleben des erlittenen Schmerzes, ein erneutes Durchleiden der Trauer um die verlorenen Angehörigen und Freunde, um uns, den Nachgeborenen – ihren eigenen Kindern, aber auch denen der Täter, Mitläufer, Wegschauer – eine Ahnung von jenem Geschehen zu vermitteln.<sup>78</sup> (...)

Die Erlebnisse und Beobachtungen der Überlebenden in schriftliche oder visuelle Form zu fassen, kommt aus zwei Motiven: zum einen ist es das Bedürfnis, von den eigenen Leiden und denen der Mithäftlinge und den Schicksalen der ermordeten Angehörigen und Freunde Zeugnis abzulegen, damit diese nicht vergessen werden.<sup>79</sup> Zum anderen liegt es daran, dass diese Ausdrucksform für die Überlebenden „eine therapeutische Funktion im Hinblick auf die eigene psychische Verarbeitung des Erlebten“<sup>80</sup> besitzt. Insbesondere ist diese Erklärung mit der koreanischen Filmgeschichte in Verbindung zu setzen, damit, dass die Überlebenden erst spät beginnen, ihre Erinnerungen auszudrücken, nachdem sie für die lebenswichtigen „Probleme der Bewältigung des Alltags“<sup>81</sup> Lösungen gefunden haben. In Südkorea wurden nach dem Krieg zahlreiche Konfliktfilme produziert, aber erst seit den 1990er Jahren war eine ernsthafte Beleuchtung dieser Erinnerungen möglich; die damalige Regierung und das wachsende Selbstbewusstsein der Bevölkerung spielten dabei eine wichtige Rolle. Sie ermöglichten, den Krieg und die dazugehörige Vergangenheit neu zu betrachten. Die wiederholende Thematisierung dieser beiden Motive, die moralisch-

---

<sup>78</sup> Strickhausen (2001), S. 239-240.

<sup>79</sup> Vgl. ebd., S. 242.

<sup>80</sup> Ebd., S. 242.

<sup>81</sup> Ebd., S. 242.

politische und psychische Funktion<sup>82</sup>, als Gesichtspunkt der Wiederholung, bietet dem Zuschauer die Möglichkeit „einen Blick in die Abgründe des Grauens werfen“<sup>83</sup> zu können. Diese Tätigkeit gibt außerdem den Nachkommen die Gelegenheit, an den grausamen Erinnerungen teilzunehmen und „dadurch einem Wiederholungszwang entgegenzuwirken.“<sup>84</sup>

Die stetige Wiederholung der gleichen Themen lässt Fragen nach der Variationsmöglichkeit der Themen stellen und der Frage, wie ihre wiederholdende Erzählung vom Publikum angenommen wird: „Verliert oder gewinnt ein Ereignis durch die Wiederholung? Verstärken wir durch sie ein Erlebnis, oder machen wir in ihr die schmerzliche Erfahrung, daß das Vergangene unerreichbar bleiben muß? Bestärkt sie die Identität des Wiederholten, oder betont sie lediglich die Differenz zwischen dem ersten und jedem weiteren Mal?“<sup>85</sup>

Im Sinne der Genretheorie wurden die Ereignisse des Krieges und die Probleme der nachfolgenden Situationen des Landes durch die Wiederholung verstärkt dargestellt und die schmerzliche Erfahrung der Vergangenheit bis zur Gegenwart mit unterschiedlichen Filmgenres den folgenden Generationen mitgeteilt. Im Laufe der koreanischen Filmgeschichte reagiert der Konfliktfilm auf den Krieg und die darauffolgende Landesteilung sehr sensibel auf gesellschaftliche und filmwirtschaftliche Veränderungen und reproduziert sie in Form von unterschiedlichen Filmgenres, denn Film ist nicht nur eine Medienkunst, sondern auch ein wirtschaftliches Produkt, das vom Publikum konsumiert werden muss. Je bedeutender die Rolle des Publikums wurde, desto wichtiger war es für die Filmemacher und ihre Produzenten dem Geschmack des Publikums zu folgen und zu entsprechen.

Um die oben gestellten Fragen zu beantworten, muss zuerst auf zwei unterschiedliche Thematisierungsmethoden hingewiesen werden, nämlich die direkte und indirekte Thematisierung. Unter der direkten Thematisierung versteht man u.a. Kriegs- oder Spionagefilme, in denen die Kriegszeit im Mittelpunkt der Erzählung steht. Im Gegenteil dazu beschäftigen sich die Filme der indirekten Thematisierung eher mit den dem Krieg nachfolgenden Problemen. Zu dieser Kategorie gehören z. B. Melodrama, Komödie und

---

<sup>82</sup> Ebd., S. 242.

<sup>83</sup> Ebd., S. 243.

<sup>84</sup> Ebd., S. 243.

<sup>85</sup> Will (2001), S. 429.



weitere hybride Filmgenres. Die Verknüpfung bestimmter Filmgenres und marktspezifischer Merkmale in der jeweiligen Zeit charakterisierten den gesamten Filmmarkt und er stand unter starkem Einfluss durch die Gesellschaft: Kurz nach dem Korea-Krieg wurden zahlreiche Kriegsfilme mit staatlicher Unterstützung produziert.<sup>86</sup> Das Melodrama war in der Anfangszeit des koreanischen Films am häufigsten vertreten; seit der Blütezeit des Kinos hat der Anstieg der Produktionszahlen verschiedene Filmgenres ins Leben gerufen, so dass es schwierig ist, dabei nur ein Filmgenre als besonders typisch zu nennen.

Nicht nur die Thematisierungsmethode, sondern auch die Identität und die Aspekte dieser Themen variierten stark durch die ständige Wiederholung. Insbesondere im Kriegsfilm<sup>87</sup>, als klassisches Beispiel dafür, der nach dem Krieg bis zum aktuellen Zeitpunkt als eigenständiges Filmgenre immer wieder produziert wurde, wurde nicht immer derselbe Krieg und dazugehörige Gewaltdarstellungen inszeniert. Kang klassifiziert Kriegsfilme je nach Themaveränderung in drei Kategorien<sup>88</sup>: Kriegsfilme, die als antikommunistische Filme gelten, wie FIVE MARINES (1961, R: Kee-Duk Kim)<sup>89</sup> und TESTIMONY (1973, R:

---

<sup>86</sup> Der Grund für die staatliche Unterstützung von Kriegsfilmen ist unter zwei Aspekten zu verstehen: Zum Einen als Propagandamittel des Staates. Die Kriegsbilder sind Ausdruckskraft und Spannungspotenzial auf der Seite des Staates und sprechen mit ihrer eigenen Sprache durch die bewegten Bilder. Selbstverständlich zeigt diese Kombination von Bildern und Sprache nicht immer die Realität: Unter Druck des Auftraggebers werden nur montierte Ausschnitte des Kriegs gezeigt und nicht selten sind sie verfälscht. Ein weiterer Grund dafür liegt in den massiven Produktionskosten der Kriegsfilme. Kriegsfilme mit Inszenierungen, wie Schlachten oder Aufmärschen, modernen Waffensystemen und Gefechten sowie Bombenabwürfen und Kriegsgeräten, sind teuer, so dass sie aus einem normalen Filmbudget kaum finanziert werden können, abgesehen von den unterschiedlichen Epochen. In der Tat bietet die US-Armee zahlreiche finanzielle Unterstützung, um Kriegsfilme zu produzieren, die den Krieg so wiedergeben, wie Regierung und Militär es wünschen. In einem Interview äußert der Filmemacher Je-Kyu Kang über TAEGUKGI (BROTHERHOOD-WENN BRÜ DER AUFEINANDER SCHIESSEN MÜ SSEN; 2004; R: Je-Kyu Kang) und MY WAY (1999, R: Je-Kyu Kang), dass er während der Dreharbeit des Films TAEGUKGI von einer hochrangigen Person unter dem Druck gesetzt wurde, die Inszenierung über die Zwangseinberufung zum Militärdienst zu löschen, um eine enorme finanzielle Unterstützung bekommen zu können.

Vgl. Voigt (2005), S. 23 und 41, die Quelle des Interviews mit Je-Kyu Kang:

[http://joynews.inews24.com/php/news\\_view.php?g\\_menu=701100&g\\_serial=625344&rrf=nv](http://joynews.inews24.com/php/news_view.php?g_menu=701100&g_serial=625344&rrf=nv)

<sup>87</sup> Obwohl Korea in seiner modernen Landesgeschichte zwei Kriege erlebt hat, behandeln Kriegsfilme in den südkoreanischen Filmen als Filmgenre meistens den Bruderkrieg von 1950. Selten sind Kriegsfilme über den Vietnamkrieg zu finden. Vgl. Kang (2005), S. 156.

Kriegsfilme über den Vietnamkrieg sind in der südkoreanischen Filmgeschichte in der Tat vernachlässigt, denn beide Kriege besitzen zwei sehr unterschiedliche Charakter. In Kapitel 7 wird dieses Thema mit Beispielfilmen näher behandelt.

<sup>88</sup> Vgl. Kang (2005), S. 156.

<sup>89</sup> Ein südkoreanischer Filmemacher (\*1934), der in den 1960er Jahren mit anderen Filmemachern wie Man-Hee Lee und Kwon-Taek Im die erste Blütezeit des koreanischen Kinos eingeläutet hat.

Kwon-Taek Im); diese wurden meist mit staatlicher Unterstützung produziert. Kriegsfilme, die in den 1980er Jahren unter dem Aspekt des Humanismus auf den Markt kamen, wie GILSOTTEUM (1985, R: Kwon-Taek Im) und NORTH KOREAN PARTISAN IN SOUTH KOREA von Ji-Young Jeong. Zuletzt die Filme, die wie SHIRI (SHIRI; 1999; R: Je-Kyu Kang) und SOUTH OF THE BORDER (2006, R: Pan-Suk Ahn) Krieg als melodramatischen Stoff aufgenommen haben. Diese Veränderungen, dass Krieg insbesondere seit dem Ende der 1990er Jahre als attraktiver Unterhaltungsstoff übernommen wurde und damit eher in den Hintergrund rückte, statt wie bisher für lange Zeit das Hauptthema zu bilden, ermöglicht vielfältige Aspekte, wie man den Bruderkrieg betrachten kann. Zudem spielten besonders in diesem Filmgenre die filmtechnischen Entwicklungen eine entscheidende Rolle. Noch authentischere Inszenierungen der Kampfszenen machten es möglich, die Bilder des Schreckens in der Kriegszeit bis in die Gegenwart zu bringen und dabei dieses Ereignis hautnah mitzuerleben. Die Kriegsfilme, die in dieser Arbeit analysiert werden, sind jeweils in der Zeit des Bruderkriegs unter unterschiedlichen Aspekten dargestellt und dabei ist es nicht schwer zu spüren, wie verändert die Identität des Kriegs inszeniert wird. Eine wichtige Veränderung in den Kriegsfilmen ist vor allem, dass der Krieg in der früheren Zeit direkt gezeigt wurde und im Vordergrund stand, aber im Laufe der Zeit differenzierter dargestellt wurde und mehr in den Hintergrund rückte. Selbstverständlich gilt diese Veränderung nicht nur für Kriegsfilme. In anderen Filmgenres, wie Melodrama und Komödie, zeigt das Thema der Konfliktfilme in erster Linie, was der Krieg in dem Land hinterlassen hat: Mit einem traurigen Ende, wie der bitteren Trennung eines Liebespaares oder einer unerfüllbaren Liebes- oder Familiengeschichte wird das Thema dargestellt. In Dokumentarfilmen und zahlreichen Dramen wird die gesellschaftliche Problemstellung näher thematisiert, die der Krieg verursacht hat.

Kann man nun gleichermaßen eine Beeinflussung des Publikums durch den Konfliktfilm erkennen, nachdem er populär geworden ist? Seit Ende der 1990er Jahre wurde das Thema Krieg und die daraus resultierende Teilungssituation durch eine Vielzahl von Konfliktfilmen in der Öffentlichkeit behandelt. Dadurch fanden offene Diskussionen über die Wiedervereinigung und über Nordkorea nicht nur in den Medien, sondern auch in der Wissenschaft statt. Das Schicksal und die Wirklichkeit des Landes rückten dadurch nicht nur für die Kriegsgeneration, sondern auch für die jüngeren Generationen ins Bewusstsein. Die Lebensumstände in Nordkorea sind seit Ende 2000 durch Filme, wie Dokumentarfilme und Dramen nicht nur national, sondern auch international bekannt geworden. Film als

Unterhaltungs- und Informationsmedium vermag es, dem Publikum eine Botschaft eindringlicher näherzubringen als andere Medien. Das Verhältnis zu Nordkorea wurde zu einem wichtigen und regional-spezifischen Thema in der Öffentlichkeit.

In den weiteren Kapiteln wird die Genretheorie als wichtiger Anhaltspunkt in den verschiedenen Epochen herangezogen. Dabei wird mit der Darstellung der filmwirtschaftlichen Aspekte und mit Beispielfilmen über das Thema in der jeweiligen Zeit deutlich dargestellt, welches Filmgenre populär war und warum.

### 3. Die Nachkriegszeit bis Anfang der 1960er Jahre

#### 3.1 Die sozialpolitische Atmosphäre

Nach dem Ende der Kolonialzeit bis zum Beginn des Korea-Krieges<sup>90</sup> befand sich Korea in einem Chaos: Das wichtigste gesellschaftliche Interesse lag darin, Korea als selbständiges, einheitliches Land zu strukturieren oder es als unselbstständiges, auseinandergerissenes Land neu zu bilden.<sup>91</sup> Japan kapitulierte, konkrete Pläne für Korea wurden entworfen, es ging darum, Vereinbarungen mit der Sowjetunion und den USA abzuschließen.<sup>92</sup> In dieser Situation wurde Nordkorea von der Sowjetunion besetzt, was wiederum die USA antrieb, den anderen Teil Koreas unter ihre Kontrolle zu bringen.<sup>93</sup> Unter dem Motto, „Die USA übernehmen die Verantwortung, das Land gegen den Kommunismus zu schützen“<sup>94</sup>, stellte die USA ihr Militär als Besatzung in Südkorea auf.

Auf dieser Grundlage übernahm die Regierung von Syng-Man Rhee (1948-1960) die schwere Aufgabe, mit der Bodenreform sowie der Gesellschafts- und Wirtschaftsreform ein neues System zu errichten, aber unglücklicherweise begann im Jahr 1950 der Korea-Krieg. Der Korea-Krieg war zwar ein Krieg unter zwei geteilten Ländern, aber er war auch als internationaler Krieg unter dem Motto „to terminate communist aggression“<sup>95</sup> zu verstehen: „In total, fifteen countries joined the United States in extending military, air or naval assistance for the campaigns in Korea.“<sup>96</sup> Bis zur Schließung eines Waffenstillstands am 27.07.1953 zwischen dem Süden und Norden, obwohl „für Rhee der Waffenstillstand das Ende der Chance einer Wiedervereinigung des Landes“<sup>97</sup> bedeutete, hinterließ der Krieg nicht nur in beiden Teilen des Landes, sondern auch in seinen Nachbarländern unschätzbare Schäden. Rolf Steininger fasst in seiner Arbeit über den Korea-Krieg zusammen: Korea wurde „als Opfer des Kalten Kriegs 1948“ geteilt und bis heute ist für Japan der Krieg „ein Geschenk der Götter“, denn es legte während des Krieges seinen „Grundstein für den wirtschaftlichen Wiederaufstieg des Landes“. Die Sowjetunion war mit der Entscheidung eines unbeendeten Krieges unzufrieden und die USA hatte nicht nur

---

<sup>90</sup> Chung fasst drei Thesen zur Ursache des Kriegs wie folgt zusammen: Eindringen des Nordens in den Süden zur Expansion im Dienste des Weltkommunismus, Militärisches Vorgehen des Südens als „imperialistischer Akt“ und Gegenangriff des Nordens. Chung (1989), S. 109.

<sup>91</sup> Vgl. Lee; Jung (2003), S. 21.

<sup>92</sup> Vgl. ebd., S. 39.

<sup>93</sup> Vgl. ebd., S. 39 und Vgl. Kim (2003), S. 44-45.

<sup>94</sup> Ebd., S. 39.

<sup>95</sup> Lowe (2000), S. 28.

<sup>96</sup> Ebd., S. 28.

<sup>97</sup> Chung (1989), S. 163.

viele Opfer zu beklagen, sondern zusätzlich noch enorme Kosten.<sup>98</sup>

Der Korea-Krieg vertiefte den Bruch mit der vergangenen Kolonialzeit; die Sorge und Verantwortung von Rhee's Regierung wurde dazu ernsthafter. Kim betrachtet den Krieg unter dem Aspekt der Wirtschaft und definiert die zwei unterschiedlichen Einflüsse des Krieges: Einerseits zerstörte er alles, andererseits erleichterte er den Neuanfang. Insbesondere motivierte der Krieg Südkorea, „die Basis für die rasche Entwicklung eines kapitalistischen Systems zu schaffen.“<sup>99</sup> Die Erfahrung aus dem Krieg zeigte das Positive einer freiheitlichen Demokratie und brachte Südkorea den Kapitalismus als wichtiges marktwirtschaftliches Prinzip. Dabei half die Ostasienpolitik der USA seit Beginn des Kalten Krieges: „Japan als ‚Bollwerk gegen den Kommunismus‘ in dieser Region wiederaufzubauen und andere asiatische Staaten, einschließlich Südkorea, zu einem ‚Hinterland‘ für den politisch-wirtschaftlichen Wiederaufbau Japans, also zu Rohstofflieferanten und Absatzmärkten werden zu lassen.“<sup>100</sup> Rhee's Regierung war dagegen und investierte mehr zum Aufbau von Schlüsselindustrien, um so schnell wie möglich von den USA wirtschaftlich unabhängig zu werden.<sup>101</sup> Ihre Bemühungen, „den Boden unter den Füßen wiederzufinden“ dienten als grundsätzlicher Baustein dafür, der Wirtschaftspolitik der nächsten Regierung von Park zu großem Erfolg zu verhelfen.

Die Politik von Rhee's Regierung hatte eine gewaltsame Wiedervereinigung mit dem Norden als Ziel.<sup>102</sup> Yoo-Seok Oh schreibt in seinem Aufsatz über die aktive Vergangenheitsbewältigung von Rhee's Regierung, um sich der Loyalität der Bevölkerung zu versichern.<sup>103</sup> Diese starke Hinwendung zur Vergangenheit zielte darauf, eine Kultur des Gedenkens zu formen und führte ganz offensichtlich dazu, der Bevölkerung den Korea-Krieg in Erinnerung zu rufen. Oh zufolge war „Ziel dieser Memorialkultur die antikommunistische Mobilisierung der gesamten Nation“<sup>104</sup> und dieses spiegelt sich darin wider, dass Präsident Rhee in dieser Zeit die Möglichkeit, „die Kampfhandlungen erneut beginnen zu können“<sup>105</sup>, offen hielt. Rhee gab auch nach dem Krieg die Absicht nicht auf, das Land so schnell wie möglich mit Gewalt wiederzuvereinigen. Rhee's Politik gegen

---

<sup>98</sup> Vgl. Steininger (2006), S. 190-194 und Vgl. Kim (2003), S. 55.

<sup>99</sup> Kim (2008), S. 101.

<sup>100</sup> Ebd., S. 108.

<sup>101</sup> Vgl. Kim (2011), S. 167-168.

<sup>102</sup> Vgl. Park (2009), S. 14 und Vgl. Kindermann (1994), S. 89.

<sup>103</sup> Vgl. Oh (2008), S. 179.

<sup>104</sup> Oh (2008), S. 179.

<sup>105</sup> Ebd., S. 179.

Nordkorea wird aus heutiger Sicht als „unrealistisch“ angesehen und es gibt scharfe Kritiken, dass diese den Korea-Krieg ausgelöst hatte.

### **3.2 Bemerkungen im südkoreanischen Film**

Die 1950er Jahre sind in der südkoreanischen Filmgeschichte besonders mit dem Krieg und dem daraus resultierenden Schmerz verbunden. Offiziell wurde der Korea-Krieg am 27.07.1953 beendet, deshalb beherrschte das Thema in dieser Periode die südkoreanische Gesellschaft besonders stark.<sup>106</sup> Der Korea-Krieg verursachte die Teilung des Landes, nicht nur geografisch sondern auch gesellschaftlich. Seit diesem Krieg ist Korea das einzige geteilte Land in der Welt und die weitere Landesgeschichte ist stark damit verbunden. Die Filmindustrie in Korea befand sich nach dem Korea-Krieg<sup>107</sup> in einer tiefen Depression, doch trotz dieser schweren Situation blühte sie mit den großen Erwartungen der Bevölkerung schnell auf, so dass aus heutiger Sicht insbesondere die Jahre zwischen 1954-1957 „als Wachstumsperiode des südkoreanischen Kinos“<sup>108</sup> bezeichnet werden. In den 1950er Jahren begannen die koreanischen Filme gerade, sich ihren Platz zu erkämpfen und zu festigen.

Die staatliche Förderung der Filmindustrie durch die Regierung von Syng-Man Rhee war eine wichtige Strategie ihres „Making of a Nation“<sup>109</sup>. Die Steuerbefreiung der Eintrittskarten und die Vorzugsregel für koreanische Filme<sup>110</sup>, die zu einem quantitativen Zuwachs in dieser Epoche führten, motivierte außerdem die nächste Regierung dazu, ein förmliches Förderungssystem anzulegen.<sup>111</sup> Die Veränderungen in den produzierten Filme

---

<sup>106</sup> Die koreanische Filmindustrie wurde während der Kriegszeit zwar generell in engen Grenzen gehalten, es war aber insofern eine wichtige Zeit in der südkoreanischen Filmgeschichte, als in ihr filmische Trends entstanden. Lee und Jung fassen die filmindustriellen Merkmale während der Kriegszeit folgendermaßen zusammen: Die Filmproduktion in der Region bestand weitestgehend aus Militärfilmen, der Entstehung des Korean-Realism und einer Mischung von Spiel- und Dokumentarfilmen. Vgl. Lee; Jung (2003), S. 98 und Vgl. Cho (2006), S. 29.

<sup>107</sup> Nach der Befreiung Japans erlebte Korea zwei Kriegsphasen: den Vietnam- und den Korea-Krieg. Sie zeigten sich in politischen und sozialen Prozessen, aus diesem Grund ist es gut nachvollziehbar, dass die Bestrebungen, sie wieder in Filmen zu repräsentieren, auch damit eng verbunden sind. Dabei werden auch die politischen und gesellschaftlichen Stimmungen analysiert. Mit diesen Überlegungen werden die Veränderungsprozesse und Besonderheiten des koreanischen Films betrachtet, die beide Kriege behandeln.

<sup>108</sup> Lee; Jung (2003), S. 200.

<sup>109</sup> Cho (2011), S. 387.

<sup>110</sup> Noch detailliertere Informationen über die Regeln siehe Cho (2011), S. 386-387.

<sup>111</sup> Vor dieser Regel wurden 60% des Gewinns der Eintrittskarten als Steuer erhoben. Nach der neuen Regel waren koreanische Filme von der Eintrittskartensteuer befreit, für ausländische Filme wurden 90% des Gewinns der Eintrittskarten als Steuer erhoben. Diese Regel motivierte, mehr koreanische Filme zu produzieren. Vgl. ebd., S. 383-385.

zeigten, was diese Förderungsregeln in der damaligen Filmindustrie bewirkten: In den 1950er Jahren wurden insgesamt etwa 500 koreanische Filme produziert, etwa 28 davon (5.5%) thematisieren den Korea-Krieg.<sup>112</sup> Im Vergleich zur Periode während des Krieges hat die Filmproduktion besonders am Ende der 1950er Jahre zugenommen. (Tabelle 1) Im Jahr 1958 und 1959 wurden mit Hilfe der neuen Förderungsregel jeweils 74 bzw. 111 Filme produziert, ein Rekord in der koreanischen Filmgeschichte, so schaffte die südkoreanische Filmindustrie einen quantitativen Zuwachs. Als populäre Filmgenres galten vor allem Kriegs- und antikommunistische Filme, gefolgt von Melodramen und Komödien.<sup>113</sup> Seit 1958 nahm das Medium Film einen festen Platz in der neuen Unterhaltungsindustrie ein.<sup>114</sup> Den größten Anteil an diesem enormen Zuwachs hatten die Kriegsfilm. Die Filme kurz nach dem Krieg betonten oft „den internationalen Charakter des Korea-Krieges“<sup>115</sup>, um die Freundschaft zwischen Südkorea und den USA zu thematisieren. Das Genre Kriegsfilm war jedoch in den 1950er Jahren wenig beliebt; mit der Regierung von Park in den 1960er Jahren wurde es in Verbindung mit dem Melodrama als kommerzielles Genre entwickelt.

Hinter diesem quantitativen Zuwachs verbarg sich jedoch ein Janusgesicht, denn indem die Regierung die Filmindustrie unter ihre Kontrolle brachte, um sie als mächtige Waffe zu nutzen, versuchte sie auch, ihr Volk unter den Zeichen des Antikommunismus zu vereinen. Wie im Dritten Reich in Deutschland standen Ideologie, Medien und Propaganda auch in dieser Epoche in besonders engen Funktionszusammenhängen.<sup>116</sup> Mit Hilfe der schnellen Entwicklung der Filmindustrie und der unruhigen Situation des Landes nach dem Krieg, konnten Filme als eines der wichtigsten Propagandainstrumente der „Propagandaintention

<sup>112</sup> Tabelle 1 zeigt die Produktionssituation in der sogenannten „Wachstumsperiode“ der 1950er Jahre nach dem Krieg.

<Tabelle 1> Produktionssituation von 1949-1961

Jahr	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960
Zahl der Korea-Kriegsfilme	-	3	1	1	3	4	2	.	4	5	1
Gesamtzahl der Filme	5	5	6	6	18	15	30	37	74	111	92

Kim (2005), S. 87 und Vgl. Cho (2011), S. 207.

<sup>113</sup> 1959 wurden insgesamt 111 Filme produziert, 85 davon waren Melodramen, 12 Komödien. Vgl. ebd., S. 207.

<sup>114</sup> Vgl. ebd., S. 207.

<sup>115</sup> Chung (2011), S. 77.

<sup>116</sup> Vgl. Quanz (2000), S. 45.

seiner Machthaber<sup>117</sup> dienen. Der damalige Präsident Syng-Man Rhee verfolgte das Ziel, Nordkorea so schnell wie möglich mit Gewalt anzugliedern<sup>118</sup> und bestand auf seiner Absicht, eine gewalttätige Vereinigung von Südkorea zu realisieren. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass auch in den Filmen der Kontrast zwischen Südkorea und dem Gegner eindeutig sein musste und das Hassgeföhle als Überlebensstrategie angesehen wurden. Die offenen Hassgeföhle und die Ideologie der damaligen Regierung gegen Nordkorea waren deutlich spürbar, in den Medien bis in die Schulen des Landes. Selbstverständlich war eine Gegenbewegung zur Regierung in keiner Weise erlaubt. Diese Tendenz spiegelte sich auch in den Produktionen der koreanischen Filme wider. Aus diesem Grund war es zu früh, den Krieg und Nordkorea neutral zu betrachten und die Kontrolle der filmischen Bereiche durch die Regierung objektiv und ohne Widerspruch anzunehmen.

Propagandafilme, die noch bis Ende der 1970er Jahre als Kriegs- oder antikommunistische Filme mit der finanziellen Unterstützung des Staates die Richtlinien gegen Nordkorea vermittelten, entstanden in dieser gesellschaftlichen und politischen Situation. Propagandafilme versuchen ganz gezielt, „Empfindungen, Wahrnehmungen, Meinungen sowie Einstellungen der jeweiligen Zielgruppe (...) durch die Instrumentalisierung aller Kommunikationsmittel zu manipulieren, um das Verhalten dieser Rezipienten analog zu den politischen Zielsetzungen zu lenken.“<sup>119</sup> Patrick Hörl betont auch dieses grundsätzliche Ziel des Propagandafilms in seinem Buch. Ihm zufolge liege die Aufgabe der Propaganda darin, politische Themen wieder ins öffentliche Bewußtsein zu bringen.<sup>120</sup> Dazu ergänzt Ricarda Strobel in ihrem Buch den Begriff von Propaganda im Sinne der „wirtschaftlichen Propaganda“<sup>121</sup>. Sie betrachtet den Begriff „Propaganda“ nicht nur aus politischer, sondern auch aus wirtschaftlicher Sicht und belegt dies mit der Zunahme der Produktionszahlen während des Zweiten Weltkriegs. In dieser Kriegszeit wurden verschiedene Filmgenres für Propagandazwecke ausgenutzt und in Südkorea sind diese beiden Aspekte der Propaganda in dieser Epoche deutlich wiederzufinden.

Das Filmgenre Propagandafilm wurde im koreanischen Diskurs bisher unter zwei Aspekten, der Definition des Begriffs und der Abgrenzung des Filmgenres, häufig untersucht. Zuerst versteht man unter dem koreanischen Diskurs, „Gukchek-Filme (kor. Filme für die

---

<sup>117</sup> Ebd., S. 44.

<sup>118</sup> Vgl. Chung (2010), in: *Modern Film Studies* Vol. 10, S. 405.

<sup>119</sup> Quanz (2000), S. 38.

<sup>120</sup> Vgl. Hörl (1996), S. 278.

<sup>121</sup> Strobel (1984), S. 22.



politischen Richtlinien)“, als Filme, die mit propagandafilmischem Charakter unter dem staatlichen Ziel, meistens Belehrung im Sinne des Antikommunismus, entsprechend produziert wurden.<sup>122</sup> Es gab unterschiedliche abgeleitete Filmgenres von Gukchek-Filmen, die nicht dem Hauptziel der Propaganda für die Manipulation der ideologischen Meinung und der Wahrnehmung im Sinne des Antikommunismus<sup>123</sup> entsprechen, zum Beispiel Kulturfilme, die mit pädagogischem Ziel der Belehrung des Volkes dienten, aus diesem Grund ist der Begriff Propagandafilm keine passende Definition, solche gezielt produzierten Filme zu benennen.<sup>124</sup> Von seiner Herkunft hat der Gukchek-Film in Korea eine lange Tradition: Das neue Medium Film, wurde in der Kolonialzeit in Korea eingeführt und der japanische Begriff 1:1 ins Koreanische übersetzt; von Beginn an war der Film nicht unabhängig vom Staat. Bis zu Beginn der Regierung von Young-Sam Kim 1993 stand die Filmindustrie in enger Verbindung zur staatlichen Kontrolle, insbesondere unter dem Yushin Regime<sup>125</sup> von Chung-Hee Park unterschieden die Filmgenres generell nur Gukchek Filme oder Nicht-Gukchek-Filme, dabei wurden sie verschieden benannt.<sup>126</sup> Aus heutiger Sicht ist es nicht einfach, die ähnlichen Filmgenres, wie antikommunistische, Kriegs- oder Kulturfilme genau abzugrenzen und eine klare Definition zu finden, was man als Gukchek-Film klassifizieren kann. Gukchek-Film war „ein wichtiges Filmgenre, das eine Seite des koreanischen Films in den 1970er Jahren erklärt.“<sup>127</sup> In dieser Epoche wurde das Filmgenre von insgesamt vier revidierten Filmförderungsgesetzen definiert und von anderen Filmgenres abgegrenzt. Es gab jedoch in dieser Zeit eine starke Kontrolle mit Zensur, wobei aber ein geregeltes System fehlte.<sup>128</sup> Ob der Staat oder private Firmen diese Filme produzierten, war kein ausschlaggebendes Kriterium zur Abgrenzung.<sup>129</sup> Von 1948 bis 1955 wurden kulturelle Fragen von verschiedenen staatlichen Institutionen bearbeitet. Das zeigte, wie schlecht die damalige Regierung organisiert war, es zeigt jedoch

---

<sup>122</sup> Vgl. Kim (2007), S. 9-12 und Vgl. Lee (2004), S. 120.

<sup>123</sup> Vgl. Quanz (2000), S. 38.

<sup>124</sup> Vgl. Kim (2007), S. 10-12.

<sup>125</sup> Yushin (kor.)- Neuigkeit, Veränderung. Yushin-Regime ist die Bezeichnung, die der Machthaber der damaligen Regierung ab etwa 1970 gab, da er für seine zweite Amtszeit zahlreiche Veränderungen vorgesehen hatte.

<sup>126</sup> Kim fand außer demselben Begriff weitere Ähnlichkeiten insbesondere beim Vergleich des japanischen Militarismus und des Yushin-Regimes von Park aus filmwirtschaftlicher Sicht. Die Filmpolitik im japanischen Militarismus basierte auf der Filmpolitik des Nationalsozialismus in Deutschland und wurde wiederum von der Regierung Park übernommen, als Hauptinstrument, um die südkoreanische Filmindustrie zu kontrollieren. Vgl. ebd., S. 5 und 21-23.

<sup>127</sup> Vgl. ebd., S. 7.

<sup>128</sup> Vgl. Bae (2004), S. 40-43.

<sup>129</sup> Vgl. ebd., S. 15.

auch, dass der Staat eine starke Kontrolle ausübte und die Möglichkeit der Kontrolle und Beherrschung des Films allmählich bemerkte.<sup>130</sup> In der Tat war der Film eine wichtige Methode, die Erinnerung der Bevölkerung zu strukturieren und die Sensibilität zu vereinigen. Zwei Tatsachen helfen dabei entscheidend; an erster Stelle die Erfahrungen, dass Japan während der Kolonialzeit in Form von kulturellen Aktivitäten mit Filmen die koreanische Bevölkerung antrieb und reformierte; an zweiter Stelle die Unterstützung von amerikanischer Seite, der durch eigene Kriegserfahrungen die Wirkung des Films gut bekannt war. Mit dem Beginn des Korea-Krieges begleiteten die meisten Filmemacher das Militär mit der Produktion von Dokumentationsfilmen. Damit dokumentierten sie die aktuelle Kriegssituation und informierten an der Seite der südkoreanischen Regierung über die Erfolge der südkoreanischen und der UN-Soldaten. Während der Kriegszeit lag das Hauptziel solcher Kriegs- und Dokumentarfilme darin, „der Bevölkerung Siegeszuversicht zu suggerieren und die Mahnung zur Einigkeit und Geschlossenheit zu bewahren.“<sup>131</sup> Außerdem riefen sie nach dem Krieg mit diesen Filmen bei der Bevölkerung noch einmal den Krieg mit zahlreichen dokumentarischen Mitteln in Erinnerung, so dass damit die Rechtfertigung politischer Strategien der damaligen Regierung in der Gesellschaft verbreitet wurde. In dieser Zeit waren die Filmemacher mit ihrer künstlerischen Tätigkeit nicht selbstständig. Vielmehr waren sie mit der politischen Situation eng verbunden und wurden sogar als praktisches politisches Mittel zum Regieren instrumentalisiert. In der Tat ist das Genre des antikommunistischen Films über den Korea-Krieg<sup>132</sup>, als „a distinctive genre during the US occupation period“<sup>133</sup>, schon 1949 entstanden und wurde als Militärfilm oder Tendenzfilm bezeichnet. Die Filme über den Korea-Krieg wurden während des Krieges begonnen und nach der Teilung ernsthaft in Angriff genommen. Die ersten koreanischen Filme über den Korea-Krieg sind BREAKING THE WALL (1949, R: Hyeong-Mo Han) und FOR THE COUNTRY (1949, R: Jong-Hwa Ahn).<sup>134</sup> Diese Filme enthalten die inhaltlichen Kriterien der nachkommenden antikommunistischen Filme.

---

<sup>130</sup> Ähnliche Ereignisse findet man auch im Dritten Reich in Deutschland. Quanz erklärt ausführlich in seinem Buch über die institutionellen Faktoren zur Lenkung des Films, wie das Land damals den Film mit Hilfe eines staatlichen Ministeriums stark kontrollierte. Vgl. Quanz (2000), S. 59-66 und Hanna-Daoud (1996), S. 247-248.

<sup>131</sup> Oppelt (2001), S. 117 und Vgl. Heinze (2012), S. 88.

<sup>132</sup> Das Genre antikommunistischer Film entsteht vor und nach dem Korea-Krieg mit den geteilten Ideologien, es bezeichnete jedoch als fester Begriff ein Genre. Dieser Begriff bezeichnet Filme, die das antikommunistische Bewusstsein festigen können. Vgl. Chung (2010), S. 390 und 394.

<sup>133</sup> Lee (2000), S. 118.

<sup>134</sup> Vgl. Lee; Jung (2003), S. 219 und Kim (2005), S. 85.

Bedeutende Ereignisse, wie der Terroranschlag in Yeo-Seon fanden kurz vor der Entstehung der Regierung statt, deshalb beinhalten diese Filme auch die staatliche Ideologie gegen den Kommunismus. Darüber hinaus förderte das Militär oder die Polizei von da an Produktionen direkt oder indirekt, was sich über einige Zeit hinweg erstreckte. Diese Art des antikommunistischen Films wurde durch den Korea-Krieg systematisch und als Herrschaftsinstrument über die südkoreanische Gesellschaft eingesetzt. Diese Epoche war demnach gekennzeichnet durch viele Melodramen und Komödien und es war schwer zu erwarten, einen künstlerisch anspruchsvollen Film zu finden. Das Filmemachen war ein guter Weg, um Geld zu verdienen, in diesem Teufelskreis waren es meist Filme von niedrigem Niveau, die rasch produziert wurden.

Im Jahr 1955 wurden dem Kultus- und Bildungsministerium durch eine Gesetzesänderung noch mehr Aufgaben zur Kontrolle der kulturellen Bereiche zugewiesen. Vermutlich begann damit der Staat im Namen der allgemeinen Bildungspflicht mit der Zensur „die mediale Verbreitung nonkonformer Aussagen zu verhindern“<sup>135</sup>, um eine möglichst starke einheitliche Identität innerhalb der Bevölkerung zu bilden. Nachdem die Filmverwaltung vom Ministerium des Militärs zum Ministerium für Kultur und Bildung übergeben worden war, wurde jedoch die Thematisierung des Antikommunismus gegen Nordkorea in den Filmen nicht gemildert. Die Distanzierung von einem rein kulturellen Wert und die Förderung des Antikommunismus charakterisiert die damalige gesellschaftliche Situation direkt nach dem Korea-Krieg. Mitte der 1950er Jahre war die Angst vor dem Krieg überall spürbar. Je stärker die Angst geschürt wurde, desto stärker konnte die Regierung die Antikommunismus-Strategie verteidigen und instrumentalisieren. Die politische Unterstützung der Regierung, in Form von Steuerbefreiung für südkoreanische Filmproduktionen, spielte dabei eine entscheidende Rolle. Mithilfe staatlicher Unterstützungen, wie zum Beispiel Steuerfreiheit für Eintrittskarten, Förderung von Filmproduktionsfirmen seit 1957 oder Einfuhrbeschränkungen ausländischer Filme, begannen die Zahlen der koreanischen Filme rasch zu steigen. Die staatliche Unterstützung zur Förderung inländischer Filme und Filmunterhaltung zeigt sich in diesen Ergebnissen. Außerdem fehlte es in dieser Zeit an Vielfältigkeit der Freizeitgestaltung. Diese Stimmung in der Gesellschaft nach dem Krieg bestimmte die Entwicklung.

In den 1950er Jahren, nach dem Korea-Krieg, war die damalige Gesellschaft mit dem

---

<sup>135</sup> Quanz (2000), S. 66.

Wiederaufbau beschäftigt und begann in den 1960er Jahren eine moderne Industrialisierung voranzutreiben. Mit Beginn der 1960er Jahre sank die Kriegs- und Überlebensangst allmählich und die Gesellschaft sammelte langsam wieder Kraft, die Wunden des Kriegs zu heilen. Die gesellschaftliche Atmosphäre hat sich zwar deutlich friedlich entwickelt und mehr Lebensqualität geschaffen, der starke Antikommunismus war jedoch eine allgemeine Tendenz, die auch diese Epoche im Anschluss an die 1950er Jahre charakterisiert; die kontrastive Gegenüberstellung von Nord- und Südkorea und die Thematisierung des Korea-Krieges wurde in den Filmen wieder spürbar.<sup>136</sup>

Der unheilbare Schmerz und die Hoffnungslosigkeit während und nach dem Krieg haben zu Beginn der 1960er Jahre zu der sozialen Stimmung geführt, dass einerseits die Angst vor dem Krieg und Nordkorea bewusst blieb und andererseits allmählich eine offene und lebendige Gesellschaft mit ausländischen Einflüssen, besonders der amerikanischen, entstand, die bereitwillig in der koreanischen Gesellschaft aufgenommen wurden. Die USA, die während des Kriegs auf Seiten Südkoreas standen, galten in dieser Zeit als ein Traumland für Südkorea, und ihre Protagonisten wurden sogar als Helden angesehen. Die Unterstützung der USA nach dem Krieg förderte diesen raschen Trend. Die amerikanische Kultur, in Form von Film, Mode, Musik usw., breitete sich, ähnlich wie in Westdeutschland, schnell im Lande aus und prägte die moderne Kultur Südkoreas.<sup>137</sup> Die amerikanischen Soldaten und die Beziehungen zu den USA tauchten in den 1960er Jahren oft auch in den koreanischen Filmen auf. Als sich der Lebensstatus schrittweise besserte, wurde der populäre Film zur nationalen Unterhaltung, dies kennzeichnet die Blütezeit des Films in den 1960er Jahren. Insbesondere der Filmsektor wurde von der Regierung gefördert, um starke politische Einflüsse in der Filmindustrie umzusetzen. Schon Ende der 1950er Jahre wurde der Filmproduktionsmarkt so groß, dass viele Produktionsfirmen öffneten, mehr Filme angeboten wurden und mehr ausländische Filme importiert wurden. Dabei ist nicht nur die Zahl der Kriegsfilme, sondern auch die anderer Filmgenres, insbesondere der Melodramen, quantitativ gestiegen. Das spiegelt auch wider, dass Frauen das Hauptpublikum des Kinos waren<sup>138</sup> und führte zum Entstehen des Filmstar-Kults. Lee schreibt in seinem Aufsatz, dass Anfang der 1960er Jahre alle wichtigen Filmgenres des

---

<sup>136</sup> Vgl. Kim (2005), S. 86.

<sup>137</sup> Der Versuch der USA, die Kultur in Südkorea zu prägen, begann aber schon direkt nach der Befreiung der Kolonialzeit und die Popularität ihrer Kultur wurde mit Hilfe des Heldenimages nach dem Korea-Krieg schnell erweitert. Vgl. Suh (2004), S. 95-97.

<sup>138</sup> Vgl. Lee (2004), S. 223.

koreanischen Kinos, vor allem Melodrama und Komödie, aufgetaucht sind und verbreitet wurden.<sup>139</sup> Bei den vielfältig gewordenen Filmgenres spielte das Starsystem eine wichtige Rolle. Das Publikum tendierte nicht zu einem bestimmten Filmgenre, sondern eher dazu, bestimmte Schauspieler zu sehen. Nicht nur in Melodramen, sondern auch in Gukchek-Filmen wurden jene Stars benötigt, „anhand deren Attraktivität und filmischem Vorbild der Zuschauer sich ein Beispiel nehmen sollte.“<sup>140</sup> Der tragische Tod und das Leiden unter schmerzhafter Liebe und Trennung von Stars manifestierten weiterhin das Haßgefühl gegen Nordkorea, den Kriegsstifter, und führten das Volk unter dem Nationalismus<sup>141</sup> solidarisch zusammen.

In der früheren Regierung von Präsident Chung-Hee Park war für die Filmkontrolle nicht mehr eine Abteilung der Regierung zuständig, aus diesem Grund war es im Prinzip für Filmemacher viel leichter, ihre Filme unabhängig zu produzieren, wegen der depressiven gesellschaftlichen Stimmung jedoch war die damalige Filmindustrie noch nicht sehr aktiv. Auch der Militärputsch am 16.05.1961 des damaligen Präsidenten Park verschlechterte die Lage der Filmindustrie weiter. Um diese schwierige Situation für die Filmindustrie zu verbessern, brauchten die Filmemacher und die dazu gehörigen Fachleute einen Wendepunkt.

### **3.3. Filmbeispiele**

#### **3.3.1 Lebendige Schmerzen des Krieges: PIAGOL und BEAT BACK**

Der Film PIAGOL (1956, R: Kang-Cheon Lee) hat eine Sonderstellung als erster Spielfilm in der Zeit, der den Korea-Krieg und die Situation des Landes aus Sicht der Partisanen zeigt, die sich, obwohl der Krieg beendet war, noch auf dem Berg Jiri versteckt hielten.<sup>142</sup> Weiterhin wird dieser Film aus heutiger Sicht in der koreanischen Filmgeschichte als erster und standardisierter antikommunistischer Film angesehen, da er die Ideologien und den Kontrast zwischen Unmenschlichkeit und Menschlichkeit gut dargestellt hat<sup>143</sup>: Der Filmforscher Young-Il Lee äußerte Ende der 1950er Jahre, dieser Film sei „ein Skandal, da

---

<sup>139</sup> Vgl. ebd., S. 13.

<sup>140</sup> Quanz (2000), S. 91.

<sup>141</sup> Jong-Gab Kim beschreibt in seiner Dissertation die enge Verbindung zwischen dem koreanischen Nationalismus und der japanischen Besatzung: „Der Nationalismus in Korea drückte sich nach der Befreiung von der japanischen Kolonialherrschaft und der Teilung Koreas in einer neuen ideologischen Verformung aus: dem Antikommunismus, der neben dem Antijapanismus und dem Proamerikanismus bestand.“ Kim (2003), S. 36.

<sup>142</sup> Vgl. Kim (2005), S. 111.

<sup>143</sup> Vgl. ebd., S. 112.

er die Partisanen menschlich darstellt.“<sup>144</sup> Der Filmkritiker Young-Jin Oh betonte auch, „der Film bietet eine Möglichkeit der modernen Realität.“<sup>145</sup> Er beeinflusste somit die später produzierten Konfliktfilme, insbesondere die antikommunistischen Filme, hinsichtlich der Darstellung nordkoreanischer Soldaten, stark.<sup>146</sup>

Trotz positiver Bewertungen wurde der Film PIAGOL aber aus einem anderen Grund bekannt: Der Film zeigt die uneinheitliche Reaktion und die absurden Verbotgründe der Regierung für künstlerische Aktivitäten und ihren Umgang mit ihnen. In den 1950er Jahren, direkt nach dem Krieg, beherrschten die Ablehnung des künstlerischen Strebens und die Unterstützung des Kommunismus die unruhige Lebenssituation.<sup>147</sup> PIAGOL bekam aus diesem Grund von der Regierung ein Aufführungsverbot und es dauerte deshalb besonders lange, bis dieser Film seinen verdienten Wert in der koreanischen Filmgeschichte erhielt.<sup>148</sup> Zusammenfassend sind die Gründe, warum das Ministerium für Militär diesen Film nicht als antikommunistischen Film gelten lassen konnte, folgende<sup>149</sup>: die Darstellung, dass sich Südkorea ohne Militär und Polizei außer Kontrolle befindet; das menschliche Verhalten der Partisanen trifft auf den Widerstand der Regierung und der Film beschreibt die Partisanen als Helden. Trotz dieser Kritiken bezeichnete der Filmemacher Kang-Cheon Lee (1921-1993) jedoch diesen sogenannten „humanistischen antikommunistischen Film“ als Vorbild des Kriegsfilms. Er meinte, „der Film bestehe eigentlich aus der Wurzel des Antikommunismus und wurde darüber hinaus mit seiner künstlerischen Handschrift bearbeitet.“<sup>150</sup> Wie Yu kommentierte, sind diese Begründungen lediglich „unvorstellbare und unlogische Nörgelei“<sup>151</sup> aus heutiger Sicht, jedoch stand die Zeit damals unter zwei polarisierenden Sternen. Jedoch bleibt die Frage, ob dieser Film sich aus heutiger Sicht in der koreanischen Filmgeschichte noch in der Kategorie antikommunistische Filme befindet. Sung-Rul Kang sieht in ihm einen antikommunistischen Film, weil die Beschreibungen der Partisanen noch sehr brutal und unmenschlich gestaltet sind.<sup>152</sup> Seiner Meinung nach hat dieser Film im politischen Rahmen als Propagandafilm eine Rolle gespielt und spiegelt im Grunde die Realität nicht richtig wider.

---

<sup>144</sup> Oh (2007), S. 59.

<sup>145</sup> Ebd., S. 59.

<sup>146</sup> Vgl. Kang (2010), S.79.

<sup>147</sup> Ji (2005), S. 21.

<sup>148</sup> Vgl. ebd., S. 21 und Kim (2005), S. 111-113.

<sup>149</sup> Vgl. Chung (2010), S. 393 und Yu (2005), S. 95.

<sup>150</sup> Oh (2007), S. 45.

<sup>151</sup> Yu (2005), S. 95.

<sup>152</sup> Kang (2005), S. 217.

Wahrscheinlich liegt der entscheidende Grund, warum die Regierung den Film nicht als antikommunistisch eingestuft hat, darin, dass er ausschließlich die Aktivitäten der Partisanen<sup>153</sup> behandelt, obwohl er direkt nach dem Krieg produziert wurde, als die Partisanen tatsächlich noch aktiv waren.<sup>154</sup> Während der unruhigen Lage nach dem Korea-Krieg war dieser Film, allein wegen dieser Tatsache, dass er das verbotene Thema in den Mittelpunkt des Films rückte, schon problematisch genug. In der Tat werden nur Partisanen in diesem Film gezeigt, es gibt keine Darstellung südkoreanischer Soldaten oder Polizisten. Nur in einer Szene des Films tauchen die Dorfbewohner auf, als die Partisanen auf der Suche nach Nahrung das Dorf angreifen.

Ein weiterer problematischer Punkt in diesem Film ist die kritische Auseinandersetzung bei der Beschreibung der Partisanen und der politischen Umstände.<sup>155</sup> Durch die Auseinandersetzung mit den Partisanen beschäftigt sich der Film mit ihren menschlichen Überlegungen und ihrer Traurigkeit. Außerdem werden sie als Angreifer des Krieges nicht mehr kräftig oder aggressiv dargestellt, sondern unter der Kriegssituation leidend, wie sie gegen ihre inneren Konflikte kämpfen, während sie gerade noch mit Waffen umgehen. Das Nachdenken über die Bedeutung des Krieges und Nordkorea war offensichtlich gegen die politischen Absichten der Regierung. Aus diesem Grund wurde dieser Film damals von den Zuschauern als befremdlich angesehen. Dieser Film hatte einen gewissen Überraschungseffekt und führte zu heftigen Diskussionen, da die Darstellung für die Gesellschaft sehr schwer vorstellbar war und nicht der damaligen gesellschaftlichen Stimmung entsprach.<sup>156</sup> Die Regierung bezeichnete diesen Film als „keinen Film, der den Antikommunismus befürwortet, sondern der das Publikum nur verblendet.“<sup>157</sup> Aus diesem Grund führte die Beschreibung der Partisanen unter menschlichen Aspekten zu heftigem Streit um angeblichen Prokommunismus, bis der Film schließlich von der Regierung verboten wurde; nachdem einige Dialoge und Szenen von der Regierung korrigiert wurden, konnte er wieder gezeigt werden.

Der Film PIAGOL zeigt damit zum ersten Mal eindeutig, wie die Regierung den Korea-Krieg als politische Strategie und zugleich „Bürgerreligion“<sup>158</sup> etablieren möchte und wie

---

<sup>153</sup> Der Begriff Partisan bezeichnet die nordkoreanischen Soldaten, die nach dem Korea-Krieg noch in Südkorea blieben und die südkoreanischen Soldaten und die Bevölkerung angriffen.

<sup>154</sup> Vgl. Kim (2005), S. 112.

<sup>155</sup> Vgl. Kang (2005), S. 217 und Vgl. Kang (2004), S. 232-234.

<sup>156</sup> Ebd., S. 112-113.

<sup>157</sup> Oh (2007), S. 44.

<sup>158</sup> Lee; Jung (2003), S. 102.

sie dieses Thema im Rahmen inhaltlicher und formaler Methoden präsentiert. Mit anderen Worten zeigt dieser Film und der dazu gehörende Prozess, wie er unter der starken Kontrolle der Regierung zuerst verboten und dann zum Teil geschnitten und zusätzlich bearbeitet wurde, als Exempel für die nachfolgenden Kriegsfilme.<sup>159</sup> Die damalige Regierung hat jedoch die Kontrolle der künstlerischen Aktivitäten nicht einheitlich durchgeführt. Nach dem Krieg versank das Land in Chaos und dabei formte sich eine Regierung, mit dem Ziel, das gesellschaftliche Leben so schnell wie möglich wieder zu regulieren und zu normalisieren. Um ein starkes und einheitliches Land zu bilden, wollte sie mit aller Macht möglichst alles unter Druck setzen, dabei zeigten sich jedoch strukturelle Probleme.

In diesem Zusammenhang erscheint es ironisch, jedoch nicht verwunderlich, dass dieser Film damals von zwei unterschiedlichen staatlichen Kontroll-Instituten zwei unterschiedliche Bewertungen erhielt. Den Grund dafür zu erörtern, woher dieser Bewertungsunterschied kommen konnte, ist es ein wichtiger Punkt, um die Realität des damaligen koreanischen Filmmarktes zu verstehen: Nach der Fertigstellung wurde er von dem Sicherheitsbüro sehr positiv bewertet, das Kultus- und Bildungsministerium zögerte zuerst, eine Bewertung zu geben, bat stattdessen das Verteidigungsministerium um Rat. Schließlich verbot das Verteidigungsministerium den Film. Der Streit breitete sich aus, so dass dieser zum Streit zwischen Meinungsfreiheit und Wahrung der Ideologie ausgeweitet wurde.<sup>160</sup> Im Folgenden wird der Grund für die negative Bewertung erläutert.

Heutzutage müssen unsere kulturellen Aktivitäten ausschließlich dem Maßstab des „Antikommunismus“ entsprechen. (...) Bedauerlicherweise gibt es einige Filme, die unsere Gegner positiv betrachten und dadurch die Fehler von damals wiederholt haben. Besondere Beispiele dafür sind die Filme PIAGOL und THE BOXES OF DEATH (1955, R: Ki-Young Kim), die den Alltag der Partisanen behandeln. Es ist schwer vorstellbar, dass beide Filme in unserem Land produziert wurden. (...) Eigentlich nutzt dieser Film die Neugier des Publikums auf die Partisanen kommerziell aus, deshalb kann man diesen Film nicht als antikommunistischen Film bezeichnen. (...) Das entscheidende Problem in diesem Film ist eigentlich die Tatsache, dass die nordkoreanischen Soldaten in

---

<sup>159</sup> Vgl. Kim (2005), S. 111-113.

<sup>160</sup> Vgl. ebd., S. 113.



diesem Film bis zu ihrem letzten Moment den Kommunismus nicht verneinen.<sup>161</sup>

Der Regisseur Lee zeigt im Film BEAT BACK (1956, R: Kang-Cheon Lee), der ein Jahr nach PIAGOL erschien und auf der Erzählung eines Kriegsteilnehmers namens Man-Sul Kim basierte, einen ganz anderen Aspekt, so dass es kaum erkennbar ist, dass beide Filme von ein und demselben Regisseur stammen. Der große Unterschied liegt vor allem in den Figuren. Im Film PIAGOL sind südkoreanische Soldaten und die Kontrolle der Regierungen nicht zu sehen, bei BEAT BACK stehen sie im Mittelpunkt, wie sie kurz vor Kriegsende gegen chinesische Soldaten kämpfen. Dieser Film spiegelt ganz die Absichten der damaligen Regierung wider und unterstützt eindeutig die Rechtfertigung des Angriffs auf diejenigen, die den Krieg begannen, durch die Regierung. Dieser Film enthält viele dokumentarische Elemente, zum Beispiel Originalfilme über den Korea-Krieg und lebendige Kriegssituationen.

### **Figuren und Schauplatz**

Der Schwarz-Weiß-Film PIAGOL beschreibt die hoffnungslose Situation der Partisanen im tiefen winterlichen Jirisan. Diese Partisanengruppe besteht aus einem Anführer, männlichen und zwei weiblichen Soldaten. In einer Reihe gehen sie vorbei an großen Felsen, auf den engen Bergpfaden. Sie tragen Uniformen und sind schwer bewaffnet. Sie wirken erschöpft, ein Soldat verliert seine Waffe und wird daraufhin von dem Anführer mit einem Stein getötet. Kims Aufsatz analysiert diese Anfangssequenz mit den Sätzen: „Die Gewalt unter den Partisanen, den Linken, kommt aus dem inneren Konflikt und betont damit indirekt, dass sie einen doppelten Charakter besitzen.“<sup>162</sup> Mit anderen Worten sind sie nicht wegen ihrer ideologischen Überzeugung gewalttätig, sondern von Natur aus. Sung-Ryul Kang geht mit dieser Meinung konform, er kategorisiert PIAGOL als antikommunistischen Film. Trotz der negativen Stimmung versuchen sich die Partisanen dennoch an die militärischen Regeln zu halten, wiederholen ihr Ziel und rechtfertigen ihr Handeln. Die Figuren im Film zeigen zwei unterschiedliche Seiten. Einerseits verfolgen sie die kommunistische Ideologie als wichtiges Lebensprinzip, andererseits leiden sie innerlich selbst unter der brutalen Aggressivität. Die Partisanen beginnen sich selbst die Frage zu

---

<sup>161</sup> Kim (1955): PIAGOL and THE BOXES OF DEATH, in: Hanguk newspapers, am 24.07.1955.

<sup>162</sup> Kim (2005), S. 118.

stellen, was richtig ist, wofür und warum sie kämpfen. Die Partisanen, wie sie sich ihre eigene Meinung bilden, wirken in diesem Film nervös und besitzen Symbolcharakter in Kombination mit den einzelnen Schauplätzen. [Abb. 1]

Der Krieg war längst beendet, doch Nordkorea kam noch immer nicht, um seine Partisanen zu retten und Südkorea anzugreifen; der Druck von Seiten Südkoreas wurde Tag für Tag stärker. Die aktuelle Situation wird dabei nicht visuell oder direkt filmlich erzählt, sondern indirekt durch die Dialoge der Gruppenmitglieder in der Pause. Dies zeigt der Regisseur relativ früh im Film und fokussiert, wie erdrückend die Situation für die Partisanen ist. In den einzelnen Gesprächen wird deutlich, wie sich die Existenzangst allmählich vergrößert, dabei wird ihre Nervosität meist durch direkte Rede effektiv vermittelt. Der Alltag der Partisanen, sich versteckt zu halten und wie ihre Motivation zu militärischen Aktionen von Tag zu Tag schwindet, ist räumlich und zeitlich beschränkt, der Film verläuft jedoch im Vergleich dazu sehr langsam mit längeren Kameraeinstellungen. Die erdrückenden Beschränkungen werden filmisch auch mit Hilfe von Naturgegenständen gezeigt, zum Beispiel Schatten des Laubes, größere Steine oder tiefe Täler mit Wasser. Dieser Kontrast schafft eine merkwürdige Spannung und stellt das Verhalten der Partisanen ironisch, aber intensiv, dar.

Der Film BEAT BACK zeigt ausschließlich südkoreanische Soldaten während des Krieges. Der Regisseur beleuchtet dabei ihre Menschlichkeit mit all ihren Emotionen. In seiner Betrachtung sind sie nicht die kaltblütigen Soldaten, die gegen ihre Feinde kämpfen, sondern sie werden als Menschen mit vielen Gesichtern gezeigt: Als Familienvater, Sohn und auch Ehemann. Die Figuren in diesem Film zeigen permanent die Situation und den Fortschritt des Krieges. [Abb. 2] Dabei verteidigen die Partisanen die Telefonkabel wie ihr eigenes Leben. Kommt ein Kamerad ums Leben, ist das für sie ein Unglück, für den Kameraden jedoch ein ehrenhafter Tod. Sie fühlen sich schuldig, dass sie ihr Leben dem Tod eines Kameraden verdanken. Dies motiviert sie jedoch dazu, noch stärker gegen den Feind zu kämpfen.

Marcus Stiglegger definiert im Sachlexikon des Films die Position der Frauen im Kriegsfilm: „Von der passiven Wartenden (Mutter oder Geliebte) oder dem Vergnügungsobjekt der Soldaten (als Prostituierte) oder dem exemplarischen Opfer wird sie schließlich selbst zur Kriegerin.“<sup>163</sup> In Filmen PIAGOL und BEAT BACK sind diese drei

---

<sup>163</sup> Stiglegger (2002), in: Sachlexikon des Films (Hrg. Thomas Koebner), S. 322.

Rollen der Frauen im Kriegsfilm zu sehen. Zwei weibliche Soldaten erscheinen im Film PIAGOL, sie spielen eine sehr unterschiedliche Rolle. So-Ju verkörpert zunächst ein typisches Frauenbild, nämlich passiv, scheu und zurückhaltend. In der Kriegssituation wirkt sie schwach und von den Männern völlig ausgenutzt und dominiert. Sie wird nicht als Soldat betrachtet, sondern als Opferfigur und Vergnügungsobjekt der männlichen Soldaten; So-Ju wird von dem Anführer vergewaltigt und kommt nur auf Befehl eines ranghohen Soldaten in eine andere Einheit. Sie wird ständig vor der Gefahr einer Vergewaltigung gezeigt und schließlich von einem Kameraden getötet. Sie ist in diesem Film Auslöser und zugleich Grund heimtückischer Morde unter den Partisanen. Um ihren Tod zu vertuschen, bringt der Täter die Mitwisser unter seinen Kameraden um. Die Tragik in dieser Geschichte wird klassisch von einer Frau ausgelöst, die im Rahmen der Geschichte ausgenutzt und nur eine Nebenrolle in der Männerwelt spielt. Diese Frau steht in einem klaren Kontrast zur zweiten weiblichen Figur in der Geschichte. [Abb. 3 und 4]

Im Gegensatz dazu wird Ae-Ran als starke Soldatin, diszipliniert der kommunistischen Ideologie verpflichtet, dargestellt. Sie verzweifelt kaum an ihrer Situation und findet Rechtfertigung für ihre kaltblütige Aggressivität. Sie wirkt wie eine motivierte Anführerin und Kriegerin, so dass sie sich im Vergleich zu ihren Kameraden, abgesehen von ihrem Geschlecht, hervorhebt. [Abb. 5 und 6] Der Bruch mit den hergebrachten Klischees wirkt in Verbindung mit der Darstellung ihrer Brutalität und zeigt ihre kaltblütige Unmenschlichkeit noch effektiver. Sie ist im Grunde die einzige Figur in diesem Film, die ohne Zweifel von ihrer Ideologie überzeugt ist. Ihre Brutalität wird in einer Szene eindeutig dargestellt, als sie zwei Dorfbewohner unter Druck setzt, damit sie den Gegner, den sie als Feind definiert hat, töten. Sie stehen vor der moralischen Entscheidung, den Gegner zu töten oder von den Partisanen getötet zu werden, somit müssen sie ihren Nachbarn töten, um ihr eigenes Leben zu retten. Das moralische Dilemma, jemanden töten zu müssen, um zu überleben, macht sie zu Mittätern an den Morden der Partisanen. Durch die Tatsache, dass die beiden unschuldigen Dorfbewohner ihren Nachbarn selbst getötet haben, weisen sie eine Gemeinsamkeit mit den Partisanen auf. Das gehört zur Strategie der Partisanen, um ihre Aktivitäten mit ihrer starken kommunistischen Ideologie zu erweitern. In diesem Prozess spielt Ae-Ran eine entscheidende Rolle. Sie führt diese Szene als Hauptdarstellerin an und steckt die Bewohner mit ihrer disziplinierten Aggressivität an. Trotz ihrer Tätigkeit als Partisanen werden beide Frauen aus männlicher Sicht lediglich als Objekte zur Vergewaltigung angesehen. Nicht nur So-Ju, auch Ae-Ran ist in Gefahr, vom

Anführer vergewaltigt zu werden. Sie wehrt sich jedoch so heftig, dass sie der Gefahr entkommt. Ihre Gestalt wird so stark als Soldatin dargestellt, dass es sehr befremdlich wirkt, als sie ihrem Kameraden Cheol-Su ihre Zuneigung zeigt und sie freiwillig ihre Ideologie aufgeben möchte. Dies tritt so plötzlich auf, dass sie zum Schluss des Films als Überlebende, aber auch Verliererin von dem Berg steigt.

In beiden Filmen PIAGOL und BEAT BACK verdeutlichen die kontrastiven Frauenbilder unterschiedliche Aspekte der nord- und südkoreanischen Frauendarstellungen. Der wichtigste Unterschied in der Beschreibung der weiblichen Figuren in PIAGOL und BEAT BACK ist, dass das traditionelle Frauenbild der passiven Wartenden nach der Definition von Marcus Stiglegger<sup>164</sup> im Film BEAT BACK ausschließlich außerhalb der Kriegsräume gezeigt wird. Robert Kolker zufolge existiert im Kriegsfilm der häuslich-familiäre Bereich nur als Vorstellung und die Männer kämpfen, um ihn zu erhalten.<sup>165</sup> Der Film BEAT BACK zeigt diese klare Abtrennung zwischen diesen beiden unterschiedlichen Räumen deutlich: In BEAT BACK tauchen die südkoreanischen Frauen nur in den Erinnerungen der Soldaten auf, wo sie sich meist in der friedlichen und schönen Landschaft ihrer Heimat befinden, die Frauenbilder von Nordkorea in PIAGOL sind dagegen direkt vor Ort, wo lebensbedrohliche Gefahr herrscht, abhängig von Männern und der Gewalt ausgeliefert. In BEAT BACK werden insgesamt drei Frauen gezeigt: die Mutter, die Ehefrau und die Tochter eines Soldaten. Er ist der Familienvater und gleichzeitig ein zuverlässiger Sohn und Ehemann. Während der Abwesenheit des einzigen Mannes dieser Familie zeigt der Film, wie die Frauen die schwere Zeit aushalten. Damit wird angedeutet, dass sie als südkoreanische Frauen eine wichtige Unterstützung für ihre Männer sind und sie auch wie die Soldaten Opfer des Krieges sind. Sie sind außerdem der Grund, warum die Männer durchhalten und lebend aus dem Krieg heimkehren müssen und sie gleichzeitig die vertrauten Lebenspartnerinnen sein müssen. Im Kontrast zu den nordkoreanischen Frauenbildern im Film PIAGOL werden im Film BEAT BACK die Frauen, besonders die Ehefrau eines Soldaten und ihre Tochter, mit Hilfe von Musikbegleitung und Kostümen sowie Spielorten, engelsgleich und friedlich dargestellt. [Abb. 7, 8 und 9]

Im Film PIAGOL werden die Figuren an drei Hauptschauplätzen in den Mittelpunkt dargestellt. Der Schauplatz Jiri-Berg wird zuerst mehrseitig dargestellt, als ein perfekter Ort und Unterschlupf. Jirisan, der als wichtiger Handlungsort mehrere Bedeutungen hat,

---

<sup>164</sup> Vgl. Stiglegger (2002), in: Sachlexikon des Films (Hrg. Thomas Koebner), S. 322.

<sup>165</sup> Vgl. Kolker (1998), S. 431.

nämlich als sicherer Platz für die Partisanen und die einfachen Bürger, aber auch als anonymer Todesort. Die absolute Anonymität, dadurch, dass die Geschehnisse auf diesem Berg schwer entdeckt werden können, vergrößert die Aggressivität der Partisanen und steigert dabei ironischerweise auch ihre Unsicherheit. Jirisan, der Jiri-Berg, ist als einziger Schauplatz in diesem Film nicht nur ein enormer, undefinierbarer Ort, sondern auch ein symbolischer Schauplatz mit verschiedenen Ansichten, abhängig von den jeweiligen Situationen.

In der Geschichte Koreas spielt der Berg Jirisan eine wichtige Rolle. Jirisan, der höchste Berg Südkoreas, war an erster Stelle ein idealer Ort für die Bevölkerung, nach dem Krieg Zuflucht und Nahrung zu finden. Trotz des Kriegsendes war die koreanische Gesellschaft unruhig, da die Gefahr weiterer Angriffe von Süd- und Nordkorea noch spürbar war und sich weiterhin nordkoreanische Soldaten und Spione in Südkorea befanden. Die verheerende Situation im Land erlaubte es kaum, die alltäglichen Bedürfnisse zu stillen, besonders schlimm war der Nahrungsmangel. Die Menschen wanderten zu ihrer eigenen Sicherheit in die tiefen Berge ab und gründeten dort kleine Dörfer. Sie waren zwar von den Geschehnissen im Land isoliert, davon wollten sie sich jedoch distanzieren. Die Isolation von der Außenwelt war einerseits eine Schutzstrategie und die Enttäuschung von der damaligen Regierung, andererseits bedeutete sie Gefahr vor weiteren Angriffen der noch anwesenden nordkoreanischen Soldaten. Jirisan war auch für die Partisanen ein idealer Ort, sich zu verstecken und ihren andauernden Bandenkrieg fortzuführen. Sie blieben weiterhin in Südkorea und griffen die Bürger an, in der Illusion, das Land mit ihrer eigenen Kraft zu vereinigen. Jirisan diente also als Schutzort für ein sicheres Leben und ironischerweise für Nordkorea gleichsam als strategisch bedeutsamer Ort für weitere Angriffe und Mordanschläge.

All diese realistischen Episoden spielen sich in Jirisan ab, der Film greift diese auf und zeigt an diesem Ort verschiedene Lebenssituationen. Der filmische Schauplatz Jirisan wird kurz vor Ende des Films brutal bombardiert. Es ist der erste Angriff auf die Partisanen in diesem Film. Durch diesen unerwarteten Angriff fokussiert der Filmemacher intensiv die drei überlebenden Figuren, Ae-Ran, Cheol-Su und den Anführer, wie sie zwischen Ideologie und Realität pendeln. Mit dem Schrumpfen der Gruppe wurde die Handlungsfähigkeit der Partisanen bereits stark eingeschränkt, durch die Bombardierung kamen schließlich die meisten Partisanen ums Leben. Cheol-Su, der im Gegensatz zu seinen Kameraden im Laufe des Films ausschließlich „das Bild eines menschlichen

Partisanen“ zeigt, entreißt einem sterbenden Kameraden das Essen, um zu überleben. Hier wird deutlich, dass weder Ideologie noch die erzwungene Vereinigung des Landes noch die Moral siegen können über den Überlebensinstinkt. Ae-Ran und Cheol-Su, die Überlebenden, entscheiden sich, den Berg zu verlassen, dabei wird Cheol-Su jedoch von dem Anführer getötet und Ae-Ran bleibt die einzige Überlebende. In der letzten Szene ist Ae-Ran zu sehen, wie sie allein den Berg hinuntergeht. In dieser Szene ist der Hauptschauplatz Jirisan zum ersten Mal völlig leer zu sehen. Der Berg Jirisan wirkt wie die einzige Überlebende Ae-Ran, die alles verloren hat, erschöpft und verödet im Vergleich zu den meisten anderen Szenen in diesem Film. Es gibt keine Möglichkeit mehr, sich zu verstecken, stattdessen zeigt Jirisan glasklar, was gerade geschieht. Mit anderen Worten spielt Jirisan nicht mehr die Rolle des Schutzortes. [Abb. 6]

Der zweite wichtige Schauplatz in diesem Film ist ein Tempel. Der Tempel ist dabei nicht nur visuell, sondern auch inhaltlich von symbolischer Bedeutung, denn es wird zum ersten Mal nach der Schuld der Partisanen gefragt. Jirisan verbirgt dabei als stiller Augenzeuge mit seiner vollen Natur die Brutalität und Schuldgefühle der Partisanen, ebenso wie das Sterben der einfachen Bürger und das gegenseitige Gemetzel der Partisanen. Der Berg Jirisan wird im Film meist vollständig gezeigt; das heißt, die Menschen im Vordergrund sind in Nahaufnahmen auf seinem Hintergrund zu sehen. Im Vergleich zu dem Berg, der in den meisten Szenen von weitem als Ganzes zu sehen ist, sieht man den Tempel von Anfang an geräumig und leer. Der Tempel ist tatsächlich der einzige Ort in diesem Film, wo man die Kriegssituation nicht spüren kann. Nur die Tatsache, dass sich niemand in diesem Tempel befindet und ihn die Soldaten aus ihren Verstecken in der Ferne beobachten, zeigt indirekt die Unruhe in diesem Land. Ihr vorsichtiges Verhalten im Tempel, wie sie auf der Hut vor einem Hinterhalt oder einer Entdeckung sind, wird mit kurzen und langen Kameraeinstellungen spannend gezeigt. Der Tempel zeigt äußerlich alles offen, durchschaubar und merkwürdig ruhig. Es herrscht absolute Ruhe, obwohl sich der Tempel im tiefen Jirisan befindet, wo während des Krieges die anonyme Brutalität vorherrscht. Die ruhige Leere ruft wiederum ein tiefes Nachdenken hervor und erweckt in den Partisanen eine innere Unruhe. Die grundsätzliche Frage nach der Bedeutung ihres Handelns wird wieder aufgeworfen, der Film konzentriert sich dabei auf ihr Verhalten. Diese inneren Konflikte werden häufig abwechselnd bei den einzelnen Figuren in diesem Film dargestellt und in einer Szene besonders eindeutig präsentiert. In dieser Szene wird der Anführer, der, ohne zu zögern, einen Soldaten mit einem großen Stein getötet hat, mit effektvoller

Musikuntermalung und Einblendung buddhistischer Figuren mit seinen Schuldgefühlen inszeniert. Der Filmemacher stellt in dieser Szene den Anführer in den Mittelpunkt, der im Laufe des Films nur als starker und brutaler Partisanen auftritt. Der emotionslose kalte Anführer zeigt hier aber zum ersten Mal seine inneren Schuldgefühle: In dieser Szene ist er allein zu sehen, vertieft in Gedanken. Er schaut sich im Tempel um, und gelangt zu der Stelle, wo sich die vier buddhistischen Heiligenfiguren befinden. Mit einer sich steigernden Blasmusik in hohen Tönen kommt er wieder zu sich und erschreckt sich vor den Heiligenfiguren. Die Kamera nähert sich allmählich seinem Gesicht und stoppt in einer Großaufnahme. Mit einer Großaufnahme seines Gesichts werden seine versteckten Schuldgefühle wachgerufen und der Film zeigt visuell mit dem Schnitt von Figurenmontage und Musikeinsatz effektiv, dass die Partisanen ausnahmslos unter ihren innerlichen Konflikten leiden. Er beschönigt jedoch wiederum die kommunistische Ideologie mit einer schriftlichen Belobigung für seine Verdienste als Führer der Partisanen und rechtfertigt damit seine Brutalität. [Abb. 10]

Der dritte Schauplatz im Film ist das Dorf, wo die nationale Tragödie visuell noch konkreter dargestellt wird. Im Anschluss an die Tempel-Szene wird hier der Kontrast in Form einer Gegenüberstellung zwischen Partisanen und einfachen Bürgern hautnah dargestellt. Dieser Szene, in der der Anführer im Tempel unter Schuldgefühlen leidet und sich wiederum an seine Aufgabe als Soldat erinnert, folgt die Szene im Dorf, das brutal zerstört worden ist. Der Filmemacher zeigt in einer langen Kameraeinstellung nicht den Prozess der Zerstörung, sondern nur das Resultat, dadurch inszeniert er noch effektiver den gewalttätigen Angriff der Partisanen. Der Filmemacher betont auf diese Weise, wie hilflos die Dorfbewohner den Angriffen der Partisanen ausgeliefert waren. Das Dorf steht für die Opfer des Korea-Kriegs und betont dabei die Tatsache, dass Südkorea unschuldig und hilflos von Nordkorea angegriffen und zerstört wurde. Die Gräueltaten der Partisanen, die zum Teil ihre Familienmitglieder oder Nachbarn getötet haben, führen den Kontrast zwischen dem Verhalten unter den Partisanen selbst und ihren Konflikten vor Augen: Die Mutter eines jungen Partisanen wurde von seinem Kameraden getötet, in dem Wissen, dass sie die Mutter seines Kameraden ist. In der Dorfszene wird noch deutlicher gezeigt, wie unterschiedlich die Partisanen ihre Tätigkeit bewerten. In der Tat ist die Verzweiflung vorherrschend, die jedoch nicht nach außen gezeigt wird. Die Gegenüberstellung der Partisanen in dieser Szene bildet eine weitere Konfliktstruktur innerhalb der Gruppe und führt letzten Endes zur Selbstzerstörung.

Im Vergleich dazu ist im Film BEAT BACK die Darstellung räumlich nicht beschränkt. Die koreanischen Soldaten befinden sich auf dem Land, am Meer und auf dem Berg, wo sie in völliger Anspannung permanent chinesischen Soldaten gegenüberstehen. Diese kontrastive Räumlichkeit wird symbolisch gezeigt; die Partisanen befinden sich beschränkt auf einen Ort, nämlich in Jirisan. Damit zeigt der Regisseur, dass der Krieg allmählich zu Ende geht und Nordkorea verloren hat. Der Raum zum Verstecken wird Tag für Tag beengter, mehr und mehr von südkoreanischen Soldaten eingenommen, wie im Film BEAT BACK bedeutet dies, dass der Sieg unmittelbar bevorsteht. Im Vergleich dazu ist der Schauplatz, das Heimatdorf, vom Krieg nicht zerstört.

### **Konfliktstruktur und Gewaltdarstellung**

Der Film PIAGOL zeigt eine komplizierte Konfliktstruktur. Er klassifiziert zwei Kategorien: den äußerlichen und den innerlichen Konflikt. Diese Konflikttendenz wird meistens mit Gewaltdarstellungen kombiniert, so dass sie noch effektiver inszeniert werden. Hinsichtlich der äußerlichen Konflikte sind in diesem Film mehrdeutige Situationen zu entdecken. Es beginnt mit den Konflikten unter den Partisanen in der Mitte des Films. Es ist ironisch, dass der Filmemacher eher die Konflikte zwischen den Partisanen fokussiert, da die Partisanen im Grunde die Gegner des Landes sind. Selbstverständlich tauchen ebenso die Konflikte mit dem Land und den Landsleuten auf. Sie werden in den Szenen präsentiert, in denen sie das Dorf angreifen und die Dorfbewohner sich gegenseitig töten lassen. Sie sind jedoch lediglich ein Teil des Films, um den Charakter der Partisanen effektiver darzustellen und zu zeigen, wie unmenschlich sie sind.

Der Film beginnt mit einer Ermordung, als der Anführer, der Mächtigste, seinen Kameraden, der seine Waffe verloren hat, mit einem großen Stein erschlägt. In der Kriegssituation beleuchtet der Filmemacher eher die Konflikte zwischen den Partisanen, wie sie untereinander agieren. In dieser Szene wird der Konflikt zwischen Anführer und Kameraden konkret dargestellt. In einigen ähnlichen Szenen wird eine solche Ermordung wiederholt, auf diese Weise verliert der Anführer seine Gruppe. In diesen Szenen ist die Gewaltdarstellung eindeutig und einfach. Mit dem Musikeinsatz wird die Stimmung angespannt und die Situation blitzschnell beendet. Die Konflikte zwischen dem Anführer und seinen Kameraden führen immer zu deren Tod. Cheol-Su ist der einzige der Gruppe, der den Anführer in dem Konflikt aktiv angreift. Er tötet seinen Anführer, kommt jedoch ebenso ums Leben. Mit dem Tod von So-Ju und der Reaktion der Partisanen darauf, wird



der Konflikt zwischen den Kameraden bis zu seinem Höhepunkt gesteigert. Man-Su ermordet weitere Kameraden, um die Tatsache zu vertuschen, dass er So-Ju, eine der beiden Frauen in der Gruppe, vergewaltigt und getötet hat. Die Konflikte, die meist verborgen bleiben, werden konkret als serielle Morde inszeniert. Dabei sind die Gewaltdarstellungen, wie So-Ju von mehreren männlichen Partisanen vergewaltigt wird und Man-Su seine Kollegen ermordet, indirekt. Der Filmemacher zeigt die Momente nicht genau, sie werden versteckt oder gar nicht gezeigt.

Zwischen den Geschlechtern tauchen häufig Konflikte auf; die Konflikte zwischen den männlichen Partisanen werden leicht erkennbar inszeniert, durch offensichtliche Gewaltdarstellungen oder Gespräche unter sich. Im Vergleich dazu sind die Konflikte zwischen den beiden weiblichen Partisanen eher indirekt zu finden. Sie führen selten Gespräche miteinander und wegen ihrer kontrastiven Frauenbilder wirken sie von Anfang an sehr unterschiedlich. Die Konflikte unter männlichen und weiblichen Partisanen werden meist zwischen den männlichen Partisanen und Ae-Ran inszeniert, die stets diszipliniert der kommunistischen Ideologie folgt. Sie ist die einzige Figur, die nicht unter inneren und äußerlichen Konflikten leidet. Die Konflikte zwischen dem Anführer und den beiden weiblichen Partisanen sind eher aus sexueller Sicht inszeniert, als Opfer vergewaltigt zu werden oder als Täter zu vergewaltigen. Die Frauen dienen den Männern sozusagen als Werkzeug und sind austauschbar. Es wird erwartet, dass sie Gehorsamkeit gegenüber Männern zeigen, sonst werden sie gewaltsam bestraft. Nur Ae-Ran ist erfolgreich in ihrem Widerstand gegen die Vergewaltigung, So-Ju muss bis zuletzt darunter leiden. Die sexuellen Konflikte zwischen dem Anführer und den weiblichen Partisanen werden mit dem Tod von Opfer und Täter beendet.

Das Handeln und Denken der Partisanen ist teilweise sehr kontrastiv. Sehr häufig wird gezeigt, wie sie zwischen der kommunistischen Ideologie und den Schulgefühlen pendeln. Dabei sind sie sehr vorsichtig, ihre inneren negativen Gedanken zu ihren Taten und zum Kommunismus zu äußern. Für sie könnte das das Ende ihres Lebens bedeuten.

Im Film BEAT BACK wird die Kriegssituation kontinuierlich dargestellt, dabei werden die Konflikte nicht einzeln und detailliert gezeigt, sondern eher abstrakt. Typischerweise für einen Propagandafilm wird der Hauptkonflikt durch Gruppenkämpfe grob inszeniert und konzentriert sich wenig auf einzelne Gegenüberstellungen. Insbesondere in diesem Film wird gezeigt, dass der Korea-Krieg kein Inlandskrieg war, sondern als internationaler Krieg

angesehen wird.<sup>166</sup> Dieser Film betont diesen Aspekt mit dem Auftauchen eines neuen Gegners: China. Dadurch wird ein Hassgefühl gegen China vermittelt, das im Krieg auf der Seite Nordkoreas mitwirkte. Die chinesischen Soldaten werden jedoch nicht als Individuen, sondern in Gruppenbildern dargestellt.<sup>167</sup> Die dramatische Kriegssituation wird dazu genutzt, die Gewalt südkoreanischer Soldaten zu rechtfertigen und die Opferbilder von Südkoreanern zu prägen.

### 3.3.2 Nach dem Krieg, und nun?: AIMLESS BULLET

Mitte der 1950er bis Anfang der 1960er Jahre setzten sich die Filme mit den Themen Landesteilung und Nordkorea unter zwei unterschiedlichen Aspekten auseinander: Rückblick auf den vergangenen Krieg und aktuelle Lebensrealität nach dem Krieg mit Vorzeichen des Auftauchens von Propagandafilmen.

Aimlessly...I've tried so hard to be a good son, a good husband, a good father, a good brother, a good clerk. Why are there so many good things that I have to be? You might be right. Did God send me out like an aimless bullet with no place to go? But I should be going somewhere, in some direction, now, somewhere... - Cheol-Ho in AIMLESS BULLET

Die Freude, den Krieg überlebt zu haben, dauerte leider nicht lange an, denn ein kümmerliches Leben wartete auf die Überlebenden. Als „Not a typical anti-communist film where emotional appeal relies solely on the ideological opposition between North and South“<sup>168</sup> definiert Lee den Film AIMLESS BULLET (1961, R: Hyun-Mok Yu) mit der Begründung, dass dieser Film weder antikommunistische noch subversive Elemente aufweist und ausschließlich Nordkorea die Verantwortung für den Krieg übernehmen soll.<sup>169</sup> Nach Peter Wuss versucht Yu mit diesem Film „die Vorgänge des menschlichen

---

<sup>166</sup> Vgl. Chung (2010), S. 407-408.

<sup>167</sup> Außer chinesischen Soldaten tauchen in den 1950er Jahren nach dem Krieg häufig in den Filmen auch amerikanische Soldaten auf. Das findet man in den 1950ern deutlicher im Vergleich zu den 1960er Jahren, denn die Kriegsfilme in den 1950er Jahren sind noch realistischer als in den 1960er Jahren. Vgl. ebd., S. 408.

<sup>168</sup> Lee (2000), S. 118.

<sup>169</sup> Vgl. ebd., S. 118-119.

Lebens wahrhaftig und ohne Verfälschung zu zeigen<sup>170</sup> und beschreibt das authentische Leben „mit all seinem Elend und seinen Unbilden als Folgen des Krieges und des Faschismus.“<sup>171</sup> Im Film AIMLESS BULLET als „social commentary“<sup>172</sup> beschreibt der Regisseur Hyun-Mok Yu (1925-2009)<sup>173</sup> eine Familie, deren Mitglieder die Kriegszeit überlebten, aber mit der chaotischen Lebenssituation nach dem Krieg zu kämpfen haben und damit „the day-to-day struggle of ordinary citizens during post-war repression“<sup>174</sup>: Die Arbeitslosigkeit stieg an und die politische Lage des Landes war noch immer unsicher. In diesem Film wird der Krieg nie direkt in einer Szene dargestellt, dafür jedoch seine Spuren, als tiefe Wunde und Quelle des Leids bei den Menschen. Der Filmemacher nimmt zwar den Korea-Krieg als wichtige Ursache für die ausweglose Lebenslage, fragt aber nicht nach der Schuld. Der Regisseur Yu beleuchtet die damalige Lebenssituation am Beispiel dieser bürgerlichen Familie, was der Krieg bei einer Familie hinterlassen hat und wie die Familienmitglieder damit umgehen.<sup>175</sup>

Der Filmemacher stellt die Figuren und die damalige Gesellschaft mit Hilfe von „polar symptoms of the schizophrenia“<sup>176</sup> dar, um die Ausweglosigkeit des bürgerlichen Alltags und die schwunghafte Veränderung der Gesellschaft im Kontrast zu zeigen. Der Filmemacher stellt die beiden Brüder in den Mittelpunkt des Films und beleuchtet ihren Alltag aus der Nähe, um ihre „two different responses to the challenge of surviving in post-war society“<sup>177</sup> zu beschreiben. Das gilt aber auch für die Darstellungen der filmischen Räume, die zwei Kulturen symbolisch darstellen.<sup>178</sup> In AIMLESS BULLET zeigen die filmischen Räume auch die unterschiedlichen Charaktere der Figuren, die in den geschlossenen und offenen Räumen konfrontiert werden, und die Konflikte unter ihnen. Aus diesem Grund ist es schwer, die Figuren und ihre Räumlichkeiten getrennt zu

---

<sup>170</sup> Wuss (1990), S. 361.

<sup>171</sup> Ebd., S. 360.

<sup>172</sup> Ebd., S. 122.

<sup>173</sup> Im südkoreanischen Diskurs wurde der Filmemacher Hyun-Mok Yu als wichtiger Filmemacher angesehen. Die bisherige Forschung über ihn richtete sich meist auf seinen realistischen Filmstil und den Vergleich mit anderen Filmemachern derselben Zeit, zum Beispiel Sang-Ok Shin und Ki-Young Kim. Vgl. Byun (2011), S. 157.

<sup>174</sup> Lee (2000), S. 119 und Kang (2004), S. 235.

<sup>175</sup> Der Filmemacher Yu äußert selbst, der Film AIMLESS BULLET wurde von dem neorealistischen Film THE BICYCLE THIEF (1948, R: Ladri Di Biciclette) beeinflusst. Als auffälliges Merkmal dafür sind viele filmische Räume zu erwähnen. Vgl. Byun (2011), S. 157 und Vgl. Lee (2005), S. 23.

<sup>176</sup> Lee (2000), S. 120.

<sup>177</sup> Paquet (2004), S. 86.

<sup>178</sup> Vgl. Byun (2011), S. 166. Byun geht in ihrem Text über die Darstellung von Seoul je nach Epoche noch genauer auf die koreanischen Filme ein. Byun (2004): Experience of Modernity in the 1950-60's Korean Cinema – Reading Seoul Represented in Films, in: Film Studies, No. 23, S. 186-214.

beobachten.

Die Konflikte entstehen nicht mehr zwischen Staaten, sondern zwischen den Überlebenden. Regisseur Yu zeigt verschiedene Konflikte zwischen Menschen, die in der chaotischen Gesellschaft ihre Stellung festigen möchten. Insbesondere stehen die Konflikte zwischen den Familienmitgliedern im Mittelpunkt, die nur durch die Gemeinsamkeit als Familienmitglieder verbunden sind, dadurch dass sie im selben Haus wohnen. Ihr schwerer Alltag lässt sie oft schweigen. „The family members are estranged from one another due to the problems of their society rather than their own character flaws.“<sup>179</sup> Das Familienhaus im Bezirk, wo sich die Menschen angesiedelt haben, die während der Kriegszeit ihre Heimat verlassen mussten, lässt vermuten, wie ärmlich das Leben der Bürger in dieser Zeit war.<sup>180</sup> In einem engen, dunklen Haus in einem schäbigen Bezirk, wo es kaum einen Unterschied zwischen offenen und geschlossenen Räumen gibt, wohnen sieben Familienmitglieder und sorgen sich jeden Tag um ihr Überleben. Das polarisierende Symptom der Schizophrenie wird in einigen Sequenzen in diesem geschlossenen Raum noch deutlicher gezeigt, indem die Familienmitglieder von Cheol-Ho in einzelnen Einstellungen mit Hilfe von einzelnen Aufnahmen und Schärfetiefen als getrennt und in sich verschlossen aufgenommen werden. Sie sind zwar in einem Bild, sie sehen in der Einstellung jedoch getrennt aus.

Zwei Beispielsequenzen dafür sind einmal die kranke Mutter von Cheol-Ho in der Mitte des Bildes, die mit ihrem Trauma lebt. Die Kamera schwenkt zu einem kleinen Mädchen, das gerade Reis isst und sich wünscht, schöne Sachen als Geschenk zu bekommen. Die Kamera zeigt die Ehefrau von Cheol-Ho kurz und aus ihrem Blick, betrachtet das Mädchen noch einmal und nimmt schließlich einen Jungen auf, der als Schüler auf der Straße Zeitungen verkauft. Die vier Familienmitglieder werden in einzelnen Bildern nah aufgenommen, bis der Bruder von Cheol-Ho gezeigt wird. Die isolierte Lage der Familienmitglieder wird von Cheol-Ho durch den Abstand zwischen ihnen mit Schärfetiefen visualisiert, die „the sense of estrangement and entrapment“<sup>181</sup> erwecken. Seine Familienmitglieder sind im Haus zu sehen, jedoch im Vorder- und Hintergrund in der Bildkomposition streng getrennt. Manchmal werden damit die unterschiedlichen

---

<sup>179</sup> Lee (2000), S. 124.

<sup>180</sup> Yu musste selbst seine Heimat in Nordkorea verlassen und nach Südkorea umsiedeln. Seine persönliche Wahrnehmung der Stadt Seoul wurde in diesem Film in seinem filmästhetischen Stil dargestellt. Vgl. Byun (2011), S. 161.

<sup>181</sup> Lee (2000), S. 124.

Generationen und Lebenssituationen in seiner Familie angedeutet, die miteinander kaum verbunden sind: In Abbildung 11 sind die Tochter und der jüngste Bruder von Cheol-Ho im Vordergrund zu sehen, in der Mitte im Hintergrund liegt seine kranke Mutter. Die nicht nur visuelle, sondern auch innere absolute Trennung innerhalb der Familie ist in dieser Abbildung zu erkennen. [Abb. 11] Ein ähnliches Bild sieht man in Abbildung 13 und 14. [Abb. 13 und 14] Seine kranke Mutter jeweils im Vorder- und Hintergrund, Cheol-Ho mit seiner Tochter jeweils umgekehrt. Der Abstand zu seiner kranken Mutter wird insbesondere in beiden Abbildungen visuell klar dargestellt. Der breite emotionale Abstand ist in Abbildung 15 wiederzufinden, in der Cheol-Ho und seine Schwester auf der Straße laufen, nachdem sie die Polizeistation verlassen haben. [Abb. 15] Ohne Worte zu wechseln und ohne sich anzusehen, laufen sie weiter parallel nebeneinander her. Lee versteht diese Sequenz folgendermaßen: “By placing them vertically on extreme sides of the frame, the camera implies that they will stay in parallel in their own emotional compartments, and their problems are going to remain unresolved forever.”<sup>182</sup>

Der Film zeigt viele verschiedene offene filmische Räume in Seoul, der Hauptstadt von Südkorea, im Kontrast, um zu zeigen, wie die Gesellschaft vor einer großen Veränderung steht. Insbesondere in Yus Filmen der 1950er und vom Anfang der 1960er Jahre war der filmische Hauptraum Seoul ein „weder warmer, noch wohlhabender Ort.“<sup>183</sup> Fröhliche und dynamische Beschreibungen von Seoul tauchen erstmals in seinen Filmen Ende der 1960er Jahre auf<sup>184</sup>, als mit staatlicher Unterstützung zahlreiche Filme produziert wurden.

In AIMLESS BULLET besitzt die Hauptstadt Seoul zwei kontrastive Gesichter.<sup>185</sup> Sie ist als aktives Subjekt der Modernisierung<sup>186</sup> zwar attraktiv, besitzt aber auch eine dunkle Seite. Dieser starke Kontrast wird verdeutlicht durch einen Vergleich zweier filmischer Räume: Vor allem das Teehaus und das Filmstudio, zwei symbolische Orte für die westliche Kultur, im Vergleich zu dem Familienhaus als traditionellem Ort: Der Bezirk als isolierter Stadtteil, als Symbol für das schwere Leben in dieser Zeit, existiert wie eine Insel. Im Vergleich dazu ist das Teehaus ein neuer Trend, der mit der amerikanischen Kultur aufgetaucht ist. Dieser Ort ist ein Symbol der Freiheit und Öffentlichkeit sowie der Amerikanisierung. Teehäuser sind von westlicher Musik und Straßenlärm erfüllt, so dass sie lebendig und dynamisch

---

<sup>182</sup> Ebd., S. 124.

<sup>183</sup> Byun (2011), S. 163.

<sup>184</sup> Vgl. ebd., S. 164.

<sup>185</sup> Vgl. Kim (2002), S. 22.

<sup>186</sup> Vgl. ebd., S. 41.

dargestellt werden. Weiterhin zeigen die breiten Straßen für Autos und die kleinen engen Gassen im Wohnbezirk einen Kontrast, um die damalige extreme gesellschaftliche Stimmung darzustellen. Es gibt akustische Merkmale, die als wichtigen Kode die neue westliche Kultur widerspiegeln. Nicht nur westliche Musik aus dem Radio oder im Teehaus sowie Hymnen aus Kirchen, sondern auch alltägliche Geräusche, zum Beispiel Glockenschläge, Verkehrslärm und englische Dialoge verdeutlichen die industrielle Veränderung der Gesellschaft unter der amerikanischen Kultur<sup>187</sup>, die ein wichtiger Symbolteil von Seoul geworden ist.<sup>188</sup>

Der Film folgt zuerst sehr nah dem Alltag von Cheol-Ho, dem Familienvater, und seinen Familienmitgliedern. Cheol-Ho ernährt die ganze Familie allein, sein Gehalt ist immer knapp, so fühlt er sich belastet und hält sich selbst für unfähig. Seine finanzielle Unfähigkeit und die ausweglose Familiensituation belastet Cheol-Ho. Seine Fassungslosigkeit und Unfähigkeit quält ihn und sein bisheriges Leben so sehr, dass er sich für wertlos hält. Er trägt die Familientragödie als Familienvertreter allein.<sup>189</sup> Der Film beleuchtet seine Lebensziellosigkeit sehr nah durch die alltäglichen Wiederholungen seines langen und mühsamen Weges zur Arbeit und nach Hause. Cheol-Ho, der ständig unterwegs ist, zeigt damit seinen verlorenen Orientierungssinn. [Abb. 12 und 16] Insbesondere nach dem Tod seiner Frau zeigt der Film in einer ca. dreiminütigen Sequenz mit einer fahrenden Kamera, dass er ziellos durch die Straßen läuft, bis er eine Zahnarztpraxis betritt.<sup>190</sup> Nach Rudolf Arnheim ist dadurch eine Möglichkeit gegeben, „die Welt vom Standpunkt eines Individuums aus zu zeigen, einen Menschen als Mittelpunkt seiner Welt; also ein sehr subjektives Erlebnis zu einer allgemein nachlebbarer optischen Anschauung zu bringen.“<sup>191</sup> Aus der Perspektive der Hauptfigur sieht man Straßenschilder und die alltägliche Landschaft und im Wechselschnitt wird die Figur von der Kamera betrachtet. In dieser Sequenz wird die Stadt völlig leer dargestellt, so dass es die innere Ziellosigkeit von

---

<sup>187</sup> Vgl. Lee (2000), S. 121-122.

<sup>188</sup> Vgl. Kim (2002), S. 39-41.

<sup>189</sup> Lee und Jung betrachten die unterschiedlichen Figurenbeschreibungen nach Gender zwischen den 1950er und 1960er Jahren. Bis Anfang der 1960er Jahre werden die männlichen Figuren als direkte Opfer des Krieges mit unglücklichen Vergangenheiten (körperliche Verletzungen oder Arbeitslosigkeit) beschrieben. Sie mussten von der Gesellschaft dazu gezwungen werden, ihre soziale Rolle wieder zu übernehmen. Im Vergleich dazu sind die Frauen als Ergänzungsfigur aktiv dargestellt. Frauen wurden nach dem gesellschaftlichen Anspruch in der damaligen Zeit für die Wiederherstellung der Gesellschaft mobilgemacht. Vgl. Lee; Jung (2003), S. 247 und Vgl. Lee (2004), S.75-78.

<sup>190</sup> Vgl. Byun (2011), S. 167.

<sup>191</sup> Arnheim (2002), S. 114.

Cheol-Ho visuell widerspiegelt, dass er sich in einer vollen Stadt befindet, aber in seinem Seelenzustand nichts existiert.<sup>192</sup> Seine ziellose Wanderung zu einem warmen Ort in der Stadt, führt ihn zu einer Zahnarztpraxis, wo er sich von seinen langen Schmerzen befreien lassen kann. Die Konfrontation und Erschöpfung von Cheol-Ho zwischen zwei polarisierenden und chaotischen Gesellschaften nach dem Krieg und sein seelischer Zustand werden auch mit seinen faulen Zähnen symbolisch konkret dargestellt.

The rotten teeth clearly symbolise the 'sick' society, the pain caused by the cavities implying the agonies of the people who have to live in such an 'abnormal' society.<sup>193</sup>

Die letzte lange Sequenz in einem Taxi drückt seine Hilfslosigkeit und Überforderung als Familienoberhaupt, als „having completely lost his sense of direction“<sup>194</sup>, deutlich aus. Der Zwang, dass er irgendwohin gehen muss, bedeutet zugleich, dass er mit der aktuellen Situation zurechtkommen muss.

Yeong-Ho, der Bruder von Cheol-Ho, ein weiteres männliches Familienmitglied, der die Rolle als Familienoberhaupt übernehmen könnte, befindet sich auch unter dem schlimmen Trauma des Krieges: Dieser zwei Jahre zuvor zurückgekehrte Soldat sucht einen Job, der jedoch schwer zu finden ist. Die Konflikte zwischen Yeong-Ho und dem Filmemacher sind Symbol und Zeichen für die zwei Seiten der Gesellschaft; die körperlichen Verletzungen der Soldaten werden von den Filmemachern nur gebraucht, um den Krieg indirekt darzustellen. Die Schäden für das Land und der Frieden, sein enormer Stolz, dienen nur dazu, eine Sehenswürdigkeit für die Kinobesucher, die den Krieg längst vergessen zu haben scheinen, zu schaffen. Regelmäßig trifft er seine ehemaligen Kollegen und schließlich raubt er eine Bank aus, „a prime symbol of the modern economic system.“<sup>195</sup> Auch die zwei Generationen zwischen seiner kranken Mutter und der kleinen Tochter in der Familie zeigen die unterschiedlichen Perspektiven des Lebens: Seine Mutter lebt in der Vergangenheit, seine Tochter tendiert zur Gegenwart, die von der westlichen Kultur verfärbt ist. Für ihn ist die Stadt ein Raum, in dem „hoffnungsvolle Versuche und ständige

---

<sup>192</sup> Ebd., S. 168.

<sup>193</sup> Lee (2000), S. 121.

<sup>194</sup> Ebd., S. 120.

<sup>195</sup> Ebd., S. 123.

Misserfolge auf ihn warten.“<sup>196</sup> In diesem Teufelskreis befindet er sich und diese sich wiederholende Realität macht ihn ausweglos. Die Panoramabilder von Seoul aus dem Fenster von Seul-Hees Wohnung im Hochhaus, die Freundin von Yeong-Ho, ihr Absturz aus der Wohnung und die Verfolgungssequenz nach dem Banküberfall, in der Yeong-Ho von der Polizei gejagt wird, zeigen verschiedenen Perspektiven von Seoul und dabei die emotionale Veränderung von Yeong-Ho.

Byun klassifiziert die weiblichen Figuren in Yus Filmen in zwei Kategorien: „Die Frauen, die aus traditioneller Sicht mit dem Patriarchat einverstanden sind und damit kooperieren, und im Vergleich dazu die geschädigten Frauen, die verrückt, getötet, vergewaltigt, prostituiert oder von Männern geschlagen wurden.“<sup>197</sup> Die weiblichen Figuren werden durch diese Kategorien unterschieden und als geopferte, traditionelle Frauenbilder haben sie sich dabei nicht sehr verändert; die kranke Mutter von Cheol-Ho ist während des Krieges verrückt geworden, ständig wiederholt sie aufschreiend immer denselben Satz: ‚Gehen wir, gehen wir!‘<sup>198</sup>, der den Wunsch von Cheol-Hos Familie, in die Heimat zurückzukehren, direkt ausdrückt.<sup>199</sup> Sie pflegt die Schwiegertochter, die Frau von Cheol-Ho, die hochschwanger ist, und kümmert sich um die ganze Familie, sie stirbt jedoch schließlich im Krankenhaus. In diesem Film befinden sie sich ausschließlich in geschlossenen Räumen, also in der Wohnung, damit wird ihre absolute Abhängigkeit von den Männern und ihre Unfähigkeit dargestellt. Insbesondere die wiederholenden Schreie der kranken Mutter von Cheol-Ho machen diesen geschlossenen Raum noch hoffnungsloser.

Der Film zeigt aber auch eine andere Frau und wie sie sich gezwungenermaßen in der damaligen Gesellschaft verändert, um zu überleben. Diese Veränderung ist vor allem mit der sozialen Entwicklung durch den Einfluss der westlichen Kultur, meistens der amerikanischen, eng verbunden. Es war in dieser Zeit verbreitet, dass Frauen für amerikanische Soldaten als Prostituierte, „so genannte Yang-Gong-Ju (Prinzessin der westlichen Soldaten)“<sup>200</sup>, arbeiteten, um Geld für ihre Familie zu verdienen. Diese Entscheidung trafen sie aus der Not heraus, aber nicht freiwillig. Myong-Sook, die jüngere

---

<sup>196</sup> Byun (2011), S. 169.

<sup>197</sup> Ebd., S. 166.

<sup>198</sup> Wegen dieses Satzes der kranken Mutter von Cheol-Ho wurde dieser Film in der damaligen Zeit verboten, aufzuführen, denn dieser Satz meinte, nach Nordkorea zu gehen. Vgl. ebd., S. 170-171.

<sup>199</sup> Vgl. Park (2004), S. 16.

<sup>200</sup> Cho (2006), S. 25 und Kim (2007), S. 248.



und einzige Schwester von Cheol-Ho, trifft auch diese Entscheidung, nachdem sie bei ihrem Freund keine Hoffnung mehr auf Heirat sieht. Sie hatte auf ihre Liebe gewartet, doch er kam behindert zurück. Die Enttäuschung über das Verhalten ihres Freundes, dass er wegen seines versehrten Körpers Abstand von ihr halten möchte, verletzt sie und führt dazu, dass sie auf der Straße arbeitet. Das führt zu dem Teufelskreis, dass ihr Freund sie schließlich verlässt. Sie wird nicht nur von ihrer Familie sondern auch von der Gesellschaft verurteilt, empfindet sich selbst gegenüber jedoch keinen Hass. Mit dem Selbstbewusstsein kritisiert sie die unfähigen und verantwortungslosen Männer als Familienoberhäupter<sup>201</sup>, als Symbol für „traditional Confucian morality on family life.“<sup>202</sup> Die weitere Ironie ist mit der finanziellen Notlage der Familie eng verbunden: Für ihre Familie ist sie wie ihre verrückte Mutter ein neu entstandener Schmerz, den der Krieg hinterlassen hat, ironischerweise lebt ihre Familie jedoch von ihrer finanziellen Unterstützung und schließlich rettet das schmutzige Geld von Myong-Sook Cheol-Ho vor seinen Zahnschmerzen. Für sie ist Seoul ein realistischer Ort, der sie bis in die Gegenwart begleitet.

### **3.3.3 Der Zeitgeist der Propagandafilme: FIVE MARINES**

Ae-Gyung Shim fasst den Stellenwert des Films FIVE MARINES (1961, R: Man-Hee Lee) in ihrem Aufsatz zusammen: “FIVE MARINES was one of the first anticommunist films produced in the post-May 61 era, and depicted the bravery and achievements of the South’s marine forces during the Korean War.”<sup>203</sup> In der Tat wurde in der südkoreanischen Filmgeschichte der Kriegsfilm mit dem Film FIVE MARINES als kommerzielles Filmgenre gefestigt.<sup>204</sup> Es ist leicht zu erkennen, dass FIVE MARINES kein klassischer Kriegsfilm ist, obwohl er mit der kriegerischen Öffnungssequenz und musikalischer Begleitung eines Marschlieds beginnt. Der Film zeigt unschuldige Soldaten und ihre Vorgeschichte mit Flashback und ihrer inneren Narration in sehr intensiver Weise, so dass sie möglichst menschlich, emotional und warmherzig beschrieben werden, um danach großen Wert auf ihren heldenhaft inszenierten Tod legen zu können. Der Hauptzweck dieses Films ist deutlich: Die südkoreanischen Soldaten sollen heldenhaft gezeigt werden, die es mit jedem

---

<sup>201</sup> Vgl. Lee (2000), S. 120.

<sup>202</sup> Ebd., S. 120.

<sup>203</sup> Shim (2011), S. 184.

<sup>204</sup> Vgl. Chung (2011), S. 11.

Gegner aufnehmen können. Das entspricht „dem Grundmuster des propagandistischen Konzepts, die Glorifizierung des Heldentodes und die Diffamierung, gar Dämonisierung des Gegners, die den Widerstandswillen des eigenen Volkes bis zur bedingungslosen Opferbereitschaft stärken soll.“<sup>205</sup>

Der Filmemacher verfolgt sein Ziel der Heldendarstellung der Figuren zuerst mit der Beschreibung der Figuren und zeigt mit großer Mühe ihre Vorgeschichten, als wichtige Motivation für ihre Rückkehr. Die Motivation der Figuren, warum sie gesund in ihre Heimat zurückkehren sollen, wird mit Hilfe von Flashbacks visuell und emotional effektiv dargestellt. Die schöne Erinnerung an die Zeit vor dem Krieg, die bitteren und schmerzhaften Abschiede von ihrer Müttern oder Freundinnen und die harmonischen Familiengeschichten sind für sie die Motivation zum Überleben und sie sind mit ihren inneren Monologen noch emotionaler dargestellt. Nach Chang verdeutlichen diese Flashbackeffekte und ihre inneren Monologe ihren individuellen Charakter und zeigen sie als lebendige Menschen.<sup>206</sup> Eine Sequenz in diesem Film zeigt diese Kombination in Ton (innerer Monolog) und Bild mit Flashbackeffekt sowie musikalischer Begleitung deutlich [Abb. 17]: Eines Nachts sind die Soldaten in ihrer Freizeit. Diese Sequenz beginnt mit der Aufnahme eines Fotos mit musikalischer Begleitung einer Mundharmonika, „eine Methode, die Soldaten mit traurigen Emotionen zu verbinden.“<sup>207</sup> Die Soldaten schreiben, lesen Briefe oder tauchen in ihre Vorstellungen und Träume ein. Die Kamera zeigt die Figuren eine nach der anderen in Großaufnahme und beleuchtet dabei ihre menschliche Geschichte mit ihrem inneren Monolog, was man bei ihren Gegnern nicht finden kann. In der Tat interessiert sich der Film kaum für die Beschreibung ihrer Gegner. Ihr tragisches, aber heldenhaftes Ende spielt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle, um zu dramatisieren, wie ihre wertvolle und goldene Zukunft, ihre Lebensziele, für das Land geopfert werden. Die etwa fünfminütige Trauerfeiersequenz eines jungen und unerfahrenen Soldaten, die die Rache an ihren Gegnern rechtfertigt, und die Kampfsequenz vor Filmende sind entsprechende Beispiele für die heldenhaften Darstellungen ihres Todes. [Abb. 18, 19, 20, 21 und 22] In der vorletzten Sequenz des Films wird die telefonische Mitteilung des Sieges mit einem plötzlichen Marschlied und einer Anschlusssequenz betont, in der zahlreiche Land-, Luft- und Seetruppen gezeigt werden.

---

<sup>205</sup> Grzeschik (2002), in: Sachlexikon des Films (Hrg. Thomas Koebner), S. 478.

<sup>206</sup> Vgl. Chang (2007), S. 328.

<sup>207</sup> Ebd., S. 332-333.

## 4. Die frühen 1960er Jahre bis 1980

### 4.1 Die sozialpolitische Atmosphäre

Nach dessen erfolgreichem Militärputsch begannen die 1960er Jahre mit der neuen und mächtigen Regierung von Chung-Hee Park (1963-1979). Um den Zuspruch der Bevölkerung zu bekommen, stellte der neue Präsident zu Beginn seiner Amtszeit zwei wichtige Strategien in den Vordergrund: Eine starke Wirtschaftspolitik und den Antikommunismus.<sup>208</sup> Park, als autokratischer Staatspräsident von 1963 bis 1980, setzte sich die wirtschaftliche Stabilisierung als wichtigstes Ziel seiner Regierung und entwickelte eine neue Wirtschaftspolitik in drei Phasen.<sup>209</sup> Während seiner Regierungszeit bestimmte außerdem der Nationalismus die gesamte Entwicklungsphilosophie mit der Unterstützung von USA.<sup>210</sup> Die USA haben damals in Anknüpfung an den Kalten Krieg der 50er Jahre unter dem Motto „eine Wiederbelebung rigider, antilibertärer, puritanischer Wertvorstellungen“<sup>211</sup> die sozialistische Regierung, als Verkörperung des Bösen, wurde mit harter Hand von den USA bedroht und niedergezwungen. Daneben haben die USA in vielen Teilen der Welt nach der Weltherrschaft vorübergehend oder dauerhaft angebliche oder tatsächlich antikommunistische Diktaturen, wie in der Türkei, Griechenland, Spanien, Portugal, Chile, Argentinien und mehrere anderen südamerikanischen Regimes, unterstützt. Der Antikommunismus wurde besonders in Verbindung mit der amerikanischen Kultur sowie dem Bündnis mit den USA zu einem starken Trend und prägte die damalige politische und kulturelle Situation. Durch die gewaltsame Machtergreifung von Präsident Chung-Hee Park mangelte es der Regierung jedoch an Akzeptanz in der Bevölkerung. Um die Anerkennung der Rechtmäßigkeit seiner Regierung zu erhalten, versprach Park, einen starken und reichen Staat mit Hilfe der Industrialisierung zu formen, der Antikommunismus sei dafür die notwendige Ideologie, um die Gesellschaft zu integrieren. Die politische Strategie der Industrialisierung sollte das Armutsproblem in der Gesellschaft bekämpfen<sup>212</sup>, wodurch die Regierung enormen Zuspruch von der Bevölkerung bekam.<sup>213</sup> Die Regierung nutzte den Antikommunismus als starkes Motto, um Südkorea möglichst

---

<sup>208</sup> Vgl. Chung (2006), S. 294 und Vgl. Park (2009), S. 23.

<sup>209</sup> Kims Aufsatz erklärt die Wirtschaftspolitik von Parks Regierung auf verschiedenen wirtschaftlichen Ebenen ausführlich. Auf der Seite 171 stellt er eine Tabelle über die Wirtschaftspolitik während dessen Amtszeit zusammen. Kim (2011), S. 171.

<sup>210</sup> Vgl. Jeong (2007), S. 182 und Vgl. Lee (2005), S. 108-109.

<sup>211</sup> Reinecke (1993), S. 56.

<sup>212</sup> Vgl. Kindermann (1994), S. 101.

<sup>213</sup> Vgl. Kang (1997), S. 311-312.

schnell mit einer mächtigen und zentralisierten Regierung in „das Land, in dem jeder satt wird“ zu verwandeln.

Die antikommunistische Politik wurde von der staatlichen Organisation „The Korean Anti-communist League“<sup>214</sup> verfolgt und umgesetzt. Die Hauptaufgaben dieser Organisation waren die Stabilisierung der antikommunistischen Theorie und Prinzipien, die Ausbildung von Lehrkräften und Veröffentlichungen von Lehrbüchern zum Antikommunismus, Seminare zum Antikommunismus, die Organisation verschiedener Veranstaltungen sowie die Verstärkung der internationalen Netzwerke.<sup>215</sup>

Im Vergleich zu seinem Vorgänger Rhee setzte Präsident Park seinen Schwerpunkt auf die wirtschaftliche Verstärkung als Basis für die Wiedervereinigung.<sup>216</sup> Hinter dieser „Integration Theory“<sup>217</sup> verbarg sich Südkoreas Bestreben, seine Macht auszubauen, um gegen neue Angriffe von Nordkorea gewappnet zu sein. Dies waren die Konsequenzen aus der Erfahrung des Krieges und eine Abrechnung mit der Regierung Rhees. Unter diesen Umständen gab es in den 1960er Jahren keinen großen Fortschritt in den Beziehungen zwischen Süd- und Nordkorea, stattdessen schickte Nordkorea 1968 mit dem Leitsatz „zuerst die Revolution und dann die Wiedervereinigung“, eine nordkoreanische Terrorgruppe in das Blaue Haus, die Residenz des Staatspräsidenten Südkoreas, um es zu überfallen<sup>218</sup> und Spione kamen illegal über das Meer an die südkoreanischen Küsten, um Südkorea ins Chaos zu stürzen.<sup>219</sup>

Durch seinen wirtschaftlichen Erfolg, der als „Wunder am Han-Fluss“<sup>220</sup> bezeichnet wird, in den 1970er Jahren besaß Südkorea ein gewisses Selbstvertrauen und versuchte aktiver, mit Nordkorea Kontakte zu pflegen. Die internationale Atmosphäre hat dabei eine entscheidende Rolle gespielt: Die Regierungen Ost- und Westdeutschlands sprachen im März 1970 zum ersten Mal nach der Teilung miteinander und nach der Nixon-Doktrin versöhnten sich die USA mit China und der Sowjetunion zur friedlichen Koexistenz.<sup>221</sup> Außerdem verkündeten die USA 1969 inoffiziell ihre Pläne für den Abzug ihrer Truppen aus Südkorea.<sup>222</sup> In dieser Atmosphäre fand 1971 das erste Treffen nach dem Korea-

---

<sup>214</sup> Ryu (2007), S. 17.

<sup>215</sup> Vgl. ebd., S. 33-49.

<sup>216</sup> Vgl. Byun (2011), S. 12 und 15 und Vgl. Robinson (2005), S. 22.

<sup>217</sup> Ebd., S. 25.

<sup>218</sup> Der Überfall wird als ein wichtiges Motiv im Film SILMIDO thematisiert.

<sup>219</sup> Vgl. Byun (2011), S. 16.

<sup>220</sup> Lee (2005), S. 67.

<sup>221</sup> Vgl. ebd., S. 18 und Ziegler (1998), S. 201-204.

<sup>222</sup> Vgl. ebd., S. 18.

Krieg zwischen Süd- und Nordkorea statt, um die Probleme der getrennten Familien zu lösen. Am 04.07.1972 veröffentlichten Süd- und Nordkorea ein erstes gemeinsames Statement nach dem Korea-Krieg<sup>223</sup>; diese ersten Annäherungen scheiterten ein Jahr später aufgrund von Meinungsverschiedenheiten über die Familientreffen.

Nach dieser fruchtlosen ersten Annäherung versuchten beide Länder, ihre eigene Nation zu stärken. In Südkorea wurde das „revitalisierende Reformsystem“<sup>224</sup> (Yushin Regime zwischen 1972 und 1979 - „Die Zeit der Oktoberreform“<sup>225</sup> nach der Wahl im Jahr 1971) ins Leben gerufen und zwischen 1973 und 1974 wurden zwei wichtige Statements veröffentlicht. Darin wurde betont, dass das Hauptziel die Wiedervereinigung und vor allem der Frieden im Lande sei.<sup>226</sup> Dieses Statement zielte auf „die Planung einer langfristigen Regimezeit“<sup>227</sup>, es wurde jedoch kritisiert, die Angst der Bevölkerung vor Nordkorea in der damaligen unruhigen gesellschaftlichen Situation auszunutzen. Parks Diktatur stand unter Kritik, aus diesem Grund thematisierte er strategisch die Wiedervereinigung<sup>228</sup> und Kang bezeichnet die 1970er Jahre als „die Zeit der schlimmsten Autokratie“<sup>229</sup>.

Trotz der Bemühungen von Parks Regierung verübte ein Südkoreaner im Auftrag Nordkoreas ein Attentat auf die First Lady, bei dem sie angeschossen wurde<sup>230</sup>, dieser Vorfall führte zu Spannungen im Verhältnis zwischen beiden Ländern. Zwischen 1974 und 1978 wurden darüber hinaus zahlreiche Tunnel entdeckt, die von Nordkorea für eine Invasion mit dem Ziel der Wiedervereinigung, im Sinne einer Annektierung, gebaut worden waren. Die Versuche Parks, Gespräche mit Nordkorea zu führen, endeten 1979 mit seinem plötzlichen Tod wegen Attentat und ohne weitere Fortschritte.

---

<sup>223</sup> Dieses Statement besteht aus sechs Artikeln:

1. Zusammenarbeit zur landesweiten Solidarität
2. Aktivitäten, die angespannte Situation zu mildern
3. Vielfältige Zusammenarbeit zwischen Süd- und Nordkorea
4. Aktive Hilfe für das Zusammentreffen des Roten Kreuzes von Süd und Nord
5. Einrichten eines direkten Telefons zwischen Seoul und Pyungyang
6. Schaffen von Kommunen für die Vermittlung zwischen Süd und Nord

Ebd., S. 19 und Park (2009), S. 25, Vgl. Kindermann (1994), S. 116 und Vgl. Cieslik (2001), S. 136.

<sup>224</sup> Kindermann (1994), S. 125.

<sup>225</sup> Oh (2008), S. 183.

<sup>226</sup> Vgl. Park (2009), S. 24 und Vgl. Cho (2006), S. 39.

<sup>227</sup> Kang (2005), S. 18.

<sup>228</sup> Byun (2011), S. 28 und Kang (2004), S. 16-17.

<sup>229</sup> Kang (2005), S. 16.

<sup>230</sup> Vgl. Kindermann (1994), S. 122.

## 4.2 Bemerkungen im südkoreanischen Film

Ein Jahr nach dem Militärputsch vom 16.05.1961 wurde Chung-Hee Park zum 5. Präsidenten Südkoreas gewählt und er führte bis 1979 seine starke autoritäre Regierung im Zeichen der wirtschaftlichen Selbstständigkeit und des Antikommunismus. Durch die antikommunistischen Bestrebungen geriet auch die gesamte Filmindustrie unter staatliche Kontrolle.<sup>231</sup> Aus quantitativer Sicht waren die 1960er Jahre die Blütezeit des südkoreanischen Kinos, qualitativ und künstlerisch betrachtet waren sie eine Misere.<sup>232</sup>

Mit insgesamt vier Gesetzesänderungen für die Filmförderung machte Parks Regierung ihre Kontrolle über den Kulturbereich deutlich.<sup>233</sup> Die Regierung erneuerte das Filmgesetz erstmals 1962, ein Jahr später wurde es revidiert. Auf diesem Weg sollte der koreanische Filmmarkt untergeordnet werden und nur noch die Filmproduktionen zugelassen werden, die in einem engen Verhältnis zu der damaligen Regierung standen und für deren Unterstützung arbeiteten.<sup>234</sup> Jede Filmproduktion bedurfte einer Genehmigung, die immer schwieriger zu bekommen war, so dass viele Filmemacher ihre Projekte schließlich aufgaben.<sup>235</sup> Vor der Neuordnung der Filmgesetze im Jahr 1962 standen die Filmemacher im Mittelpunkt der Filmproduktion, denn sie suchten mit einem Konzept nach Mitwirkenden, nach dem neuen Filmgesetz musste man jedoch für Filmproduktionen zuerst eine Filmproduktionsfirma gründen. Die Filmproduzenten spielten nun in dem Prozess des Filmemachens eine wichtigere Rolle.

Die Regierung eröffnete eine staatliche Filmproduktion, dort wurden Filme produziert und verliehen. Die Veröffentlichung dieser (Kultur-)Filme war verpflichtend, so dass die Regierung die wesentlichen Kanäle besaß, die Bevölkerung wirkungsvoll zu erreichen. Insbesondere die Produktionsfirmen, die gute kommerzielle Filme produzierten, konnten mit der staatlichen Unterstützung mehr ausländische Filme importieren. Im Jahr 1964 gab die Regierung allen Filmproduktionen für koreanische Filme das Recht, ausländische Filme zu importieren. Als die Zahl der koreanischen Filme auf über 200 anstieg, kontrollierte die Regierung die Produktionszahlen der einzelnen Filmproduktionen und reduzierte die Zahl der importierten ausländischen Filme auf ein Viertel der koreanischen. Mit dem neuen Filmgesetz waren die Produktionsfirmen und Filmemacher gezwungen,

---

<sup>231</sup> Vgl. Chung (2004), S. 411.

<sup>232</sup> Vgl. McHugh (2005), S. 25-26.

<sup>233</sup> Vgl. Park (2007), S. 18 und Vgl. Chung (2004), S. 417-418.

<sup>234</sup> Vgl. Oh (2010), S. 272 und Vgl. Park (2004), S. 147.

<sup>235</sup> Vgl. Lee (2004), S. 19-21.

regierungskonforme Filme zu produzieren und verloren ihren Status als Künstler; die Filme in den 1960er Jahren waren somit „kunstlos“. Das neue Filmgesetz wurde erarbeitet, um die koreanische Filmindustrie zu erweitern, tatsächlich schränkte es die Freiheiten der Filmemacher und Produktionen ein und war schließlich nur ein wirksames Mittel der Führungsstrategie. 1966 wurde das Filmgesetz ein zweites Mal überarbeitet<sup>236</sup>, um die Filmindustrie noch stärker zu kontrollieren. „Für den Daejong Film Award<sup>237</sup> schuf die Regierung eine neue Kategorie, die des antikommunistischen Films, ein Jahr später bekamen die Produktionsfirmen, die gute antikommunistische Filme produzierten, die Genehmigung zum Import ausländischer Filme.“<sup>238</sup> 1970 und 1973 wurde das Gesetz jeweils erneut verändert: Bei der dritten Bearbeitung wurde die Trennung zwischen Verleihfirmen für ausländische Filme und Produktionsfirmen beschlossen, bei der vierten Überarbeitung eine noch stärkere Kontrolle.<sup>239</sup> Park unterscheidet deutlich zwischen der staatlichen Förderungspolitik in den 1960er und 1970er Jahren: Ihrer Meinung nach war die staatliche Förderungspolitik in den 1960er Jahren eine bloße Ankündigung; in den 1970er Jahren setzte die Regierung ihren Willen zur Kontrolle der Filmindustrie mit dem Beginn des Yushin Regimes und der Gründung des Korea Film Councils in die Tat um.<sup>240</sup> Unter den Umständen der 1960er Jahre nahmen sowohl die Filmemacher als auch die Bevölkerung die staatliche Kontrolle und Unterdrückung im künstlerischen Bereich widerstandslos hin. Die Filmemacher produzierten sogar freiwillig Filme zum Thema Antikommunismus, wodurch die Zahl der Kriegsfilme und der antikommunistischen Filme in dieser Zeit stieg. Mit den antikommunistischen Gesetzen verursachte die Regierung die inhaltliche Beschränkung und Einförmigkeit der Kriegsfilme. Durch die Einführung der neuen Kategorie für antikommunistische Filme bei dem Daejong Film Award wurden Filmproduzenten dazu motiviert, solche Filme zu produzieren, um eine Sondererlaubnis zum Import ausländischer Filme zu erhalten. Das zeigt, wie der Staat direkt und indirekt die Produktion von Kriegsfilm- und antikommunistischen Filmen als erfolgreiche Propagandamethode förderte und steuerte.<sup>241</sup> Unter der starken Kontrolle der Regierung

---

<sup>236</sup> Vgl. Park (2004), S. 150.

<sup>237</sup> Der Daejong Film Award wurde 1962 gegründet und ist mit dem Blue Dragon Award (gegründet 1963) die älteste und wichtigste Filmverleihung in Südkorea. Auf: <http://www.daejongfilmaward.com/x/> und <http://www.blueaward.co.kr/awards/>

<sup>238</sup> Lee (2004), S. 25.

<sup>239</sup> Vgl. Kang (2005), S. 20-25.

<sup>240</sup> Vgl. Park (2004), S. 163.

<sup>241</sup> Eine ähnliche Tendenz findet man im nationalsozialistischen Deutschland. In dieser Zeit wurde der Dokumentarfilm als politisches Propagandainstrument genutzt, wenn auch die Propaganda nur eine Funktion

waren die Kriegsfilme und die antikommunistischen Filme auch inhaltlich nicht frei: Die Sequenzen, die nichts mit Antikommunismus zu tun hatten, wurden komplett herausgeschnitten, bis schließlich nur noch die Schwarz-weiß-Gegenüberstellungen der Beziehungen zwischen Nord- und Südkorea in diesem Genre wiederzufinden waren. Dieses Genre existierte nur für die Absichten der damaligen Regierung und hatte die Aufgabe, den Antikommunismus als Führungsideologie der Bevölkerung wirkungsvoll näherzubringen. Die Zensur wurde darüber hinaus intensiviert<sup>242</sup>: „Censoring very strictly the screenplays before shooting and screening the prints after shooting.“<sup>243</sup> Die negative Bewertung der Kulturpolitik von Park kann aus heutiger Sicht mit zwei Sätzen zusammengefasst werden: „Die faschistische Zensur selbst, die unter der kommunistischen Regierung relevant ist, und die systemlose Zensur in der Praxis.“<sup>244</sup> In der Tat gab es während der Amtszeit von Park keine feste Richtlinie für die Zensur; seine Regierung befand sich dauerhaft in dem Prozess, Richtlinien zu erarbeiten, ohne sie wirklich zur Anwendung zu bringen.<sup>245</sup>

Die staatliche Kontrolle in dieser Epoche ließ viele Jugendfilme, Melodramen<sup>246</sup> und Komödien entstehen, dieses Genre war jedoch auch von der Führungsstrategie nicht befreit: Die Genrefilme waren ein gutes Mittel für die Regierung, um bewusst den besseren Status von Südkorea in der Konkurrenz mit Nordkorea zu zeigen. Außerdem verstärkten solche Filme in der Bevölkerung schöne Fantasien, wie schnell das Land wirtschaftliche Veränderungen schaffen könne und dass die Beschreibungen in den Filmen bald realisiert würden. Das Interesse an der amerikanischen Kultur in der Gesellschaft spielte dabei eine wesentliche Rolle. Das Verlangen nach der westlichen Kultur und einer modernen Gesellschaft haben zusammen mit der starken Kontrolle des Staates dieses Genre populär gemacht. Verschiedene ausländische Kulturen gewannen an Einfluss in der südkoreanischen Gesellschaft, besonders die amerikanische Kultur, die eigentlich schon

---

unter weiteren darstellte und filmhistorisch differenzierter betrachtet werden muss. Heinze (2012), S. 34.

<sup>242</sup> Vgl. Bae (2004), S. 43-47.

<sup>243</sup> Lee (1988), S. 147.

<sup>244</sup> Ebd., S. 306.

<sup>245</sup> Ebd., S. 306.

<sup>246</sup> In den 1960er Jahren machten die Melodramen fast 50% der gesamten Produktionszahlen aus. In Melodramen handelt es sich meist um Liebesbeziehungen und zugleich Belehrungen. Vgl. Lee (2004), S. 50-51.

Melodramen wie Shin-Pas melodramatischer Film im südkoreanischen Diskurs, handeln von einer Heldin, die unter Elend und Einsamkeit leidet und meistens tragisch endet, so dass ihr Tod den Konflikt beendet. Das rührte die Zuschauer, meist Frauen, die in dieser Zeit als wichtige Zuschauerschicht galten, zu Tränen. Es gibt in diesen melodramatischen Filmen kaum ein Happy-End. Vgl. Cho (2006), S. 37.



vor und dann nach der Kriegszeit in Südkorea bekannt geworden war. Sie setzte einen wichtigen sozialen Trend in Südkorea. Anfang der 1960er Jahre begann auch die japanische Kultur, die vor der Befreiung von Rhees Regierung bis in die 1950er Jahre verboten war, Einfluss auf die südkoreanische Gesellschaft zu nehmen. Dabei hatten japanische Filme für die südkoreanischen Filmemacher eine besondere Bedeutung. Für die Filmemacher waren die namhaften japanischen Filme auf internationaler Ebene ein Vorbild.<sup>247</sup> Kurz vor der Vereinbarung zwischen Japan und Südkorea am 22.06.1965 wurde der kulturelle Austausch beider Länder intensiviert<sup>248</sup>: Etwas Japanisches, wie Städtebilder, Kleidung oder Schauspieler waren besonders in Melodramen, dem verbreitetsten Filmgenre dieser Epoche, häufig zu sehen, denn die junge Generation war von der japanischen Kultur angetan und galt als wichtiges Publikum in den Kinos. Trotzdem wurden sowohl viele anti-japanische Filme als auch Filme über die Versöhnung beider Länder in verschiedenen Genres, meist Melodramen, produziert. Nach der Vereinbarung zwischen Japan und Südkorea ging diese Tendenz jedoch allmählich zurück. Als wichtigen Grund nennt Oh die unsystematische Zensur, die auch für die japanische Kultur galt und die negativen Gefühle für Japan mit Anti-Japan-Filmen stabil halten sollte.<sup>249</sup>

Unter dem Aspekt der filmischen Darstellungen enthielten nicht nur Jugendfilme und Melodramen, sondern auch Komödien, Thriller und Kriegsfilm Bilder und Beschreibungen der besseren Gesellschaft von Südkorea. Die meisten Kriegsfilm zeigten dramatische Kriegssituationen, dabei wurde die Militärmacht von Südkorea als die stärkere im Vergleich zu der von Nordkorea dargestellt. Diese Strategie sollte die Bevölkerung in Südkorea in Sicherheit wiegen und dem Staat die Unterstützung der Bürger einbringen. In Komödien wurden meist die Konflikte zwischen unterschiedlichen sozialen Schichten, Arbeitslosigkeit und Liebe zwischen Männern und Frauen thematisiert.<sup>250</sup>

Inhaltlich haben sich die Filme im Vergleich zu denen der 1950er Jahre nicht viel verändert, bis auf die Tatsache, dass es zwei unterschiedliche Bilder der damaligen Gesellschaft im neuen Medium Film zu sehen gab: Wie in den 1950er Jahren war die familiäre Tragödie nach dem Korea-Krieg ein wichtiges Filmthema, in dieser Zeit wurde jedoch mehr auf die

---

<sup>247</sup> Ebd., S. 278.

<sup>248</sup> Vgl. ebd., S. 280.

<sup>249</sup> Vgl. ebd., S. 292.

<sup>250</sup> Seo (2007), S. 232-234.

Situationen nach dem Krieg geachtet. In den 1950er Jahren war man damit beschäftigt, den Kriegsverlauf dokumentarisch zu zeigen und wie viele Menschen dabei ums Leben gekommen sind. Mit anderen Worten stellten die Filme den Krieg einfach und lebendig dar, dabei war wichtig, die nordkoreanischen Soldaten brutal und kaltblütig zu zeigen. Die filmische Thematisierung wurde in engem Verhältnis zu den politischen Situationen behandelt und es wurde auf die sogenannte „tragische Familiengeschichte mit antikommunistischem Hintergrund“ geachtet. Die Filme mussten eine einheitliche und doch dramatische Struktur, wie beispielsweise folgende besitzen: Ein nordkoreanischer Spion wird während seiner geheimen Aktivitäten von einem südkoreanischen Soldaten festgenommen, der sich als sein ungewollter und während des Koreakriegs verlorener Sohn herausstellt.

In den 1970er Jahren wurde die Lage der südkoreanischen Filmindustrie im Vergleich zu den 1960er Jahren in verschiedenen Bereichen schlechter. Vor allem ging die Produktionszahl der koreanischen Filme stark zurück, obwohl die Vielfalt der Filmgenres der 1960er Jahre auch in den 1970er Jahren zu sehen ist: „Die gesamte Produktionszahl der Filme 1970 war 231, 1975 nur 94.“<sup>251</sup> Außerdem sank die Zahl der Kinobesucher: „1969 betrug die Zahl der Kinobesucher 173.000.000, 1980 nur 53.000.000.“<sup>252</sup> Der wichtigste Grund war „die Vielfalt des Entertainments“<sup>253</sup> durch wirtschaftliche Stabilität und Wachstum. Je stabiler das Leben wurde, desto vielfältiger die Gelegenheit, sich zu amüsieren: Die schnelle Verbreitung des Fernsehers zu Hause<sup>254</sup>, die Popularität von Sportarten wie Baseball, Ringkampf und Basketball, zog die Menschen vor den Fernseher oder in die Sporthalle. Kang betont aber, der entscheidende Grund für das Nachlassen der Qualität und die Verringerung der Produktion der Filmindustrie liege in der damaligen Regierung, die mit noch strengeren Gesetzen diese Industrie kontrollieren wollte.<sup>255</sup> Aus filmästhetischer Sicht bezeichnet Lee diese Epoche als „vulgär“<sup>256</sup> und Park spricht von „weniger Autonomie der Kunst“<sup>257</sup> als wichtigem Unterschied im Vergleich zu den 1960er Jahren. Diese negativen Bewertungen betreffen die populären Filmgenres und ihre Inhalte: Melodramen und Actionfilme waren auch in den 1970er Jahren das populärste Filmgenre,

---

<sup>251</sup> Kang (2005), S. 26-27.

<sup>252</sup> Ebd., S. 27 und Vgl. Park (2004), S. 177-180.

<sup>253</sup> Ebd., S. 30 und Vgl. Park (2004), S. 176.

<sup>254</sup> Vgl. Lee (2004), S. 97 und Vgl. Kim (2005), S. 33.

<sup>255</sup> Vgl. Kang (2005), S. 30.

<sup>256</sup> Lee (2004), S. 88.

<sup>257</sup> Park (2004), S. 184.

Komödien wurden wenig produziert.<sup>258</sup> Das Melodrama entwickelte sich besonders, von ihm leiteten sich die Teeniefilme mit dem Auftauchen der Jugendkultur<sup>259</sup>, die Prostituiertenfilme<sup>260</sup> und Familienmelodramen, in denen zwei kontrastive Frauenbilder als traditionelle und gehorsame Frauen oder Prostituierte thematisiert wurden, ab. Auch Actionfilme waren seit Ende der 1960er Jahre stark von den Filmemachern in Hong-Kong beeinflusst und wurden Ende der 1970er Jahre meist in Kooperation mit Hong-Kong produziert.<sup>261</sup> Actionfilme waren „das charakteristische Filmgenre, das mit dem Wort vulgär bezeichnet wird“.<sup>262</sup> Selbstverständlich wurden weiterhin antikommunistische Filme und Propagandafilme mit staatlicher Unterstützung herausgebracht, insbesondere mit der vierten Gesetzveränderung von 1973, als der Korea Film Council die Haupttätigkeit übernahm, die Produktion der antikommunistischen Filme und Propagandafilme unter staatlicher Kontrolle zu unterstützen.<sup>263</sup>

### 4.3. Filmbeispiele

In den 1960er Jahren befanden sich die Kriegs- und antikommunistischen Filme in der Entwicklungsphase, da sie von verschiedenen Filmgenres abgeleitet wurden.<sup>264</sup> Der wichtigste Unterschied liegt darin, dass diese Hauptthemen mit anderen Filmgenres, meist Melodrama oder Dokumentarfilm, eng kombiniert wurden und dabei wurden nicht nur die Soldaten, die aktiven Kämpfer an der Front, sondern auch die Mitbürger und Frauen intensiv dargestellt. Chung klassifiziert in seiner Dissertation solche Filme als melodramatische Kriegsfilme, in denen nicht der Krieg selbst, sondern wie der Krieg das

---

<sup>258</sup> Vgl. Kang (2005), S. 32-33.

<sup>259</sup> Die Popularität der Teenie- und Actionfilme zeigt deutlich, dass sich das Publikum langsam änderte: Von Frauen zwischen 40 und 50 in den 1950er Jahren hin zur jüngeren Generation. Dabei spielten westliche Kulturen eine wichtige Rolle. In den 1970er Jahren wurde das Spektrum des Publikums erweitert. Studenten wurden zum wichtigsten Publikum, gut gebildet und mit der amerikanischen Kultur aufgewachsen. In der jüngeren Generation gab es jedoch einen großen Schichtunterschied durch die Industrialisierung. Die Probleme zwischen den unterschiedlichen sozialen Sichten wurden oft in verschiedenen Genrefilmen thematisiert. Vgl. Lee (2004), S. 223-231.

<sup>260</sup> Im koreanischen Diskurs wird dieses Filmgenre als Hostessfilm bezeichnet. Lee versteht die Popularität der Hostessfilme in enger Verbindung mit der verbreiteten Prostitution in den 1970er Jahren. Mit der schnellen Industrialisierung sind die Frauen vom Land in die großen Städte gekommen, um Geld zu verdienen, viele endeten in der Prostitution. Vgl. Lee (2004), S. 96-103, Vgl. Cho (2006), S. 43-44 und Vgl. Hwang (2005), S. 430.

<sup>261</sup> Vgl. Lee (2004), S. 106.

<sup>262</sup> Ebd., S. 105.

<sup>263</sup> Vgl. Park (2004), S. 167-168.

<sup>264</sup> Vgl. Lee (2000), S. 49-50.

Leben der Menschen beeinflusst hat, betrachtet wird.<sup>265</sup> Dieser Trend entstand mit Hilfe der Erwartungen des Publikums seit Ende der 1950er Jahre; der Film *THE NORTH AND THE SOUTH* (1965, R: Kee-Duk Kim) ist ein Vertreter dieses Filmgenres. Es gibt auch ein ähnlich abgeleitetes Filmgenre aus Kriegsfilmern, das im Hollywood-Film als „home front film oder home front drama“<sup>266</sup> bezeichnet wird. In solchen Filmen wurde das bürgerliche Leben hinter der Front und das Leben der Soldaten in anderen Kampfsituationen beleuchtet.<sup>267</sup> Die Filme *THE DMZ* (1965, R: Sang-Ho Park), *FLAME IN THE VALLEY* (1967, R: Soo-Yong Kim) und *LEGEND OF SSARIGOL* (1967, R: Man-Hee Lee) gehören zu dieser Kategorie.

Im kommenden Kapitel werden wichtige Filmemacher und ihre Filme in dieser Epoche analysiert, die diese Veränderungen in ihrer Entwicklungsphase sichtbar machen.

#### 4.3.1 Man-Hee Lee und seine Filme in den 1960er Jahren

Sie waren an der Seite von Soldaten, die in der bombenreichen Kriegssituation schweigend krochen, an der Seite von Liebespaaren, die den Weg beschritten, obwohl sie wussten, dass dieser Weg zum Scheitern führte, und an der Seite von jungen Menschen, die sich gegen Gewalt stärken mussten.

-Grabinschrift von Man-Hee Lee, Text von Soo-Yong Kim<sup>268</sup>

Der südkoreanische Filmemacher Man-Hee Lee (1931-1975) debütierte im Jahr 1961 und drehte bis zu seinem früheren Tod innerhalb von 15 Jahren insgesamt 49 Filme. Lee gilt aus heutiger Sicht als wichtigster Filmemacher, als Autorenfilmemacher, der die Qualität des südkoreanischen Films verbesserte, obwohl zu seiner Zeit freie kulturelle Aktivitäten durch Parks Regierung unterdrückt wurden.<sup>269</sup> Hyang-Jin Lee schreibt in ihrem Buch, Man-Hee Lee gelte als „one of the most important directors in the 1960s and 1970s film history by many film critics and scholars, often referred to as offering a critical view on the

---

<sup>265</sup> Vgl. Chung (2011), S. 14.

<sup>266</sup> Neal (2000), S. 126.

<sup>267</sup> Vgl. Chung (2011), S. 12.

<sup>268</sup> Shin (2003), S. 171.

<sup>269</sup> Vgl. ebd., S. 145 und Mun (2009), S. 22-26.

Korean War and its aftermath.”<sup>270</sup> In seinen Filmen in verschiedenen Filmgenres realisierte er seinen persönlichen Ausdruck und seine Wahrnehmungen von Menschenleben der damaligen Zeit. Seine Besonderheiten sind unter zwei Aspekten<sup>271</sup> zusammenzufassen: Er schenkte den Figuren und ihren sensiblen emotionalen Veränderungen mehr Aufmerksamkeit und fand die traditionellen Filmtheorien und -regeln trivial. Er versuchte daher, zahlreiche filmische Experimente durchzuführen, wodurch es nicht einfach ist, Gemeinsamkeiten zwischen seinen 48 Filmen zu finden. Im südkoreanischen Diskurs wurden seine Filme meistens unter vier Filmgenres: Kriegsfilm, Thriller, Melodram und Literaturfilm, näher erforscht.

Im folgenden Abschnitt werden seine drei wichtigsten Kriegsfilme näher betrachtet, in denen insbesondere seine persönlichen Erfahrungen der Teilnahme an dem Krieg<sup>272</sup> für seine persönliche Handschrift sorgten. In *THE MARINE NEVER RETURNED* (1963, R: Man-Hee Lee) und *LEGEND OF SSARIGOL* beschreibt er “the inhumane nature of the civil war and the devastation brought on the people”.<sup>273</sup>

#### **4.3.1.1 Realisierter und realistischer Krieg: THE MARINE NEVER RETURNED**

In Lees Kriegsfilmen stehen „nicht Kriegshelden, sondern wegen des Kriegs isolierte Menschen und ihr Verhältnis“<sup>274</sup> im Mittelpunkt, was für die damalige Zeit etwas Besonderes war. Der Film *THE MARINE NEVER RETURNED* ist ein wichtiger Kriegsfilm in der südkoreanischen Filmgeschichte, der einen skeptischen Blick auf den Krieg und „the director’s thematic emphasis on the horrors of war“<sup>275</sup> wirft.<sup>276</sup> Mit der staatlichen Unterstützung von Parks Regierung wurde dieser Film strategisch produziert und nicht nur dem normalen Publikum, sondern auch ganz gezielt zahlreichen Militärtruppen vorgeführt.<sup>277</sup>

Für die Fokussierung auf den Krieg selbst und im Stich gelassene Menschen verwendet der Filmemacher einige spezifische filmische Einstellungen. Anfangs erzählt der Film aus der Perspektive eines kleinen Mädchens, Young-Hee, das während des Kriegs seine Eltern

---

<sup>270</sup> Lee (2000), S. 51.

<sup>271</sup> Vgl. Shin (2003), S. 146.

<sup>272</sup> Yu (2005), S. 129.

<sup>273</sup> Lee (2000), S. 51.

<sup>274</sup> Shin (2003), S. 148 und Vgl. Mun (2009), S. 45.

<sup>275</sup> Mun (2009), S. 49.

<sup>276</sup> Vgl. Lee (2004), S. 43.

<sup>277</sup> Vgl. Chung (2010), S. 190.

verlor, um die Tragödie des Kriegs zu beschreiben.<sup>278</sup> Als Ehrensoldatin wurde sie von den Truppenmitgliedern geliebt und spielt als aktive Kriegsbeobachterin eine wichtige Rolle. [Abb. 23 und 24] Weiterhin gibt es in diesem Film sehr detaillierte und realistische lange Kriegssequenzen<sup>279</sup>, in denen wiederum im Krieg isolierte Soldaten näher gezeigt wurden: Die Sequenzen sind inszeniert, aber mit echten Waffen, Panzern, Bomben und echten Soldaten.<sup>280</sup> Bemerkenswert ist dabei, dass in den Kampfscenen die Gegner nicht nordkoreanische, sondern chinesische Soldaten sind. Außerdem kommen in den wenigen Textstellen Worte wie Nation, Volk u.s.w., die in den antikommunistischen Filmen oft zu hören sind, nicht vor<sup>281</sup> und es werden dabei individuelle menschliche Emotionen gezeigt.<sup>282</sup> Damit unterscheidet sich der Film von den zahlreichen antikommunistischen Filmen seit Mitte der 1960er Jahre. Chung geht bei seinen Einstellungen davon aus, dass der Film den Bruderkrieg absichtlich aus der Entfernung beleuchtet, als Essenz des Kriegs selbst.<sup>283</sup> Shin versteht die Verwendung weniger Texte während der Kampfsequenz als Darstellung der „Unsinnigkeit der Sprache auf der Grenze“<sup>284</sup> zwischen Leben und Tod. Es ist auch interessant zu beobachten, wie das Verhältnis zwischen südkoreanischen und amerikanischen Soldaten sowie südkoreanischen Prostituierten und amerikanischen Soldaten, beschrieben wird, also den drei Gruppen, die sich aus der Notlage des Kriegs bildeten. In einer Sequenz, in der diese drei unterschiedlichen Gruppen auftauchen, wird der Minderwertigkeitskomplex<sup>285</sup> der südkoreanischen Soldaten gegenüber den amerikanischen Soldaten verdeutlicht.

#### **4.3.1.2 Familie mit zwei Ideologien: A HERO WITHOUT SERIAL NUMBER**

Nach der Verhaftung wegen des Films THE SEVEN FEMALE POW' S (1965, R: Man-Hee Lee)<sup>286</sup> war Man-Hee Lee einem enormen Druck ausgesetzt, da er nicht mehr die Filme drehen konnte, die er wollte. Unter diesem Druck drehte er den Film A HERO WITHOUT SERIAL NUMBER, eine Familientragödie, die auf dem Roman Taras Bulba von Nikolai Vasilievich Gogol (1809-1852) basiert. Im Mittelpunkt stehen zwei Brüder, die sich

---

<sup>278</sup> Vgl. Hughes (2011), S. 202.

<sup>279</sup> Vgl. Mun (2009), S. 47.

<sup>280</sup> Vgl. Shin (2003), S. 149 und Ji (2005), S. 23.

<sup>281</sup> Vgl. ebd., S. 149-150.

<sup>282</sup> Vgl. Ji (2005), S. 23.

<sup>283</sup> Vgl. Chung (2010), S. 195 und 201-202.

<sup>284</sup> Shin (2003), S. 150.

<sup>285</sup> Chung (2010), S. 192.

<sup>286</sup> Der Titel ist original aus dem Korean Film Archive übernommen.

ideologisch gegenüberstehen und deren Eltern auf der Seite des Älteren stehen. Diese klare ideologische Trennung zwischen Brüdern oder den Eltern und ihren Kindern war auch ein klassisches Merkmal von antikommunistischen Filmen in den 1960er Jahren.<sup>287</sup> Dieser Film ist in einer engen Verbindung mit dem Erscheinungsjahr zu sehen: Im Jahr 1966 wurden der Süden und Norden mit konkurrierenden Führungssystemen konfrontiert. In Südkorea galt der Nationalismus als wichtige Führungsphilosophie, er wurde mit Antikommunismus und Modernisierung verbunden, so dass Antikommunismus im südkoreanischen Diskurs Nationalismus und zugleich Modernisierung bedeutete.<sup>288</sup> Aus diesem Grund war die Zeit der 1960er Jahre die Blütezeit für antikommunistische Filme, hauptsächlich im Genre Kriegsfilm, die meistens Kriegssituationen als Schwerpunkt der Handlung beschreiben.

Der Film *A HERO WITHOUT SERIAL NUMBER* (1966, R: Man-Hee Lee) ging einen Schritt weiter, so dass es nicht leicht ist, ihn als klassischen antikommunistischen Film<sup>289</sup> zu kategorisieren, denn er folgt zwar einer kontrastiven Gegenüberstellung in der Erzählstruktur, jedoch stehen die menschlichen Konflikte von Young-Heun, einem Kommunisten, im Mittelpunkt: Er beschreibt nicht nur das Spektakel des Kriegs, sondern fokussiert den Konflikt in einer Familie und ihr tragisches Ende. Außerdem beleuchtet er Nordkorea mit der attraktiven Figur, Young-Heun, der im Publikum Mitleid erweckt, als Bruder mit demselben Vater und zugleich als Repräsentant derselben Bevölkerung.<sup>290</sup> Dieser Film war von der staatlichen Zensur nicht befreit; hier fand jedoch wieder die im Vergleich zum früheren Film *THE SEVEN FEMALE POW'S* im Jahr 1965 unsystematische Zensur Anwendung. Der Film verletzte angeblich durch die heroisierende Beschreibung nordkoreanischer Soldaten das Gesetz für den Antikommunismus, so dass der Filmemacher festgenommen wurde<sup>291</sup>: Der Film *A HERO WITHOUT SERIAL NUMBER* wurde

---

<sup>287</sup> Vgl. Jeong (2007), S. 185.

<sup>288</sup> Vgl. ebd., S. 182.

<sup>289</sup> Nach dem Interview von Woo-Jung Han, dem Drehbuchautoren dieses Films, plante der Filmemacher, „einen richtigen antikommunistischen Film“ zu machen. Dokumentation über Woo-Jung Han, Part 2, Korea Film Archive 2005.

<sup>290</sup> Vgl. ebd., S. 185.

<sup>291</sup> Die Hauptprobleme liegen in der menschlichen und hilfsbereiten Darstellung nordkoreanischer Soldaten. Besonders in der Darstellung, wie eine südkoreanische Krankenschwester vor einer Vergewaltigung durch chinesische Soldaten gerettet wird. Der Film wurde nach dem Streichen des angeblich anstößigen Inhalts mit dem neuen Titel *RETURNED FEMALE SOLDIER* aufgeführt, war aber trotz der Neugier des Publikums wenig erfolgreich. Der Film *THE SEVEN FEMALE POW'S* ist ein antikommunistischer Film in Form eines Kriegsfilms, in dem der Korea-Krieg aus Sicht von Frauen betrachtet wird. Vgl. Yu (2005), S. 40-42, 89-94 und S. 97-98.

aber nicht wegen des menschlich dargestellten nordkoreanischen Soldaten, Young-Heun, kritisiert, sondern nur, weil die Uniform von Young-Heuns Vorgesetzten zu elegant ist.<sup>292</sup>

In diesem Film ist es wichtig zu beobachten, wie er mit der Veränderung des jüngeren Bruders seine Botschaft des Antikommunismus filmisch ausdrückt. Der jüngere Bruder, Young-Heun, der als anerkannter nordkoreanischer Führer in seine Heimat zurückgekehrt ist, erkennt, dass sein älterer Bruder und seine Eltern gegen Nordkorea stehen. Eine Familie mit zwei kontrastiven Ideologien deutet früh an, wie diese Familiengeschichte verläuft. [Abb. 25] Der Filmemacher zeigt mit dem jüngeren Bruder die Unmenschlichkeit und Gewalttätigkeit des nordkoreanischen Führungssystems, in einigen Episoden und Schärfetiefen sowie Nah- und Großaufnahmen: Young-Heuns Vorgesetzter verlangt von ihm, seinen Vater zu foltern, um herauszufinden, wo sein ältester Sohn ist und gibt den Befehl, auf seinen Vater zu schießen. Young-Heuns gewalttätige Handlungen gegenüber seinem Vater werden mit einer Feier und Orden honoriert.

Die zwei hoch emotionalen Momente, in denen Young-Heun zwischen seiner gelernten Ideologie und der Moral entscheiden muss, werden durch unterschiedliche Bildtiefen differenziert dargestellt. In der Foltersequenz werden der Vater und sein jüngerer Sohn ganz nah in Großaufnahme gezeigt, um die Anspannung und den inneren Konflikt visuell zu verdeutlichen. [Abb. 26] In der Hinrichtungssequenz sind in einer Einstellung in der offenen Landschaft der jüngere Sohn im Vordergrund in einer Großaufnahme und sein Vater im Hintergrund zu sehen. [Abb. 27] Die Schärfentiefe wird effektiv eingesetzt, um das Gefängnis zu zeigen. Ein langer Korridor in der Mitte und mehrere vergitterte Zellen an beiden Seiten. Von der Position der Kamera ist der Korridor bis zum Ende deutlich zu sehen und dies zeigt, dass das Gefängnis unter strenger Kontrolle von nordkoreanischen Soldaten steht.

Das Schuldgefühl, dass sein Vater wegen ihm getötet wurde, verändert ihn allmählich und motiviert ihn schließlich, sich von seiner Ideologie abzuwenden und anonym die Gruppe seines älteren Bruders zu unterstützen. Seine Äußerung vor dem Tod des Vaters, den er selbst getötet hat, er sei nicht mehr sein Sohn, macht klar, dass er sich mit seiner Rolle als Doppelagent von seiner Schuld befreien möchte.

Der Film zeigt zwei unterschiedliche Frauenbilder im Kontrast, nämlich die Mutter der beiden Brüder und die Ehefrau des Vorgesetzten. [Abb. 28, 29 und 30] Die Mutter ist eine

---

<sup>292</sup> Vgl. Jeong (2007), S. 184.



traditionelle Frau, die sich um die Familie kümmert. Dem Konflikt zwischen ihren Söhnen steht sie machtlos gegenüber. Sie nimmt alles als ihr Schicksal an und geht damit passiv und gehorsam um. Vor dem toten Körper ihres Mannes kann sie nur weinen, sie kann nicht zwischen beiden Söhnen wählen und sich nicht für eine Seite entscheiden. Die Ehefrau dagegen ist eine mächtige Frau, die aus einer guten Familie stammt und für ihre Familie eine Zweekehe eingeht. Dass sie sich ihrem verhassten Ehemann anschließt, zeigt deutlich, dass sie ihr Schicksal selbst in die Hand nimmt.

#### **4.3.1.3 Die Geschichte eines Dorfes und zugleich Koreas: LEGEND OF SSARIGOL**

Der Film A HERO WITHOUT SERIAL NUMBER war für den Filmemacher die Gelegenheit, seine Loyalität zur antikommunistischen Ideologie zu zeigen.<sup>293</sup> Nach diesem Film drehte er verschiedene Genrefilme, wie Thriller und Actionfilme. Angesichts des Vietnamkriegs benötigte die Regierung von Park Kriegsheldengeschichten und in dieser Situation drehte Lee zwei Kriegsfilme in Vietnam und kehrte mit dem Film LEGEND OF SSARIGOL, der auf einem Roman von Heuh Seonwoo basiert, wieder zu dem Thema Korea-Krieg zurück.<sup>294</sup>

Der Film LEGEND OF SSARIGOL beginnt mit einer langen Eröffnungssequenz: Die Kamera zeigt mit musikalischer Begleitung einen Fluss aus der Vogelperspektive. Mit dem Ende der Musik setzt eine Narration ein, die eine kurze Erklärung gibt, welche Geschichte der Film erzählt. Der Filmemacher beschreibt die Dorfbewohner, die südkoreanische Soldaten unterstützten und aus diesem Grund ihren Dorfführer verloren. [Abb. 31 und 36] Wie die Narration betont, ist diese Geschichte keine Legende, sondern eine wahre Geschichte, die zugleich für Korea steht, in der damaligen Kriegszeit, in der man eine Entscheidung treffen musste.<sup>295</sup>

In diesem Film werden mehrfach Konflikte dargestellt: Zuerst der süd- und nordkoreanische Konflikt und der zwischen den Dorfbewohnern. Insbesondere folgt dieser Film der Regelung mit der klassischen Darstellung nordkoreanischer Soldaten: Die nordkoreanischen Soldaten, insbesondere der Anführer Pyo, ein ehemaliger Dorfbewohner, werden meistens aus der Froschperspektive gezeigt, um ihre Führungsmacht und die Bedrohung darzustellen. [Abb. 32 und 33] Der Anführer ist gewalttätig gegen seine

---

<sup>293</sup> Vgl. Yu (2005), S. 188-189.

<sup>294</sup> Vgl. ebd., S. 47 und Vgl. Mun (2009), S. 49.

<sup>295</sup> Yu versteht diese Narration am Anfang und Ende des Films als eine Andeutung, dass dieses Dorf eigentlich für das gesamte Land Korea steht. Vgl. ebd., S. 47.

Leute<sup>296</sup>, insbesondere Frauen und ältere Menschen. [Abb. 34 und 35] Es gibt auch Konflikte unter den Dorfbewohnern, die aus Furcht um ihr Leben dagegen waren, südkoreanischen Soldaten zu helfen. Mit dem heiligen Tod des Dorfführers wird im Film angedeutet, wie unschuldige Menschen während der Kriegszeit getötet wurden und dies führt zu einer Rechtfertigung für die gewalttätigen Darstellungen nordkoreanischer Soldaten. [Abb. 37] In diesem Film zeigt der Filmemacher Lee in einer langen Sequenz den Kampf zwischen südkoreanischen Soldaten mit den Dorfbewohnern und nordkoreanischen Soldaten im Wattenmeer, der einen verkleinerten Korea-Krieg zwischen zwei Ideologien und darin geopferte kleine Dörfer symbolisiert.

#### **4.3.2 THE DMZ**

Mit dem Film *THE SEA* (1956, R: Sang-Ho Park) begann die Karriere des Filmemachers Sang-Ho Park (1931-2006), in seiner Schaffensperiode von den 1950er bis Anfang der 1970er Jahre drehte er insgesamt 51 Filme, davon 25 kommerzielle und 25 Dokumentarfilme.<sup>297</sup> Aus genrespezifischer Sicht sind seine Filme in Melodrama und antikommunistischem Film einzuteilen. In ihnen kann man seinen dokumentarischen und realistischen Filmstil als hervorstechende Merkmale erkennen.<sup>298</sup> In seinen Filmen beschreibt er bürgerliche Lebensbilder, meistens die von weiblichen Figuren. Mit den Frauen, die während und nach dem Krieg als Familienoberhäupter die Verantwortung für das Überleben der Familie übernahmen, stellte der Filmemacher Park eine Lebenshoffnung dar und tröstete die Bevölkerung damit. Sein berühmter Film *A HAPPY BUSINESSWOMAN* (1963, R: Sang-Ho Park) aus dem Jahr 1963 ist ein gutes Beispiel dafür; er verhalf dem Filmemacher zu einem enormen Erfolg. Dieser Film handelt von einer Frau, die trotz zahlreicher Lebensprobleme als erfolgreiche Geschäftsführerin agiert. Seine dokumentarische Handschrift wird durch authentische Räume, wie einen Marktplatz, eine Straße oder Geschäfte, verdeutlicht, die von einer versteckten Kamera aufgenommen wurden, um das bürgerliche Leben noch realistischer darstellen zu können.<sup>299</sup>

Sein nächster Film *THE DMZ* zeigt seine dokumentarische Handschrift sehr deutlich. Dieser Film wurde von den damaligen Filmkritikern und internationalen Autoren als „ein

---

<sup>296</sup> Vgl. ebd., S. 48.

<sup>297</sup> Kim (2004): *The Dictionary of Korean Film Directors*

<sup>298</sup> Vgl. Ebd.

<sup>299</sup> Dokumentation über Sang-Ho Park, Korea Film Archive.

bewundernswerter, aber auch problematischer Film, der die Realität des Lebens der Bevölkerung zeigt“<sup>300</sup>, bezeichnet. Er wurde sehr positiv bewertet, jedoch vom Publikum wenig angenommen. Dieser Film stellt von Anfang an klar, dass er kein antikommunistischer Film, sondern ein Antikriegsfilm ist. Hee-Moon Cho beschreibt die Bedeutung dieses Films: „Die Kriegsfilm in dieser Zeit besaßen eine einfache Erzählstruktur, nämlich das gute Südkorea und das böse Nordkorea. Der Film THE DMZ befindet sich aber außerhalb dieser klassischen Erzählstruktur. Der Filmemacher zeigt damit eine neue Dimension des Kriegsfilms.“<sup>301</sup>

Um die Antikriegsbotschaft filmisch darzustellen, verwendet der Filmemacher vor allem einige dokumentarische Methoden zum Kombinieren des dokumentarischen und des inszenierenden Filmstils, die den Film von den damaligen Kriegsfilmen deutlich unterscheidet. Unter diesem sogenannten „Semi-Doku- oder Halb-Dokumentarfilm“ versteht man einen Dokumentarfilm, in dem der Inhalt mit der Erzählstruktur eines Spielfilms erzählt wird. Mit anderen Worten ist eine Semi-Dokumentation (Halb-Dokumentarfilm) in der damaligen Zeit ein Begriff für kommerzielle Filme, die als besondere Form den Charakter von dokumentarischen und kommerziellen Filme besaßen.<sup>302</sup> Semi-Dokumentationen wurden besonders in England, den USA und Kanada gedreht, als Folge des Zweiten Weltkriegs, da die erzählten Realitäten reizvoller als fiktionale Geschichten waren. Meistens wurden in diesen Filmen Krieg und Soldaten behandelt, deren Aktionen vollständig inszeniert waren.<sup>303</sup> Der Kriegsfilm entwickelte sich mit dem Kriegsdokumentationsfilm<sup>304</sup> und in Kriegsfilmen spielten die dokumentarischen Filmelemente als Untermauerung eine Rolle, um die Kriegssituation noch dramatischer und realistischer darzustellen.<sup>305</sup> Dieser Film wird als Semi-Dokumentation klassifiziert, da Originalfilmmaterialien des Krieges und des Teilungsprozesses verwendet werden und er in der authentischen DMZ mit Hilfe der USA

---

<sup>300</sup> Dieser Film wurde bei dem 13. Asien-Filmfestival im Jahr 1966 und dem 27. Venedig-Filmfestival eingeladen; bei dem 13. Asien-Filmfestival wurde er als bester Dokumentarfilm ausgezeichnet. In einem Interview äußerte der Filmemacher, er musste den Film als Mischung eines dokumentarischen und kommerziellen Films drehen, um ihn für das Publikum interessant zu machen. Für das Einreichen des Films bei dem 13. Asien-Filmfestival wurden die kommerziellen Filmteile komplett herausgeschnitten. Vgl. Chung (2009), S. 185 und 190-191.

<sup>301</sup> Dokumentation über Sang-Ho Park, Korea Film Archive.

<sup>302</sup> Vgl. Chung (2009), S. 188.

<sup>303</sup> Lee; Jung (2003), S. 106.

<sup>304</sup> Von 1950 bis 1954 wurden Kriegsdokumentationen produziert und sogar kurz nach dem Krieg dem Publikum vorgeführt. Vgl. Chung (2011), S. 70-71.

<sup>305</sup> Vgl. ebd., S. 33-34.

gedreht wurde.<sup>306</sup> Der Filmemacher benutzte zwei Kinder als Hauptdarsteller, die Laiendarsteller waren.<sup>307</sup> Ein Junge, in einer schäbigen Soldatenuniform, und ein Mädchen sind auf der Suche nach ihren Eltern in der DMZ und finden dort den Tod.

Die Antikriegsbotschaft wird in einigen Episoden in DMZ konkretisiert. Die Einstellung von Kindern in der DMZ wirkt ironisch, denn der Raum DMZ voller Gefahr und Tragik ist für die Kinder, die die Bedeutung des Krieges nicht verstehen, wie ein Spielplatz: Die Kinder kochen Kartoffeln in einem Stahlhelm; der Junge verwendet Holzkreuze von Gräbern, um Feuer zu machen. [Abb. 38, 39 und 40] Sie singen Militärlieder und sprechen englische Worte. Die DMZ, die die Grenze noch nicht ganz befestigte, war für die Kinder ein unterhaltsames Element zum Spielen. Die Spielregel war einfach: Die Kinder sitzen Rücken an Rücken zwischen der Absperrung und sprechen nicht miteinander. In dem Spiel wird den Kindern auch die Tragik bewusst. Mit diesem ironischen und symbolischen Spiel wird ihr tragisches Ende in DMZ verdeutlicht und der Filmemacher zeigt seine Botschaft von der Sinnlosigkeit des Krieges. [Abb. 41, 42 und 43]

#### **4.3.3 Abgeschweifte Liebe: THE NORTH AND THE SOUTH**

Der Filmemacher Kee-Duk Kim veröffentlichte vier Jahre nach dem Film FIVE MARINES einen neuen antikommunistischen Film, dessen melodramatischer Charakter der wichtigste Unterschied zu seinem früheren Film ist. Der Film THE NORTH AND THE SOUTH, der auf einer wahren Geschichte aus dem Korea-Krieg basiert<sup>308</sup>, betont in erster Linie nicht die Gegenüberstellung zwischen Süd und Nord, sondern eher die Freundschaft zwischen zwei Soldaten, die dieselbe Frau lieben. Dieser Film wurde 1984 von Ki Kim mit demselben Titel erneut gedreht.

Im Mittelpunkt dieser Familiengeschichte, die durch die Landesteilung entstand, steht die Frau Eoen-A: Sie ist die Ehefrau von Lee, dem südkoreanischen Soldaten in der Gegenwart, und zugleich die Freundin von Il-Gu Jang, dem nordkoreanischen Soldaten, in der Vergangenheit, der freiwillig nach Südkorea gekommen ist, um sie wiederzusehen. Der nordkoreanische Soldat wird in diesem Film als Romantiker beschrieben, der sich für seine

---

<sup>306</sup> Park erinnerte sich, er konnte bei den Dreharbeiten von DMZ auf der Seite von Südkorea ausschließlich die Räume verwenden, die bereits von den USA minenfrei gemacht worden waren. Aus diesem Grund waren seine Möglichkeiten sehr begrenzt, spontan einen zusätzlichen Schauplatz zu bekommen. Ebd. und Vgl. Chung (2009), S. 184 und 188.

<sup>307</sup> Vgl. Chung (2009), S. 188.

<sup>308</sup> Vgl. Shim (2011), S. 186.

Liebe und Freiheit in Lebensgefahr begibt, denn für ihn ist Eoen-A wichtiger als sein Land. Der südkoreanische Soldat, der aktuelle Ehemann von Eoen-A ist ebenso. Ihre abgeschweifte Liebe zu derselben Frau, dem wichtigsten melodramatischen Charakter in diesem Film, wird mit Hilfe eines Liedes verstärkt. Das Lied mit dem Titel ‚Wer kennt diese Person?‘<sup>309</sup> wird als wichtiges musikalisches Element verwendet, insbesondere in Sequenzen, in denen sich das alte Paar wiedertrifft und wie sich die drei im Gespräch befinden, sowie Il-Gu in seiner Erinnerung an die Vergangenheit mit Eoen-A. [Abb. 44, 45, 46 und 47]

#### **4.3.4 Frauen in der Kriegszeit: FLAME IN THE VALLY**

Der Film FLAME IN THE VALLY beschreibt die Kriegssituation aus der Sicht von Frauen. Frauen als wichtige Motive tauchen im Kriegsfilm meist auf den Fotos der Männer auf<sup>310</sup>, aber der Filmemacher stellt die Frauen hier in die Mitte der Geschichte. Sie haben während der Kriegszeit ihre Männer verloren und versuchen, ohne männliche Hilfe auf eigenen Beinen zu stehen. Die Anfangssequenz des Films zeigt die Vorgeschichte der Dorffrauen und zugleich ihre aktuelle Situation: Im Bambuswald sind die Frauen zu sehen, die auf den Befehl von Partisanen aus ihrem Haus Getreide holen. Die wichtigsten vier Hauptdarstellerinnen werden dabei von der Kamera sehr unmittelbar vorgestellt. Ihre individuellen Charaktere sind durch ihr nah aufgenommenes Verhalten und ihre Stimmen sowie ihre äußerlichen Merkmale zu erkennen. [Abb. 48-51] Diese direkte Narration war eine neue Erzählweise in südkoreanischen Filmen der 1960er Jahre, die meist ausschließlich am Anfang des Films zu sehen ist, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen und die Figuren vorzustellen.<sup>311</sup> Chang versteht diese direkte Narration als Kultur der mündlichen Darlegung, die bis in die 1940er Jahre in Südkorea sehr populär war.<sup>312</sup> Diese ist noch in einigen Filmen in den 1960er Jahren zu finden, in denen die Sehnsucht nach der Vergangenheit noch spürbar war.

Ihre schweren Alltagssituationen, wie sie diese Zeit überstehen, werden durch konkrete authentische Tätigkeiten rund um die Uhr gezeigt: Tagsüber waschen Frauen Wäsche am Bach, sammeln Holz auf dem Berg und kümmern sich um die Familie; in der Nacht sitzen

---

<sup>309</sup> Das Lied wurde auch im Film GILSOTTEUM verwendet. In diesem Film war das Lied nicht nur ein Schlager, sondern ein wichtiges Merkmal, diese Zeit zu charakterisieren.

<sup>310</sup> Vgl. Klein; Stiglegger; Traber (2006), S. 16-17.

<sup>311</sup> Vgl. Chang (2007), S. 76 und 93-94.

<sup>312</sup> Vgl. Chang (2007), S. 100-101.

sie am Spinnrad, um Textilien herzustellen. Die Frauenbilder sind wie ein Porträt der familiären Verhältnisse, zum Beispiel Mutter und Tochter, Schwiegermutter und -tochter, mit Betonung ihrer traditionellen Rolle werden sie unterschiedlich dargestellt. [Abb. 52-54] Der Filmemacher beobachtet dabei auch ihre sexuellen Wünsche, die unter ihrer traditionellen Rolle in der schweren Lebenssituation unterdrückt werden musste. Dies wird als angespannte Beziehung zwischen zwei Frauen konkretisiert, die mit demselben Mann Sex hatten. Es ist eine Dreiecksbeziehung ohne Happy-End, mit der Folge der Verbrennung des Bambuswaldes. Nach Chung entspricht dieses Ende der klassischen Regel des Melodrams in den 1960er Jahren. „Die Schlussregeln der Melodramen, die die Wünsche der Frauen offensichtlich thematisieren, befinden sich in einer engen Verbindung mit dem Wort Bestrafung.“<sup>313</sup> Die „unreinen“ Frauen werden von der Gesellschaft scharf kritisiert oder mit ihrem Tod für ihr unmoralisches Verhalten zur Verantwortung gezogen. Im Vergleich dazu wird das unterdrückte Verlangen der Frauen, die ihre Treue während der Abwesenheit ihrer Männer bewahren, in den Filmen als sehr moralisch dargestellt.<sup>314</sup> Der verbrannte Bambuswald in der letzten Sequenz, als Ort zur Flucht für den Mann, für die heimliche Liebe, für die drei Geheimnisträger und für das Erbe der Generationen für die Dorffrauen, ist aus diesem Grund als Bestrafung für die unerlaubte Affäre zu verstehen. Mit der Verbrennung wurde diese Unmoral ausgelöscht. [Abb. 55]

#### **4.3.5 Kwon-Taek Im in den 1970er Jahren**

##### **4.3.5.1 Der Filmemacher Kwon-Taek Im und die koreanische Filmgeschichte**

Ich konnte mein Leben lang Filmemacher sein, denn ich konnte außer Filmedrehen nichts machen. -Kwon-Taek Im<sup>315</sup>

Diese retrospektive Äußerung von Kwon-Taek Im (\*1936) spiegelt sein gesamtes Leben als Vertreter des koreanischen Kinos wider. Er ist der einzige koreanische Filmemacher, der in den 1960er Jahren seine Karriere begann und bis zur Gegenwart Filme dreht. Im wuchs mit der koreanischen Filmindustrie auf, entwickelte sich und ist zu einer wahren Legende des koreanischen Films geworden. Seine Filme aus den unterschiedlichen

---

<sup>313</sup> Chung (2007), S. 108.

<sup>314</sup> Vgl. ebd., 108.

<sup>315</sup> Mentor aus unserer Zeit, Kwon-Taek Im aus Navercast am 08.02.2013, auf: [http://navercast.naver.com/contents.nhn?rid=83&contents\\_id=20329](http://navercast.naver.com/contents.nhn?rid=83&contents_id=20329)

Epochen zeigen die Besonderheiten der Zeit, aus diesem Grund sind wissenschaftliche Forschungen über ihn und seine Filme im südkoreanischen Diskurs sehr verbreitet. Kyung-Hyun Kim sieht Kwon-Taek Ims Karriere in enger Beziehung zur Entwicklung des koreanischen Kinos. Weiterhin betont er damit, dass Im mit seinen Filmen verdeutliche, dass kein Filmemacher von der gesellschaftlichen und filmwirtschaftlichen Entwicklung getrennt beleuchtet werden kann.<sup>316</sup> Su-Nam Kim ist derselben Meinung: In seinen Filmen erlebt man die damalige Lebenssituation in Korea, um die er kämpfen musste.<sup>317</sup>

Kwon-Taek Im begann seine Karriere als Assistent nach dem Krieg 1956 in Busan, wo sich während des Krieges die provisorische Regierung befand. Wegen ihres geographischen Vorteils war die Hafenstadt Busan als wichtiger Zufluchtsort von Menschen überflutet und wurde zum Hauptort für Filmdreharbeiten in dieser Zeit. Seine Motivation als Assistent bei Dreharbeiten lag in seiner einfachen Überlebensstrategie in dieser schweren Zeit, um Geld zu verdienen.<sup>318</sup> Mit der zunehmenden Zuschauerzahl entwickelte sich die Filmindustrie seit Ende der 1950er Jahre dramatisch und viele Filmemacher gingen nach dem Krieg freiwillig nach Nordkorea.<sup>319</sup> Trotz Mangel an Fachleuten und mit dem wachsenden Filmmarkt konnte Im in wenigen Jahren als Filmemacher 1962 mit dem Film *FAREWELL DUMAN RIVER* (1962, R: Kwon-Taek Im) debütieren.

Im ist ein Filmemacher, dessen Erfolg ziemlich lang auf sich warten ließ. Selbstverständlich spielten die gesellschaftliche und die filmwirtschaftliche Situation eine wichtige Rolle. Kim findet aber auch in seinem Text die drei wichtigen persönlichen Gründe dafür und fasst sie folgendermaßen zusammen<sup>320</sup>: Zum Einen stammte er ursprünglich aus einer Familie, die auf der Seite Nordkoreas für den Kommunismus arbeitete. Nach dem Krieg stellte diese familiäre Geschichte ein Hindernis dar, insbesondere bis Ende der 1970er Jahre unter dem starken Antikommunismus.<sup>321</sup> Er besaß desweiteren keinen Hochschulabschluss, im Unterschied zu anderen Filmemachern, die in derselben Zeit beschäftigt waren. Er hatte nicht einmal die mittlere Reife abgeschlossen; diese niedrige Schulbildung wirkte in der koreanischen Gesellschaft als weiteres Hindernis,

---

<sup>316</sup> Vgl. Kim (2005), S. 27.

<sup>317</sup> Vgl. Kim (1997), S. 58.

<sup>318</sup> Vgl. ebd., S. 56.

<sup>319</sup> Vgl. Cho (2006), S. 24.

<sup>320</sup> Vgl. Kim (2005), S. 28-29.

<sup>321</sup> Kim schreibt auch dazu, dass dieser negative familiäre Hintergrund von Im in den 1980er und 1990er Jahren ein wichtiger Unterschied zu anderen Filmemachern war, der dazu führte, ihn als auktorialen und historischen Filmemacher mit einem ganz anderen Blick auf die Themen Landesteilung und Nordkorea zu betrachten. Vgl. ebd., S. 29.

da eine gute Schulbildung als wichtiger Wert gilt. Der dritte Grund lag in seiner Herkunft. Jeonlado, woher er kam, war „eine Region der Verbannung“<sup>322</sup> in Südkorea und wurde insbesondere während der 30-jährigen Militärregierungszeit diskriminiert.

Sein berufliches Leben als Filmemacher veränderte sich je nach aktueller Situation der Gesellschaft. Nach Kims Klassifizierung der Entwicklungsphasen des Filmemachers Kwon-Taek Im gehört die Zeitspanne „zwischen 1961-1972 zur Vorstudie“<sup>323</sup> als „Studiofilmemacher“<sup>324</sup>: Er drehte viele Genrefilme, insbesondere Actionfilme und wurde damit bekannt. Die zweite Phase zwischen 1973 und 1980 definiert Kim als „Anfang als Autorenfilmemacher“<sup>325</sup>. In den 1970er Jahren waren seine Werke nicht von politischen Richtlinien befreit, deshalb musste er viele Gukchek Filme drehen, um seinen Beruf weiter ausüben zu können. Es klingt ironisch, dass Kwon-Taek Im, der aus heutiger Sicht als bedeutender Vertreter des koreanischen Kinos gilt, während eines Teils seiner Karriere nicht getrennt von Propagandafilmemachern betrachtet werden kann. In den 1970er Jahren war er einer der aktivsten Propagandafilmemacher, so dass er dabei klassische Darstellungsregeln für seine antikommunistischen Filme aufstellte. Unter dieser gesellschaftlichen Situation waren seine Möglichkeiten als Filmemacher aktiv zu sein sehr beschränkt, außer mit Aufträgen vulgäre Actionfilme zu machen.<sup>326</sup> Im erinnert sich an diese Zeit folgendermaßen: „Obwohl die Zeit zwischen 1975 und 1980 die schlimmste Zeit in der südkoreanischen Filmgeschichte war, war sie für mich die schönste. Vor dieser Zeit mussten Filmemacher für den Misserfolg des Films die Verantwortung übernehmen, nach der Einführung des neuen staatlichen Förderungssystems für Gukchek Filme war es nicht mehr nötig, sich über den Erfolg Gedanken zu machen“.<sup>327</sup> Die dritte Phase zwischen 1981 und 1985 ist seine Wachstumsperiode<sup>328</sup>: Mit der neuen Regierung von Doo-Hwan Chun in den 1980er Jahren, gewann er auf internationalen Filmfestivals als wichtigster koreanischer Filmemacher, der koreanische Themen behandelte, große Aufmerksamkeit.<sup>329</sup>

---

<sup>322</sup> Ebd., S. 29.

<sup>323</sup> Kim (1997), S. 59.

<sup>324</sup> Kim (2005), S. 27.

<sup>325</sup> Kim (1997), S. 62.

<sup>326</sup> Vgl. ebd., S. 57.

<sup>327</sup> Jeong (1987), S. 143.

<sup>328</sup> Vgl. Kim (1997), S. 64.

<sup>329</sup> Der Film MANDARA (1981, R: Kwon-Taek Im) wurde auf dem internationalen Filmfest von Hawaii 1981 als bester Film ausgezeichnet und in demselben Jahr auf der Berlinale in einem Wettbewerb nominiert. Weiterhin wurden die Filme GILSOTTEUM (1985) auf der Berlinale 1986, SURROGATE MOTHER (1986, R: Kwon-Taek Im) auf dem Filmfest von Venedig und AJE AJE BARA AJE (1989, R: Kwon-Taek Im) auf dem Moskau-Filmfest ausgezeichnet. Kim (2005), S. 45.



Damals schon war er der einzige international erfolgreiche Filmmacher<sup>330</sup> und seit 1986 bis zur Gegenwart dreht er mit seiner Handschrift als Autorenfilmmacher.

Im folgenden Teil werden drei Filme von Kwon-Taek Im über den Antikommunismus und ein Film von Hyun-Mok Yu näher analysiert, die jeweils in den 1970er Jahren den staatlichen Richtlinien gemäß zum Thema Antikommunismus gedreht wurden. Dabei wird deutlich, wie dasselbe Thema von zwei Filmmachern in der gleichen Epoche unterschiedlich dargestellt wurde.

#### **4.3.5.2 Inszenierter Antikommunismus: TESTIMONY und DOES THE NAK-DONG RIVER FLOW?**

Der Film TESTIMONY war der erste Film, der unter dem Yushin Regime von Präsident Park nach dessen politischen Richtlinien, dem Antikommunismus, im Auftrag des Korea Film Councils produziert wurde.<sup>331</sup> Obwohl dieser Film vom Staat produziert wurde, wurde er kommerziell verliehen und brachte mit etwa 200.000 Zuschauern einen beachtlichen Gewinn ein.<sup>332</sup> Drei Jahre später war sein nächster Gukchek Film DOES THE NAK-DONG RIVER FLOW? (1976, R: Kwon-Taek Im) zu sehen. Beide Filme besitzen viele Ähnlichkeiten, nicht nur den Charakter der Herkunft, sondern auch die Inszenierungsweise mit demselben Ziel Antikommunismus. In den 1970er Jahre gab es mit dem Auftreten des Regimes gesellschaftliche und auch filmwirtschaftliche Veränderungen, dabei ist der Film TESTIMONY ein wichtiger Gukchek Film, um diese Veränderungen zu spüren<sup>333</sup>, aus diesem Grund wurde er bisher ausschließlich in diesem Rahmen betrachtet und das führte schließlich dazu, ihn wenig zu untersuchen und beschränkt anzuschauen.

DOES THE NAK-DONG RIVER FLOW? wie TESTIMONY verfolgen klassische Regeln<sup>334</sup>: Der Korea-Krieg hautnah im Kampf aus Sicht von Frauen oder jungen Soldaten, denn der Krieg war ein wirksames Thema, um die unruhige gesellschaftliche Stimmung zur Ruhe zu bringen und die Regierung zu unterstützen. Neben TESTIMONY gab es insgesamt drei Filme über den Korea-Krieg, die mit der enormen Unterstützung des Korea Film Council produziert wurden<sup>335</sup>; der Film TESTIMONY wurde dabei mit dem konkreten Ziel produziert, „den Krieg zusammenzufassen, um die Bedeutung des Krieges in der Bevölkerung

---

<sup>330</sup> Vgl. ebd., S. 39.

<sup>331</sup> Vgl. Oh (2011), S. 395.

<sup>332</sup> Vgl. ebd., S. 403 und Vgl. Park (2004), S. 168-169.

<sup>333</sup> Vgl. Oh (2011), S. 386.

<sup>334</sup> Vgl. Hwang (2004), S. 60-61.

<sup>335</sup> Vgl. ebd., S. 393-394.

wachzurufen“.<sup>336</sup>

Am Anfang des Films TESTIMONY werden mehrfach die bombardierte Hauptstadt Seoul, die von Nordkorea eingesetzten Volksgerichte sowie tote Menschen [Abb. 56 und 57] in Total- und Großaufnahmen gezeigt. Diese spektakuläre Inszenierung mit dokumentarischen Bildmaterialien und Spezialeffekten, wie Flieger- und Studioaufnahmen [Abb. 58]<sup>337</sup>, ermöglichten es mit der staatlichen Finanzierung den Krieg als historisches Ereignis und zugleich als interessante Sehenswürdigkeit zu zeigen und dies diente dazu, mehr Publikum zu gewinnen. Mit anderen Worten ist der Krieg in diesem Film ein realistisches und historisches Ereignis mit Entertainmentfaktor.<sup>338</sup> Oh verbindet diese Bombardierungs- und Militärsequenz mit einer indirekten Assoziation zum Yushin Regime, die auf dem militärischen Fundament aufbaute.<sup>339</sup> Auf dem Filmplakat verriet der Slogan des Films sein Ziel Antikommunismus: „Der Krieg am 25.06. ist eine irreversible blutige Lehre. Erinnern Sie sich an die Tragödie der bombardierten Brücke am Han Fluss? Haben Sie selbst ihre Gräueltat erlebt? Können Sie den tragischen Grund des Krieges bezeugen?“<sup>340</sup> In DOES THE NAK-DONG RIVER FLOW? wird der Krieg hauptsächlich mit kontrastiven Gegenüberstellungen beschrieben. Dieser Film beginnt mit einer ähnlichen Sequenz wie in TESTIMONY: Menschen in einem Zustand des Friedens, der plötzlich durch den Krieg zerstört wird.

Der Unterschied zu den früheren Kriegs- und antikommunistischen Filmen ist, dass diese Filme die langen Darstellungen von Kriegsszenen und deren Brutalität ganz gezielt nutzen, um die Frage zu stellen, warum Nordkorea den Krieg begann. In einer Sequenz in TESTIMONY fragt Sun-A, die Hauptdarstellerin, einen nordkoreanischen Soldaten, warum er weint. [Abb. 59] In diesem Dialog wird klar dargestellt, dass Nordkorea viele unschuldige Menschen getötet hat und der Soldat nicht mehr bereit ist, für sein Land sein Leben zu opfern. Die Botschaft wird sehr direkt ausgedrückt, dass Südkorea das Leben und die Freiheit des Soldaten garantiert. Eine ähnliche Sequenz ist in DOES THE NAK-DONG RIVER FLOW? zu sehen: Ein junger Schulsoldat fragt einen nordkoreanischen Soldaten,

---

<sup>336</sup> Ebd., S. 396.

<sup>337</sup> Vgl. ebd., S. 408.

<sup>338</sup> Oh fasst in seinem Aufsatz zusammen: Die Erzählstruktur in TESTIMONY folgt dem Ziel des Gukchek Films, aber die Darstellungsweise der Geschichte folgt eher der kommerziellen Regel. Er behauptet dabei, dass dieser Film in der damaligen gesellschaftlichen Situation verstanden werden soll. Vgl. ebd., S. 408 und 412-413.

<sup>339</sup> Vgl. ebd., S. 404.

<sup>340</sup> Ebd., S. 394.

warum sein Land den Krieg begann und was Nordkorea dabei gewonnen habe, und warum er, ein Schüler, sich am Krieg beteiligen müsse. [Abb. 60] Nach dem Tod dieses jungen Soldaten kapituliert der nordkoreanische Soldat selbst und zeigt sogar seinen Respekt vor einem südkoreanischen Offizier, indem er ihn militärisch begrüßt. [Abb. 61 und 62]

Der Film betont die Brutalität und Unmenschlichkeit von Nordkorea und akzentuiert die Wichtigkeit des Nationalismus. Der Blick folgt einer weiblichen Figur oder einem jungen Soldaten mit Hilfe ihrer Narration, eine direkte Form, eine Botschaft mitzuteilen, wie und was sie über den Krieg denken. Insbesondere in TESTIMONY spielt die Narration von Sun-A eine wichtige Rolle in Verbindung mit dem Filmtitel: Insgesamt 10-mal tauchen ihre Narrationen im Film auf, um verschiedene Aussagen zu treffen: Informationen über den Krieg, die Wichtigkeit von Frieden oder die Brutalität des Nordens. Gewalt nicht nur gegen Frauen und Kinder, sondern auch anderen unschuldigen Menschen gegenüber wird dabei mehrfach gezeigt. Diese Menschen stehen trotz Lebensgefahr nicht auf der Seite von Nordkorea und dabei wird ihr Sterben durch nordkoreanische Soldaten inszeniert. Eine typische Inszenierung, die feindliche Nationalflagge zu verbrennen und die eigene aufzuhängen in Begleitung der eigenen Nationalhymne, ist in der letzten Sequenz von TESTIMONY zu sehen. [Abb. 63 und 64]

#### **4.3.5.3 Sozialkritischer Antikommunismus: NO GLORY**

Es besteht kein Zweifel, dass sich der Film NO GLORY (1979, R: Kwon-Taek Im) ebenso im Rahmen des Antikommunismus bewegt, er folgt jedoch der einfachen Regel der Dichotomie und behandelt dabei sehr empfindliche soziale Themen aus der Zeit nach der Befreiung der Kolonie zwischen 1945 und 1950. Aus diesem Grund gibt es die Meinung, dass dieser Film nicht nur im Rahmen des antikommunistischen Films, sondern auch aus realistischer Sicht betrachtet werden sollte. Diese Umformung des antikommunistischen Films gilt als eine wichtige Veränderung des antikommunistischen Films der späteren 1970er Jahre aus der heutigen Sicht, indem sich zwar die antikommunistische Ideologie in der Mitte des Films befindet, aber in einer umgestalteten Form.<sup>341</sup>

Der Filmemacher zeigt mit dem Hauptdarsteller Yun Heuh, einem intellektuellen Journalisten, und seinen drei jungen Freunden, wie unfähig die Intellektuellen in dieser unruhigen Zeit waren. Damit kritisiert der Filmemacher deren politische Einstellung scharf,

---

<sup>341</sup> Vgl. Hwang (2004), S. 54-56.

um an die Verantwortung der Intellektuellen zu appellieren. Die unfähigen Männer in dieser Zeit, die lediglich betrunken am Tisch Kritik übten, finden sich in den männlichen Hauptdarstellern in AIMLESS BULLET wieder. Insbesondere die Zahnschmerzen, unter denen die beiden Figuren leiden, verbindet die beiden Männer, als Symbol für „the protagonist’s painful process of coming to terms with his ideological standpoint“.<sup>342</sup> Der faule Zahn von Cheol-Ho, dem Familienoberhaupt in AIMLESS BULLET, symbolisiert die Sinnlosigkeit der Konfrontation und die eingetretene Erschöpfung in der Auseinandersetzung zwischen zwei polarisierten und chaotischen Gesellschaften an. In NO GLORY werden ähnlich gesellschaftliche Unterdrückung und Machtlosigkeit verdeutlicht. In der Tat beschreibt der Film die damalige unruhige Situation sehr detailliert und ausnahmsweise wird die Kritik an der Politik sehr intensiv dargestellt. In einer Sequenz, in der Yun und seine anderen drei Freunde engagiert darüber diskutieren, konzentriert sich der Film schließlich auf den Hauptdarsteller, der sich zwischen den kontrastiven Polen befindet, als „opportunistic“<sup>343</sup> oder „people of a grey persuasion“<sup>344</sup> [Abb. 65]. Im Laufe des Films wird immer wieder gezeigt, dass er unter dem gesellschaftlichen Druck leidet und trotzdem nicht handelt.

Der Film bleibt aber im Rahmen des antikommunistischen Films. Die letzte Sequenz, in der Yun den bekannten Kommunisten Chul Lee erschießt, ist der Höhepunkt des Films, der die Botschaft des Films vermitteln soll. Schließlich dient Yun damit seiner gesellschaftlichen Rolle für “the civic duties of the elite to enlighten the masses about the evils of communism”<sup>345</sup> und spielt als Gebildeter seine Rolle. [Abb. 66- 68] Lee benennt wichtige Gründe dafür, warum dieser Film nicht zum realistischen Film gehört: Er beschreibt die Gebildeten als wichtigste soziale Gruppe, die die ideologischen Probleme lösen können und stellt die einfachen Bürger als hilflose Opfer dar, mit dem typischen Schluss im einfachen Schwarz-Weiß-Denkmuster.<sup>346</sup> Der Film versucht zwar die unruhige gesellschaftliche Atmosphäre zu beschreiben, ist dabei jedoch sehr „superficial“<sup>347</sup> und dient nur als Hintergrund für die Rechtfertigung seiner brutalen Entscheidung als Heldenfigur.

---

<sup>342</sup> Lee (2000), S. 126.

<sup>343</sup> Ebd., S. 126.

<sup>344</sup> Ebd., S. 126.

<sup>345</sup> Ebd., S. 128.

<sup>346</sup> Vgl. ebd., S. 129.

<sup>347</sup> Ebd., S. 129.

#### **4.3.6 Konflikt und Versöhnung: RAINY DAYS von Hyun-Mok Yu**

RAINY DAYS (1979, R: Hyun-Mok Yu), der zweite Beispielfilm von Hyun-Mok Yu in dieser Arbeit neben AIMLESS BULLET ist der wichtigste Film von Yu in seiner späteren Aktivitätsphase. Dieser Film befindet sich im Rahmen der damaligen staatlichen Richtlinien für den Antikommunismus, er unterscheidet sich jedoch von den Beispielfilmen von Kwon-Taek Im.

Dieser Film handelt von zwei Familien mit den zwei unterschiedlichen Ideologien der beiden Landesteile. Diese Konfliktstruktur ist schon aus früheren Filmen bekannt: Der Film A HERO WITHOUT SERIAL NUMBER ist ein bekanntes Beispiel dafür, in dem sich zwei Brüder wegen ihrer unterschiedlichen Ideologien gegenüberstehen, was zu einem tragischen Ende führt. Diese Struktur ist später in TAEGUKGI wiederzufinden. Die Unterschiede zu anderen antikommunistischen Filmen sind aber in ihm sehr groß: Vor allem liegt die Botschaft dieses Films nicht in der Schwarz-Weiß-Gegenüberstellung der beiden Ideologien und führt dabei nicht dazu, die demokratische Ideologie besser als die kommunistische darzustellen.

In RAINY DAYS stehen zwei Mutterfiguren gegenüber, die durch die Heirat ihrer Kinder zur Familie geworden sind und deren anderer lediger Sohn sich jeweils auf der kommunistischen bzw. demokratischen Seite befindet. [Abb. 69] Die beiden Familien in einem Haus lebten zu Beginn der Kriegszeit harmonisch miteinander, doch der Konflikt zwischen beiden Frauen wurde heftiger, als sich der Zustand ihrer Söhne je nach aktueller Kriegssituation dramatisch veränderte. [Abb. 71 und 72] Dieser Konflikt und die Hassgefühle gegeneinander sind aber mit der Mutterliebe sehr gut nachvollziehbar, genauso wie die unterschiedlichen Verhaltensweisen der übrigen Familienmitglieder, die weder für den Süden, noch für den Norden stehen können. Dabei gibt es weder richtig noch falsch. Das drückt die aktuelle Situation im Land zwischen Süd und Nord als effektive Metapher aus, insbesondere aus Sicht eines Jungen namens Dong-Man, der das Fleisch und Blut von beiden Familien ist. [Abb. 73]

Dieser Film hat einen ungewöhnlichen Schluss, denn die ideologischen Konflikte und die Spaltung kann durch eine gemeinsame Mentalität der beiden Bevölkerungen, nämlich den Schamanismus<sup>348</sup>, gelöst werden. Der Versöhnungsprozess zwischen beiden Müttern wird

---

<sup>348</sup> Im Schamanismus und Buddhismus glaubt man an Seelenwanderung: Jede Schöpfung besitzt eine Seele und bei der Wiedergeburt verwandelt man sich in unterschiedliche Schöpfungen, je nachdem was man in

in einer Sequenz kurz vor Ende des Films dargestellt: Der Sohn Seon-Chul, der auf der nordkoreanischen Seite arbeitete und dabei viele unschuldige Menschen tötete, ist nach Hause gekommen, doch nicht als Mensch, sondern als Schlange. Die Mutter des Sohnes Gil-Jun, der für Südkorea arbeitete und dabei starb, überredet die Schlange, das Haus zu verlassen und in ihre Welt zu gehen, denn sie fühlt sich noch zu ihrem Leben und den anderen Familienmitgliedern hingezogen, insbesondere zu der Mutter, die auf die Rückkehr ihres Sohnes wartet. Diese mühsame und seelische Arbeit übernimmt Gil-Juns Mutter gern mit Solidarität, denn auch sie verlor ihren Sohn während des Kriegs. Beide Mütter, die sich für ihre Söhne gegenüberstanden, werden damit gegenseitig versöhnt. [Abb. 74]

---

seinem vorherigen Leben errungen hat. Die Schlange gilt als Tier, das wegen seiner Schuld im vorigen ihr Leben lang auf dem schmutzigen und niedrigsten Boden kriechen muss.

## **5. Die 1980er Jahre bis Ende der 1990er Jahre**

### **5.1 Die sozialpolitische Atmosphäre**

Nach dem Miliärputsch von Doo-Hwan Chun am 12.12.1979 trat er als neuer Präsident am 01.09.1980 gegen den Willen des Volkes an. Zahlreiche Streiks fanden während der Übergangsphase bis zum Mai 1980 statt, gegen die so genannte „Führung der Demokratisierung“. Schließlich festigte Chun seine Führungsposition nach dem zweiten Putsch am 17.05.1980. Nach seinem Amtsantritt legte er die offizielle Amtszeit des Präsidenten auf sieben Jahre fest und versprach gleichzeitig, diese neue Amtszeit einzuhalten. Jedoch fehlte seiner Regierung (1980-1988) die Legitimität der früheren Regierung von Park, und diese Schwäche rief zahlreiche Streiks mit der Forderung nach Demokratie hervor.

Präsident Chun versuchte, vor allem die wirtschaftliche Entwicklung weiter fortzusetzen. Der wirtschaftliche Erfolg führte schließlich dazu, dass Südkorea in den 1980er Jahren Gastgeber der Asian Games 1986 und der Olympischen Spiele 1988 wurde und dadurch internationale Anerkennung fand. Die Beziehungen mit anderen Ländern wurden ausgebaut und der Kontakt zu Nordkorea aktiv aufgenommen.<sup>349</sup> Durch die Asian Games und die Olympischen Spiele hatte die neue Regierung von Chun öffentlich gezeigt, welchen Fortschritt das Land nach dem Korea-Krieg gemacht hatte. Er löste eine tiefe Solidarität bei den Koreanern aus.

Um die politische Legitimation erlangen zu können, fokussierte die Regierung von Chun die Entwicklung des Verhältnisses mit Nordkorea. Südkorea unterstützte Nordkorea vor allem mit konkreten Plänen für eine friedliche Wiedervereinigung und schließlich vereinbarten die beiden Länder zum ersten Mal nach dem Krieg auseinandergerissene Familienmitglieder zusammenzuführen und den Besuch der Kunstvereine in Südkorea zu erlauben.<sup>350</sup> Im Jahr 1983 wurde das Aufeinandertreffen von Familien, die im Krieg getrennt wurden, im Fernsehen übertragen. Diese Sendung wurde 138 Tage lang insgesamt 453 Stunden ausgestrahlt und durch sie wurden 10.189 Menschen zusammengeführt.<sup>351</sup> Sie verzeichnete einen Rekord und dadurch wurden die Bürger im Süden hautnah an das Schicksal ihres Landes erinnert, in der steten Hoffnung auf eine Wiedervereinigung. Ausgerechnet in dieser entspannten Atmosphäre wurde Südkorea in demselben Jahr durch

---

<sup>349</sup> Vgl. Kindermann (1994), S. 164.

<sup>350</sup> Vgl. Park (2009), S. 27.

<sup>351</sup> Vgl. Kang (2005), S. 20.

die Sowjetunion aus der Luft angegriffen und es fand ein Attentat auf Aung San, den Anführer in Myanmar, statt. Nordkorea zeigte sich dabei janusköpfig gegenüber Südkorea und den anderen Nachbarländern.

In den 1980er Jahren wurde eine neue gesellschaftliche Bewegung spürbar und in den 1990er Jahren wuchs die Bürgerbewegung stark an. Dies führte die gewachsene Zivilgesellschaft Südkoreas zu einem fortschreitenden allgemeinen Bewusstsein über Menschenrechte.<sup>352</sup> In den 1960er und 1970er Jahren übte die Regierung in Südkorea eine starke Kontrolle über die Bevölkerung aus. In den 1980er Jahren begannen die demokratischen Studentenbewegungen, insbesondere in Kwang-Ju, bei denen die Studenten von der damaligen Regierung verbotene Bücher, zum Beispiel Max Webers Kapitalismus, lasen und sie als führende Idee anerkannten. Von Studenten bis zu einfachen Bürgern nahmen viele Menschen unterschiedlicher sozialer Schichten an den Demonstrationen teil und gründeten zahlreiche Zivilorganisationen, wodurch sich die demokratische Kultur der Militärdiktatur entgegensetzte.<sup>353</sup> Der Kwang-Ju Widerstand und sein tragisches Ende war ein wichtiger Wendepunkt in der südkoreanischen Geschichte: Dieser Widerstand öffnete dem Volk die Augen dafür, dass die USA nicht nur in der Politik, sondern in fast allen Bereichen des Landes große Macht besaßen, „denn ohne Erlaubnis des amerikanischen Generalstabs durfte keine militärische Mobilisierung in Kwang-Ju geschehen.“<sup>354</sup> Mit anderen Worten spielte die südkoreanische Regierung die Rolle eines Dieners, der immer für die USA zur Verfügung stand und sich unter ihrer Kontrolle befand. An der Stelle änderte sich das Feindbild: An die Stelle von Nordkorea, dem klassischen Gegner, trat der neue Gegner USA, was zur Fortsetzung der „Bewegungen für die politische und nationale Souveränität gegenüber dem amerikanischen Imperialismus“<sup>355</sup> führte. Im Jahr 1987 war das Engagement für die Demokratie am höchsten: Im ganzen Land fanden Demonstrationen gegen die damalige Regierung statt und gingen in den Juni-Widerstand über. Das Ziel der Demonstranten war eine Direktwahl des Präsidenten und die Schaffung einer demokratischen Regierung, die größten Kritikpunkte an Chuns Regierung.<sup>356</sup> Schließlich wurde Präsident Chun als direkter Präsidentschaftskandidat angenommen, jedoch wurde nicht er, sondern Tae-Woo Roh zum Präsidenten gewählt.

---

<sup>352</sup> Vgl. Kim (2008), S. 171.

<sup>353</sup> Vgl. Kim (2008), S. 42.

<sup>354</sup> Cho (2006), S. 45.

<sup>355</sup> Ebd., S. 45.

<sup>356</sup> Vgl. Cho (2006), S. 46.



Ende der 1980er bis Anfang der 1990er Jahre begann mit dem Ende der UdSSR der Dominoeffekt auch im Hinblick auf andere kommunistische Länder, zum Beispiel Ostdeutschland, Polen und Rumänien. In dieser unruhigen Situation verlor Nordkorea einen großen Teil seines Rückhalts zur Stabilisierung der kommunistischen Machtstruktur. Der Golfkrieg endete mit dem Sieg der USA, dadurch war die Machtbalance in der internationalen politischen Situation zwischen den USA und Sowjetunion zerstört und die USA waren danach die alleinige Weltmacht. 1972 gab die Annäherung zwischen USA und China zuerst und nach der internationalen Veranstaltung der Olympischen Spiele im Jahr 1988 begann China mit Südkorea direkten Handel zu betreiben. Unter dem Aspekt des Utilitarismus knüpfte China mit Südkorea engere Kontakte; Nordkorea wurde damit international isoliert.

In dieser unruhigen Weltlage in den 1990er Jahren war auch Nordkorea in einer Notlage und war von VR China gezwungen, die aktuellen Veränderungen anzunehmen, was das Verhältnis zwischen Süd- und Nordkorea beeinflusste. Um die Landesstruktur zu schützen und zu halten, versuchte Nordkorea zuerst, das Verhältnis zu Südkorea zu verbessern, und beschloss schließlich, sich gemeinsam bei der UN anzumelden und die Grundvereinbarung<sup>357</sup> zu unterschreiben. Zusammenfassend haben nicht nur die aktiven Versuche von Südkorea zur Verbesserung der Beziehungen geführt, sondern es waren die spezifischen internationalen Veränderungen in der damaligen Zeit, die Nordkorea dazu zwangen, ein offenes Gespräch mit Südkorea zu führen.

Der in Südkorea neu gewählte Präsident Roh (1988-1993) gab am 7. Juli 1988, fünf Monate nach seiner Wahl, ein Sonderstatement zum Thema der politischen Strategie gegen Nordkorea ab. Dabei handelte es sich um eine Zusammenarbeit und aktive Kooperation zur Wiedervereinigung. Es wurde vorausgesetzt, dass sich Nordkorea gemäß der internationalen Entwicklung verändern würde. Am 11. September 1989 präsentierte Präsident Roh die Wege zur Wiedervereinigung. In den frühen 1990er Jahren schienen die Beziehungen zwischen beiden Ländern Fortschritte zu machen. Das wichtigste Anliegen von Nordkorea lag allerdings in der Verbesserung des Verhältnisses zu den USA, um im Gegenzug von den USA die Sicherheit seiner Existenz garantiert zu bekommen und die

---

<sup>357</sup> Diese Grundvereinbarung zwischen Süd- und Nordkorea erhält eine wichtige Bedeutung als erste gemeinsam unterzeichnete Vereinbarung beider Regierungen. In dieser Grundvereinbarung ist das Verhältnis zwischen beiden Ländern als provisorisch spezifisch definiert und die drei Prinzipien für die Wiedervereinigung werden nochmals betont.

wirtschaftliche Situation zu verbessern, gegenüber Südkorea verhielt sich Nordkorea relativ zurückhaltend.<sup>358</sup> Die USA reagierten jedoch auf die vielfältigen Versuche negativ oder wenig, stattdessen forderten sie Nordkorea auf, die Aktivitäten zur atomaren Aufrüstung zu beenden oder zumindest offenzulegen. Diese hatte Nordkorea schon im Jahr 1962 begonnen und die von der Atomwaffe ausgehende Gefahr wurde nach dem ersten Nukleartest im Jahre 2006 vergrößert.<sup>359</sup> Unter internationalem Druck ließ Nordkorea mehrere Male Kontrollen nach dem NPT (Nuclear Non-Proliferation Treaty) durch die IAEA (International Atomic Energy Agency) zu, jedoch verhandelten die USA nach dem Wirksamwerden des NPT direkt mit Nordkorea und führten am 21. Februar im Jahr 1994 Gespräche mit Nordkorea mit dem Ziel des Abschlusses gemeinsamer Vereinbarungen. In der Hoffnung auf ein besseres Verhältnis zwischen beiden Ländern unterzeichneten sie gemeinsam das „Geneva Agreed Framework“<sup>360</sup> im Oktober 1994. Im Prozess der Verhandlungen mit den USA ließ Nordkorea Südkorea komplett außen vor, denn Nordkorea versprach sich von den USA eine starke wirtschaftliche Unterstützung und zugleich Sicherheit. Nordkorea erkannte die enge Verbindung zwischen Südkorea und den USA. Um die Probleme des Landes zu lösen, hatte sich Südkorea unter den Schutz der USA begeben; Nordkorea beobachtete dieses Verhältnis misstrauisch, da es erwartete, dass sich Südkorea der politischen Linie der USA anschließen würde, wenn sie weiterhin enge Beziehungen pflegten.

Das politische Verhalten von Nordkorea gegenüber Südkorea veränderte sich mit der nächsten Regierung. Während der Führungsperiode von Präsident Young-Sam Kim zwischen 1993 und 1998 war die Politik gegenüber Nordkorea unsicher und das Verhältnis zwischen beiden Staaten veränderte sich dynamisch. Das Atomprogramm und der Nahrungsmangel in Nordkorea machten das Jahr 1993 zur schlimmsten Zeit im Verhältnis zwischen Süd- und Nordkorea.<sup>361</sup> Die nordkoreanische Regierung stand der Regierung von Young-Sam Kim in der gleichen Weise ablehnend gegenüber wie den vorhergehenden militärischen Regierungen, obwohl er aus einer demokratischen Wahl hervorging. Für die nordkoreanische Regierung waren die letzten vier Präsidenten von Chung-Hee Park bis Young-Sam Kim aus ein und derselben Wurzel. Erst der fünfte Präsident, Dae-Jung Kim

---

<sup>358</sup> Vgl. Park (2005), S. 11.

<sup>359</sup> Vgl. Son; Park (2013), S. 2-3.

<sup>360</sup> Vgl. Park (2009), S. 35-36.

<sup>361</sup> Vgl. ebd., S. 36.

wurde als demokratischer Präsident anerkannt, der gegen die Militärdiktatur gekämpft hatte, aus diesem Grund verbesserten sich während seiner Amtszeit die Beziehungen zu Nordkorea.

1993 betonte die neue Regierung unter Präsidenten Young-Sam Kim den Wunsch nach Einheit Süd- und Nordkoreas, um ihre Dialogbereitschaft mit Nordkorea zu bekunden. Als Nordkorea jedoch das NPT kündigte<sup>362</sup> gerieten die Beziehungen erneut in eine Krise. Das vereinbarte Gipfeltreffen zwischen Süd- und Nordkorea im Jahr 1994 wurde durch den plötzlichen Tod des damaligen Regierungschefs Il-Sung Kim verhindert. Ein Übergriff durch ein nordkoreanisches U-Boot im Jahr 1996 führte zu einem Skandal, der Nordkorea zu einer offiziellen Entschuldigung zwang. Diese angespannte Atmosphäre dauerte die gesamte Amtszeit der Regierung von Young-Sam Kim an.

## **5.2 Bemerkungen im südkoreanischen Film**

In den 1980er Jahren war die südkoreanische Filmindustrie lediglich eine Erweiterung der 1970er Jahre. Zu Beginn der 1980er Jahre war die koreanische Filmindustrie nicht besser als in den 1970ern, im Gegenteil, aber in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre kündigte sich tendenziell eine neue Welle des Koreafilms an, mit Hilfe neuer Filmemacher und internationaler Anerkennung. Hyang-Jin Lee bestätigt diese Tendenz in ihrem Buch: „The latest phase of South Korean film history, from 1980 to the present, is characterized by two developments: The international recognition of Korean films and the emergence of socially conscious young film-makers.“<sup>363</sup> Aus diesem Grund sind die 1980er Jahre in zwei Teile zu gliedern.<sup>364</sup> Es gab zwei kontrastive Tendenzen im südkoreanischen Kino dieser Zeit: Filme die Trost spendeten, als „psychologischer Zufluchtsort“ vor dem staatlichen Druck, aber auch als „aktives Widerstandsinstrument“<sup>365</sup>.

Ende 1984 und 1986 fanden die fünfte und sechste Veränderung des Filmgesetzes statt, die die vorherige Filmförderungsrichtlinie vollständig änderten<sup>366</sup>; die wichtigsten Veränderungen waren, dass die Produktionsfirmen nicht mehr von der Regierung akzeptiert werden mussten, sondern sich freiwillig anmelden konnten und dass

---

<sup>362</sup> Vgl. ebd., S. 35.

<sup>363</sup> Lee (2000), S. 53.

<sup>364</sup> Vgl. ebd., S. 48.

<sup>365</sup> Kang (2005), S. 10.

<sup>366</sup> Vgl. Yu (2006), S. 90 und Vgl. Cho (2005), S. 150 und 164.

Filmexportfirmen und inländische Filmproduktionsfirmen getrennt wurden.<sup>367</sup> In den 1980er Jahren wurde die Zensur schwächer, sie beschränkte sich hauptsächlich auf sexuelle Darstellungen, die jedoch ohne Probleme genehmigt wurden, solche Darstellungen wurden noch detaillierter und direkter, allein nur, um die Bevölkerung von politischen Themen abzulenken, denn die staatliche Kontrolle hinsichtlich politischer Themen war immer noch sehr ausgeprägt.<sup>368</sup> Im Jahr 1987 entschied die Regierung, den koreanischen Filmmarkt vollkommen zu öffnen und den direkten Verleih von amerikanischen Filmen zu erlauben, so dass die südkoreanischen Filme, die noch nicht ganz konkurrenzfähig gegenüber ausländischen Filmen waren, in eine Krise gerieten.<sup>369</sup> Neben zahlreichen Streiks und Boykotten in der Filmindustrie gegen den Import von Hollywoodfilmen wuchs auch eine neue Generation heran, die mit sozialkritischem Blick kleine Filme mit niedrigem Budget drehte.

Aus der Sicht von Filmgenre und Zahl der Filme sowie Zuschauer- und Kinozahlen in dieser Epoche, war, im Vergleich zu den 1970er Jahren, in der ersten Hälfte der 1980er Jahre eindeutig ein Zuwachs an rührseligen Melodramen und einfachen Komödien sowie Koproduktionen mit Hongkong oder China zu erkennen; in der zweiten Hälfte der 1980er waren dagegen Sport- und Jugendfilme populär. Rückblickend wurden in dieser Epoche sehr wenige Komödien und Kriegsfilm produziert und bei den Melodramen handelte es sich meist um staatlich subventionierte Erotikfilme mit niedrigem Budget.<sup>370</sup> Trotz der unbedeutenden Filme gab es jedoch auffällig viele religiöse Filme in dieser Zeit, insbesondere zum Thema Buddhismus. Die Filme MANDARA und AJE AJE BARA AJE wurden als sogenannte „Autorenfilme“, die die persönliche Handschrift des Filmemachers vermitteln, ausgezeichnet. Im Vergleich zu den 1970er Jahren wurden relativ wenige Kriegs- und antikommunistische Filme produziert. Das lag nicht nur daran, dass die Erinnerung an den Korea-Krieg allmählich verblasste, sondern auch daran, dass der politische Auftrag der antikommunistischen Filmproduktionen keinen Bestand mehr

---

<sup>367</sup> Vgl. Kang (2005), S. 23 und Vgl. Im (2006), S. 100.

<sup>368</sup> Vgl. Kim (2005), S. 43-44.

<sup>369</sup> Vgl. Kang (2005), S. 32 und Vgl. Lee (2000), S. 56.

<sup>370</sup> Die politische und wirtschaftliche Beeinflussung der Filmmärkte, insbesondere die enorme Produktionszahl bestimmter Filmgenres. Ein gutes Beispiel dafür sind Anfang der 1950er Jahre in den USA Kriegsfilm mit der Strategie, mehr Publikum zu gewinnen. Wegen der Verbreitung von Fernsehgeräten und der geringeren Ausgaben für Freizeitvergnügen musste die amerikanische Filmindustrie eine Möglichkeit finden, ihr Publikum zu motivieren, ins Kino zu gehen. Kriegsfilm waren das ideale Filmgenre, um mit spektakulärer Technik, breiteren Leinwänden und größeren Budgets das Kinopublikum wieder zu gewinnen, das man wegen der Entertainment-Konkurrenz verloren hatte. Vgl. Schäfli (2003), S. 93.

hatte.<sup>371</sup>

Die Popularität der Erotikfilme, „Soft-Pornography“<sup>372</sup>, steht in engem Zusammenhang mit der politischen Situation in den 1980er Jahren. 1981 veröffentlichte Doo-Hwan Chun als neuer Präsident seine kulturpolitische Strategie „3S“.<sup>373</sup> Dieser Grundsatz war niveaulos, so dass es schwer fällt, ihn als politische Richtlinie zu bezeichnen, er wurde jedoch zu einem festen Ausdruck, um die kulturelle Ebene in den 1980er Jahren zu definieren. Mit dieser Richtlinie wurde der Erotikfilm<sup>374</sup>, der aber auch andere Filmgenres, zum Beispiel Melodrama, Geschichts-, Kostüm- oder Aktionfilm umfasste, in den gesamten 1980er Jahren das am meisten produzierte Genre. Das Wort 3S kommt von den ersten Buchstaben der drei Worte Sex, Sport und Screen, und diese kulturpolitische Strategie wurde von dem damaligen Präsidenten mit der offensichtlichen Absicht genutzt, das Interesse der Bevölkerung an Politik auf andere Dinge zu lenken. Die Regierung von Chun versuchte mit dieser Strategie, die Bevölkerung in Sachen Politik zu desensibilisieren, so dass sie manipulierbar blieb. Das war ein stellvertretendes Beispiel für friedliche Politik. Der Hauptunterschied hinsichtlich der Darstellung der weiblichen Figuren in den 1970er und 1980er Jahren war folgender: Während die Hostessfilme der 1970er Jahre die Frauen nur als hoffnungslose Außenseiterinnen am Rand der Großstadt betrachteten, wurden in den Erotikfilmen der 1980er Jahre Frauen dargestellt, die voll von sexueller Begierde waren und meistens von ihren Ehemännern oder Liebhabern misshandelt wurden.<sup>375</sup>

Vor diesem Hintergrund wurde der Bereich der Dienstleistungsindustrie in den 1980er Jahren ausgebaut und dabei wurde die Prostitution als schwarzer Industriebereich unter der damaligen Regierung aktiv unterstützt und enorm vergrößert.<sup>376</sup> Aus dem Grund gab es häufig Erotikfilme zu sehen und Frauen wurden in diesen Filmen als Sexobjekte dargestellt. Dieses Filmgenre mit modernem und traditionellem Hintergrund zeigt mit Hilfe von Sexszenen die veränderten Familienverhältnisse, die Zerstörung der stabilen Genderrolle und die zwiespältige Sexualität im Wechsel zwischen Tabu und Offenheit in der damaligen Gesellschaft. Die Frauenrolle in den Filmen wie in der Gesellschaft aus sexueller oder

---

<sup>371</sup> Vgl. Kang (2005), S. 43

<sup>372</sup> Ebd., S. 57.

<sup>373</sup> Vgl. ebd., S. 15.

<sup>374</sup> Z.B. Der Film MADAME EMA (1982, R: Jeong In-Yeap) und BETWEEN THE KNEES (1984, R: Jang-Ho Lee). Der Film MADAME EMA hat die weitere Entstehung billiger Erotikfilme, genannt „die Frauenserie“, stark beeinflusst.

<sup>375</sup> Vgl. Cho (2006), S. 52 und Kang (2005), S. 57.

<sup>376</sup> Vgl. Kang (2005), S. 61.

traditioneller Sicht hat sich jedoch nicht sehr verändert; Frauen blieben in den Filmen entweder bloße Sexobjekte oder konservative Opfersymbole, die wegen Fremdgehens von der Familie und der Gesellschaft bestraft wurden. Am Ende der 1980er Jahre begannen sich diese Bilddarstellungen zu verändern. Der Ende der 1980er Jahre entstandene feministische Film zeigt diese gesellschaftlichen Veränderungen mit neuen Frauenbildern und fragt, welche Rolle die Frauen in den 1980er Jahren spielten.

Eine andere Tendenz dieser Epoche ist eine kontrastive Gegenüberstellung zweier erweiterter Filmgenres, nämlich Jugend-, Actionfilm und Independentfilme. Die politische Situation am Ende der 1980er Jahre war noch konfliktreicher und die Studentenbewegung ging gegen die Regierung von Doohwan Chun radikal und brutal vor. Im Bereich des Films war zur selben Zeit ironischerweise ein romantischer Stil als Trend zu sehen, in dem es meistens um platonische und gefühlvolle Liebe ging. Der Jugendfilm, der nach einer Utopie sucht, zeigte Anfang der 1980er Jahre hauptsächlich die Schönheit der Zeit der Jugend, änderte sich jedoch allmählich hin zu einer eher sozialkritischen Betrachtung.

Die 1980er Jahre waren für das Independentfilmgenre besonders unter sozialkritischem Aspekt wichtig. Die Geschichte des Independentfilms in Korea ist nicht lang: Der Independentfilm entstand als Randerscheinung in der koreanischen Filmindustrie in den 1970er Jahren und wurde in den 1980ern unter den Demokratiebewegungen erweitert. Mit anderen Worten steht die Entwicklung des Independentfilms in enger Beziehung zur Politik des Landes und die Filmemacher, meist Studenten, nutzten den Film als Waffe zur Durchsetzung der Demokratie.<sup>377</sup> Statt des Begriffs Independentfilm wurde er als Volksfilm, offener oder kleiner Film bezeichnet.<sup>378</sup> Dieses Filmgenre hatte nicht viel zu tun mit filmischer Sprache und künstlerischen Darstellungen, übte aber Kritik an der sozialen Funktion des koreanischen Films. Der Independentfilm zeigte die Gesellschaft realistisch und Menschenleben in ungeschönten Bildern und stellte den Zuschauern die Frage, wie sie selbst die dargestellten Probleme sahen. Im Jahr 1986 wurden die Mitarbeiter des Films BLUE BIRD (1986, R: Ki-Seon Hong; Hyo-In Lee; Jung-A Lee) festgenommen, damit war der Independentfilm an seinem Wendepunkt angelangt und seine Blütezeit beendet. Vom wirtschaftlichen Aspekt betrachtet, ging es der koreanischen Filmindustrie schlechter, aber geistig entwickelte sie ein enormes Selbstbewusstsein.

Der Independentfilm in den späten 1980er Jahren spielte keine so große Rolle, um ihn als

---

<sup>377</sup> Vgl. Cho (2006), S. 51

<sup>378</sup> Vgl. Kang (2005), S. 73.

Besonderheit in dieser Epoche zu definieren. Sinnvoller ist es, diese Jahre nach den Regisseuren zu klassifizieren, die „die neue Welle des südkoreanischen Kinos mit sozialkritischen Blicken“<sup>379</sup> bildeten. Mit anderen Worten werden die 1980er Jahre eher durch einige bemerkenswerte Filmemacher charakterisiert. Die wichtigen Regisseure in dieser Zeit waren Kwon-Taek Im, Jang-Ho Lee und Chang-Ho Bae.<sup>380</sup> Ihre aktiven Bemühungen motivierten die nächste Generation von Filmemachern, was dazu führte, dass viele neue Regisseure in dieser Epoche auftauchten und schließlich den Anfang einer neuen Welle von Koreafilmen bildeten. Die neue Welle von Koreafilmen setzte sich aus vielfältigen Filmgenres zusammen, wie Melodramen, Frauenfilmen oder Erotikfilmen.

In den 1980er Jahren wurden nicht nur vielfältige Filmgenres produziert, der kritische Realismus und Autorenfilme tauchten als zwei wichtige Tendenzen auf, die als „Neue Welle“ charakterisiert werden.<sup>381</sup> Beide Entwicklungen sind unabhängig von den Filmgenres zu sehen, sie sind vor allem in Komödien und Religionsfilmen zu finden. Als gute Beispiele für den kritischen Realismus und den Autorenfilm sind GILSOTTEUM und CHIL-SU AND MAN-SU (1988, R: Kwang-Su Park) sowie THE WINTER THAT YEAR WAS WARM (1984, R: Chang-Ho Bae) zu nennen.

Der Film GILSOTTEUM zeigt die Schattenseiten der Treffen der süd- und nordkoreanischen Familien, die sich im Krieg verloren haben. Der Regisseur hinterfragt damit, ob die Menschen tatsächlich so glücklich waren, wie es das Fernsehen darstellte. Dieser Film zeigt, wie die Teilung, als Tragödie des Landes, bei einer Person eine konkrete Wunde hinterlässt. Ein unheilbarer Schmerz, der selbst Geschwisterliebe verblassen lässt. Mit scharfer Selbstkritik und Nachdruck betont der Filmemacher, warum die Teilung des Landes eine Tragödie ist.<sup>382</sup>

---

<sup>379</sup> Darcy Paquet schreibt in seinem Buch über die Entstehung und den Charakter von „The Korean New Wave“: „As these dramatic political developments were playing out on the streets, a group of socially conscious young directors were injecting a new vitality into the mainstream film industry. The Korean New Wave, as it was dubbed at the time by foreign critics (the term ‘new realism’ was initially used in Korea) was an incorporation of the *minjung* movement’s focus on the exploited masses into the mainstream film industry - at least to the extent that this was possible under the existing regime.“ Er sieht die zwei wichtigen Gründe für die Entstehung der Korean New Wave darin; „a partial relaxation of censorship“ und „a change in film policy, that opened the door for independent producers to work in the film industry“, Paquet (2009), S. 21 und Vgl. ebd., S. 44.

<sup>380</sup> Vgl. Kang (2005), S. 43 und Vgl. Cho (2006), S. 48.

<sup>381</sup> Vgl. Kang (2005), S. 45.

<sup>382</sup> Es gibt noch ein Filmbeispiel in diesem Zusammenhang. Im Film CHIL-SU AND MAN-SU handelt es sich um das problematische Leben zweier Menschen, die zwar den Konflikt des Landes nicht selbst erleben, aber davon beeinflusst werden. Die erste Person namens Man-Su hat das Problem, einen Job zu finden, weil sein Vater als ein Langzeitgefangener im Gefängnis ist. Chil-Su träumt davon, nach Amerika zu fliegen, um seine ältere Schwester zu finden, die als Prostituierte arbeitet. Ihr Widerstand zwischen den Hochhäusern ist

In dieser Epoche werden im Zusammenhang mit der sozialkritischen Weltbetrachtung die Beziehungen zu den USA und deren Rolle konkreter als in den früheren Epochen im koreanischen Filmen dargestellt. Das Thema wird kritischer beleuchtet und, stilistisch betrachtet, populärer. Diese Filme zeigen, wie wichtig der sogenannte *American Dream* im Leben der Menschen ist und zeigen dessen Kehrseite und Zerstörung.<sup>383</sup> Unter veränderten Aspekten taucht das Thema USA immer wieder in dieser Epoche auf. Die Filme zeigen einen kritischen Blick auf den *American Dream*, jedoch nicht mehr nur mit der schmerzhaften und bitteren Erinnerung, die sich wie eine Spur durch die koreanische Geschichte zieht, sondern auch als „unterhaltsames Thema“ im filmischen Raum. Diese ironische Kombination ist ein gutes Beispiel des veränderten Blicks auf das Thema USA. Die wichtigen Veränderungen zwischen 1988 bis 1998 sind folgendermaßen zusammenzufassen<sup>384</sup>: Der Filmmarkt wuchs durch neue Filmproduktionsfirmen und das Kapital großer Unternehmen und zusätzlich bereicherten viele Fachkräfte und eine neue Generation von Filmemachern den Filmmarkt. Independent-Filme wurden bei kleinen Filmfestivals aufgeführt und gewannen langsam an Stellenwert. Aus Sicht der Filmgenres sind Actionfilm, Komödie und Melodrama die wichtigsten und populärsten Genres in dieser Epoche. Sozialkritische und feministische Filme gelten ebenso als wichtige Genres. Die feministischen Filme in dieser Epoche definieren sich durch die Darstellung der „Realität der Frauen“ in Südkorea. Sie entsprechen den Filmen über Gleichstellung und die Rolle der Frau in der Familie.<sup>385</sup> Der Begriff feministischer Film war in den 1980er Jahren allerdings noch fremd<sup>386</sup> und wurde im Rahmen von Melodramen behandelt. Der Feminismus war noch nicht etabliert genug, um „zu einem wichtigen Feld der Auseinandersetzung um die gesellschaftlich (re)produzierten Bilder von Frauen und die mit ihnen transportierte Ideologie“<sup>387</sup> zu werden.

---

kraftlos und bitter. Als einer der Filmemacher, der die damaligen gesellschaftlichen Probleme mit detaillierten Beschreibungen lebendig darstellten, führt der Regisseur Kwang-Su Park den kritischen Realismus der 1980er Jahre an. Vgl. ebd., S. 49.

<sup>383</sup> Insbesondere der Film DEEP BLUE NIGHT (1985, R: Chang-Ho Bae) enthält die scharfe Kritik daran. In diesem Film beschreibt der Regisseur das kaltblütige Leben der Menschen, die für den eigenen Traum lügen und angelogen werden, um in Amerika überleben zu können. Die Frau, Jane, ist mit einem amerikanischen Soldaten, der in Korea gewesen war, in seine Heimat gekommen, wurde aber zur Scheidung gezwungen und bekam ihre Kinder abgenommen. Ho-Bin, der illegale Gastarbeiter, holte seine Familie in die USA und schloss dafür mit Jane eine Scheinehe. Sie haben beschlossen, für ihren Plan alles zu tun, schließlich führt ihre endlose Gier zur Zerstörung ihrer Existenz. Vgl. Ju (2007), S. 69-70.

<sup>384</sup> Vgl. Yu (2005), S. 90-98 und Kang (2006), S. 42-44.

<sup>385</sup> Vgl. Kang (2006), S. 68-69.

<sup>386</sup> Vgl. Kim (2005), S. 88.

<sup>387</sup> Brauerhoch (2002), in: Sachlexikon des Films (Hrg. Thomas Koebner), S. 163.



Präsident Tae-Woo Rohs Politik war eine Kombination aus Versöhnung und Unterdrückung: Offiziell zeigte er sich versöhnlich gegenüber regierungskritische Demonstranten, in Wahrheit jedoch ließ er Organisationen zur Unterdrückung der Bevölkerung ausbilden. Unter der offiziell freundlichen politischen Stimmung wurde das Thema der Wiedervereinigung offen angesprochen und der gesellschaftliche Diskurs über Nordkorea kam in Gang. Die freie Ausübung von Kunst spielte dabei eine wichtige Rolle. Der wirtschaftliche Wohlstand hatte darüber hinaus feministische Bestrebungen zur Folge, die Gleichstellung der Geschlechter wurde plötzlich ein Thema und beeinflusste auch die Filmwelt: Feministische Themen hielten Einzug in die Filme und Filmemacherinnen erschienen.<sup>388</sup>

Mit dem neuen Präsidenten Roh wurden große Veränderungen im politischen wie auch filmischen Bereich erwartet, diese neue Welle der Hoffnung hatte jedoch keine Auswirkungen auf die Filmindustrie. Die Regelung, Drehbücher vor der Produktion zu überprüfen und zugleich die Zahl ausländischer Filmimporte festzulegen, wurde abgeschafft, so dass die Konkurrenz zwischen inländischen und ausländischen Filmen noch stärker wurde. Allein zu Beginn seiner Regierung wurden ca. 100 ausländische Filme importiert und damit die Zahl des Vorjahres um das Doppelte übertroffen, eine Rekordzahl. Der Independent-Film stellte die Gesellschaft jedoch kritisch dar, im Zusammenhang mit den entflammten Bewegungen gegen die Regierung. Diese Entwicklung dauerte bis zum Ende der 1980er Jahre an. Erotikfilme traten langsam in den Hintergrund, dafür kamen Independent-Filme als 16mm-Streifen auf den Markt. Als gutes Beispiel zeigt der Film OH! DREAMLAND (1989, R: Eun Lee; Dong-Hong Jang; Yeon-Hyeun Jang) die Demokratiebewegung in Kwang-Ju im Zusammenhang mit den USA. Dieser Film hat in mehrfacher Hinsicht Bedeutung: Die Filmemacher, die an den Universitäten individuelle Filme machten, bildeten eine Gruppe namens Jangsangojmae und drehten gemeinsam Filme; sie gründeten einen Fund und waren so vor einer Überprüfung geschützt. Auf diese Weise konnten sie mehr als 100.000 Besucher gewinnen, dies war eine wichtige Chance für Independent-Filme. 1988 wurde es für die Filmindustrie schwieriger, denn nun wurde dem amerikanischen Filmverleiher UIP der Einstieg in den koreanischen Filmmarkt gestattet.

Die gesetzliche Kontrolle der Filmproduktion wurde seit Ende der 1990er Jahre langsam

---

<sup>388</sup> Vgl. Cho (2006), S. 58-60.

gemildert und die staatliche Unterstützung für Konfliktfilme zum Thema Antikommunismus wurde gestrichen. Dennoch bedurften Konfliktfilme eine enge Partnerschaft mit dem Verteidigungsministerium, auf diesem Wege blieb es möglich, die Filmproduktion zu kontrollieren, zu beeinflussen und zu verhindern.<sup>389</sup> Seit Ende der 1990er Jahre stiegen die Kosten für Konfliktfilme stetig, aus diesem Grund trieben die Gesetze zur privaten Filmförderung die Filmemacher dazu, ausschließlich Konfliktfilme zu produzieren, die den Ansprüchen des Verteidigungsministeriums entsprachen. In der Tat sollten in dem Film TAEGUKGI wegen einiger negativer Darstellungen südkoreanischer Soldaten mehrere Stellen bereinigt werden und er bekam schließlich keine Unterstützung. Durch die demokratische gesellschaftliche Stimmung waren die 1990er Jahre die Blütezeit des koreanischen Films, nicht nur was die Zahl, sondern auch die Vielfältigkeit der Filme betrifft. Das wachsende Interesse an Filmen zum Thema Landesteilung resultierte aus der Stimmung gegen Ende der 1990er Jahre, als sich die bisherige Beziehung mit Nordkorea änderte; diese Stimmung motivierte die Filmindustrie dazu, ganz andere Filme über die Landesteilung zu produzieren.

In den 1990er Jahren konzentrierte sich die Kontrolle auf die sexuellen und gewalttätigen Darstellungen in Filmen. Nachdem 1997 das neue Filmförderungsgesetz in Kraft getreten war, wurden Filme nach Stufen klassifiziert. Obwohl die strenge Antikommunismuspolitik noch in der Gesellschaft spürbar war, sind in dieser Epoche bereits Filme mit einem versöhnlichen Blick auf Nordkorea zu finden. An den Schulen wurden die Jahrestage des Korea-Krieges im Zeichen des Antikommunismus zelebriert, mit Gedichten und Zeichnungen. Die antikommunistische Politik Südkoreas hatte direkt nach dem Korea-Krieg alles Nordkoreanische abgelehnt; von 1966 bis 1987 gab es eine Sektion für antikommunistischen Film bei der Korea-Film-Verleihung, um Filme zu diesem Thema zu fördern und den Antikommunismus auf diese Weise im Land zu manifestieren. In den 1990er Jahren wollte die südkoreanische Regierung darauf aufmerksam machen, dass der nordkoreanischen Regierung der Wohlstand ihrer Bürger gleichgültig war. Von den 1960er und 1970er Jahren an, in denen keine menschlich wirkenden Nordkoreaner in Filmen gezeigt werden durften, bis hin zu den Filmen NORTH KOREAN PARTISAN IN SOUTH KOREA und THE TAEBAEK MOUNTAINS (1994, R: Kwon-Taek Im), in denen die menschliche Seite der Partisanen beleuchtet wurde, weshalb beide Filme heftig kritisiert wurden, waren die

---

<sup>389</sup> Vgl. Paquet (2005), S. 34.

antikommunistischen Bestrebungen der Regierung noch stark in den Filmen verbreitet.<sup>390</sup> In der Tat war es bis zum Anfang der 1990er Jahre schwer vorstellbar, dass es Filme über die Teilung und den Korea-Krieg ohne antikommunistische Tendenzen geben sollte.<sup>391</sup> Der Antritt der Regierung von Young-Sam Kim im Jahr 1993 beeinflusste die Entwicklung der koreanischen Filmindustrie positiv. Nachdem die vorangegangene Militärregierung die koreanische Filmindustrie in den 1970er und 1980er Jahren in eine tiefe Krise führte, dadurch, dass sie den Film als Propagandamittel einsetzte und die Massenmedien stark kontrollierte, wurde der Film nun als Industrie betrachtet; dieser Aspekt führte dazu, diese Industrie gesetzlich zu unterstützen und zu entwickeln.<sup>392</sup> Schließlich trat das Gesetz zur Filmförderung im Jahr 1995 in Kraft. Der neue Präsident führte das Land unter der Prämisse der Globalisierung, „Segyehwa, was open-door policy bedeutet“<sup>393</sup>, und betonte dennoch den Wert der Nation.<sup>394</sup>

### 5.3 Filmbeispiele

#### 5.3.1 Der Versuch der Ideologie zu entkommen: THE WINTER THAT YEAR WAS WARM, GILSOTTEUM und CHIL-SU AND MAN-SU

Wie sieht es tatsächlich aus, wenn sich getrennte Familien wiedertreffen? Südkorea bemühte sich seit Kriegende stets sich Nordkorea zu nähern, um schließlich das Land friedlich wiederzuvereinigen. Zahlreiche Statements und Vereinbarungen wurden veröffentlicht und miteinander abgestimmt, der Zustand blieb jedoch unverändert. Etwas Wesentliches wurde jedoch über die Jahre hinweg nie ernsthaft in Betracht gezogen: Wären wir mit dem wiedervereinigten Land zufrieden? Würden wir mit den Nordkoreanern zurechtkommen, unserem vergessenen und entfremdeten Nachbarn und wäre ein vereintes Land harmonisch?

Eine indirekte Wiedervereinigung erfuhr Südkorea im Jahr 1983: Das unerklärbar

---

<sup>390</sup> In der Tat hat der Filmemacher Ji-Young Jeong aus diesem Grund bei der Produktion wenig Unterstützung von der damaligen Regierung erhalten. Wegen des unkooperativen Verhaltens der Regierung musste Jeong enorme Produktionskosten übernehmen; die gesamte Produktionszeit dauerte mehr als drei Jahre.

<sup>391</sup> Vgl. Kang (2010), S. 107.

<sup>392</sup> Vgl. Cho (2005), S. 176-177.

<sup>393</sup> Shin (2005), S. 52.

<sup>394</sup> Der riesige Erfolg des Films SOPYONJE (1993, R: Kwon-Taek Im) ist in diesem Zusammenhang zu verstehen. Nach der Klassifikation von Yang gehört der Film zu der ersten Kategorie des nationalen Films, in der die Eigenheiten des Volkes, zum Beispiel Kultur, Sprache und Tradition, betont werden. Vgl. Yang (2010), S. 80.

emotionale Aufeinandertreffen von Familien, die sich während des Krieges aus den Augen verloren hatten und nicht wieder trafen, obwohl sie in Südkorea lebten, wurde im Fernsehen 138 Tage und insgesamt 453 Stunden lang live übertragen.<sup>395</sup> Über drei Monate hinweg wurde ihre tragische Trennung seit dem Krieg hautnah, nicht nur der betroffenen Generation, sondern auch der jüngeren Generation vermittelt und dadurch eine enorme Solidarität als ein Volk gebildet, so dass eine Wiedervereinigung greifbar nahe schien. Die beiden Filme THE WINTER THAT YEAR WAS WARM und GILSOTTEUM zeigen die Familien in realistischem Stil nach dieser emotionsgeladenen Zeit und stellt die Frage, ob ihre Freude und Rührung langfristig anhält.

Der Film THE WINTER THAT YEAR WAS WARM besitzt in der Filmografie des Filmemachers Chang-Ho Bae eine exzeptionelle Position. Um die Filme von Bae zu kennzeichnen, verknüpft Ji-Seok Kim die Worte „romantisch“ und „lyrisch“<sup>396</sup>, jedoch in THE WINTER THAT YEAR WAS WARM zeigt der Filmemacher aus sozialkritischer Sicht die Geschwister Su-Ji und Oh-Mok, die während des Korea-Krieges ihre Eltern verloren und auf der Flucht voneinander getrennt wurden. Mit dieser familiären Geschichte fragt der Filmemacher, wie die Geschwister mit dem Wiedertreffen umgehen und ob sie endlich ihr Glück nach dem Treffen wiederfinden. Als der Wunsch der älteren Schwester Su-Ji, ihre jüngere Schwester Oh-Mok wiederzufinden, kurz vor der Erfüllung steht, verleugnet sie ihre Schwester und lehnt sie aus Mangel an Beweisen ab. Das Problem, dass es für die Bestätigung wenig Beweismöglichkeiten gibt, gilt nicht nur für die Geschwister in diesem Film, sondern für alle Menschen, die während des Krieges ihre Familie verloren. Außerdem wird die innere und äußere Entfremdung zwischen den zerrissenen Familien in diesem Film als weitere bittere Spur des Krieges dargestellt.

Su-Nam Kim zufolge ist GILSOTTEUM ein wichtiger und bedeutungsvoller Film für Kwon-Taek Im und sein Leben als Filmemacher.<sup>397</sup> Kwon-Taek Im zeigt in seinen Filmen oft, was sich in seiner Heimat ereignet hat und wie sich sein Land bisher entwickelt hat. Dabei werden die Themen, die die koreanische Mentalität und Tradition betreffen, in den Mittelpunkt gestellt. Vom Krieg, dem Antikommunismus, den militärisch dominierten Regierungen und schließlich bis zur Blütezeit des koreanischen Kinos hin erweiterte er

---

<sup>395</sup> Vgl. Kang (2005), S. 20.

<sup>396</sup> Kim (1993), S. 82.

<sup>397</sup> Kim (1997), S. 64.

sein Spektrum und beleuchtete damit die verschiedenen Lebensarten seiner Landsleute.<sup>398</sup> Sein stiller und realistischer Blick auf ein Ereignis oder sein Volk in langen Sequenzen reifte in seinen weiteren Filmen von GILSOTTEUM bis SOPYONJE im Jahr 1993 weiter aus.<sup>399</sup> Das Spektrum spiegelt nicht nur die koreanische Geschichte wider, sondern auch seine persönliche. Beide überschneiden sich in seinen Filmen.<sup>400</sup> Darcy Paquet bestätigt diese Behauptung: "Im's films, which often combine a long-take aesthetic with emotionally direct or melodramatic plotlines, are not known for bold experiments in form. Instead, critics praise his best work for the nuanced insight he brings to the historical and cultural forces that have shaped Korea's development."<sup>401</sup>

Die zwei Hauptdarsteller, Dong-Jin und Hwa-Young, die in ihrer Kindheit in derselben Familie aufgewachsen sind und ein gemeinsames Kind haben, treffen sich vor einer Rundfunkanstalt nach über 30 Jahren wieder. Der realistische Stil wird zuerst im Zusammenhang der aktuellen Ereignisse verstanden: Der Film beginnt mit den Fernsehsendungen, in denen sich die getrennten Familienmitglieder gegenseitig Fragen stellen und ihre gemeinsamen Erinnerungen zur Sprache bringen. Die dokumentarischen Elemente, Fernsehsendungen und Nachrichtenmaterialien sind in diesem Film oft gemischt mit inszenierten Szenen zu sehen. Die lange Sequenz, in der die Hauptdarstellerin Hwa-Young zur Rundfunkanstalt geht, um sich anzumelden, ist ein gutes Beispiel dafür, wie effektiv der Filmemacher die dokumentarischen Elemente verwendet: Das Auto von Hwa-Young kommt vor der Rundfunkanstalt an; sie öffnet die Tür. Der Weg zur Rundfunkanstalt wird durch dokumentarische und inszenierte filmische Teile in Totalaufnahme dargestellt. Die zahlreichen Menschen vor der Rundfunkanstalt KBS (Korean Broadcasting System) hängen Plakate auf, um ihre Familien zu finden. Nicht zu vergessen ist das Lied mit dem Titel „Who knows this person?“ (1964), das schon im Film THE NORTH AND THE SOUTH von Kee-Duk Kim ein wichtiges melodramatisches Merkmal war; es dient auch in GILSOTTEUM als wichtiger Gefühlsträger. Der gesamte Prozess, bis Hwa-Young ihren vermissten Dong-Jin wiederfindet, wird einheitlich mit dieser Inszenierungsweise dargestellt und damit die Überzeugungskraft des Filminhalts gewonnen. [Abb. 76-78] Diese Inszenierungsweise ermöglicht aber das sonderbare

---

<sup>398</sup> Vgl. Kang (2008), S. 179.

<sup>399</sup> Vgl. Lee (1995), S. 81-82.

<sup>400</sup> Vgl. Seo (2004), S. 260.

<sup>401</sup> Paquet (2009), S. 11.

Erlebnis, dass alle Zuschauer selbst zu Hauptdarstellern in den Fernsehsendungen und Dokumentarfilmen werden und dass die Lebensgeschichte der beiden Figuren in diesem Film denen der Generationen ähnelt, die im Alter der beiden Figuren und Überlebende in der turbulenten Geschichte sind. Dadurch weckt der Film bei dem Zuschauer Sympathie gegenüber der gesamten Bevölkerung.

Nach dem Aufeinandertreffen der beiden Figuren konzentriert sich der Filmemacher auf ihre Geschichte, die das kollektive Erlebnis ihrer Generation widerspiegelt. Die Erinnerungen an ihre gemeinsame und eigene Vergangenheit werden durch ihre Narration abwechselnd in Vergangenheit und Gegenwart dargestellt.<sup>402</sup> Die Sequenz des Rückblicks darauf, wie die beiden Geschlechter<sup>403</sup> seit dem Krieg bis zur Gegenwart ihr Leben führten, wird wie ein retrospektives Panorama mit kleinen Lebensabschnitten aufgebaut, das auch die in dieser Arbeit bisher behandelten Konfliktfilme zum Teil übernommen haben. Ihre Erinnerungen enthalten zahlreiche dramatische Lebensmomente, in denen sie sich zwischen Leben und Tod befanden. Diese lange Erinnerungssequenz wird mit Hilfe von häufigen Nahaufnahmen und nostalgischer Musikbegleitung sehr emotional dargestellt.<sup>404</sup>

Dieser schöne und entspannte Moment ist jedoch nur von kurzer Dauer. Der Film GILSOTTEUM als realitätskritischer Film zeigt nicht die emotionale Bewegtheit der Familientreffen, sondern die Realität. Nicht auf emotionaler Ebene, sondern mit rationalem Blick betrachtet der Regisseur Kwon-Taek Im<sup>405</sup> geteilte Familien und beleuchtet dabei das Bewusstsein der Teilung scharf und kalt, denn das Wiedersehen der getrennten Familie ist nicht nur glücklich, wie man es sich seit dem Korea-Krieg vorgestellt hat. Der Film zeigt, wie die Teilung das Leben eines Menschen komplett verändert hat und man die Zeit nicht zurückdrehen kann. Er zeigt die Ironie, wie bei Menschen in dem Moment, in dem sie ihre Familie wiedertreffen, der Schmerz beginnt, zeigt die tiefe und unheilbare Kluft, die die Landesteilung hinterlassen hat.

---

<sup>402</sup> Roh erwähnt in ihrem Aufsatz über Im die Erinnerungssequenzen als eine der wichtigen Erzählweisen, die in seinen anderen Filmen auch häufig zu sehen sind. Vgl. Roh (1993), S. 78.

<sup>403</sup> Seo setzt sich in ihrem Aufsatz mit den typischen Darstellungen der Geschlechter auseinander: Männer werden meistens negativ (unfähig oder unentschlossen) dargestellt, im Vergleich dazu werden Frauen als Führungskraft des Volkes verherrlicht. Vgl. Seo (2004), S. 251-253.

<sup>404</sup> Vgl. Chung (2003), S. 49-50.

<sup>405</sup> Der Filmkritiker Sung-Ryul Kang stellt beide Regisseure Hyon-Muk Yu und Kwon-Taek Im gegenüber. Ihm zufolge stammt der Filmemacher Hyun-Mok Yu ursprünglich zwar aus Nordkorea, kam aber später nach Südkorea. Im Vergleich dazu ist Kwon-Taek Im in Südkorea geboren, aber sein Vater war auf der kommunistischen Seite. Seine Herkunft beeinflusste sein ganzes Leben und schränkte seine Möglichkeiten ein. Aus diesem Grund konnte er die Äußerung über Nordkorea nicht ganz frei treffen. Vgl. Kang (2010), S. 84.

Ihre Trennung wird ironischerweise auf dem Weg, ihren gemeinsamen vermissten Sohn zu suchen, mit einer kontemplativen Betrachtung visuell dargestellt. Um diesen unüberwindlichen Abstand innerhalb der Familie filmisch darzustellen, zeigt Im zwei kontrastive Figuren aus unterschiedlichen Schichten. Die Figuren haben bereits ihre eigenen Familien gegründet, das soziale Niveau ihrer Familien ist jedoch sehr gegensätzlich. Die unterschiedlichen Niveaus werden durch ihre unterschiedliche persönliche Ausstrahlung und ihre Familienhäuser visuell dargestellt. [Abb. 75 und 80] Die Disharmonie zwischen Ihnen wird nach dem Wiederfinden ihres Sohnes noch verstärkt. Der verlorene Sohn Seok-Chul ist ohne Eltern unter unglücklichen Umständen aufgewachsen, so dass sie kaum wagen, ihn als ihren leiblichen Sohn anzunehmen. Auffällig ist, dass Seok-Chul die einzige Figur in diesem Film ist, dessen Vergangenheit nicht erzählt wird, im Vergleich zu Hwa-Young und Dong-Jin. Der Filmemacher Im zeigt damit, dass Seok-Chul nach der Trennung von seinen Eltern ein schweres Leben hatte und seine Vergangenheit für ihn wenig Bedeutung hat.<sup>406</sup> Die Freude, den lang vermissten, geliebten Partner wiederzusehen, ist kurz, stattdessen leiden sie unter der verspäteten Reue und der unerwarteten Überraschung. [Abb. 79] Die Existenz ihres Sohnes bringt die Familie von Dong-Jin in eine angespannte Situation und führt danach zu einem Familienkonflikt. Hwa-Young, die weibliche Figur, entscheidet sich, die Bestätigung der Verwandtschaft mit Seok-Chul aufzugeben. In beiden Sequenzen, in denen der Mann Seok-Chul medizinisch als der vermisste Sohn des Paares bestätigt wird und sich die neu vereinte Familie schon bald wieder trennen muss, wird deutlich, dass die wiedergefundene neue Familie nicht zusammenhalten kann, denn die vergangene Zeit hat außer der Tatsache, dass sie blutsverwandt sind, alle Umstände dramatisch verändert. Die letzte Sequenz, in der Hwa-Young in ihrem Auto auf der Straße stoppt, zeigt indirekt ihren Zustand, dass sie sich zwischen Vergangenheit und Gegenwart befindet und beschließt, nicht mehr zurückzuschauen.<sup>407</sup>

### **5.3.2 Der Übergang zum Humanismus: NORTH KOREAN PARTISAN IN SOUTH KOREA und THE TAEBAEK MOUNTAINS**

In den 1980er Jahren sind Filme mit dem Korea-Krieg als Hauptthema selten. Mit der zunehmenden Industrialisierung wurde dieses Ereignis mehr oder weniger absichtlich

---

<sup>406</sup> Vgl. Chung (2003), S. 55-56.

<sup>407</sup> Vgl. Kim (2005), S. 269-270.

vergessen, und in dieser gesellschaftlichen Atmosphäre interessierte sich der Filmmarkt nicht mehr für das Thema. In GILSOTTEUM wurde der Korea-Krieg als Teil der Erinnerung von beiden Figuren beschrieben und als Hilfsmittel eingesetzt, die melodramatische Spannung zwischen Familienmitgliedern, die sich wiedergefunden haben, zu erhöhen.<sup>408</sup> Mit Beginn der 1990er Jahre tauchte in der liberalen politischen Stimmung das Thema des Korea-Kriegs als historisches Filmsujet auf und begann damit, die Geschichte aus gegenwärtiger Sicht zu betrachten. Der Filmemacher Ji-Young Chung (\*1946) startete mit dem Film NORTH KOREAN PARTISAN IN SOUTH KOREA dieses gesellschaftliche Interesse an einer neuen Betrachtung der Geschichte; vier Jahre später folgte der Film THE TAEBAEK MOUNTAINS von Kwon-Taek Im. Beide Filme behandeln den Krieg aus ideologischer Sicht und stellen den Krieg im Film dar, wie es seit dem Skandal um den Film THE SEVEN FEMALE POW'S im Jahr 1965 wegen der staatlichen Kontrolle nicht mehr versucht wurde. Hyang-Jin Lee stimmt dieser Behauptung zu und äußert, insbesondere der Film NORTH KOREAN PARTISAN IN SOUTH KOREA hätte "the discussion of the ideological differences between North and South and their role in nationhood to an unprecedented level" gebracht.<sup>409</sup> Weiterhin betont sie in ihrem Buch, dieser Film stelle „the question the legitimacy of anti-communism as the state ideology.“<sup>410</sup>

Einer der wichtigsten Unterschiede im Vergleich zu den Kriegsfilmen in den 1950er und 1960er Jahren lag darin, dass die negativen Darstellungen von Nordkorea und seinen Soldaten nicht mehr zu sehen sind. Die abgeschaffte Zensur für Filme spielte eine wesentliche Rolle dafür, ebenso aber die Tatsache, dass die klar kontrastive Figurenbeschreibung zwischen Süd- und Nordkoreanern nicht mehr als relevant und eher als „altmodisches“<sup>411</sup> Relikt der Vätergeneration galten. Kim entdeckt dabei ein weiteres Merkmal: Die Filme in den 1950er und 1960er Jahren versuchten mit Hilfe der antikommunistischen Stimmung in der Gesellschaft die durch den Krieg zum Einsturz gebrachte Männlichkeit wiederherzustellen, indem in zahlreichen Kriegsfilmen heroisierte Männerbilder dargestellt wurden. Im Vergleich dazu sind die realistischen Beschreibungen der Männer in Filmen über das Thema Krieg in den 1990er Jahren vor dem Hintergrund des verbreiteten sozialkritischen Realismus zu sehen, der die durch den Krieg verlorene

---

<sup>408</sup> Vgl. Kim (2005), S. 246.

<sup>409</sup> Lee (2000), S. 129.

<sup>410</sup> Ebd., S. 129.

<sup>411</sup> Ebd., S. 246.



Autorität und Männlichkeit zeigt.<sup>412</sup> Mit anderen Worten gewannen die Filme der 1990er Jahre durch diesen realistischen Blick auf die Männer ihre Besonderheit.

Der Film NORTH KOREAN PARTISAN IN SOUTH KOREA basiert auf der Lebensgeschichte von Tae Lee, einem nordkoreanischen Kriegsberichterstatter. Mit dieser Figur wird gezeigt, warum die Menschen nach der Befreiung von der Kolonialzeit unter japanischer Herrschaft in der starken Gegenüberstellung der zwei Ideologien keine andere Wahl hatten, als nordkoreanische Partisanen zu werden. Daran liegt der erste Unterschied zwischen dem Film NORTH KOREAN PARTISAN IN SOUTH KOREA und dem Film PIAGOL, die ansonsten viele Ähnlichkeiten besitzen. Der Film NORTH KOREAN PARTISAN IN SOUTH KOREA fokussiert den gesamten Prozess, in dem sich die Menschen unter dem Druck der verwirrenden Landessituation befinden und dadurch nordkoreanische Partisanen werden. Die Gruppe von Partisanen besteht weder aus kommunistisch ausgebildeten Menschen, noch tragen sie Uniformen. Sie kommen aus der Bevölkerung [Abb. 81], aus diesem Grund ist es ihnen nicht erlaubt, Gegner der Bürger zu sein. Die Partisanen bringen deshalb die einfachen Bürger weder ohne Grund um, noch machen sie Jagd auf deren Eigentum, im Gegensatz zu den Partisanen im Film PIAGOL.<sup>413</sup> Bei der filmischen Beschreibung der kommunistischen Partisanen wird „the brotherly warmth and disciplined attitude they display toward people living at the foot of the mountains“<sup>414</sup> betont. Im Film NORTH KOREAN PARTISAN IN SOUTH KOREA wird beispielsweise ein Partisan, der eine Dorffrau vergewaltigt hat, was sie in den Selbstmord treibt, in einem Prozess verurteilt und dazu gebracht, sich ebenfalls das Leben zu nehmen. [Abb. 84]

Außerdem befinden sich die hoch gebildeten Figuren in diesem Film in tiefgründigen Gedanken über die damalige stürmische Situation, die durch Voice-Over vermittelt werden. Sie haben aufgrund Ihrer Überzeugung für den besseren Staat auf kommunistischer Seite gestanden, sich gewünscht, eine neue Welt zu schaffen und waren vom Marxismus überzeugt.<sup>415</sup> In der endlosen Kriegssituation verschwindet jedoch die Hoffnung auf eine ideale Welt, für die Tae Lee und die anderen Partisanen gekämpft haben, und hinterlässt ihnen schließlich nur ihre aktuellen Lebensprobleme, wie Hunger und Kälte. [Abb. 85] Der filmische Raum des Bergs Jiri im Film NORTH KOREAN PARTISAN IN SOUTH KOREA steht

---

<sup>412</sup> Vgl. ebd., S. 247.

<sup>413</sup> Vgl. ebd., S. 131-132.

<sup>414</sup> Ebd., S. 132.

<sup>415</sup> Vgl. Im (1989), S. 394.

als Symbol für die Hoffnung der Partisanen, ein besseres Land zu schaffen. Der Berg Jiri verwickelt die Partisanen ständig in lebensgefährliche Situationen und bringt den Tod, wie im Film PIAGOL. Die Sequenz, in der die Hauptfigur auf dem von Schnee bedeckten Berg Jiri versucht, sich umzubringen, zeigt ganz dramatisch nicht nur die aufgelösten Partisanen und ihre vergebliche Existenz, sondern auch das zusammengebrochene Männerbild. [Abb. 86] Es ist aus diesem Grund möglich, den Film NORTH KOREAN PARTISAN IN SOUTH KOREA als Antikriegsfilmen zu klassifizieren.<sup>416</sup> Eine völlig neue Sichtweise auf die Partisanen und die negativen Seiten von Nordkorea<sup>417</sup> in den 1990er Jahren zeigen die - je nach Epoche unterschiedlichen - Darstellungsversuche und verdeutlichen dabei eine veränderte Wahrnehmung gegenüber dem Thema Partisanen und der kommunistischen Ideologie in Südkorea.

Was ich in meinem Film ausdrücken möchte, ist Humanismus, das Interesse an den Werten und der Würde des einzelnen Menschen.<sup>418</sup> Um ein Führungssystem oder eine Ideologie durchzusetzen, darf kein Mensch geopfert werden. Wenn man daran denkt, wem die Ideologie dient, dann gibt es keinen anderen Weg als den Humanismus.<sup>419</sup> -Kwon-Taek Im

Wie versteht man den Krieg und die unruhige Landessituation aus heutiger Sicht? Ist es nicht möglich, das Volk, das sich wegen unterschiedlicher Ideologien gegenseitig bekämpfte, unter dem Vorzeichen des Humanismus zu verbinden? Der Filmemacher Kwon-Taek Im antwortet auf diese Fragen in dem dreistündigen Film THE TAEBAEK MOUNTAINS, der auf dem Roman von Jeong-Rae Cho basiert. Trotz der Kritik, dass dieser Film zu schwer verständlich sei, wenn man den zehnbändigen Roman nicht kennt, hatte er Erfolg beim Publikum, da er den Konflikt zwischen den Linken und Rechten neutral schildert.<sup>420</sup> In diesem Film geht es um das historische Ereignis, wie die Rechten und

---

<sup>416</sup> Vgl. Lee (2000), S. 133.

<sup>417</sup> Die Unfähigkeit von Nordkorea liegt nicht im Antikommunismus, sondern im Humanismus. Nordkoreaner oder die Partisanen, die auf der Seite der Linken stehen, werden als dasselbe Volk betrachtet und es wird dabei eher darauf geachtet, warum sie sich in dieser Zeit für eine Seite entscheiden mussten. Schließlich folgt als Ergebnis, dass die Koreaner hilflose Opfer des Krieges waren und möglicherweise noch immer sind; ein Krieg, der nicht durch Korea ausbrach.

<sup>418</sup> Chung (2003), S. 221.

<sup>419</sup> Yu (1998), S. 42.

<sup>420</sup> Chung (2003), S. 314-330.

Linken in Yeosu und Seun-Chun sich zwischen 1948 und kurz vor dem Krieg gegenüberstanden und sich mit unabsehbaren Folgen abwechselnd gegenseitig brutal angriffen und bekämpften.<sup>421</sup>

Dieser Film wirft vor allem einen kritischen Blick auf die Frage, ob der Glaube der Partisanen von solcher Bedeutung war, dass er es wert war, an ihm festzuhalten, obwohl zahlreiche Menschen wegen dieses Glaubens grundlos geopfert werden mussten. Die Frage lautet auch, ob dieser Glaube wirklich eine verbesserte Welt geschaffen hat. Die Partisanen haben sich zwar freiwillig nach gründlicher Überlegung dazu entschieden, die kommunistische Ideologie anzunehmen, sie haben jedoch durch ihre Kämpfe ihr Ziel einer besseren Gesellschaft nicht erreicht.<sup>422</sup> In diesem Film ist die konkrete Beschreibung der süd- und nordkoreanischen Soldaten kaum zu sehen, stattdessen stehen Landsleute im Zentrum, die je nach Ideologie geteilt sind. Die menschliche Beschreibung der kommunistischen Partisanen unterscheidet sich kaum von dem Film NORTH KOREAN PARTISAN IN SOUTH KOREA [Abb. 87], jedoch fokussiert dieser Film eher die mehrfachen Konfliktstrukturen, um das damalige Landesproblem im bürgerlichen Alltag darzustellen. Der Filmemacher Im inszeniert die Figuren nach den klassischen Strukturen in Konfliktfilmen und beobachtet dabei, wie sie damit umgehen.

Vor allem der familiäre Konflikt, genauer gesagt der Konflikt zwischen Brüdern, ist in der Form wiederzufinden, dass beide Brüder auf unterschiedlichen Seiten der Ideologien stehen.<sup>423</sup> A HERO WITHOUT SERIAL NUMBER ist ein gutes Beispiel für diese Konfliktstruktur in einer Familie mit zwei Ideologien. Der ältere Bruder Sang-Jin und der jüngere Bruder Sang-Goo stehen sich gegenüber und kämpfen für ihre Überzeugung. Jedoch standen am Anfang des Konflikts nicht nur die unterschiedlichen Ideologien. Der hochgebildete ältere Bruder und der gewalttätige jüngere Bruder sind in ihrer Familie schon von vornherein zwei gegensätzliche Figuren. Insbesondere der jüngere Bruder Sang-Goo, der wegen seines älteren Bruders unbeachtet blieb, versucht, sich durch Brutalität und

---

<sup>421</sup> Um die plötzlich veränderte Situation filmisch auszudrücken, verwendet Im oft den zeitlichen Kontrast zwischen Tag und Nacht in einer Sequenz. Die unterschiedlichen ideologischen Gruppen sind entweder tagsüber oder nachts aktiv. Dadurch wird die Anspannung erhöht und es wird auch die andauernde Unterdrückung der Bevölkerung visuell dargestellt. Vgl. Kim (2005), S. 252-253.

<sup>422</sup> In dem Film gab es einen großen Unterschied im Vergleich zu dem Schluss des Romans.

<sup>423</sup> Um die familiären Konflikte detailliert zu beschreiben, spielen die persönlichen Erfahrungen des Filmemachers eine Rolle, denn er stammt aus einer Familie von Linken. Diese Herkunft war für ihn ein großer Nachteil, insbesondere bis in die 1980er Jahre unter der antikommunistischen politischen Situation, wohingegen sich in den 1990er Jahren dieser Nachteil zu einem Vorteil wandelte, der seinen realistischen Filmstil unterstützte. Vgl. Kim (2005), S. 249-250 und 256.

Gewaltätigkeit zu profilieren.<sup>424</sup> In der Sequenz, in der sich beide Brüder wiedertreffen, sich unterhalten und schließlich auseinandergehen, sich aber nicht gegenseitig töten, symbolisiert „die Allegorie des getrennten Korea“. <sup>425</sup> [Abb. 88] Ein weiterer Konflikt besteht zwischen ideologisch überzeugten und nicht ideologisch überzeugten Bürgern, in deren Mitte sich die dritte Figur Bum-Woo befindet, der Freund der beiden Brüder, der trotz des Drucks von der Rechten und Linken den Mittelweg beibehält. Mit dieser Figur zeigt der Filmemacher, wie mühsam und sogar lebensgefährlich es ist, in der durcheinandergeratene Gesellschaft neutral zu bleiben.

Die beiden Brüder verlassen ihre Heimat, nur ihr Freund Bum-Woo bleibt. Der Frieden des Dorfes ist zerstört und die Männer, die mit ihrem Glauben ein besseres Land aufbauen wollten, sind entweder gestorben oder verschwunden. Ihre Frauen sind während ihrer Abwesenheit von den Mitgliedern der anderen ideologischen Gruppe brutal vergewaltigt worden und haben sich schließlich umgebracht.<sup>426</sup> Außerdem leiden die Überlebenden unter Schuldgefühlen. Der Verlust der Autorität und Männlichkeit beherrscht den Film. Er bringt Verwirrung und Unglück nicht nur in die Familien, sondern auch in deren Heimat. Dieses tragische Ergebnis gemahnt schließlich wiederum an den Humanismus, die Hauptbotschaft von Kwon-Taek Ims Filmen.

---

<sup>424</sup> Diese Figurenbeschreibung definiert Kim als eine klassische Erzählung des Melodramas. Vgl. ebd., S. 251-252.

<sup>425</sup> Ebd., S. 252.

<sup>426</sup> Das verbindet sich mit dem Film FLAME IN THE VALLEY, in dem es um das Leben der Frauen während der Kriegszeit geht.

## 6. Ende der 1990er Jahre bis 2008

### 6.1 Die sozialpolitische Atmosphäre

Ende 1998 wurde Dae-Jung Kim (1998-2003) zum 15. Präsidenten Südkoreas gewählt. Damit begann allmählich ein Perspektivenwechsel auf Nordkorea. Von nun an sollten beim Umgang mit dem Nachbarn Politik und Wirtschaft strikt getrennt bleiben, eine bedeutende Veränderung, die den Grundstein für neues Vertrauen bildete. Durch häufige Zusammenarbeit und Projekte lernten sich beide Länder besser kennen; auf die neue Führung Südkoreas reagierte Nordkorea positiv.

Im Rahmen dieser sogenannten „Sonnenscheindiplomatie (engl. The Sunshine Policy)“<sup>427</sup>, im Sinne von kooperativer Politik „mit einem breit angelegten Dialog zur Vertrauens- und Sicherheitsbildung“<sup>428</sup> gegenüber Nordkorea, nahm Südkorea Nordkorea als Bruder an, vor dem Hintergrund, dass Süd- und Nordkorea im engeren Sinne ein Land bilden. Die Annäherung beider Länder ermöglichte ein Gipfeltreffen im Juni 2000. Die gemeinsame Erklärung vom 15. Juni 2000 sah vor, dass Süd- und Nordkorea sich mit vereinten Kräften für die Wiedervereinigung einsetzen würden. Das Treffen der süd- und nordkoreanischen Verteidigungsminister Anfang Oktober 2000 galt nach dem Gipfeltreffen auch als ein weiterer „Höhepunkt im rasanten Annäherungsprozess zwischen den beiden Koreas“<sup>429</sup>. Dazu waren weitere Schritte, wie der Austausch getrennter Familien, vorgesehen. Dieses Treffen war das erste seiner Art nach der Teilung des Landes und hatte dadurch einen besonderen Stellenwert. Das Gipfeltreffen und das Treffen beider Verteidigungsminister ließen weitere Austauschprogramme auch in anderen Bereichen nicht nur national, sondern auch international folgen: „Der gemeinsame Einmarsch der koreanischen Sportler bei den Olympischen Spielen in Sydney 2000 und der eventuellen Austragung von zwei Fußballspielen bei der Fußballweltmeisterschaft 2002 in Korea und Japan zeigten die Kooperationsbereitschaft des Nordens.“<sup>430</sup> Die Länder schlossen sich näher zusammen; besonders in der wirtschaftlichen Zusammenarbeit wurde ein großer Erfolg errungen. Viel bedeutender war jedoch die neu entstandene Freundschaft, die diese Epoche durchzog und

---

<sup>427</sup> Manfred Pohl fasst die wichtigen Anhaltspunkte dieser neuen politischen Richtlinien zusammen: 1. Annäherung und Einbindung in Richtung Nordkorea. 2. Bewältigung der Wirtschaftskrise gemeinsam mit anderen asiatischen Staaten. 3. Verbesserung der Beziehung zu Japan. 4. Umfassende Absicherung der südkoreanischen Interessen in der Region – vor und nach dem 11. September 2001. Pohl (2002), S. 138 und Vgl. Moon (2012), S. 17-39.

<sup>428</sup> Stoiber (2002), S. 27.

<sup>429</sup> Cieslik (2001), S. 145.

<sup>430</sup> Ebd., S. 145.

einen Baustein für die weitere Zusammenarbeit bildete. Die Annäherung beider Länder führte außerdem auf Seiten Südkoreas zu einer Verbesserung der internationalen Beziehungen, besonders zu Japan und den USA.

Die wirtschaftliche Kooperation zwischen beiden Ländern war von großer Bedeutung. In der freundlichen Atmosphäre stattete der Geschäftsführer von Hyundai im Juni 1998 Nordkorea einen persönlichen Besuch ab. Dieser Besuch lockerte die Stimmung zwischen Süd- und Nordkorea und ließ auf bessere Beziehungen zwischen beiden Ländern hoffen und auf eine zukünftige Zusammenarbeit. Vom 16. bis 23. Juni 1998 besuchte der ehemalige Geschäftsführer Ju-Young Jeong des Automobilbetriebs Hyundai Nordkorea und unterzeichnete einen Vertrag für das Tourismusgeschäft am Berg Geumgang. Dieser einst unmöglich geglaubte Erfolg gestattete einerseits der südkoreanischen Bevölkerung zum ersten Mal überhaupt nach der Teilung des Landes das Überschreiten der Grenze nach Nordkorea und bedeutete andererseits für Nordkorea die Hoffnung auf wirtschaftliche Selbstständigkeit. Der Beginn des Tourismus am Berg Geumgang<sup>431</sup> in den 1990er Jahren ist der entscheidende Beweis dafür, welche große Fortschritte in den Beziehungen im privaten Bereich erzielt werden konnten.<sup>432</sup> Zu Beginn des Tourismusbetriebs am Berg Geumgang gab es einige Spannungen<sup>433</sup> zwischen beiden geteilten Ländern, im Sinne der Trennung von Politik und Wirtschaft jedoch wurde das Geschäft nicht abgebrochen. Diese Zuverlässigkeit veranlasste Nordkorea zu einer aktiven Unterstützung der wirtschaftlichen Zusammenarbeit.

Besonders unter der Regierung von Dae-Jung Kim wurden den privaten Organisationen und Firmen viele Freiheiten und Selbstständigkeit gewährt, so dass seine Regierung Nordkorea qualitativ wie quantitativ differenzierter darstellte. In dieser Atmosphäre wurde vor allem die humanitäre Unterstützung für Nordkorea wieder aktiviert. Die Unterstützung für Nordkorea begann 1995 im Sinne der Humanität für dasselbe Volk unter der Regierung von Young-Sam Kim, als Nordkorea unter schlimmem Nahrungsmangel litt. Im Zuge der Solidarität bot die Regierung – von dem aktuellen Verhältnis zu Nordkorea<sup>434</sup> abgesehen –

---

<sup>431</sup> Der Berg Geumgang liegt in Nordkorea und wird als der Geist von Korea bezeichnet. Außerdem zeigt er je nach Jahreszeit ein jeweils unterschiedliches Äußeres, so dass er vier unterschiedliche Namen besitzt.

<sup>432</sup> Vgl. Inugiro (2002), S. 57.

<sup>433</sup> Im Jahr 1999 haben sich Süd- und Nordkorea auf der Insel Yeonpyeong am Westmeer, in der Nähe der Nord Limit Linie (NLL) am Meer zum ersten Mal gegenseitig angegriffen. Der zweite Angriff fand im Jahr 2002 statt. Die Nord Limit Linie wurde am 30.08.1953 einseitig von den UN festgelegt, so dass Nordkorea diese Meeressgrenze nicht anerkennt.

<sup>434</sup> In der Tat war 2009 wegen des Nukleartests in Nordkorea, dem dritten Angriff am Westmeer und wegen der Bombardierung der Insel Yeonpyeong am Westmeer und des Schiffs „Cheonan“, das für die

weitere Hilfe an.<sup>435</sup> Die Versorgung mit Lebensmitteln von Seiten der Regierung endete 2008, Subventionen für Notfälle, wie Hochwasser oder Infektionskrankheiten, wurden jedoch durch private und internationale Organisationen weiter aufrechterhalten.

Trotz der Unterstützung für Nordkorea verbesserte sich die allgemeine Situation des Landes, besonders das Nahrungsproblem, kaum. Um die Nahrungsknappheit in Nordkorea grundsätzlich zu vermeiden, versuchte die südkoreanische Regierung, die private Unterstützung zu erweitern, schließlich stieg auch die Hilfe durch private Organisationen. Diese Unterstützung fand anfangs durch das Rote Kreuz statt, das als Vermittler die deponierten Waren nach Nordkorea weiterlieferte. Das südkoreanische Rote Kreuz schlug einen Kontakt mit dem nordkoreanischen Roten Kreuz für eine Vereinbarung zur Hilfe in Nordkorea vor und traf ein gemeinsames Abkommen.<sup>436</sup> Damit änderte sich die indirekte Unterstützungsmethode durch das internationale Rote Kreuz zu einer direkten und bildete eine Grundlage der privaten Unterstützung für Nordkorea. Seit 1999 unterstützen die privaten Organisationen Nordkorea individuell durch ihre eigenen Zugangsmöglichkeiten. Außerdem waren die Kontakte im privaten Bereich im Vergleich zu der politischen Strategie der Regierung, insbesondere in den nicht-politischen Bereichen, zwar aktiv, aber je nach aktueller Landessituation häufig unterbrochen. 1991 nahmen Süd- und Nordkorea als eine Mannschaft an internationalen Sportveranstaltungen teil und fanden nach einer Unterbrechung wegen des Atomwaffentests im Jahr 1993 ab 1995 mit dem Ziel der humanitären Unterstützung wieder zusammen.<sup>437</sup> Im Juni 2002 fand in Korea und Japan die Fußballweltmeisterschaft statt und dank des unerwarteten Erfolgs war das ganze Land

---

Küstenwache verantwortlich ist, im Jahr 2010 die Stimmung zwischen beiden Ländern sehr angespannt.

<sup>435</sup> Staatliche- und private Unterstützung in Nordkorea (100.000.000 Won)

	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Staatliche Subvention (kostenlos)	1.140	1.097	1.313	1.360	2.273	1.983	438	294	204	65	23
Staatliche Darlehen für Nahrungsmittel	1.510	1.510	1.359	1.787	0	1.505	0	0	0	0	0
Private Subvention (kostenlos)	576	766	1.558	779	709	909	725	377	200	131	118
Insgesamt	3.226	3.373	4.230	3.926	2.982	4.397	1.163	671	404	196	141

Auf: [http://www.index.go.kr/egams/stts/jsp/potal/stts/PO\\_STTS\\_IdxMain.jsp?idx\\_cd=2784&bbs=INDX\\_001&clas\\_div=C&rootKey=1.48.0](http://www.index.go.kr/egams/stts/jsp/potal/stts/PO_STTS_IdxMain.jsp?idx_cd=2784&bbs=INDX_001&clas_div=C&rootKey=1.48.0)

<sup>436</sup> Im Hauptteil stehen das direkte Übertragen der Waren, die Erweiterung der Transportweisen und der Unterstützungsorte sowie die Benennung der Hilfsorganisation. Vgl. Kim (2008), S. 41.

<sup>437</sup> Im März 1991 an der internationalen Tischtennis-WM in Japan und im Mai 1991 an der Jugend-Fußballweltmeisterschaft in Portugal, Vgl. Park (2005), S. 41.

euphorisiert. Es war wie ein nationales Fest, das jeden mit Stolz auf das Land erfüllte, und jeder genoss das emotionale Engagement. Was man jedoch während dieser fröhlichen Momente nicht vergessen durfte, war die Tatsache, dass der Krieg in Korea nie ganz aufgehört hat und jederzeit wieder Ausschreitungen zwischen den Landsleuten stattfinden können. Als wollte man die Landsleute an dieses landestypische Schicksal erinnern, ereignete sich ein Angriffsskandal<sup>438</sup> im Westmeer im Jahr 2002. Es kam zu einem Konflikt zwischen süd- und nordkoreanischen Soldaten in der Nähe der Yeonpyoung Insel im Westmeer. Dabei wurden vier südkoreanische Marines getötet, einer blieb vermisst. Der sogenannte „kleine Krieg“ zeigte die Gegenüberstellung der beiden Länder eindeutig und rief Südkorea wieder ins Gedächtnis, dass sich das Land lediglich in einer Kriegspause befindet.

Die neue Regierung von Moo-Hyun Roh (2003-2008), die im Jahr 2003 in Südkorea ins Amt gewählt wurde, sah es als Hauptaufgabe an, diese politischen und militärischen Probleme zu lösen. Die Regierung setzte sich für die Deeskalierung der Konflikte ein, hatte die Lösung des Atomwaffenproblems und die Wahrung des Friedens zum Ziel und versuchte, mit Nordkorea ins Gespräch zu kommen. Südkorea forderte von Nordkorea nicht nur für das Land, sondern für den Weltfrieden auf die Atomwaffen zu verzichten. Außerdem erwartete Südkorea von den USA eine mildere Politik gegenüber Nordkorea. Die 29 Konferenzen zu den militärischen Problemen des Landes zeugten von den Vermittlungsversuchen zwischen Süd- und Nordkorea, um die angespannte Stimmung zwischen beiden Ländern zu mildern. Dabei zeigte Nordkorea seine zwei Gesichter: Schon lange wollte Nordkorea die militärischen Probleme mit den USA lösen und bekundete dafür Solidarität und Zusammenhalt mit Südkorea. In Wahrheit jedoch zielte dieses Verhalten lediglich auf finanzielle Unterstützung von Südkorea ab.

Die Regierung von Moo-Hyun Roh setzte verschiedene Kooperationen mit Nordkorea fort, die unter der Regierung von Dae-Jung Kim begonnen hatten. Auf dem Gebiet der wirtschaftlichen Kooperation wurden zum Beispiel die Tourismusgeschäfte am Berg

---

<sup>438</sup> Dieser Konflikt begann am 29.06.2002 gegen 9:54 Uhr morgens am Westmeer, mit einem nordkoreanischen Schiff der Küstenwache, das die Grenze NLL (Northern Limit Line) überquerte. Die nordkoreanischen Soldaten griffen trotz Warungen von Seiten Südkoreas die südkoreanischen Marinesoldaten an. Der Kampf dauerte 25 Minuten, sechs südkoreanische Soldaten kamen dabei ums Leben, 18 Soldaten wurden verletzt. Diese bewaffnete Provokation von Nordkorea ereignete sich drei Jahre nach dem Konflikt nahe der Insel Yeon-Pyoung im Jahr 1999. Damit verschlechterte sich das Verhältnis zwischen beiden Ländern erheblich. Nach dieser Ausschreitung änderte die Marine ihre Angriffsregeln und die Soldaten können nun auch ohne Vorwarnung das Feuer auf den Gegner eröffnen. Vgl. Dictionary of Korea modern History (2005)



Geumgang mit dem Straßenbau auf dem Land stabilisiert und das Kaesong Industrial District Management, ein gemeinsamer wirtschaftlicher Bereich in Kaesong in Nordkorea, wurde eingerichtet. Nach der Vereinbarung zwischen Süd- und Nordkorea unter der Regierung von Dae-Jung Kim hat das Kaesong Industrial District Management mit südkoreanischem Kapital und Technik sowie nordkoreanischen Grundstücken und Arbeitskräften im Jahr 2005 den Betrieb aufgenommen, der bezüglich des gemeinsamen Aufschwungs Geschichte geschrieben hat. Nicht nur die Summe des Umsatzes, sondern auch die Zahl der Angestellten stieg von Jahr zu Jahr<sup>439</sup>; insbesondere 2007 war das Umsatzwachstum auffällig hoch. Das Kaesong Industrial District Management hat seit seinem Betriebsbeginn Jahr für Jahr ein positives Geschäftsergebnis verzeichnet, dennoch ist es schwer, sich ganz von dem aktuellen Verhältnis zwischen Süd- und Nordkorea zu lösen.

Der größte Kritikpunkt an der politischen Strategie von Rohs Regierung für Frieden und eine gemeinsame Zukunft war, dass sie Nordkorea nicht zu einer Veränderung brachte und dass sich das freundschaftliche Verhältnis zwischen Südkorea und den USA verschlechterte. Die Erfolge der Regierung sollten jedoch nicht außer Acht gelassen werden: Nach dem Gipfeltreffen im Jahr 2000 realisierte die Regierung einen großen wirtschaftlichen Aufschwung, darüber hinaus starteten sie die erwähnten gemeinsamen Unternehmungen mit Nordkorea, wie das Kaesong Industrial District Management, den Tourismus am Keumkang Gebirge und eine regelmäßige Zusammenarbeit in sozialen und kulturellen Bereichen. Die Ungleichheit zwischen dem wirtschaftlichen Fortschritt und den gescheiterten Friedensbestrebungen führten Rohs Regierung an ihre Grenzen.

## 6.2 Bemerkungen im südkoreanischen Film

### 6.2.1 Blütezeit mit der Bezeichnung „Koreanischer Blockbuster“

Von Ende der 1990er Jahre bis Ende des Jahres 2000 ist in der südkoreanischen Filmgeschichte eine weitere Blütezeit der Filmindustrie nach den 1960er Jahren zu

<sup>439</sup> Die Umsatz- und Personalzahlen von 2007-2010 (10.000 Dollar)

Jahr	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Umsatz	18.478	25.142	25.648	32.332	40.185	46.950
Angestellte	22.538	38.931	42.561	46.284	49.866	53.448

Auf:

[http://www.index.go.kr/egams/stts/jsp/potal/stts/PO\\_STTS\\_IdxMain.jsp?idx\\_cd=2717](http://www.index.go.kr/egams/stts/jsp/potal/stts/PO_STTS_IdxMain.jsp?idx_cd=2717)

erkennen. Der große Unterschied zu den 1960er Jahren liegt darin, dass die Blütezeit des südkoreanischen Kinos in den 1960er Jahren nur aus quantitativer Sicht ihren Namen verdient, aus qualitativer und künstlerischer Sicht ist sie kaum relevant. Aus diesem Grund ist die Bezeichnung „Blütezeit“ aus heutiger Sicht nicht der richtige Ausdruck. Im Vergleich dazu zeigt die neue Blütezeit zahlreiche Erfolge in verschiedenen Filmbereichen, so dass Film als wichtiger wirtschaftlicher und zugleich künstlerischer Gegenstand angesehen werden kann. Die Blütezeit der koreanischen Filmindustrie von 1997 bis 2006, die sogenannte Renaissance des koreanischen Films, definiert Ju in seiner Arbeit wie folgt:

Die Renaissance des koreanischen Films zwischen 1997-2006 ist ein komplexes kulturelles Phänomen aus wirtschaftlicher und ästhetischer Hinsicht. Die Gründe liegen darin: In dieser Zeit wurden Filmproduktionen aktiviert und dadurch die Filmindustrie rasch entwickelt. Mit der wirtschaftlichen Entwicklung haben koreanische Filme in der internationalen Filmwelt Aufmerksamkeit gewonnen. Mit der neuen Generation wurden außerdem nicht nur koreanische Blockbusterfilme, sondern auch Independentfilme produziert und verschiedene Filmfestivals ins Leben gerufen.<sup>440</sup>

Der erste Film, der die Bezeichnung „koreanischer Blockbuster“ verdiente, ist THE SOUL GUARDIANS (1998, R: Kwang-Chuen Park), der mit der Schlagzeile: „Am 15.08.1998 kommt der koreanische Blockbuster ins Kino“<sup>441</sup>

Die Renaissance der südkoreanischen Filmindustrie ist unter zwei Aspekten zu betrachten: wirtschaftlich und ästhetisch. Byeong-Cheol Kim nennt die fünfte Gesetzesänderung für Filmförderung im Jahr 1985 als entscheidenden Grund für die Renaissance<sup>442</sup>: Bis dahin gab es wenig stabile Filmproduktionsfirmen, da es einer vorherigen Genehmigung bedurfte, eine Firma zu gründen. Seit der neuen gesetzlichen Regelung fiel die Genehmigungspflicht weg. Kim meint, diese Veränderung ermöglichte zahlreiche Firmengründungen und erhöhte dadurch die Konkurrenz.<sup>443</sup> Mit dem vergrößerten Filmmarkt kamen neue

---

<sup>440</sup> Ju (2011), S. 510.

<sup>441</sup> Vgl. Moon (2012), in: Cine 21, am 13.02.2012, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/69004](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/69004)

<sup>442</sup> Vgl. Kim (2004), S. 51.

<sup>443</sup> Vgl. Kim (2005), S. 92-93.

Arbeitskräfte, die in den 1980er Jahren aus Protest gegen die damalige Regierung aktiv eigene Filme drehten. Zu diesen Filmen, die unter dem Begriff „The New Korean Cinema“ verzeichnet sind, gehören zum Beispiel GILSOTTEUM, THE WHITE WAR (1992, R: Ji-Young Chung) und PETAL (1996, R: Sun-Woo Jang), die scharfe Kritik an der Gesellschaft übten und eng mit dem Autorenkino verbunden waren.<sup>444</sup> Diese Filme befinden sich zwischen den traditionellen Kinofilmen und dem koreanischen Blockbuster und spielen eine Übergangsrolle, die beide Epochen als Brücke verbindet; durch die genaue Planung eines Films verbesserten sich auch die Besucherzahlen.<sup>445</sup> Im Zuge der Globalisierung wurde Film zu einem Produkt. Die Filmindustrie zeigte sich als attraktiver Investmentgegenstand und entsprechend diesem Trend investierten viele große Firmen in der Filmindustrie in das effiziente Produktionssystem.<sup>446</sup> Außerdem fanden häufig öffentliche kulturelle Diskussionen statt: Zeitungen veröffentlichten zahlreiche Artikel über Kultur, und Filmzeitschriften, wie Cine 21 und Film 2.0, sowie zahlreiche Filmfestivals wurden gegründet.<sup>447</sup> Diese Entwicklungen motivierten den einfachen Zuschauer an Diskussionen über Filme teilzunehmen. Die Zuschauer begannen aktiv ihre Ansprüche zu äußern; die Filmemacher und Produzenten griffen daraufhin ihre Wünsche für die gesamten Dreharbeiten auf.<sup>448</sup>

Während der Anfangszeit der Renaissance gab es jedoch auch schwierige Phasen, die negative Auswirkungen hinterließen: Da viele Firmen dem Filmmarkt zugeneigt waren, wurde viel in Filme investiert, dadurch stieg das Produktionsbudget, die Qualität der Filme sank dabei jedoch.<sup>449</sup> Unter ästhetischem Aspekt gilt die Entstehung einiger experimenteller Filme als Hauptgrund für den Negativtrend. In Filmen wie BAD MOVIE (1997, R: Sun-Woo Jang) und LIE (1999, R: Sun-Woo Jang), wurde versucht, durch Laiendarsteller und spontane Inszenierung das bisherige Filmformat zu verändern. Häufig sind dabei Kombinationen von Unterhaltungs- und Autorenfilmen sowie Filmgenres,

---

<sup>444</sup> Vgl. ebd., S. 95-97.

<sup>445</sup> So-Hee Lee (1999) hat in ihrer Arbeit untersucht, wie stark sich das Produktionssystem in Südkorea geändert hat, anhand des Films SHIRI.

<sup>446</sup> Vgl. Kim (2005), S. 104.

<sup>447</sup> Insbesondere spielte die Gründung des Busan international Filmfestival (BIFF, früher PIFF) eine wichtige Rolle, dem Publikum nicht nur kommerzielle, sondern auch unabhängige Filme (Independentfilme) zeigen zu können. Das BIFF ist wie die Berlinale für alle Themen und Genres offen, so dass sich die Chancen für unabhängige Filmemacher erhöhten, die ihre Filme einem breiten Publikum zeigen wollten. Vgl. Lee (2001), S. 116 und Kang (2003), S. 185.

<sup>448</sup> Vgl. Seo (2004), S. 215 und Vgl. Min; Joo; Kwak (2003), S. 167-184.

<sup>449</sup> Vgl. ebd., S. 521.

insbesondere Gangsterfilme, zu sehen, welche die koreanische Gesellschaft ironisch oder komisch darstellen.<sup>450</sup> 1997 wurde die koreanische Wirtschaft vom IMF (International Monetary Fund) beeinflusst und befand sich in einer Wirtschaftskrise. Mit der andauernden finanziellen Krise zeigte sich eine neue Tendenz.<sup>451</sup>

Mit Unterstützung von Kims Regierung näherten sich die Filme in seiner Amtszeit gezielt Schritt für Schritt der Blütezeit des koreanischen Kinos. Durch diese Förderung war es der Medienindustrie erst möglich, finanzielle Hilfe von Banken zu bekommen. Die Zahl der Banken stieg, so dass die Filmindustrie auf einer stabilen Produktionsbasis entwickelt werden konnte. Die koreanische Filmindustrie wuchs in dieser Zeit dank dieser verkaufsorientierten Filme durch Produktionsveränderungen qualitativ und quantitativ stark an. Außerdem bemühten sich die Banken, sich nicht auf die Produktionsphasen, sondern besonders auf den Verleih zu konzentrieren; dies führte schließlich zu vielen Multiplex Kinos.

Vor diesem sozialwirtschaftlichen Hintergrund der 1990er Jahre entwickelten sich die sogenannten „koreanischen Blockbusterfilme“ aus dem Modell der „Merchandising Filme“<sup>452</sup>. Kim bezeichnet die koreanischen Blockbusterfilme als von diesen durchkalkulierten Filmen abgeleitete Art.<sup>453</sup> Dieser Begriff leitet sich vom amerikanischen Kino ab<sup>454</sup>, das viele Zuschauer gewonnen hat. Im Sachlexikon des Films wird dieser Begriff definiert als Bezeichnung für einen Film, der entweder extrem viel Geld einspielt

---

<sup>450</sup> Byoung-Chul Kim unterscheidet zwischen Filmen des Korean New Cinema und gut durchkalkulierten Filmen (engl. planned films: A new model of commercial filmmaking that would incorporate a far more detailed knowledge of viewers' perspectives and tastes into the screenwriting process. Observers would eventually refer to this type of work as the 'planned film', Paguet (2009), S. 58). Sie werden mit finanzieller Unterstützung großer Firmen produziert, die gut durchkalkulierten Filme befinden sich jedoch weit entfernt vom sozialkritischen Korean New Cinema. Die Filme des Korean New Cinema behalten einen kritischen Blick auf die Gesellschaft und es folgt dem Autorenkino, im Vergleich dazu folgen die durchkalkulierten Filme dem Profit. Aus diesem Grund waren die gut durchkalkulierten Filme Anfang der 1990er Jahre meist Romantikkomödien. Vgl. Kim (2005), S. 106-108.

<sup>451</sup> Vgl. Ju (2011), S. 513 und Vgl. Kim (2005), S. 115.

<sup>452</sup> Die durchkalkulierten Filme sind zweifellos ein wichtiger Grund für den Erfolg des koreanischen Kinos in der südkoreanischen Filmindustrie. Die kalkulierten Filme brachten die Kommerzialisierung durch Vermarktungsaktivitäten mit sich: Vor der Produktion wurde der Geschmack der Konsumenten berücksichtigt und ihre Reaktionen wurden analysiert. Aus diesem Grund definiert Seo in ihrem Text die durchkalkulierten Filme als Merchandising Movies. Der Erfolg des Films THE MARRIAGE LIFE (1992, R: Eui-Suk Lee) war ein Beweis dafür, dass die koreanische Filmindustrie begonnen hatte, mit dem Publikum zu kommunizieren, um „something new“ anzubieten. Außerdem war es mit dieser Komödie möglich, eine neue Perspektive auf Komödien zu gewinnen, die bis dahin als vulgär und niveaulos bezeichnet wurden, und motivierte die aktive Produktion von Komödien. Vgl. Seo (2007), S.377-383 und Vgl. Paguet (2005), S. 36-37.

<sup>453</sup> Vgl. ebd., S. 111.

<sup>454</sup> Vgl. Choi (2010), S. 31.

oder von dem man dieses erwartet (nachdem er extrem viel Geld gekostet hat).<sup>455</sup> Dabei wird nicht genau erläutert, wie viel genau „extrem viel Geld“ ist. Die koreanischen Blockbusterfilme sind ebenso zu verstehen: Sie sind gezielt und durchgeplant produziert, um enorme Zuschauer gewinnen zu können und läuteten dadurch eine neue Blütezeit der südkoreanischen Filmindustrie ein. Zusammenfassend haben die koreanischen Blockbusterfilme zwar die äußere Form amerikanischer Blockbusterfilme übernommen, sie müssen aber in dem nationalen marktspezifischen Kontext verstanden werden.

### **6.2.2 Die Frage nach den Gründen für den Erfolg**

Koreanische Blockbusterfilme haben zahlreiche Zuschauer gewinnen können, insbesondere jene zum Thema der Teilungssituation zwischen Süd und Nord. Dazu gehören diese fünf Beispielfilme, die in dieser Zeit entstanden: Die Blütezeit des koreanischen Kinos über das Thema Landkonflikt begann 1999 mit dem Film SHIRI, ein Jahr später folgte JSA (2000, R: Chan-Wook Park), die mit enormem Erfolg eine neue Welle auf dem südkoreanischen Filmmarkt ankündigten<sup>456</sup>, weiterhin leisteten SILMIDO (2003, R: Woo-Seok Kang) im Jahr 2003, der Film TAEGUKGI und der Film WELCOME TO DONGMAKGOL (WELCOME TO DONGMAKGOL; South Korea 2005; R: Kwang-Hyun Park) ihren Beitrag zu dieser goldenen Zeit. Warum aber waren ausgerechnet die Filme erfolgreich, die den Konflikt zwischen Süd- und Nordkorea behandelten?

Um den Grund für diese Entwicklung zu erfahren, muss zuerst das oben erklärte gespannte Verhältnis zwischen Nord- und Südkorea unter der neuen Regierung von Dae-Jung Kim erörtert werden. In der Folge des politischen Fortschritts, der Verbesserungen im Verhältnis zu Nordkorea stieg die Zahl der Konfliktfilme und es gab zahlreiche Inszenierungsversuche zum Thema Landesteilung. Mit dem Ende der autoritären Regierung in Südkorea ist diese Epoche im Vergleich zu früheren in ihrer antikommunistischen Ideologie gemildert, aus diesem Grund begann der differenziertere Versuch, die dunkle Vergangenheit aufzuarbeiten. Es ist wichtig zu betrachten, wie sich das Thema mit der politischen Entwicklung gewandelt hat. Diese Veränderung ist insbesondere in SHIRI und JSA deutlich zu erkennen: Die kontrastiv gegenübergestellten Ideologien in der filmischen

---

<sup>455</sup> Vgl. Neumann (2002), in: Sachlexikon des Films (Hrg. Thomas Koebner), S. 82.

<sup>456</sup> Die Zuschauerzahl von SHIRI (Premiere: 13.02.1999) und JSA (Premiere: 09.09.2000) betrug jeweils 5.820.000 und 5.790.000. In: Filmindustrie im Jahr 1999 und 2000, in: Korea Film Council, auf: <http://www.kofic.or.kr/kofic/business/board/selectBoardDetail.do?boardNumber=2#none>

Inszenierung sind mehr oder weniger milder geworden oder werden manchmal auch nur als Hintergrund der gesamten Erzählung eingesetzt.

Ein weiterer möglicher, aber entscheidender Grund liegt darin, dass diese Filme durch Ausschöpfen der Filmmaterialien die Konfliktsituation als nachvollziehbare Geschichte behandeln, die ihre Landsleute über Generationen als ein Volk zusammenbindet. Damit gewinnen diese Filme das Mitgefühl und die Solidarität der Zuschauer. Insbesondere der Erfolg von JSA zeigt sehr deutlich, wie die junge Generation, die den Krieg nicht erlebt hat, die Teilungsgeschichte betrachtet.<sup>457</sup> Dies regte in dieser Zeit eine große Diskussion an, da Filme zu diesem Thema noch kurz zuvor wegen der aktuellen Filmpolitik und dem angespannten Verhältnis mit Nordkorea wenig produziert wurden und keine große Aufmerksamkeit der Zuschauer gewinnen konnten.

Diese nachvollziehbaren Geschichten sind aber nicht in einem Genre filmisch dargestellt, sondern in gemischten Filmgenres, also Hybrid-Genres.<sup>458</sup> In SHIRI, zum Beispiel, dem ersten Spionagefilm in der südkoreanischen Filmgeschichte, der in starkem Bezug zur Realität produziert wird, um die dargestellten Handlungen glaubwürdiger erscheinen zu lassen<sup>459</sup>, wird nicht nur eine Verfolgungsjagd zwischen süd- und nordkoreanischen Agenten, sondern auch eine unerfüllbare Liebesgeschichte zwischen beiden Ländern dargestellt. Die koreanischen Blockbusterfilme dieser Epoche erschienen mit diesen eigenen marktspezifischen Merkmalen und sind dabei mit bestimmten Filmgenres eng verbunden; insbesondere die Genres Thriller- und Kriegsfilm, die man sich unter dem Begriff „Spektakel“ vorstellt.<sup>460</sup>

Hier ist die Frage interessant, wie diese Filme mit dem Tabuthema zum dem aktuellen Zeitpunkt umgingen. Wie wird eine wahre Geschichte im Film, der fiktionalen Welt, dargestellt? „Die Zerlegung des längsten Tabuthemas Nordkorea“ behandeln beide Filme und THE SPY (1999, R: Jin Jang) im Mittelpunkt ihrer Geschichte; dabei wird die Landesteilung durch unterschiedliche konkrete Bilder visualisiert.<sup>461</sup> Die Meinungen über die Authentizität der Darstellungen gehen auseinander.

Die Filme SHIRI und JSA handeln von der schicksalhaften Situation des Landes mit den unterschiedlichen politischen Ideologien und Identitäten im Vordergrund, in der Tiefe

---

<sup>457</sup> Vgl. Moon (2002), S. 13.

<sup>458</sup> Vgl. Jaffe (2008), S. 7.

<sup>459</sup> Vgl. Langewitz (2008), S. 24.

<sup>460</sup> Vgl. Shin; Stringer (2007), S. 58-59.

<sup>461</sup> Vgl. Back (2002), S. 107.

jedoch ist eindeutig zu bemerken, dass sie die geopfert Identität der einzelnen Menschen in der politischen Ideologie darstellen, die noch im Land spürbar ist.<sup>462</sup> Es gibt einen bedeutenden Unterschied zwischen beiden Filmen: Während der eine das Thema unter dem abstrakten und großen Blickwinkel auf das Volk behandelt, zeichnet der andere eher eine persönliche Geschichte. Der Film SHIRI befasst sich mit einer Hauptaussage, dem Antikommunismus, unter dieser Voraussetzung wird die Geschichte strukturiert und weitergeführt. Im Vergleich dazu nimmt der Film JSA das Verhältnis zwischen Süd- und Nordkorea in Form von eher „persönlichen Problemen“ in den zwischenmenschlichen Beziehungen wahr.<sup>463</sup> Dieses Phänomen geht im Kriegsfilm TAEGUKGI noch weiter, in dem der Krieg und die dazu gehörende Familientragödie vor allem unter persönlichem Aspekt betrachtet wird. Der Film THE SPY, die erste schwarze Komödie zu dem Thema, stellt die Ereignisse ebenso im Zusammenhang mit persönlichen Problemen dar.

Es gibt aber auch eine andere Meinung. Jai-Ran Byun sieht den Grund, warum dieser Film ausgerechnet in dieser Zeit einen enormen Erfolg erfuhr, darin, dass er im Vergleich zu früheren Kriegs- und Spionagefilmen die Gegenüberstellung der Ideologien nicht in den Vordergrund gestellt hat.<sup>464</sup> Ihrer Meinung nach simuliert dieser Filmstoff die potenzielle filmische Fantasie des Zuschauers und bildet zugleich die Realität ab, dass Südkorea sich immer noch in Kriegsgefahr befindet. Moon ist derselben Meinung: Er sieht das Erfolgsrezept von JSA darin, dass „er wenig realistisch ist.“<sup>465</sup> Außerdem wurde, sich die Teilungsgeschichte erneut vorzustellen, für die Zuschauer nachvollziehbar gemacht.<sup>466</sup>

Die Filme SHIRI, JSA und TAEGUKGI<sup>467</sup> übernehmen die Teilungssituation als einfachen Stoff, so dass diese Filme zum Genre der Spionage- und Kriegsfilme gehören. Sie erscheinen als post-politische Filme, die ideologisch unbelastet und unabhängig von der politischen Lage sind.<sup>468</sup> Der Begriff „post-politisch“ muss unter der damaligen aktuellen politischen Situation verstanden werden. Durch das Gipfeltreffen war die politische Konfrontation zwischen Süd- und Nordkorea von geringer Bedeutung, da man sich in allen möglichen Bereichen näherzukommen versuchte. Die Äußerung des Filmemachers Je-Kyu

---

<sup>462</sup> Vgl. Kim (2008), S. 51.

<sup>463</sup> Vgl. Ji (2005), S. 30.

<sup>464</sup> Vgl. Byun (2004), S. 252.

<sup>465</sup> Moon (2002), S. 15.

<sup>466</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>467</sup> Der Film TAEGUKGI muss selbstverständlich unter diesem Aspekt als Ausnahme gesehen werden, denn er gehört eindeutig zum Kriegsfilm. Dieser Film behandelt aber den Krieg und die Teilungssituation als eine persönliche Geschichte, so dass er doch der Behauptung entspricht.

<sup>468</sup> Vgl. Byun (2004), S. 251-252 und Vgl. Moon (2002), S. 18.

Kang über die Beschreibung der filmischen Figuren verdeutlicht dies auch, indem er versuchte, den bisherigen politischen Konflikt als keine zwingende Voraussetzung anzusehen.

Das Interesse an Filmen, in denen der von Hollywood häufig inszenierte typische Konflikt zwischen Gut und Böse oder der wahre Antikommunismus dargestellt wird, wird nicht groß sein. Die Figuren in diesem Film sind Menschen, die ihre individuelle Realität annehmen und sich für ihre Aufgabe verantwortlich fühlen. Grundsätzlich gibt es keine böse Figuren in diesem Film. Sie haben aber unterschiedliche Lebensaufgaben, die sie versuchen zu erfüllen, unter diesem Aspekt stehen sie sich gegenüber. Das würde das Mitgefühl des Zuschauers gewinnen. Es wäre undenkbar, eine Vorschau des Films in Nordkorea zu zeigen. Ich bin mir aber sicher, dass die nordkoreanischen Figuren in diesem Film nicht negativ dargestellt sind.<sup>469</sup>

Diese Betrachtung ist verständlich, da der Filmemacher versuchte, die Konflikt- und Gewaltdarstellungen des Films auf Basis „der physischen Realität“ filmrealistisch darzustellen.<sup>470</sup> Mit dieser Realität wird in SHIRI die unglückliche Liebesgeschichte schmerzhaft dargestellt und in JSA wird versucht, durch das tragische Ende der versteckten Freundschaft die Zuschauer zu Tränen zu rühren. Beide Filme möchten auf dem Hintergrund der Landesteilung ihre wahre Geschichte, nämlich ihr Unglück in der Realität noch dramatischer inszenieren. Das ist ein entscheidender Grund, warum beide Filme nicht einem Filmgenre klar zugeordnet werden können.

Durch die Ausschmückung der Realität taucht die Genremischung als neuer Trend der erfolgreichen Konfliktfilme dieser Zeit auf. Beide Filme sind sowohl als Thriller als auch als Spionagefilm zu klassifizieren, darüber hinaus sind sie mit anderen Filmgenres, insbesondere Melodrama, Drama und Actionfilm sehr eng verbunden. Dafür benötigen diese Filme viele filmtechnische Ansätze, dies steht im Zusammenhang mit der Entstehung von koreanischen Blockbusterfilmen und konnte viele Zuschauer gewinnen; beide Filme enthalten gewisse humorvolle Aspekte und zugleich dramatische und schmerzhaft

---

<sup>469</sup> Byun (2004), S. 248.

<sup>470</sup> Interview mit dem Filmemacher, in Bonus CD des Films SHIRI.



Momente: SHIRI beginnt mit einer Sequenz, in der die nordkoreanische Terrorgruppe trainiert. Im Mittelpunkt der Geschichte steht jedoch eine Liebesgeschichte, die ursprünglich aus der Teilungssituation nach dem Bruderkrieg hervorgeht. Der Film JSA beginnt „als Krimi und entwickelt seine Handlung in streng militärisch inszenierten Bildern und kurzen Dialogen. Es gibt keine Narration im Hintergrund und es sind auch keine Monologe zu hören. Nach einem Piep-Ton werden immer wieder Orts- und Zeitangaben eingeblendet.“<sup>471</sup> Die Geschichte wird mit unzuverlässiger Erzählstruktur aufgebaut, so dass der Vorgang, dem Geheimnis auf die Spur zu kommen, irritiert und man sich fragt, was eigentlich wahr ist. Dabei dient die Teilungssituation als wichtige Voraussetzung für die Konfliktdarstellung und der Filmemacher bemüht sich, die Erzählung mit bildlichen und akustischen Effekten realistisch zu inszenieren. Insbesondere in SHIRI wollte der Filmemacher mit zahlreichen Actionszenen dem Zuschauer Sensationen anbieten, die man bisher in koreanischen Filmen nicht eingesetzt hatte. Auch in JSA begibt sich der Filmemacher mit einer unzuverlässigen Erzählung mit dem Zuschauer auf die Suche, was zwischen den vier Protagonisten passiert ist. Dafür benötigte er die Situation des Landes als Voraussetzung, wobei die klassische politische Gegenüberstellung zwischen beiden Ländern nicht vordergründig berücksichtigt wurde. Der Film wird aus diesem Grund unter dem Begriff „post-politisch“ eingeordnet.

Diese Filme unabhängig von der historischen Gegenüberstellung der beiden Länder zu betrachten, ist einerseits unter der nationalen Tragödie<sup>472</sup> nachvollziehbar, aber es ist relativ einfach, ihren Schwachpunkt zu finden, da der Konflikt zwischen Süd- und Nordkorea nicht nur dazu dient, Actionszenen oder bittere Liebesgeschichten realistisch darzustellen. Außerdem ist es nicht einfach, die Protagonisten unabhängig von der Situation des Landes zu betrachten; sie befinden sich mittendrin und sind stark davon beeinflusst. Aus diesem Grund funktioniert die Gegenüberstellung zwischen Süd- und Nordkorea als Schlüsselwort, um die zwei Erzählungsstrukturen und die weitere Figurenbeschreibung aufzubauen. Ihre persönlichen Ziele und Gefühle sind dabei in den jeweiligen Situationen sehr gut nachzuvollziehen, abgesehen von dem ideologischen Gegensatz zwischen Süd- oder Nordkorea.

---

<sup>471</sup> Lee (2005), S. 140-141.

<sup>472</sup> Seo findet einen weiteren Grund für den Erfolg der Filme in der gemeinsamen Tragödie, die auf Koreanisch als „Han“ bezeichnet wird. In SHIRI, JSA und TAEGUKGI wird deutlich, dass zum Beispiel ein unglückliches Ende der Liebe oder eine familiäre Tragödie die Struktur dieser Filme bestimmen. Vgl. Seo (2011), 995-996.

Der Film DOUBLE AGENT (2003, R: Hyun-Jeong Kim) verfolgt jedoch im Vergleich zu den anderen Filmen keines der genannten Erfolgsprinzipien, obwohl er wie SHIRI und JSA viele Sensationen anbietet. Bemerkenswert ist, dass dieser Film mit demselben Thema wie SHIRI und JSA, „Spionage“, wenig Erfolg hatte.<sup>473</sup> Möglicherweise ist der Grund in den genannten Erfolgsprinzipien selbst zu finden. Der erste Grund für den Misserfolg liegt darin, dass dieser Film das Thema in Verbindung mit den 1980er Jahren zu ernsthaft behandelt. Der Film zeigt eine Spionagegeschichte in den 1980er Jahren und dabei wird das offene Geheimnis, dass die damalige Regierung nordkoreanische Überläufer zu ihren Zwecken ausgenutzte, und die angespannte Stimmung der damaligen Gesellschaft im Antikommunismus realistisch dargestellt. Als „fiktionale, politische Dokumentation, die eine schwere Botschaft vermittelt“<sup>474</sup>, ist es DOUBLE AGENT zwar gelungen, den Zeitgeist realistisch zu vermitteln, Zuschauer hat der Film jedoch wenig mobilisiert. Die politische Gegenüberstellung zwischen Süd- und Nordkorea im Vordergrund des Films entsprach nicht dem verbesserten Verhältnis beider Länder. Zusammenfassend liegt der Grund seines Misserfolgs darin, dass dieser Film als soziales und gesellschaftliches Produkt die gesellschaftliche Stimmungen und Veränderungen seiner Zeit nicht berücksichtigte.

### 6.3 Filmbeispiele

Sehr auffällig ist, dass die Darstellungen Nordkoreas und nordkoreanischer Soldaten nicht mit negativ böse, gewalttätig oder unmenschlich beschrieben werden können. Die Figuren werden eher mit mehreren Dimensionen und vielfältigen Identitäten dargestellt und es wird intensiv gezeigt, dass sie unter dem Zwiespalt zwischen ihrer gelernten Ideologie und persönlichen Bedürfnissen leiden.

In dieser Epoche sind einige Genrefilme zu erwähnen, die sozial-gesellschaftlich und wirtschaftlich in der südkoreanischen Filmgeschichte eine wesentliche Rolle spielen. In angespannter Atmosphäre kam Ende der 1990er Jahre der bereits erwähnte Film SHIRI als ‚koreanischer Blockbuster‘ in die Kinos und verzeichnete einen Rekord der Besucherzahlen<sup>475</sup> und Produktionskosten. Nach der erfolgreichen Aufführung dieses Films nahm der Marktanteil südkoreanischer Filme stark zu und läutete damit eine

---

<sup>473</sup> Die Zuschauerzahl von DOUBLE AGENT (Premiere: 24.01.2003) lautet 361,580, in: Filmindustrie im Jahr von 2003, auf: <http://www.kofic.or.kr/kofic/business/board/selectBoardDetail.do?boardNumber=2#none>

<sup>474</sup> Kim (2003), in: Cine 21, am 24.01.2003, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/16721](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/16721)

<sup>475</sup> 582 Mio. Besucherzahl, in: Statistik von Korea Film Council und Vgl. Shin; Stringer (2007), S. 56.

Blütezeit der Inlandsfilme ein. „Blütezeit“ bedeutet damit nicht allein den Anstieg der Zahl der Filme, sondern es ist die Produktionsweise der Konfliktfilme gemeint, insbesondere dass Konfliktfilme je mit vielfältigen Genre-Elementen produziert wurden. In der Tat war die Zahl der Filme mit dem Thema Landesteilung nach den 1960er Jahren zurückgegangen und die Konfliktfilme hatten aus der Sicht des Filmgenres meist zu Kriegsfilmen oder Dramen (Melodramen) gehört. Der Film SHIRI hat dazu geführt, die zweite Blütezeit für Konfliktfilme einzuläuten. Ein Jahr später kam ein anderer hier schon erwähnter Film, JSA, in die Kinos. Er behandelte ebenfalls die Teilungssituation und das Verhältnis zwischen beiden Ländern, betonte dabei jedoch die Bruderschaft als gemeinsames Land.

Unter politischen Aspekten waren die Reaktionen auf den Film SHIRI sehr unterschiedlich; einerseits sah man ihn als Erfolgsbeweis für Präsident Kims „Sonnenscheinpolitik“, also seine damalige politische Strategie der freundschaftlichen Beziehungen zu Nordkorea. Der Erfolg dieses Films wurde in dieser politischen Stimmung, insbesondere in dem Jahr vor dem Gipfeltreffen, mehrfach positiv bewertet. Andererseits wird der Film aus demselben Grund kritisiert. Dabei wird SHIRI eine harte Kritik an der Sonnenscheinpolitik vorgeworfen. Die kontrastiven Reaktionen waren auch auf filminhaltlichen Ebenen zu finden; dieser Film setzt das ideologische Problem filmisch und strukturell brillant um, auf der anderen Seite jedoch kritisierte man, dass dieser Film das nationale Ideologieproblem für den wirtschaftlichen Erfolg ausnutze und hinsichtlich des filmischen Aspekts mangelhaft sei. Außerdem habe SHIRI zwar die Freundschaft zwischen Süd- und Nordkoreanern schön verpackt, jedoch mit dem Sieg von Südkorea aus den Kämpfen zwischen beiden geendet.

Die Filme SHIRI und JSA haben sicherlich neue Möglichkeiten der Produktion für Inlandsfilme, insbesondere Konfliktfilme eröffnet und zu deren quantitativem Wachstum geführt. Jedoch bedeutet das nicht zugleich, dass die südkoreanischen Filme mit dem Schwerpunkt Konfliktfilm sich auch qualitativ entwickelt hätten. Nach diesen beiden Filmen spaltete sich die Tendenz der Konfliktfilme in dieser Zeit.

Eine Richtung ist der kritische Rückblick auf die Vergangenheit; die andere sind leichtere Darstellungen des Themas im Genre Komödie, auch über die Landesteilung und die staatliche Politik gegen Nordkorea, im Vergleich zum Genre Drama und Kriegsfilme. Filme wie SILMIDO, TAEGUKGI und TYPHOON (2005, R: Kyung-Taek Kwak) haben die ehemalige harte Gegenüberstellung mit Nordkorea und den Korea-Krieg mit einer wahren

Geschichte<sup>476</sup> filmisch inszeniert. Die drei Filme beschreiben jeweils die angespannte politische Situation in den 1960er Jahren, welche die vom Staat ausgebildete Terrorgruppe in der südkoreanischen Geschichte verheimlichen musste (SILMIDO).<sup>477</sup> Außerdem inszenieren sie die Kriegssituation, in der sich zwei Brüder einander gegenüberstehen mussten (TAEGUKGI), und die differenzierten alten Gegner (TYPHOON). Insbesondere der Film SILMIDO gewinnt aus zwei Gründen einen wichtigen Stellenwert: Er deckte die verheimlichte dunkle Geschichte auf und stellte einen Rekord der Besucherzahlen von 10.000.000<sup>478</sup> auf, als erster Film in der koreanischen Filmgeschichte. Der Film TAEGUKGI, der weniger als zwei Monate später in die Kinos kam, brach den Rekord der Besucherzahlen von SILMIDO und setzte neue Rekorde.<sup>479</sup>

Im Vergleich dazu entstanden in den 1990er Jahren viele Komödien zum selben Thema. Generell gesehen ist der Anstieg der Produktionszahlen für Komödien in dieser Epoche eine Besonderheit in der Filmindustrie: Ironischerweise kamen ausgerechnet während der Wirtschaftskrise<sup>480</sup> zahlreiche Komödien mit einem hohen Marktanteil koreanischer Filme in die Kinos und wurden bei den Zuschauern ein großer Erfolg.<sup>481</sup>

Die Besonderheit, dass zu der Zeit Romantikkomödien zum Thema Landesteilung produziert wurden, ist bemerkenswert, da diese Tendenz in der Konfliktfilmgeschichte seit den 1950er Jahren kaum zu finden war. Sie beschreiben meistens die Liebesgeschichte von

---

<sup>476</sup> Der Filmemacher Woo-Seok Kang vom Film SILMIDO hat die Geschichte von der Truppe 684 verfilmt, die unter der Regierung in den 1960er Jahren tatsächlich existiert hat. Am 21. Januar 1968 sind die bewaffneten nordkoreanischen Soldaten mit dem Anführer Shin-Jo Kim nach Südkorea eingedrungen, um das blaue Haus, die Residenz des Staatpräsidenten in Südkorea anzugreifen. Ihr Versuch war nicht erfolgreich, aber mehrere Menschen sind dabei ums Leben gekommen. Die damalige Regierung hat nach diesem unerwarteten Angriffsversuch von Nordkorea eine heimliche Truppe gebildet, um den Präsidenten Nordkoreas zu ermorden. Später jedoch in der freundlicheren Stimmung zwischen Süd- und Nordkorea ist die Bedeutung der Existenz dieser Truppe verlorengegangen und die auf der Silmi Insel ausgebildeten Soldaten, die die Auflösung ihrer Truppe nicht akzeptieren konnten, sind nach Seoul gekommen. Dort wurden sie wahrscheinlich auf Regierungsbefehl beschuldigt, für Nordkorea zu arbeiten, und umgebracht. Diese Geschichte war für 37 Jahre unbekannt, bevor sie verfilmt wurde.

<sup>477</sup> Der Film SILMIDO unterscheidet sich von anderen koreanischen Blockbusterfilmen, zum Beispiel SHIRI, JSA, TAEGUKGI und WELCOME TO DONGMAKGOL. Diese Filme behandeln die Teilungssituation mehr oder weniger in der Mitte der Geschichte oder fangen unter dieser Voraussetzung an. Im Vergleich dazu ist sie in SILMIDO nur der zeitliche Hintergrund. In diesem Film ist der Konflikt zwischen dem Staat und den Bürgern eher wichtig. Vgl. Seo (2008), S. 164.

<sup>478</sup> In: Statistik von Korea Film Council.

<sup>479</sup> Ebd.

<sup>480</sup> Südkorea beantragte offiziell bei dem International Monetary Fund (IMF) eine finanzielle Unterstützung von mindestens 20.000.000.000 Won, Kyung-Hyang newspaper, am 22.11.1997.

<sup>481</sup> Der Marktanteil koreanischer Filme ist insbesondere in den Jahren 2001(50.1%) und 2003(53.3%) dramatisch gestiegen. 1993 verzeichneten koreanische Filme 15.9%, die Zahl stieg jedoch Jahr für Jahr, so dass sie 1998 25.1% erreichte, 35.5% im Jahr 2000 und schließlich 2003 53.5%. Vgl. Seo (2004), S. 215-217.

Paaren, die jeweils aus Nord- und Südkorea stammen. In den Filmen WHISTLING PRINCESS, LOVE OF SOUTH AND NORTH (2003, R: Cho-Shin Jeong) und THE SPY spielt die Landesteilung eine wichtige Rolle als Voraussetzung dafür, die Liebesgeschichte noch dramatischer darzustellen. Zudem hat sich die Darstellung nordkoreanischer Spione in den Filmen THE SPY und LOST IN THE SOUTHKOREA MISSION: GOING HOME (2003, R: Jin-Woo Ahn) unterhaltsam und humorvoll verändert. Die Spione gelangen zufälligerweise über das Meer nach Südkorea und werden dort von dem sich rasch entwickelnden Südkorea überrascht. Der Spion im Film THE SPY wird an seinem ersten Tag in Südkorea von südkoreanischen Gangstern überfallen.

Zusammenfassend decken die Konfliktfilme in dieser Zeit von einem kritischen Blick bis zur lustigen Annäherung an die Teilungssituation und den Korea-Krieg sowie der politischen Gegenüberstellung mit Nordkorea ganz verschiedene Genres ab.

Da sich in dieser Zeit die Konfliktfilme hinsichtlich der Produktionszahlen je nach Genre veränderten, werden die Filme in den folgenden Abschnitten nach Genre klassifiziert und einzeln analysiert, um charakteristische Besonderheiten effektiver darstellen zu können. Dabei werden die Figuren, die filmischen Handlungsräume und die Konfliktstruktur näher untersucht.

### **6.3.1 Spionagefilme und Thriller**

#### **6.3.1.1 Die Renaissance: SHIRI**

Der Film SHIRI, der erste Film, der die Blütezeit des koreanischen Kinos einleitete, stellt eindeutig dar, warum die nordkoreanischen Spione nach Südkorea kommen und was sie planen: Das schwache Nordkorea befindet sich in einer wirtschaftlichen Notlage, aus der heraus, um von der Notlage des Volkes abzulenken, eine Aktion gestartet wird, Südkorea zu terrorisieren.<sup>482</sup> Im Vergleich dazu ist der südkoreanische Sicherheitsdienst stark genug, um gegen den Angriff von Nordkorea zu bestehen. Dieser Film nimmt Nordkorea als einen eindeutigen Gegner von seiner bösen Seite wahr und endet mit dem Sieg von Südkorea als der guten Seite. Mit anderen Worten beginnt dieser Film mit einer klaren Gegenüberstellungsstruktur beider Länder und ist mit der klassischen Konfliktstruktur in Filmen mit denselben Themen noch stark verbunden. Dieser Film muss mit der veränderten Vorstellung von Südkorea über Nordkorea verstanden werden. Eine neue

---

<sup>482</sup> Vgl. Byun (2003), in: Cine 21, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/17016](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/17016)

Perspektive, dass Nordkorea nun kein mächtiger Gegner mehr sein könnte und Südkorea aus eigener Kraft die Konfliktsituation lösen muss, um der nordkoreanischen Bevölkerung, die unter Armut leidet, zu helfen, wird in diesem Film nicht nur durch die klassische Konfliktstruktur, sondern auch durch die Figurendarstellung repräsentiert. Die gegenseitigen Angriffe haben aus diesem Grund eine Legitimität. Die Feststellung, dass Südkorea sich in der stärkeren Position befindet, verbindet Byun mit dem politischen Verhalten der USA gegenüber Nordkorea: „Die Maus in einem Krug, der keiner hilft und die deshalb ständig bedroht ist.“<sup>483</sup>

Vor dem Hintergrund des anhaltend ausgeprägten Konflikts zwischen beiden Ländern ist jede Seite darauf aus, der anderen zuvor zu kommen und sie zu besiegen. Diese Konfliktstruktur ist schon längst bekannt, insbesondere in Filmen mit dem Thema Teilung. In allen schwierigen Situationen besiegt Südkorea Nordkorea und zeigt, wie stark Südkorea und wie brutal Nordkorea ist. Die klare Aufteilung zwischen beiden Seiten verdeutlichen der ideologische Kontrast und die Figurendarstellung. Der Filmemacher fokussiert in diesem Film die Figuren, die in der Situation des Kalten Kriegs unterschiedliche Aufgaben verfolgen. In SHIRI und JSA sind die Figuren in der Situation gefesselt und pendeln zwischen ihrem offiziellen und privaten Leben.

Der Film SHIRI basiert auf zwei Konfliktstrukturen der beiden Hauptfiguren, nämlich ein offizieller und ein persönlicher Konflikt und damit werden die darin gefangenen Figuren beschrieben.<sup>484</sup> Insbesondere tauchen die beiden Hauptfiguren, Jung-Won und Myoung-Hyeun als Paar wechselnd zwischen den offiziellen und privaten Rollenspielen auf und dabei wird emotional näher gebracht, wie stark ihre offiziellen und persönlichen Aufgaben im Kontrast stehen und wie sie darunter leiden.

Generell demonstrieren die männlichen Figuren in diesem Film ein festes Vertrauen in ihre Aufgaben. Sie leben für ihre Organisation und bleiben damit in einer klaren Position. Die Hauptdarsteller Jung-Won und sein Kollege Jang-Gil sind befreundete Kollegen in der Staatssicherheit und suchen jahrelang nach einer nordkoreanischen Spionin mit Namen Bang-Hee Lee. Beide Figuren sind wie das traditionelle Darstellungsprinzip warmherzig und verantwortungsbewusst inszeniert, ihr Gegenspieler Mu-Young dagegen ist brutal,

---

<sup>483</sup> Ebd.

<sup>484</sup> In TYPHOON wird der Konflikt zwischen Myung-Sin, der nordkoreanische Flüchtling und wegen des Todes seiner Familie die beiden Koreas hasst, und Se-Jong, der südkoreanische Sicherheitsagent, beschrieben. In SHIRI bleiben die beiden Männerfiguren Jung-Won und Mu-Young gegenüber, in TYPHOON zeigt Se-Jong Myung-Sin sein Mitleid, nachdem er die Familiengeschichte von Myung-Sin hörte.

kaltblütig und herzlos. Die Inszenierungsweise seiner verhärteten Ausstrahlung und der skrupellosen Mordtat hat sich in SHIRI kaum verändert. Sie weisen eine Gemeinsamkeit auf, nämlich zielorientiert und gleichmäßig mächtig zu sein. Sie sind in Südkorea vollkommen frei: Im Telefongespräch mit Jung-Won in der Sequenz ist Mu-Young in einer Nahaufnahme zu sehen. Durch seinen Gesichtsausdruck und das hemmungslose Verhalten wird klar, dass er seiner Aufgabe gewachsen ist.

Um den Konflikt zwischen beiden Seiten zu verstehen, muss die Begegnungsszene am Ende des Films betrachtet werden, denn die kleinen Konflikte führen schließlich zum großen Finale, das man sich schon vorgestellt hat. Die gewalttätigen Auseinandersetzungen zeigen die Machtbalance zwischen Jung-Won und Mu-Young und dadurch steigt die Spannung. Die erste gewalttätige Gegenüberstellung zwischen beiden Seiten endet in der Sequenz auf der Brücke mit dem Sieg von Mu-Young und seinen Leuten. Die filmische Inszenierung ihrer ersten Erscheinung wird mit ihren durchtrainierten Körpern und der perfekten Körperbeherrschung als mächtig und bedrohlich gezeigt, wodurch die verdrängte Gefahr eines Angriffs des Nordens wieder wachgerufen wird. Es werden Autos und Menschen gezeigt, die in Flammen stehen; damit kündigte die Terrorgruppe einen weiteren Anschlag an. Die Machtbalance zwischen beiden wird in der nächsten Szene in einer langen Verfolgungs- und Kampfszene zwischen einem verschlossen und offenen Raum inszeniert. In dieser Sequenz wird mit Handkamera und häufigen Raumwechseln in Begleitung von Effekttönen eine dramatische Kampfsituation in mehreren alltäglichen Räumen dargestellt.

Die südkoreanischen Agenten und ihr nordkoreanischer Gegenspieler Mu-Young geraten im Laufe des Films mehrfach durch ihre gegensätzlichen Zielsetzungen aneinander. Insbesondere in der Sequenz, die das erste große Finale in diesem Film darstellt, in der Jung-Won und Mu-Young in einem Raum aufeinandertreffen und dabei ihre Meinung über die Wiedervereinigung äußern, wird der Grund des gewalttätigen Versuchs Nordkoreas zur Vereinigung deutlich. [Abb. 89] Jung-Won und Mu-Young bleiben derselben Meinung, dass sie nach der Teilung des Landes unter unbeschreiblichen Schmerzen leiden. Über den Weg zur Wiedervereinigung, die diese Schmerzen endlich beenden soll, bleiben sie jedoch uneinig. Dabei ist bemerkenswert, dass Mu-Young nicht auf Befehl seiner Regierung, sondern einer untergeordneten Geheimorganisation handelt, die dieser Regierung nicht

mehr vertraut.<sup>485</sup> Dabei wird die kapitalistische Gesellschaft in Südkorea scharf kritisiert, die noch naive Hoffnungen auf eine friedliche Wiedervereinigung hegt, denn Südkorea hat keine lebenswichtigen Probleme, wie die Hungersnot. Durch die Aussage von Mu-Young wird die aktuelle Lebenssituation in Nordkorea bekannt, die zusammen mit der Kritik am Kapitalismus in Südkorea in anderen Filmen dieser und späterer Zeit konkret dargestellt wird.<sup>486</sup>

Die Konfrontation der beiden Männer endet mit dem Sieg von Jung-Won, damit vermeidet der Filmemacher den direkten Angriff des Kommunismus mit der nordkoreanischen Organisation. Mit dem Tod von Mu-Young bleibt er jedoch in der typischen Schlussfolge in Konfliktfilmen eingeschlossen, dass Südkorea trotz vieler Hindernisse seinen gewalttätigen Gegner Nordkorea besiegt. Damit wird deutlich, dass Nordkorea aus südkoreanischer Sicht immer noch als Gegner inszeniert wird und der gewalttätige Angriff auf Nordkorea somit gerechtfertigt wird. Aus demselben Grund hatte Jung-Won auch keine andere Möglichkeit, als auf seine Freundin zu schießen. Die Männer waren und sind immer noch im Mittelpunkt der Geschichte und besitzen den Schlüssel zur Lösung der Probleme; die Frauen sind dabei nur hilflose Opfer. Der Film SHIRI wiederholt diese These mit vielen filmischen Sehenswürdigkeiten, also hoch spannenden Action-Szenen. Die Konflikte zwischen Ländern werden nicht mehr abstrakt als historische Aufgabe, sondern minimalisiert als Filmstoff verwendet.

Im Film SHIRI wird vor allem Seoul, die Hauptstadt Südkoreas als öffentlicher Hauptspielraum präsentiert. Die nordkoreanischen Spione tauchen zwar als Fremde in Seoul auf, sie beherrschen jedoch diesen Raum. Sie dürfen nicht ihre Identität preisgeben und existieren als Geheimorganisation im Untergrund. Ihre hemmungslose Präsentation in Seoul, dem bekanntesten und wichtigsten Ort für Südkoreaner, ist jedoch bedrohlich genug, so dass sie die Existenz der Spione wieder in Erinnerung bringt. Insbesondere die nordkoreanische Agentin Bang-Hee alias Myoung-Hyeun, die Freundin des Hauptdarstellers, ist überall, aber unsichtbar. Ihre Existenz ist wie ein Geist.<sup>487</sup> In diesen

---

<sup>485</sup> In der kurzen Sequenz (20:22-24:12), in der die Terrorgruppe von Mu-Young vor ihrer Abfahrt nach Südkorea ihr Ziel gemeinsam mehrmals wiederholt, wird die Existenz dieser Organisation verdeutlicht.

<sup>486</sup> In der Tat hat es nicht lange gedauert, bis diese Themen aktuell wurden. Seit Mitte und Ende 2000 tauchen viele Filme auf, in denen über die aktuelle Lebenssituation in Nordkorea oder die Flüchtlingsprobleme und die Stimmung seiner Bevölkerung berichtet wurde. Darauf wird im nächsten Kapitel noch stärker eingegangen.

<sup>487</sup> Vgl. Kim (2002), S. 96.



räumlichen Inszenierungen mit beweglichen und entfesselten Kamerabewegungen<sup>488</sup> alltägliche und öffentliche Orte wie die U-Bahn und Kaufhäuser als kriminelle Tatorte für nordkoreanische Spione zu verwenden, weckt die Angst vor dem Gegner, der eigentlich immer existiert. Die Sequenz, in der Jung-Won der ausgebildeten Spionin Bang-Hee folgt und schließlich vor dem Laden ankommt, wo er hinter das große Geheimnis kommt, wird die Erzählperspektive in Kombination mit einer fahrenden Kamera inszeniert. Die neue und sehr subjektive Betrachtung, seinen privaten Raum plötzlich bedroht zu sehen, wird mit Hilfe einer fahrenden Kamera von Jung-Wons individuellem Standpunkt aufgenommen.<sup>489</sup> Durch die Erzählerperspektive entdeckt in diesem Moment nicht nur Jung-Won, sondern auch das Publikum zum ersten Mal das Geheimnis. Der Zuschauer wird durch diese Möglichkeiten des Diskurses in das Bild hineingezogen, so dass er sich im Raum befindet und das Geheimnis gleichzeitig mit der Filmfigur erfährt.<sup>490</sup> Die Tatsache, dass Südkorea der Hauptschauplatz ist, bedeutet auch, dass die politische Ideologie wichtig ist und dass nach wie vor der bekannte Filmschluss, dass Nordkorea von Südkorea niedergeschlagen werden wird, zu vermuten ist.

Die Flexibilität von Spionen gilt nicht nur im offenen Raum, sondern auch im geschlossenen, intimen und privaten Raum. Die nordkoreanischen Spione sind dabei überall: In Jung-Wons Wohnung, in seinem Büro, in Myoung-Hyeuns Wohnung und zugleich im Laden. Sie befinden sich unter ihrer festen Kontrolle, so dass sie zwar geschlossene und sichere Räume sind, in diesem Sinne jedoch auch ganz offen. Myoung-Hyeuns Wohnung und zugleich ihr Laden, verändern ihren Charakter, je nachdem, wie nahe Jung-Won dem Geheimnis kommt. Dieser Raum war absolut intim für das Paar, in diesem Raum erfährt Jung-Won das Geheimnis seiner Freundin und er wird schließlich als Tatort für alle zu einem offenen Raum verwandelt. Als Jung-Won seine Gegenspielerin Bang-Hee verfolgt und sie schließlich in ihrer Wohnung entdeckt, hat sich dieser Raum rasch in den Ort ihres Identitätenwandels geändert. Weiterhin wird der Raum als tragischer Tatort zum Schluss wie ein symbolischer Ort inszeniert, in dem Kriegsspuren zu finden sind und es nur die Schmerzen der Überlebenden gibt.

---

<sup>488</sup> Vgl. ebd., S. 96.

<sup>489</sup> Arnheim (2000), S. 114.

<sup>490</sup> Gräf; Großmann; Klimczak; Krah; Wagner (2011), S. 289-290.

### 6.3.1.2 Geheimnisvolle Freundschaft und ihr tragisches Ende: JSA

Die JSA<sup>491</sup> war und ist immer noch ein isolierter und neutraler Ort in Korea. Der Ort besitzt mehrere Bedeutungen, je nach Betrachtungsweise, und es ist keine Übertreibung, dass Korea damit identifiziert wird.

Der Film JSA, der als zweiter Film gilt, der die Blütezeit der koreanischen Filme im Zuge der politischen Entspannung mit Nordkorea angekündigt hat<sup>492</sup>, basiert auf einem Roman mit dem Titel DMZ<sup>493</sup> von Sang-Yeon Park, der im Jahr 1994 veröffentlicht wurde. Einige Jahre später inszenierte der Filmemacher Chan-Wook Park (\*1963)<sup>494</sup> eine unmögliche Freundschaft an sehr geschichtsträchtigen Orten, nämlich dem kleinen Grenzdorf und der Brücke ohne Wiederkehr; der Film gehört zu den erfolgreichsten koreanischen Filmen aller Zeiten. Ein großer internationaler Erfolg war jedoch nicht zu erwarten, aufgrund des Tabuthemas. Es gab einen guten Grund dafür: Der Roman DMZ wurde zum alljährlichen koreanischen Literaturwettbewerb eingereicht, aber mit der Begründung abgelehnt, dass er die Realität der Teilung und des Kriegs zu romantisch darstelle.<sup>495</sup> Dennoch erhielt der Film trotz heftiger Proteste seitens der JSA-Veteranen zahlreiche gute Kritiken, da er aus einer neuen, der jungen Generation nahen und verständlichen Perspektive über Ideologie, Teilung und Krieg erzählt.<sup>496</sup> Die große Veränderung ist der entspannteren Beziehung zu Nordkorea zu verdanken.

Der neue Ausdruck „romantisch“ wird zuerst eng mit dem Wort „fantasiert“ verbunden; vor dem Hintergrund des aktuellen Verhältnisses zwischen Süd- und Nordkorea indiziert er ebenso die Bedeutung „unrealistisch“. „Die romantische Darstellung, die durch die lange

---

<sup>491</sup> Abk. Joint Security Area. Die JSA, die auch Panmunjeom genannt wird, ist eine Enklave von 800 Metern Durchmesser. In ihrer Mitte befindet sich ein kleiner blauer Konferenzraum, in dem 1953 der Waffenstillstandsvertrag unterzeichnet wurde. Seitdem tagen dort die Military Armistice Commission (MAC) und die Neutral Nations Supervisory Commission (NNSC). Lee (2005), S. 133.

<sup>492</sup> Vgl. Inuhiro (2002), S. 37.

<sup>493</sup> Abk. Demilitarized Zone.

<sup>494</sup> Chan-Wook Park versuchte mit Ki-Duk Kim dazu, das Interesse an südkoreanischen Filmen in der westlichen Welt zu steigern. Parks Filme mit seinem charakteristischen Inszenierungsstil erzielten nicht nur in ihrer Heimat, sondern auch im Ausland einen enormen Erfolg. JSA war sein dritter Film nach seinem Debutfilm THE MOON IS WHAT THE SUN DREAMS OF (1992, R: Chan-Wook Park) und zweiten Werk THREESOME (1997, R: Chan-Wook Park), mit dem er nach dem Misserfolg beider Filme einen neuen Kinobesucherrekord erreichte, und dieser Film machte ihn zu einem der bekanntesten Regisseure in Südkorea. Weiterhin drehte er drei Filme mit dem Thema Rache, insbesondere der Film OLD BOY (2003, R: Chan-Wook Park), der zweite Teil der Rache-Trilogie, machte ihn nicht nur in Korea, sondern auch in Europa und in den USA berühmt. Vgl. Sung (2010), S. 7-10.

<sup>495</sup> Vgl. Lee (2005), S. 136.

<sup>496</sup> Vgl. ebd., S. 136.

unbewusste politische Unterdrückung mit Fantasie reproduziert wurde<sup>497</sup>, war die radikale Themenänderung zwischen Süd- und Nordkorea, eine Freundschaft der beiden in einer ernsthaften Situation zu inszenieren. Die Gegenüberstellung zwischen beiden Ländern wird in diesem Film vor allem realistisch inszeniert, insbesondere mit Hilfe der Räumlichkeit JSA und der sozialen Rolle der Figuren als Soldaten, die damit die Landesteilungssituation visuell darstellen [Abb. 93]; dabei werden weder Kriegsszenen noch die Gräueltaten des Bruderkrieges dargestellt und auch antikommunistische Konnotationen sind schwer zu finden.<sup>498</sup> Darauf basiert die gesamte Erzählung des Films mit vier Soldaten aus beiden Ländern, die eine heimliche Freundschaft verbindet. Dieses Tabuthema wird in der Tat in einem hoch angespannten symbolischen Raum unter der „romantischen Darstellung“ inszeniert. Das filmische Bild des Nordkoreaners in dieser Zeit entwickelt sich vielfältig vom Gegenspieler über den unfähigen Spion bis zum Freund. Bisher begannen Konfliktfilme mit der ideologischen oder physischen Gegenüberstellung der Figuren und dabei wurden Nordkoreaner in südkoreanischen Filmen mehr oder weniger einheitlich als ideologische Figuren gezeigt.<sup>499</sup> Die Nordkoreaner werden in den Filmen SHIRI und THE SPY dramatisch effektiv gegenübergestellt und ihr Image bleibt schließlich die traditionelle fixe Idee: Die Gegenüberstellung dient im Film SHIRI als Stoff dafür, die spektakuläre Actionszene und die tragische Liebesgeschichte dramatisch darzustellen. Im Film THE SPY wird versucht, die Vorstellung von Nordkorea zu ändern und es gelingt teilweise erfolgreich, ein neues Bild zu inszenieren, jedoch festigt er mit komödiantischen Darstellungen der Nordkoreaner die Übermacht von Südkorea. Im Vergleich dazu wird in dem Film JSA die Landesteilungssituation mit Hilfe von wahren und realistischen Räumen dargestellt und mit welcher Ironie diese Situation verbunden ist. In diesem Film werden die vier männlichen Darsteller in einem Begriff, nämlich Brüder als Söhne derselben Eltern gezeigt. Die Süd- und Nordkoreaner werden unter dem einheitlichen Begriff „Volk“ auf Basis derselben Muttersprache verstanden und als etwas Natürliches, Blutverwandtes und Wesensgleiches inszeniert.<sup>500</sup> Der Film JSA verhält sich im Vergleich zu SHIRI und THE SPY deutlich ideologiekritischer.<sup>501</sup> Klassische Gegenüberstellungen und übertriebene

---

<sup>497</sup> Kim (2002), S. 100.

<sup>498</sup> Vgl. ebd., S. 136-137.

<sup>499</sup> Vgl. Back (2002), S. 127.

<sup>500</sup> Vgl. Kwon (2002), S. 69.

<sup>501</sup> Vgl. Back (2002), S. 124.

Darstellungsweisen, wie ein nordkoreanischer Soldat als Schützer der Ideologie<sup>502</sup>, sind nicht zu finden; vielmehr werden menschliche Emotionen und ähnliche Interessen der Soldaten von Süd- und Nordkorea, die ein gemeinsames Geheimnis verbergen, fokussiert. Die historische Gegenüberstellung der Ideologien wird dabei in einigen Sequenzen sehr unterhaltsam und doch bedeutungslos dargestellt. Die Erklärung ihrer Ideologie oder der Versuch, sie anderen näher zu bringen, erreicht ihr Ziel nicht. Die unterschiedlichen Ideologien sind zwar wichtige Voraussetzungen, tauchen jedoch nicht vordergründig im Film auf. Die Sequenz, in der Su-Houk zum ersten Mal das Tabu bricht und die nordkoreanische Wache besucht, verdeutlicht die unglaubliche Nähe zwischen beiden Wachen.

Neben der Themaveränderung ist die Darstellung der Figuren als weitere romantische Darstellung zu zählen. Die Darstellung der nordkoreanischen Soldaten im Film JSA hat sich in der Tat im Vergleich zu vorherigen Filmen deutlich verändert<sup>503</sup>; gezeigt werden zwei Menschengruppen in zwei unterschiedlichen Soldatenuniformen. Dadurch wird klar, dass es hier um die langanhaltende Waffenruhe zwischen Süd- und Nordkorea geht. Die große Überraschung ist, dass sie sich annähern und Freundschaft schließen. Der Film JSA ist der erste Film überhaupt, der in der südkoreanischen Filmgeschichte nordkoreanische Soldaten freundlich und attraktiv darstellt.<sup>504</sup> Ein gutes Beispiel dafür ist die Sequenz, in der der südkoreanische Soldat Su-Houk die beiden nordkoreanischen Soldaten zufällig im DMZ trifft: In einer Nacht zeigt die Kamera Su-Houk, der sich allein beim Dienst im nordkoreanischen Gebiet von DMZ befindet und dabei unglücklicherweise auf eine Mine tritt. In diesem Moment bewegt sich etwas im Busch und die Stimmung spannt sich an. Als der nordkoreanische Soldat Woo-Jin, der seinem kleinen Hund folgt, erscheint, zeigt die Kamera beide aus der Vogelperspektive und gleichzeitig schlagen sie ihre Gewehre aufeinander an. Diese Anspannung dauert jedoch nicht lange. Ein anderer nordkoreanischer Soldat Kyoung-Pil rettet unter Lebensgefahr Su-Houk; er schenkt ihm den Minenauslöser als Erinnerungsstück, raucht gelassen und kehrt in der Dunkelheit zu seiner Wache zurück.

---

<sup>502</sup> Vgl. ebd., S. 124.

<sup>503</sup> Vor diesem Film hatte sich die klassische Beschreibung dieser Soldaten als das absolute Böse mit dramatischen Übertreibungen, bis zum Anfang der 1990er Jahre kaum geändert. Auch im Film SHIRI, der ein Jahr früher als JSA ins Kino kam, ist dieses Phänomen zu finden, in dem außer der weiblichen Figur eine kontrastive und traditionelle Figurendarstellung folgt.

<sup>504</sup> „The conventional image of North Koreans is of enemy soldiers, terrorists, guerrillas, and snipers. Only rarely have North Koreans been projected as full-blown human beings with the inner capacity to feel, suffer, and fear.“, Kim (2007), S. 220.

Während die beiden südkoreanischen Soldaten als Beschützer dargestellt werden, die gleichzeitig Unterstützung und Hilfe brauchen, werden die nordkoreanischen Soldaten im Film JSA von dem Filmemacher unabhängig von der klassischen Darstellung nach ihrer Fantasie dargestellt. Die nordkoreanischen Soldaten befinden sich unter dem Einfluss einer isolierten Ideologie, werden jedoch zum ersten Mal in den südkoreanischen Konfliktfilmen nicht nur als warmherzig und menschlich, sondern auch als Vermittler wie ältere Brüder dargestellt.<sup>505</sup> Insbesondere Kyoung-Pil, der nordkoreanische und ältere Soldat in diesem heimlichen Treffen, ist aus dieser Sicht eine auffällige Figur: Der Zuschauer lernt ihn durch einige konkrete Situationen kennen. Er hilft seinem Gegenspieler Su-Houk, rettet ihm das Leben. Er wird von dem plötzlichen Besuch des südkoreanischen Soldaten Su-Houk überrascht, verhält sich aber nicht als Gegenspieler. Er wird als nordkoreanischer Soldat als gewöhnlicher sympathischer Mensch mit einem konkreten Gesicht beschrieben; er isst gerne Schokoladenkuchen und träumt von hübschen Mädchen.<sup>506</sup> In dem Moment, als ihr heimliches Treffen entdeckt wird, übernimmt er die Rolle als Vermittler und älterer Bruder, um ihr Geheimnis für sich zu behalten und seine Freunde zu schützen. Su-Houks Vertrauen in ihn, Kyoung-Pil, einen abgeklärten Mann als älteren Bruder ist so stark und wichtig, dass er sich aus Schuldgefühlen umbringt, als Su-Houk erfährt, dass Woo-Jin, der jüngere nordkoreanische Soldat, von Su-Houk erschossen wurde. [Abb. 99]

Ihre Freundschaft hat eine weitere Funktion: Die vier verbrüdeten Männer bringen die Zuschauer zum Lachen, so dass man die Spannung und den Schrecken des andauernden Krieges vergessen kann, so etwas wurde in koreanischen Filmen bis dahin nicht inszeniert.<sup>507</sup> [Abb. 95] Ihre Kinderspiele in ernsthaften Räumen schaffen ironische Witze: Sie messen ihre Kräfte und verwandeln Munition in Spielzeug. Während sie am blauen Konferenzgebäude in der Mitte der JSA Wache schieben, das heißt, sich von Angesicht zu Angesicht gegenüber- stehen, spucken sie um die Wette und spotten darüber, dass ihr

---

<sup>505</sup> An dieser Stelle ist es angebracht, darauf hinzuweisen, dass dieser Film nach dem Gipfeltreffen von Süd- und Nordkorea im Kino gelaufen ist. Es ist aus diesem Grund klar davon auszugehen, dass die überraschende Veränderung der Darstellung der nordkoreanischen Soldaten mit der damaligen politischen Annäherung eng verbunden ist. Einen weiteren Grund findet der Filmkritiker Sung-Ryul Kang in seinem Buch in der unterschiedlichen Herkunft der Filmemacher. Der Regisseur Chan-Wook Park gehört zur Generation, die den Korea-Krieg nicht erlebt hat. Aus diesem Grund ist es ihm möglich, das Verhältnis zu Nordkorea zu beschreiben, befreit von der unterschiedlichen Ideologie oder Teilungssituation im Vergleich zu den anderen Filmemachern in der früheren Zeit, zum Beispiel Hyon-Mok Yu oder Kwon-Taek Im. Vgl. Kang (2010), S. 86.

<sup>506</sup> Vgl. Lee (2005), S. 144 und Vgl. Kim (2002), S. 99.

<sup>507</sup> Vgl. Lee (2005), S. 143.

Schatten die MDL<sup>508</sup> übertreten hat.<sup>509</sup>

Warum aber muss der Film tragisch enden? War dieser romantische Versuch nur im Film möglich? Dieses Prinzip „tragisches Ende“ ist schon lange bekannt: Diejenigen, die ein Geheimnis haben, müssen sterben: Myoung-Hyeun muss von ihrem Freund getötet werden und Su-Houk und Sung-Sik müssen sich umbringen. Die Menschen, wie Jung-Won, die noch am Leben sind, leiden unter Schuldgefühlen. Yoon-A. Kim definiert in ihrer Arbeit über die Präsentation von brutalem Tod den Film JSA als „Gewaltfilm der männlichen Gruppe.“<sup>510</sup> Ihrer Meinung nach kehren die jungen Männer in die gewalttätige Situation der Vergangenheit zurück und übernehmen die historische Aufgabe, zu tun, was von ihnen erwartet wird, jedoch bleibt die ehrenhafte Übernahme ihrer Aufgaben wenig von Erfolg gekrönt.<sup>511</sup> Sie begehen Selbstmord oder töten sich gegenseitig, deshalb gibt es am Schluss keine Überlebenden. Von dieser Teilungssituation des Landes werden alle stark beeinflusst und es ist schwierig, einen Ausweg zu finden. Es ist aber nicht mehr wichtig, wer wen zuerst erschossen hat und wer wem eine Motivation zum Selbstmord gegeben hat. Wichtiger ist die rasche Situationsveränderung, die Menschen, die sich gerade Brüder und Freunde genannt haben, dazu bringt, sich gegenseitig umzubringen, um ihr eigenes Leben zu schützen.<sup>512</sup> „Im koreanischen Bruderkrieg sind die Menschen so abgerichtet, dass sie sich in dem Moment, in dem ein ideologischer Impuls gegeben wird, automatisch, wie mit einem Pawlowschen Reflex, gegenseitig umbringen, und zwar heute genauso wie vor fünfzig Jahren.“<sup>513</sup> Im familiären Kreis verliert es jedoch seine Bedeutung, zu welcher Ideologie man gehört.<sup>514</sup>

Der Film JSA stellt klar, dass es zahllose menschliche Schicksale von einzelnen Personen sind, die hinter dem Begriff „Korea-Krieg“ stehen. Zugleich verdeutlicht er, dass weder das absolute Böse noch das absolute Gute existiert. Darin liegt auch die Besonderheit der Art und Weise, in der sich die jungen Generationen in Korea mit dem

---

<sup>508</sup> Abk. Military Demarcation Line.

<sup>509</sup> Vgl. Lee (2005), S. 143.

<sup>510</sup> Kim (2008), S. 42.

<sup>511</sup> Vgl. ebd., S. 42

<sup>512</sup> Vgl. Back, S. 109.

<sup>513</sup> Lee (2005), S. 147.

<sup>514</sup> Vgl. Back (2002), S. 109.

Diese neue Betrachtung auf den Korea-Krieg eröffnete dieser Film und beeinflusst seine Nachfolgef়ilme zum selben Thema bis zum aktuellen Zeitpunkt. Wie der Filmtitel schon zeigt, ist JSA ein Film über einen bestimmten Ort, das ist der entscheidende Unterschied zwischen SHIRI und JSA. In SHIRI werden verschiedene Stadtbilder als Hintergrund der Geschichte aufgenommen, dabei spielt die gesamte Stadt als offener Tatort eine Rolle. Die geographische Abgrenzung zwischen Süd- und Nordkorea ist durch diesen filmischen Raum unscharf. Die nicht abgegrenzte, abstrakte Räumlichkeit bedeutet für beide Länder eine große Gefahr.

Im Vergleich dazu zeigt der Film JSA einen konkreten, politisch-geographischen Raum<sup>516</sup> und visualisiert die JSA, den gemeinsamen Sicherheitsbereich an der Grenze. In diesem Raum gilt es, die demokratische und kommunistische Ideologie gleichzeitig zu beherrschen. Aus diesem Grund ist das Areal zwar einerseits sicher, da hoch bewacht, andererseits jedoch der unsicherste Ort der Welt, wo es jederzeit zu gegenseitigen Angriffen kommen kann. JSA zeigt damit den Waffenstillstand zwischen beiden Ländern und weckt dennoch das Bewusstsein für die Landesteilung und die existente Gefahr. Die neue Raumvorstellung in diesem Film hat einen mehrfachen Stellenwert: Vor allem besitzt der Raum vielfältige symbolische Bedeutungen. Unter dem physischen Aspekt ist der Ort JSA in der realen Welt und vermittelt die latente Bedrohung durch den Ausbruch eines neuen Krieges; beherrscht wird er von einer unbeschreiblichen Spannung nicht nur zwischen Süd- und Nordkorea, sondern auch der Nachbarländer, die mit der Teilung in Korea eng verbunden sind. JSA ist also eine sichtbare Grenze, die zwischen beiden Ländern verläuft. Diese hoch angespannte Räumlichkeit wird insbesondere durch die Kamera symbolisch und sichtbar aufgenommen<sup>517</sup>: Die Demarkationslinie in JSA, die objektive Existenz der Landesteilung wird oft aus der Vogelperspektive in der Mitte der Bilder positioniert oder die Bilder zwischen dieser Linie sind in zwei Ebenen geteilt. Im Vergleich dazu verdeutlicht die weitere geografische Begrenzung zwischen beiden Ländern, „die Brücke ohne Wiederkehr“, ein geografisches Paradox.<sup>518</sup> Diese Brücke befindet sich

---

<sup>515</sup> Lee (2005), S. 150.

<sup>516</sup> Vgl. Kwon (2002), S. 64.

<sup>517</sup> Vgl. ebd., S. 65.

<sup>518</sup> Vgl. Gombeaud (2004), S. 237.

in der Mitte zwischen zwei Wachen und zeigt damit, wie sich die beiden Wache nahe beieinander befinden. Die Brücke, eine verkleinerte JSA, wird aber von beiden Ländern bewacht und dort ist noch die politische Anspannung zu spüren. Da gibt es nur vier Soldaten, die von ihrem Land den Befehl haben, nicht auf die andere Seite der Brücke zu gehen. Die Teilungssituation beider Staaten wird durch diese kurze Brücke nicht aus politischer Sicht, sondern mit den südkoreanischen Soldaten aus der Vogelperspektive und mit Nahaufnahmen ihrer Füße auf der Grenze eher konkret und hautnah inszeniert.

Was diesen Film ausmacht, ist, dass der politischen Räumlichkeit keine klassische Bedeutung geschenkt wird: Der Filmemacher Park hat diesen Raum mit seiner Fantasie in eine umgekehrte Vorstellung eingesetzt und in der filmischen Welt dort die Freundschaft zwischen Soldaten dargestellt.<sup>519</sup> Außerdem ist JSA hier zugleich ein tragischer Spielraum, der wiederum alles hinter einem bitteren Geheimnis verstecken und verschweigen muss. In dem Moment, in dem ihr Geheimnis den anderen bekannt wird, verändert sich der Spielraum zu einem Kampfplatz, in dem man aufeinander schießt und sich gegenseitig umbringt. Mit dieser räumlichen Darstellung kritisiert der Filmemacher die Gewalttätigkeit und Unwahrheit des Begriffes ‚Staat‘, der zahlreichen Menschen das Leben gekostet hat, um diese Grenze zu schützen.<sup>520</sup>

Gibt es auf dieser Welt einen dramatischeren und theatralischeren Platz als das JSA? Dies ist der einzige Ort, an dem sich Angehörige zweier Staaten mit einer gemeinsamen Sprache gegenüberstehen und es verboten ist, auch nur ein einziges Wort zu tauschen; wo ohne Mauer, als ob Kinder um ein Territorium kämpfen, aufgrund einer lächerlichen Linie über Leben und Tod entschieden wird; wo durch das Überschreiten der Linie, die nur ein paar Schritte weiter liegt, wegen Verstoß gegen Artikel 7 des Staatssicherheitsgesetzes ein Leben ruiniert wird; (...) Gibt es auf dieser Welt noch einmal so einen unsinnigen Platz wie diesen, wo alle so programmiert sind, dass sie selbst auf einen unbedachten Schuss wie Sklaven ihrer Gewehre losballern? Dieser Raum namens JSA ist als

---

<sup>519</sup> Back definiert den filmischen Raum JSA in diesem Film als „spielerischen Raum“, der eine angespannte Situation an der Grenze schafft. Vgl. Back (2002), S. 108.

<sup>520</sup> Vgl. Kang (2005), S. 14.



solcher eine riesige Verschwörung.<sup>521</sup>

In diesem Film betrachtet der Filmemacher diesen Raum, einen Teil der bitteren Geschichte, nicht mehr als Symbol des Tabus, sondern inszeniert ihn als personalisierten Ort. Dabei ist die Gegenüberstellung der unterschiedlichen Ideologien im Film aber nicht mehr wichtig, viel intensiver wird dabei die räumliche Ebene der Verbrüderung zwischen Soldaten beider Länder dargestellt. [Abb. 94 und 96] Die absolute Verschlossenheit dieser Räumlichkeit ermöglicht die Fantasie und dieser filmische Raum entwickelt sich zu einem persönlichen, geheimnisvollen und ironischerweise auch friedlichen Ort. Diese völlig kontrastiven Vorstellungen im Vergleich zur aktuellen Realität dienen mit der spannenden Erzählstruktur dazu, zu fokussieren, was dort eigentlich passiert.

### **6.3.1.3 Heimatlosigkeit: DOUBLE AGENT**

Der Film *DOUBLE AGENT* ist ein Film, der den Zuschauer zwingt, nicht nur physikalischen, sondern auch zeitlichen Raumänderungen zu folgen; im Mittelpunkt steht dabei die soziale und innere Veränderung der Darsteller. Die Rückkehr in die 1980er Jahre ist der größte Unterschied zu *SHIRI* und *JSA*, die von der gegenwärtigen Situation erzählen.

Der Film *DOUBLE AGENT* beginnt mit dokumentarischen Bildern einer nationalen Zeremonie mit Militärtruppen in Nordkorea, um ihre Macht zu zeigen und fokussiert mit einer Großaufnahme in der militärischen Parade die Hauptfigur Byeong-Ho Lim. In der nächsten Sequenz taucht er an der Grenze in Berlin vor der Wiedervereinigung auf und wird von südkoreanischen Agenten festgenommen. Dem absurden Raumsprung der Hauptfigur folgt ein weiterer unerwarteter Raum; die Kamera nimmt ihn an einem undefinierbaren Ort auf, wo er gefoltert wird. Im Film *DOUBLE AGENT* spielen Zeitsprünge und Zeitverhältnisse eine wichtige Rolle. Zu Beginn der 1980er und Ende der 1970er Jahre war die südkoreanische Gesellschaft vom Antikommunismus beherrscht und die damalige Regierung nutzte ihn als politische Strategie, um ein starkes Land zu schaffen, insbesondere um gegen Nordkorea stärker zu bestehen. In diesen beiden Filmen zeigen sich einige Besonderheiten dieser Zeit: Die Regierung hat vor allem zur Vernichtung der nordkoreanischen Spione all ihre Kräfte eingesetzt und die eigenen Spione für ihre Aktivitäten und ihre persönliche Solidarität belohnt. Hassgefühle gegen Nordkorea wurden

---

<sup>521</sup> Lee (2005), S. 134.

verbal geäußert und Sicherheitserziehung für die Bürger als notwendig erachtet. Das Verkehrsverbot, das seit September 1945 galt, wurde allerdings am 5. Januar 1982 aufgehoben.<sup>522</sup>

Der Film *DOUBLE AGENT* zeigt sehr zeitintensiv den Anknüpfungsprozess der Menschen Beziehungen zwischen den Menschen mit Byeong-Ho, dem Hauptdarsteller und den Personen in seiner Umgebung. Mit den Änderungen in den persönlichen Verhältnissen steigert sich sein sozialer Status, von einem nordkoreanischen Überläufer, dessen Nutzen man nicht einfach erkennt und der aus diesem Grund unter Folter zu leiden hat, bis zum wichtigen Berater in der Behörde für die Landessicherheit. Zum Verhältnis zu Nordkorea, beschreibt der Film seine Persönlichkeit detailliert als hoch gebildeten Spion; in einer Veranstaltung schreit er auf der Bühne den Grund für sein Überlaufen selbst hinaus [Abb. 101]: Er vermisse die Freiheit. Der Filmemacher zeigt dabei die spöttische Reaktion des Publikums im Wechsel mit der gedemütigten Hauptfigur, um die Übermacht Südkoreas in dieser Zeit filmisch zu betonen. Die kritische Betrachtung des nordkoreanischen Spions und das Siegesgefühl Südkoreas gegenüber Nordkorea wegen dessen absoluter Kapitulation sind die wichtigsten Besonderheiten, um die soziale Stimmung im Film zu erklären. Die südkoreanische Regierung verlangt von ihm, für sein neues Land zu arbeiten, woraufhin er südkoreanische Soldaten ausbildet, die speziell zum Zwecke des Angriffes auf Nordkorea vorbereitet werden.

Mit dem gewonnenen Vertrauen bekommt er schließlich eine wichtige Stelle in der Sicherheitsbehörde. Bis dahin ist klar, dass er in Wahrheit ausschließlich für Nordkorea fast drei Jahre lang die ganze Welt an der Nase herumgeführt hat. Als er mit Su-Mi Kontakt aufnimmt, wird langsam die Wahrheit über seine Rolle erkennbar. Die ausgeklügelte Taktik der Geheimhaltung unterscheidet ihn von den Spionen, vor allem in Komödien, die dafür wenig motiviert und ausgebildet sind. Die brillante Beschreibung der Figuren sorgt für eine nachvollziehbare Geschichte voller Spannung, zugleich bringt sie dem Zuschauer die dramatische Situation der Figuren nahe.

Allerdings werden beide Spione Byeong-Ho und Su-Mi nicht nur von Südkorea, sondern

---

<sup>522</sup> Zum Beispiel werden in dem Film *DEMILITARIZED ZONE* (2004, R: Kyu-Hyung Lee) die südkoreanischen Soldaten in der entmilitarisierten Zone gezeigt; die Demarkationslinie und Plakate zum Thema Antikommunismus werden in einigen Einstellungen abgebildet. Insbesondere die Tunnels, die Nordkorea gebohrt hat, charakterisieren effektiv die zeitlichen Abstände. Die filmischen Beschreibungen Nordkoreas sind in diesem Film sehr direkt; nach dem Tod des damaligen Präsidenten zeigt der Film die Spannungen in der entmilitarisierten Zone und die gegenseitigen Angriffe.

auch von Nordkorea im Stich gelassen, wie in dem Film THE SPY. Für beide Länder waren sie lediglich ein Instrument der Informationsbeschaffung und wurden beseitigt, als sie nicht mehr benötigt wurden. Die Hilflosigkeit, nirgendwohin zu gehören, obwohl sie für ihr Land ihr Leben geopfert haben, stürzt sie ins Chaos und in die Depression, wie in SILMIDO. Die letzte Sequenz zeigt das bereits besiegelte Ende der Figur Byeong-Ho, der sich nicht aus der Kontrolle seines Staates befreien kann. Diese lange Sequenz zeigt die tragische Situation Byeong-Hos auf der Autobahn [Abb. 102] und die seiner Freundin Su-Mi zuhause im Kontrast mit einer Parallelmontage. Der Befehlsgeber bleibt jedoch anonym. Die weibliche Figur Su-Mi Yun ist eine Spionin, die nach der Geburt nie in Nordkorea war. Das unterscheidet sie vor allem von der weiblichen Figur Myoung-Hyeun in SHIRI und dem männlichen Darsteller Byeong-Ho, denn sie hat sich nicht freiwillig für das Leben als Spionin entschieden. Ihr Vater ist freiwillig nach Nordkorea übergelaufen, aus diesem Grund musste sie die Aufgabe als Agentin schicksalhaft annehmen. Ein so sündhaftes Schicksal besitzt auch die weibliche Figur Sophie in dem Film JSA, denn sie muss wegen ihrer Familiengeschichte auf die Rolle der Vermittlerin zwangsweise verzichten. Die Rolle von Su-Mi in diesem Film hat der Filmemacher nicht in den Vordergrund gestellt, wie im Film SHIRI, sondern als eine Art Helferin und zugleich Liebhaberin von Byeong-Ho unterstützt sie die Spionagetätigkeiten. Sophie in JSA verlässt das Land, aber Su-Mi in DOUBLE AGENT ist wieder allein, ohne zu wissen, was mit ihrem Freund geschehen ist. Die Sequenz, die ihren friedlichen Zustand zeigt, vergrößert ihr Unglück.

#### **6.3.1.4 Gewalttätige Heldin oder doch unverändert das Opfer?**

Ende der 1990er Jahre entstand mit der Entwicklung des Medienmarktes in den Konfliktfilmen ein neues Frauenbild, das sich stark von der klassischen Rolle unterscheidet. Die Konfliktfilme zeigen die Annäherung der Protagonistin an die Gewaltbereitschaft der männlichen Figuren des traditionellen Kinos. Die weiblichen Figuren wurden bis dahin in den Konfliktfilmen immer als Opferfigur dargestellt<sup>523</sup>, nun befinden sie sich mitten in der gewalttätigen Situation als aktive Kämpferinnen und damit nehmen sie aktiv und professionell an den Gewalthandlungen teil. Außerdem kontrollieren sie die Männer und

---

<sup>523</sup> Dabei ist die Figur Ae-Ran im Film PIAGOL eine Ausnahme. In dieser Epoche sind weibliche Opferfiguren in Konfliktfilmen nicht selten. Die weibliche Figur Myung-Ju in TYPHOON, ist dafür als klassisches Beispiel zu nennen, als nordkoreanischer Flüchtling verliert sie ihre Eltern und den jüngeren Bruder Myung-Sin und arbeitet in Russland als Prostituierte.

sind zielstrebig und mächtig genug, um ihr Ziel problemlos erreichen zu können. Diese Veränderung ist insbesondere mit den zwei auffälligen Protagonistinnen in den Filmen SHIRI und JSA zu beobachten. Die koreanische Filmkritikerin Young-Sub Sim erklärt diese filmische Veränderung anhand des neuen Frauenbildes und beschreibt die weiblichen Hauptdarstellerinnen in beiden Filmen: Sie treten zwar „als fähige und mächtige Frauen auf und versuchen, sich gegenüber den Männern durchzusetzen, aber im Laufe des Films kehren sie in ihre traditionelle soziale Stellung zurück.“<sup>524</sup> Der Versuch, neue Frauenbilder in Konfliktfilmen während der Blütezeit des koreanischen Kinos darzustellen, spiegelt sich in diesen beiden Figuren wieder.

An erster Stelle steht Myoung-Hyeun Lee in SHIRI, mit ihrer unklaren und wandelbaren Identität im Vergleich zu den männlichen Figuren in diesem Film; ironischer Weise gewinnt sie aus diesem Grund das Mitgefühl und das Mitleid des Zuschauers.<sup>525</sup> Sie ist eine hoch gebildete nordkoreanische Spionin, die mit einem bestimmten Zweck von Nordkorea eingesetzt wurde. Sie ist die erste weibliche Figur, die in einem Film hauptsächlich Nordkorea vertritt und als kaltblütige und mächtige Terrorwaffe dargestellt wird. In den bisherigen Konfliktfilmen haben Frauen meist eine untergeordnete Rolle gespielt, die sich nach den Befehlen der Männer richteten. Obwohl sie Befehle von Nordkorea erhält, ist sie als gebildete Spionin eine selbstständige Figur. Mit zwei Identitäten lebt sie in Südkorea für den Sieg ihres Landes, doch sie verändert sich in Südkorea. Ihre beeindruckenden Auftritte als nordkoreanische Spionin werden im Laufe des Films durch ihren Identitätskonflikt gemildert und schließlich gehört sie am Ende des Films nirgendwo dazu.

Wichtig ist die Beobachtung, wie Myoung-Hyeun, als neues Frauenbild in Konfliktfilmen, die aktiv mit Gewalt umgeht, als „Monster mit doppelter Identität“ dargestellt wird: Sie ist zuerst die Spionin mit bürgerlichem Namen Bang-Hee, zugleich die Gegenspielerin des männlichen Hauptdarstellers Jung-Won und auch seine Freundin. Mit diesen unterschiedlichen Gesichtern der weiblichen Figur besteht das Monsterbild als „Hydra“ aus der Geschichte der Landesteilung; der Film verdichtet die Tragödie der Teilung ausschließlich in dieser Figur. Erik Erikson, Psychoanalytiker, der als einer der ersten Anfang des 20. Jahrhunderts den Begriff der Ich-Identität für die Sozial- und Kulturwissenschaften im Rahmen seiner Ich-Psychologie prägte, entwirft dabei für den

---

<sup>524</sup> Sim (2007), S. 134.

<sup>525</sup> Vgl. Back (2002), S. 116.

Adoleszenzprozess die Suche eines Einzelnen nach sich selbst und seinem Platz in der Gesellschaft.<sup>526</sup> Auf der Suche nach ihrer eigenen Identität scheitert diese Figur aber immer wieder. Der Film zeigt kontrastiv ihre zwei Identitäten und die dazu gehörenden unterschiedlichen Lebensformen und Wertvorstellungen mit zwei völlig unterschiedlichen Ausstrahlungen. Um näher zu betrachten, wie ihre beiden völlig unterschiedlichen Identitäten, einerseits die Waffe und zugleich die liebevolle Freundin, dargestellt werden<sup>527</sup>, sieht man folgende zwei Sequenzen, in denen die jeweilige Identität zum ersten Mal im Film auftaucht.

Hinter einem Busch taucht eine Frau mit ihren Kameraden auf, um die anderen zu töten. Sie trägt eine Soldatenuniform und trägt einen Hut mit einem roten Tuch um dem Kopf wie die männlichen Kameraden. Mit ihrer Ernennung zur Anführerin endet die Szene und die Kamera begleitet eine Geheimagenten-Ausbildung in Nordkorea. Diese Frau tötet mit blanker Gewalt; allein durch ihre Professionalität und perfekte Körperbeherrschung siegt sie in lebensbedrohliche Situationen im Nahkampf; dabei schießt sie eiskalt auf ihr Zielobjekt unter ihren Kameraden und wird dadurch zur perfekt ausgebildeten Kämpferin. Diese erste Sequenz in SHIRI stellt ohne sprachliche Information ausschließlich visuell dar, wie die erste aktive kämpferische Nordkoreanerin in verschiedenen lebensgefährlichen Konkurrenzsituationen ihren Werdegang zur Heldin entwickelt. Wie schon am Anfang des Films in der Sequenz mit der schnell inszenierten Darstellung ist klar zu erkennen, dass ihre Existenz nur Nordkorea dient; ihr Privatleben hat sie längst aufgegeben. Die Kamera folgt ihrem mühsamen, kaltblütigen Werdegang Schritt für Schritt, sie verliert dabei diese anonyme Frau in ihrer Ausbildung nicht aus den Augen und präsentiert, wie sie unter Männern an die Spitze kommt und mit ihrer Abschiedszeremonie an einem verregnetem Tag den Ausbildungsort verlässt. Die beschriebenen Sequenzen des Films zielen auf eine Entnaturalisierung dieser geschlechterspezifischen Stereotype. In der Anschlusssequenz gibt der Filmemacher ihre persönlichen Daten preis, durch die Öffnung einer Datei und verknüpft ihre Existenz mit konkreten Attentaten anhand von grausamen Bildern der Tatorte. Je mehr männliche Geheimagenten mit hoch entwickelten Waffen versuchen, sie, Bang-Hee Lee, zu verhaften, desto klarer wird, wie unfähig die männlichen Geheimagenten in Südkorea hier inszeniert werden. In der kurzen Traumsequenz, in der sie an einem sonnigen und friedlichen Tag in einem Straßencafé hemmungslos zwei

---

<sup>526</sup> Vgl. Görtz (2007), S. 18.

<sup>527</sup> Vgl. Back (2002), S. 116.

südkoreanische Gegenspieler erschießt, wird dies deutlich. Mit ihren persönlichen Daten und den gezeigten Fällen verliert sie zwar ihre Anonymität, bekommt jedoch, als Gefahr für die Staatssicherheit eine neue Identität in Südkorea; ihre Existenz bleibt dabei immer noch in gewisser Distanz zur alltäglichen und bürgerlichen Realität.

An einem verregneten Tag erscheint eine Frau auf einem Fahrrad, mit gelbem Regenmantel. Sie betritt ihren Laden, in dem sich Jung-Won vor mehreren Aquarien befindet. Im Vergleich zu der schon beschriebenen Anfangssequenz kommt ein Dialog zwischen beiden recht früh zustande. Im Anschluss sieht man das Paar in einem geschlossenen und privaten Raum mit romantischer Beleuchtung. Der Dialog über ihre erste Begegnung bis zu ihrer Vermutung, dass sie ohne ihn wie das Fischpaar Kissing gourami langsam sterben würde, wird mit musikalischer Begleitung geführt. In dieser Sequenz wird Bang-Hees andere Identität, Myoung-Hyeun, dargestellt. Myoung-Hyeun besitzt einen Fischladen und hat einen Freund namens Jung-Won. Es ist kaum zu glauben, dass sie mit Problemen zu kämpfen hat oder darunter leidet. Sie ist in dieser Sequenz eine einfache Bürgerin, die ihr alltägliches Leben führt und von einer glücklichen Zukunft träumt. Eine perfekte Verwandlung mit einer neuen Identität schafft ein neues kontrastives Bild von ihr. Der Film zeigt, wie eine Monsterfigur mit doppelter Identität zwischen ihrer Ideologie und ihren persönlichen Emotionen schwankt, und in einzelnen Kameraaufnahmen erkennt man ihre innere Unruhe. Die Kamera verfolgt ihren gesamten Veränderungsvorgang, wie sie sich für die staatliche Aufgabe ausbilden lässt und entwickelt, wie sie ausgenutzt und von ihrem Land aufgefordert wird, sich für eine Seite zu entscheiden und ausschließlich für ihr Land geopfert wird. Der Filmemacher zeigt damit den gesamten Prozess, wie dieses Monster nur zu dem Zweck produziert wird, wie sie alle Verantwortung zu tragen hat und schließlich beseitigt werden muss, was zu ihrem tragischen Ende führt.

Das Geheimnis beider Personen wird endlich bekannt, und die zwei Gegenspieler kennen daraufhin ihre wahre Identität. Dabei kann es nur einen Sieger geben, der am Leben bleibt. Beide, die sich jahrelang gesucht haben, treffen nun endlich aufeinander und richten die Gewehre aufeinander. In einem Zeitlupeneffekt wird die Konfrontation der beiden und Myoung-Hyeuns Tod in einer Großaufnahme gezeigt. In einer Großaufnahme wird Jung-Won gezeigt, wie er ihrem Ende zusieht und sich schließlich abwendet.

Die Sequenz, in der Jung-Won und Myoung-Hyeun als Gegenspieler aufeinandertreffen, enthält die Hauptaussage des Films. [Abb. 90 und 91] Das Paar schwankt zwischen offiziellem und privatem Lebensbereich, sie werden von den beiden Ländern gezwungen,

sich für ihre offizielle Aufgabe zu entscheiden und Myoung-Hyeun wird von ihrem Freund getötet. [Abb. 92] Mit dieser Sequenz folgt der Filmemacher der typischen Melodram-Regel: „Melodramen neigen zur Verführung, zu groben Effekten, zu eindeutiger Wirkung.“<sup>528</sup> Die Wirkung dieser Sequenz ist, den Zuschauer wachzurütteln und zu erkennen, dass man unnötig und tragisch unter der Landesteilungssituation leidet, unabhängig davon, ob man aus Süd- oder Nordkorea kommt. In diesem dramatischen Moment werden beide Figuren in Zeitlupe gezeigt, um diesen Höhepunkt des Film nicht nur genau, sondern auch im Modus einer erweiterten Zeit betrachten zu lassen<sup>529</sup>, und die Emotionsveränderung der beiden, insbesondere im Gesicht, genauer zu zeigen. Dabei wird der Effekt erzielt, dem Zuschauer einen völlig anderen Charakter des Bildes näherzubringen, der „eigentümlich gleitend, schwebend und überirdisch wirkt.“<sup>530</sup> Mit der sich annähernden Kamera wird die Anspannung dieser Sequenz gesteigert: „Die Kamera nähert sich dem Gesicht, weiter und weiter, um die Gefühle und Gedanken nach außen zu kehren und formuliert so die Vision einer nachdrücklichen Beobachtung.“<sup>531</sup> Die Situation lässt keinen Platz für einen Sieger, nur das Mitgefühl für beide Figuren schafft eine große emotionale Welle.<sup>532</sup> Die verbotene Liebe zwischen Myoung-Hyeun und Jung-Won endet mit der schicksalhaften Trennung durch den Tod, „den Abbruch der Balance, der Zweisamkeit in der großen Liebe“<sup>533</sup> und hinterlässt nur die Tatsache, dass Jung-Won als Agent offiziell seine Gegenspielerin besiegt hat, dadurch gleichzeitig seine zukünftige Frau und sein Baby in ihrem Bauch eigenhändig ausgelöscht hat. „Die narrative Struktur vieler Melodramen beruhe darauf, so Stephen Neale, dass Vereinigung durch Liebe und Erlangen des begehrten Objekts unmöglich sind – weil es nämlich immer zu spät ist.“<sup>534</sup> Offensichtlich ist die Vereinigung durch Liebe für beide von Anfang an ausgeschlossen und sie werden in diesem Moment von „der Dynamik widersprüchlicher Gefühle“<sup>535</sup> heimgesucht, in der beide schließlich ihre gegenseitig verheimlichte Existenz erfahren. Der emotional durchgeschüttelte Zuschauer fragt sich nun: Ist sie wirklich der Gegner, der als symbolischer Vertreter Nordkoreas von Südkorea getötet werden muss? Man geht

---

<sup>528</sup> Grob (2003), S. 241.

<sup>529</sup> Vgl. Stiglegger (2006), S. 345.

<sup>530</sup> Arnheim (2002), S. 118.

<sup>531</sup> Grob (2003), S. 141.

<sup>532</sup> Vgl. Back (2002), S. 109-110.

<sup>533</sup> Koebner (2007), S. 10.

<sup>534</sup> Grob (2003), S. 241.

<sup>535</sup> Koebner (2007), S. 10.

selbstverständlich davon aus, dass sie eine ausgebildete Spionin ist, jedoch darf nicht vergessen werden, dass sie Jung-Wons unersetzbare Freundin ist, die ihm, dem Überlebenden, unbeschreiblichen Schmerz und Reue hinterlassen hat. Mit ihrem Tod wird klar dargestellt, dass sie die Opferrolle in der Gegenüberstellung der Ideologien spielt. Der offensichtliche Gegner von Südkorea ist eigentlich der Terrorgruppenvertreter Mu-Young, der den gemäßigten Politikern misstraut und mit Gewalt eine schnelle Wiedervereinigung erreichen will. Die Opferrolle der Frau ist in diesem Film kaum verändert.

Eine andere weibliche Figur in dem Film JSA taucht mit Hilfe ihrer Herkunft als neutrale Vermittlerin auf. Als einzige weibliche Hauptfigur befindet sich Sophie zwischen Süd- und Nordkorea und versucht, herauszufinden, was genau in dieser Nacht passierte. Mit ihrer Position als Vermittlerin wird sie als wichtige Person beleuchtet: Mit ihrer Erscheinung betont der Film, dass sie die erste Frau ist, die seit der Landesteilung 1953 die JSA betritt. Sie bricht das Tabu, den Bereich der Männer zu betreten, persönlich und als mächtige Figur kann sie sich grenzenlos zwischen beiden Ländern bewegen. Wie Myoung-Hyeun im Film SHIRI ist Sophie selbstbewusst und kompetent in ihrem Beruf. Beim Machtspiel gegenüber den Männern besitzen beide Frauen eine stabile Position und ihre Fähigkeiten werden anerkannt.

Dennoch kann Sophie das Problem nicht lösen. Genauer gesagt, ist es ihr nicht möglich, den wesentlichen Teil des Films, die Männerwelt, zu erreichen.<sup>536</sup> Das klassische Prinzip in Konfliktfilmen, dass Frauen nicht stark genug sind, um nationale Probleme zu lösen, braucht dennoch diese Frauenbilder, um die Männerwelt zu verstärken, das wird in JSA deutlich dargestellt<sup>537</sup>: Die historische Aufgabe, beide Länder wiederzuvereinigen, obliegt ausschließlich den Männern, die in dem blutsverwandten Volk zusammengehören.<sup>538</sup> Je näher sie dem entscheidenden Moment kommen, die Wahrheit aufdecken zu müssen, desto tragischer verändert sich ihre Stellung. Sie müssten schließlich entweder als Opfer getötet werden oder aus ihrem Projekt aussteigen: Sophie hat zwar das Geheimnis herausgefunden, muss jedoch wegen ihrer Familiengeschichte ihre Vermittlerrolle aufgeben und kehrt zu ihrer ursprünglichen Rolle als Beobachterin zurück. In diesem Moment ist ihre persönliche Familiengeschichte, die sie bis dahin positiv beeinflusst hatte, ein wesentliches Hindernis. Die Tatsache, dass sie aus der Verbindung eines nordkoreanischen Soldaten, der in ein

---

<sup>536</sup> Vgl. Inuhiro (2002), S. 53,

<sup>537</sup> Vgl. ebd., S. 53 und 56.

<sup>538</sup> Vgl. Kwon (2002), S. 75.



drittes Land gehen wollte, und einer schwedischen Mutter hervorgegangen ist, ist den anderen Männern bekannt, die nicht gerne einer Frau viel Vermittlungsmacht zusprechen möchten. Damit verliert sie ihr Gleichgewicht, neutral zwischen Süd- und Nordkorea zu bleiben, und kehrt ironischerweise als unfähige Figur und zugleich als fremde Beobachterin zurück. Wie ihr Vater sich damals weder für Südkorea und noch für Nordkorea entscheiden konnte<sup>539</sup>, bleibt sie aus dieser ursprünglichen Abstammung heraus während der gesamten Erzählung in einer gewissen Distanz, die sonst ausschließlich Männer einnehmen. Die Wahrheit nicht zu kennen und keine Fragen danach zu stellen, wer dies ablehnt, ist nicht in der Lage, in diesem Kollektiv an der Grenze zu leben.<sup>540</sup> Sie muss das Land verlassen, wie schon ihr Vater vor fünfzig Jahren. Mit dieser sich wiederholenden Situation wird in dem Film JSA eine unmittelbare Verbindung zwischen dem Krieg von 1953 und der Gegenwart hergestellt.<sup>541</sup>

### **6.3.2 Bittere Realität, süßer Traum**

#### **6.3.2.1 Die Geschichte der vergessenen Menschen: SILMIDO**

Der Film SILMIDO, der drei Jahre nach JSA den Erfolg des koreanischen Kinos fortsetzte<sup>542</sup>, zeigt eine dunkle Geschichte, basierend auf einer wahren Begebenheit: „Der Silmido Skandal am 23. Aug. 1971“<sup>543</sup>, der aus der scharfen Teilungssituation hervorging. SILMIDO

---

<sup>539</sup> Vgl. ebd., S. 74-75.

<sup>540</sup> Vgl. Lee (2005), S. 149.

<sup>541</sup> Vgl. ebd., S. 149.

<sup>542</sup> Kyoung-Wook Kim findet das Phänomen interessant, dass zwischen 2004 und 2005 insbesondere diejenigen Filme einen großen Erfolg verzeichneten, in denen die moderne koreanische Geschichte im Mittelpunkt steht. Die neuen Filme im Jahr 2004 beliefen sich auf insgesamt 74. Davon behandelten 12 die Vergangenheit. Die Filme, die zuvor dasselbe Thema behandelten, gewannen keine große Aufmerksamkeit des Publikums. Vgl. Kim (2005), S. 7-8.

<sup>543</sup> Nach dem Überfall der Nordkoreaner am 21. Januar 1968, mit dem Ziel, den damaligen südkoreanischen Präsidenten zu ermorden, wurde im April 1968 eine geheime Terroreinheit namens Truppe 684 gegründet, die 31 Mann stark war. Als die Truppenmitglieder erfuhren, wegen den veränderten Beziehungen zwischen Süd und Nord vom Staat beseitigt werden zu müssen, flohen sie auf eine Insel und begingen schließlich Selbstmord, nachdem es in Seoul zu einem Showdown mit der Polizei und Soldaten kam. Dieser Skandal wurde unter der damaligen militärischen Regierung verschwiegen, über 30 Jahre lang wurden die Hintergründe dieses Skandals nicht genau bekannt. Ebd., S. 10-11 und Vgl. Kim (2004), S. 46.

Die wahre Geschichte, auf der dieser Film basiert, wurde in Südkorea seit den 1990er Jahren immer wieder vom Rundfunk und von den Medien thematisiert und gilt immer noch als ein aktuell interessantes Thema. Im Jahr 1993 wurde z.B. in der Zeitschrift Shindonga über das Ende der Truppe in Silmido berichtet, ebenso in Sendungen von MBC (Munhwa Broadcasting Corporation) und SBS (Seoul Broadcasting System). Dadurch wurde die verschwiegene Wahrheit öffentlich gemacht, dass einige der Truppenmitglieder keine Kriminellen waren. Vgl. Min (2009), S. 295.

Insbesondere zeigte Folge 886 von ‚I want to know that‘ am 23.03.2013 bei SBS, dass dieses Thema immer noch aktuell ist und die südkoreanische Regierung noch immer viele Geheimnisse wahrt. Durch diese Sendung wurde bekannt, dass Südkorea bis in die Mitte der 1990er Jahre eine spezielle Truppe (HID)

ist der erste erfolgreiche Film überhaupt, der mit Hilfe eines sinnvollen Rückblicks auf die dunkle Geschichte große Sympathie weckte und das Publikum motivierte, die vergangenen Ereignisse wieder neu zu betrachten.<sup>544</sup> Außerdem stellt der Film die Teilungssituation und die antikommunistische soziale Stimmung als wichtige Hintergründe dar. Neben den zwei bipolaren Machtstellungen von Süd- und Nordkorea hat der Filmemacher das Verhältnis zwischen der südkoreanischen Regierung und ihren Bürgern in den Mittelpunkt des Films gerückt. Jedoch zeigt er die damalige Regierung als wahren Gegner, der gar kein Beschützer für die Bevölkerung war.

Dieser Film wurde jedoch zugleich sehr heftig kritisiert.<sup>545</sup> Es wurde infrage gestellt, ob er tatsächlich die vor der Öffentlichkeit verheimlichte Geschichte wahr darzustellen vermag. Die Kritiken an diesem Film richteten sich meist drauf, dass er zwar die wahre Geschichte vermittelt, dies aber nicht auf rationaler, sondern höchst emotionaler Ebene versucht, um Solidarität und Verständnis zu fördern. Dafür ist es notwendig, die Heldenbeschreibung der Gruppenmitglieder<sup>546</sup>, die von wertlosen Menschen zu unschuldigen Opfern wurden, mit Hilfe kontrastiver Gegenüberstellungen der Gruppenmitglieder und der Regierung hervorzuheben. Der Filmemacher Woo-Seok Kang bemüht sich, den Prozess der Heldenerhebung vormals unbeachteter Menschen, die am Ende untergehen, genauer zu zeigen.

In dem Film SILMIDO tauchen drei unterschiedliche soziale Gruppen, die sich gegenüber-

---

trainierte und die Truppenmitglieder wegen der grausamen Ausbildungen nach der Dienstzeit kein normales Leben mehr führen konnten. Es gab einige Todesfälle wegen unmenschlicher Ausbildungen, die aber als Unfalltod getarnt wurden. Außerdem wurden die Truppenmitglieder nach der Dienstzeit ständig von der Regierung beaufsichtigt. Ein Interviewer antwortete auf die Frage nach seiner Identität, dass „die Truppenmitglieder Einweckzeug seien, das nicht faul wird.“ Wie im Film SILMIDO kritisierte diese Sendung das Verhalten der südkoreanischen Regierung, die für diese Geheimtruppe keine öffentliche Verantwortung übernehmen möchte. Min (2009), S. 293-294 und die Sendung von SBS ‚I want to know that‘ am 23.03.2013.

<sup>544</sup> Vgl. ebd., S. 292.

<sup>545</sup> Kim findet die Antwort auf die Frage, woher dieses Zwangsgefühl kommt, die Vergangenheit im Film darzustellen zu müssen, in dieser Generation der Filmemacher. Wie schon einmal im Kapitel der Genretheorie erwähnt, waren aktive Filmemacher in der damaligen Zeit als Beobachter tätig, nun sind sie Wahrheitsverkünder, die eine gewisse Verantwortung dafür haben, die wahre Geschichte zu schildern. Vgl. ebd., S. 25.

Es gibt kritische Meinungen dazu, ob dieser Film tatsächlich ernsthaft mit der wahren Geschichte umgegangen ist. In-Sook Seo nimmt davon Abstand. Ihrer Meinung nach versucht dieser Film, durch die manipulierten Emotionen und die Figuren als Helden, lediglich Hollywoodfilme nachzuahmen. Seo (2008), S. 172.

<sup>546</sup> Ji-Seon Hwang setzt sich in ihrem Text mit der Funktion der Musik in dem Film SILMIDO auseinander. Für die Heldendarstellung werden insgesamt fünf unterschiedliche Musikrichtungen verwendet, die mit dem Werdegang der Gruppenmitglieder eng verbunden sind. Die erzählende Musik in Kombination mit dem visuellen Eindruck der Bilder ist in diesem Film deutlich wahrzunehmen. Vgl. Hwang (2006), S. 63-65.

stehen: Einzelne Personen der Truppe 684, ihre Führungsgruppe und die Regierung. Der Film erzählt die gesamte Geschichte mit einer direkten und aggressiven Erzählstruktur von zwei kontrastiven Gegenüberstellungen<sup>547</sup> aus. Einst standen sie in freundlichem Verhältnis zueinander, haben mit dem gemeinsamen Ziel als Patrioten kooperiert, sich dann aber einander entgegengestellt und sich schließlich gegenseitig beseitigt. Bemerkenswert ist die Figurenbeschreibung am Anfang des Films und wie der Konflikt zwischen den ersten zwei Gruppen im Laufe der Zeit verläuft.

Dieser Film beginnt mit einer klaren Identifizierung von nordkoreanischen und südkoreanischen Bürgern als Kriminellen.<sup>548</sup> Der Filmemacher hat die Menschen auf der niedersten sozialen Schicht in Südkorea und Nordkorea in derselben Position dargestellt und beabsichtigt damit zu zeigen, wie die Regierungen in der damaligen Zeit ihre Bürger als austauschbares Mittel zur Erreichung der staatlichen Ziele eingesetzt haben: In der Anfangssequenz werden die zwei unterschiedlichen Gruppen mittels Schnitt parallel gezeigt. Der Film beginnt mit dem Einfall der Nordkoreaner, der dunkel wie in einem Dokumentarfilm gezeigt wird, so dass das Publikum mit dieser Fake-Doku die Geschichte als Realität wahrnimmt.<sup>549</sup> Dadurch wird zum einen verdeutlicht, dass der Inhalt des Films nicht Fiktion ist, sondern eine wahre Geschichte, und zum anderen, dass dem Publikum dasselbe passieren könnte.<sup>550</sup> Dabei wird die Situation des Landes kurz behandelt, um zu präsentieren, wie stark die angespannte territoriale Situation zwischen Süd und Nord zu der Zeit war. Zum einen wird der Überfall der nordkoreanischen Terrorgruppe gezeigt, zum anderen der Auftritt der Hauptfiguren In-Chan und Sang-Pil, die ein Verbrechen begehen und zum Tode verurteilt werden. Durch die Gewalt als einzige Gemeinsamkeit sind sie eng miteinander verbunden, wodurch beide Existenzen durch diese Inszenierungsmethode eindeutig auf dem gleichen Niveau in den damaligen koreanischen Gesellschaften dargestellt werden. Mit anderen Worten werden sie als Staatsfeinde dargestellt, die man beseitigen musste, die eben keinen Wert besaßen, um sie als normale Menschen zu

---

<sup>547</sup> Unter der direkten und aggressiven Erzählstruktur aus zwei sich kontrastierenden Darstellungen versteht man in diesem Film, dass ständig zwei unterschiedliche Paare im Film auftauchen, zum Beispiel Süd und Nord, die Insel Silmi und die Außenwelt, der nordkoreanische und südkoreanische Präsident usw. Diese Erzählstruktur ist eine klassische Methode, dem Publikum den Inhalt des Films klar und einfach zu vermitteln. Vgl. Min (2009), S. 296-299.

<sup>548</sup> Durch einige Dokumentationen wurde inoffiziell bekannt, dass die Mitglieder der Truppe 684 nicht ausschließlich aus dem kriminellen Milieu stammten. Einige von ihnen nahmen lediglich aus finanziellen Gründen teil oder wurden sogar dafür entführt. Vgl. ebd., S. 12 und 14.

<sup>549</sup> Vgl. ebd., S. 291.

<sup>550</sup> Vgl. ebd., S. 291.

behandeln. In dieser Anfangssequenz wird die gleiche soziale Stellung der nordkoreanischen Terrorgruppe und der südkoreanischen Verbrecher in einer schnellen Schnittweise verdeutlicht, was zu der Aussage führt, dass die Entscheidung der südkoreanischen Verbrecher aus ihrem Patriotismus heraus gefällt wurde. Die soziale Stellung der beiden war gleich, aber in diesem Film ist der Einfall der nordkoreanischen Terrorgruppe nur in der Anfangssequenz zu sehen. Der Film folgt nicht der klassischen Erzählstruktur der Konfliktfilme, indem er einen scharfen kritischen Blick auf die Regierung wirft. Darin liegt der Unterschied zu früheren Konfliktfilmen.

In SILMIDO wird die Hauptfigur In-Chan in ihrer persönlichen Entwicklung gezeigt, die dazu führt, ein wertvoller Mensch zu werden. Es war ihm wegen seines Vaters, der nach Nordkorea übergelaufen war, unmöglich, ein gewöhnliches bürgerliches Leben zu führen. Wegen schwerer Vergehen wurde er schließlich zum Tode verurteilt und sah als einzige Lösung und neues Lebensziel den Auftrag der Regierung, die Tötung des nordkoreanischen Regierungschefs; dafür trainierte er, gefangen auf einer Insel mit seinen Kameraden. Die geheimnisvolle Truppe 684 besteht also im Wesentlichen aus Verbrechern mit schweren Vorstrafen in Südkorea: Auf einem Boot ist die Truppe 684 in ihrer Formation zum ersten Mal in diesem Film zu sehen. Auf dem Weg zur Insel wird ihr gewalttätiger Charakter im Verhältnis zu den anderen als prägend inszeniert. Ohne das Ziel ihrer Fahrt zu kennen und ohne zu wissen, was sie für den Staat tun müssen, sind sie in dem Boot gefangen, wie wilde Tiere [Abb. 103 und 105-108] und ihre Hilflosigkeit wird intensiv dargestellt.

Die absolute Abhängigkeit vom Staat hatte für die realen Personen damals dazu geführt, dass sie das Angebot der Regierung angenommen hatten, denn es war ihnen unmöglich, sich frei zu bewegen. Ihre Entscheidung war aus diesem Grund keine freie Entscheidung, sie funktionierte eher wie eine Überlebensstrategie mit der Hoffnung auf ein menschliches Leben in der Gesellschaft und darüber hinaus auf das Ansehen als nationaler Held. Mit dem Annehmen des Angebots wurden ihre Identitäten in Südkorea ausgelöscht; ihr Name, ihre Vorstrafen, alles wurde gelöscht; sie sollten ein neues Leben durch die Regierung bekommen.

In dem Film werden in der Ausbildungsphase die Männerkörper mit blanker Gewalt zu Terrorwaffen geformt: Je unempfindlicher sie gegenüber körperlicher Belastung und Schmerzen werden, desto näher kommen sie ihrem Ziel. Die Körper der Gruppenmitglieder, als wichtiges Kapital, werden in diesem Film mehrfach, besonders als

Grundlage von Transformationsprozessen<sup>551</sup>, gezeigt. Während einer langen und mühsamen Ausbildung verändern sich die unterschiedlichen Machtpositionen in den beiden Gruppen: Mit demselben Ziel, für das Land zu arbeiten, vereinen sie sich und unterstützen sich gegenseitig, bis zu der ironischen Tatsache, dass sie sich schließlich gegenseitig töten müssen. [Abb. 109-113]

Im Vergleich dazu wird die Regierung, die dritte soziale Gruppe, als übermächtige Institution inszeniert; sie kann Todesurteile revidieren, kennt die persönliche Lebensgeschichte der einzelnen Menschen detailliert und kann sie mit nur einem Befehl spurlos auslöschen. Die absolute Kontrolle über die Truppenmitglieder wird insbesondere in der oben genannten Sequenz effektiv filmisch inszeniert; die Führungsgruppe unter dem Offiziersstellvertreter Jae-Hyeon lässt die Männer ins Wasser fallen, um das Überleben zu trainieren; bei der Bombardierung des Bootes müssen sie auf die Insel schwimmen. Im Vergleich zu der vorherigen Szene, in der die Männer miteinander streiten, wird die Überwältigung der Führungsgruppe lediglich mit einer kurzen Sequenz in ihrer Hilflosigkeit dramatisch symbolisiert. Die Figuren in der Führungsposition übernehmen eine Machtrolle gegenüber den Truppenmitgliedern, quasi wie eine Regierung, und bringen die Menschen unter ihre Kontrolle. Sie leben mit den Truppenmitgliedern zusammen auf der Insel und bilden sie als lebendige Terrorwaffe aus. Die beiden Gruppen besitzen ein gemeinsames Ziel: Ihren Gegner Nordkorea anzugreifen und bekommen damit schließlich Reichtum und Ehre als nationale Helden versprochen. Ihr Schicksal verändert sich jedoch im Laufe des Films dramatisch. Die Regierung als mächtiger Unterstützer entscheidet sich, die Truppe 684 spurlos auszulöschen und zu diesem Zweck die Mitglieder durch die Truppenführer töten zu lassen. Wie am Anfang der Geschichte sind die Figuren lediglich Ersatzteile, die je nach Situation und Ziel neu eingesetzt werden können. Die Unmenschlichkeit und Unverantwortlichkeit der damaligen Regierung inszeniert der Filmemacher mit der Schlusszene deutlich, in der die Regierung für die staatlichen Vorteile nicht nur die Truppenführer, sondern auch die Truppenmitglieder mit den falschen Namen auf offener Straße erschießt. Mit anderen Worten war der richtige Gegner der Truppe nicht Nordkorea, das sich gestaltlos in der Ferne befand. Der Film setzt sich klar damit auseinander, dass die überhitzte politische Konfrontation mit Nordkorea in der damaligen Zeit das ganze Land beherrschte und in dieser Atmosphäre die Regierung unter

---

<sup>551</sup> Gräf; Großmann; Klimczak; Krah; Wagner (2011), S. 181.

dem Vorwand des Antikommunismus mächtige Kontrolle ausübte.

Ihr Werdegang als Helden endet mit der Forderung nach Anerkennung durch den Staat, dass sie für das Land gekämpft haben, und führt jedoch schließlich zum Selbstmord in der letzten Sequenz des Films. Ihre Todeszeremonie wird ebenso detailliert dargestellt, wie das Training zur Terrorwaffe auf der Insel. Die Frage, warum das Ende dieser Menschen so tragisch sein musste, die ihrem Land gedient haben, sucht seit langer Zeit nach einer Antwort.<sup>552</sup> [Abb. 114]

Ein isolierter filmischer Spielraum ist auch im Film SILMIDO zu sehen. Die reale Insel Silmi ist für das heimliche Projekt der Regierung ausgewählt worden und bietet für die Truppenmitglieder eine Verwandlungsmöglichkeit zum Mordwerkzeug. [Abb. 104] Dort gibt es von Anfang an keinen freien Willen; Kontakt mit fremden Menschen ist nicht erlaubt und es findet nichts statt, außer dem Training zum Erreichen ihres Zieles. Die Insel Silmi symbolisiert mit anderen Worten die Regierung selbst, die diese Menschen in ihrem Machtbereich festhält. Die Menschen, im ironischen Sinne in einem Gefängnis unter freiem Himmel, haben einen Traum, eine Hoffnung, doch in der Gegenwart werden sie gezwungen, in Hoffnungslosigkeit und Schmerzen zu überleben. Für die Truppenmitglieder ist die Insel jedoch ein geschützter Raum, denn diejenigen, die in Seoul, einem offenen Raum, stationiert sind, werden als Bedrohung der Bevölkerung angesehen. Ihre Existenz, die als Geheimnis bewahrt werden muss, wird in diesem Film in zwei unterschiedlichen Räumen kontrastiv dargestellt.

### **6.3.2.2 Vergangene und vergessene Realität: ADDRESS UNKNOWN und THE COAST GUARD**

#### **6.3.2.2.1 Ki-Duk Kim, vom Outsider zum Insider des koreanischen Kinos**

Im Vergleich zur Popularität südkoreanischer Filme in der Heimat und in anderen asiatischen Ländern, war der koreanische Film in der westlichen Welt nahezu unbekannt. Mit der Zeit stieg aber das Interesse an koreanischen Filmen, nachdem einige koreanische Regisseure auf großen Filmfestivals ausgezeichnet worden waren. Der Regisseur Ki-Duk Kim (\*1960) ist einer von derer, die trotz Misserfolg in der Heimat mit seinem charakteristischen Inszenierungsstil im Ausland enormen Erfolg hatte. Seine brutalen,

---

<sup>552</sup> Min erklärt den tragischen Schluss als einen wichtigen Grund für den Erfolg des Films. „Das Mitgefühl entsteht aus der Hoffnungslosigkeit der Truppenmitglieder, die darauf beruht, dass sie beim Gewinnen ihrer neuen und ehrhaften Identität keinen Erfolg haben.“ Diese Zielsetzung hatte es ihnen ermöglicht, die schwere Ausbildung auszuhalten. Min (2009), S. 304.

befremdlichen Inszenierungen und die Inhalte sind seit seinem ersten Film mehr als zehn Jahre lang in der koreanischen Gesellschaft heftig diskutiert worden. Dabei wurden nicht nur die Inhalte seiner Filme, sondern auch seine moralische Persönlichkeit kritisiert. Filmkritiker in Korea, vor allem Filmkritikerinnen, die sich gegen Kim richten, äußerten sich über ihn als ‚Psychopath‘ oder einen Filmregisseur, der in Korea keinen Wert habe.<sup>553</sup> Der Grund für die scharfe Kritik weiblicher Filmkritiker liegt in der Inszenierung von Sex als eine Art von Gewalt; die weiblichen Figuren werden meist als Opfer der männlichen Gewalt dargestellt.<sup>554</sup> Sex wird in seinen Filmen zur Schwäche, als Mittel der Machtausübung oder als animalisches Verhalten inszeniert. Es wird gezeigt, wie Männer ihren sexuellen Bedürfnissen freien Lauf lassen. Kim geht davon aus, dass seine filmischen Darstellungen Teile unseres Leben sind, in die man absichtlich nicht hineinschauen möchte. Aus diesem Grund ist es manchmal unangenehm, seine Filme anzusehen. Für ihn sind die Figuren, die Spielräume und die Geschichte völlig authentisch. Die Menschen in seinen Filmen kommunizieren durch Sex und Gewalt. Außerdem setzten die Filmkritiker und Zuschauer Kims Biografie mit seinen Filmen in Verbindung: Seine unkonventionelle Karriere als Filmmacher ist in der koreanischen Gesellschaft Grund genug, ihn und seine Filme zu kritisieren. Als wesentlichen Grund dafür sieht Ki-Duk Kim seine Außenseiterrolle in der koreanischen Gesellschaft und dass er als Regisseur aber besonderes im Ausland erfolgreich ist, dies sei der Stein des Anstoßes für die Filmkritiker. Diese Wertungen über ihn und seine Filme hat Kim selbst einmal in einem Interview „die unbewusste Nervosität, die Insider gegenüber Outsidern haben“<sup>555</sup> genannt. Seiner Meinung nach bedeutet ‚Insider‘ offensichtlich, dass man nach seinem Schulabschluss zu den so genannten „gewöhnlichen“ und „wichtigen“ Menschen in der Gesellschaft gehört. Damit zählte er sich und seine Filme eindeutig zu den Outsidern, die sich von den Insidern stark abheben. Gleichzeitig deutete er damit an, dass er nie versuchen würde, zu den Insidern zu gehören. Mittlerweile gibt es in Korea einige Filminteressierte, die neue Betrachtungsweisen seiner Filme anstreben.

Die Kritik an seinen Filmen ist noch nicht verstummt, mittlerweile gibt es jedoch auch Meinungen, die seine Filme für eine Erfrischung in der koreanischen Filmindustrie halten

---

<sup>553</sup> Vgl. Kim (2000), Biography of Ki-Duk Kim, in: Cine 21, No. 206 S. 21.

<sup>554</sup> Vgl. Seo (2002), S. 212.

<sup>555</sup> Ebd.

und meinen, dass er mit zunehmender Filmografie seinen eigenen Stil etabliert hat. Es ist zu erwarten, dass auch sein neuer Film in den Mittelpunkt der Diskussion rücken wird. In Ki-Duk Kims Filmen erwartet man etwas Neues, das nur in seinen Filmen existiert. Er ist ein Outsider als Filmmacher, wie er sich selbst genannt hat, der uns vorher nie erlebte Bilder und Geschichten zeigt. Er, als Künstler, schafft einerseits Filme von malerischer Schönheit, andererseits visuell oder inhaltlich von erstaunlicher Brutalität, tiefem Schmerz und psychologischer Vielschichtigkeit, die nicht eingängig und publikumsfreundlich sind. Vor kurzer Zeit gewann der Filmmacher mit sein Film PIETA (PIETA; 2012; R: Ki-Duk Kim) den Goldenen Löwen auf dem Venedig Filmfestival<sup>556</sup> im Jahr 2012, sein neuester Film MOEBIUS (MOEBIUS; 2012; R: Ki-Duk Kim) ist auf demselben Filmfestival 2013 eingeladen.

#### **6.3.2.2.2 Spuren der Landstragödie**

Die Filme ADDRESS UNKNOWN (ADDRESS UNKNOWN; 2001; R: Ki-Duk Kim) und THE COAST GUARD (THE COAST GUARD; 2002; R: Ki-Duk Kim) werden wie Kims andere Filme kritisiert und hatten keinen großen Erfolg.<sup>557</sup> Außer diesen Ähnlichkeiten bilden die beiden Filme in der Filmografie von Ki-Duk Kim eine Ausnahme: Sie thematisieren Menschenbilder in Bezug auf die Teilungssituation und dabei sind keine hierarchischen Unterschiede zwischen Männern und Frauen zu sehen, die sonst in seinen Filmen als wichtige filmische Motive<sup>558</sup> behandelt werden. In den Filmen ist zunächst keine deutliche Trennung der Männer- und Frauenwelt zu sehen, die Disharmonie und Konflikte zwischen beiden Welten tauchen jedoch wieder auf. In beiden Filmen bildet die Vergangenheit einen wichtigen Hintergrund und damit erzählen sie zwei unterschiedliche Geschichten, die mit der Situation nach dem Krieg verbunden sind. Der Unterschied liegt in den unterschiedlichen Menschenbildern: der Film ADDRESS UNKNOWN zeigt, was die Teilungssituation für die betroffene und die nachfolgende Generation bedeutet. Im Vergleich dazu zeigt der Film THE COAST GUARD junge Männer in ihrem Militärdienst und macht deutlich, wie die Männer in Südkorea darunter leiden, während die Regierung im

---

<sup>556</sup> Zander (2012), in: Die Welt, am 08.09.2012, auf:<http://www.welt.de/kultur/kino/article109106074/Mit-Pieta-gewinnt-Kim-Ki-duk-endlich-den-Loewen.html>

<sup>557</sup> Interview mit Seung-Jae Lee von LJ Film, in: Kim Ki-Duk – Wildwuchs oder Sündenbock (Hrg. Sung-II Chung), S. 473.

<sup>558</sup> Vgl. OH (2011), S. 11.



Namen des Weltfriedens die Aufopferung von jungen Männern fordert.

Ki-Duk Kim inszeniert in seinem sechsten Film ADDRESS UNKNOWN eine vergangene Zeit und einen schon lange vergessenen filmischen Raum „Kijichon, the term for U.S. military bases and their surrounding areas“<sup>559</sup>, der noch immer aktuell und irgendwo in Südkorea zu finden sein könnte.<sup>560</sup> Dieser Film setzt sich mit drei Hauptthemen auseinander: mit der Rolle der USA, Bildern eines Familienvaters und von Behinderung oder Verletzungen betroffenen Menschen, für die Gewalt das einzige Kommunikationsmittel bedeutet.<sup>561</sup>

Der Filmemacher benutzt ein Dorf als filmischen Hauptraum.<sup>562</sup> Dieses Dorf beherbergt eine amerikanische Militärbasis und steht dadurch unter starkem amerikanischen Einfluss. Die noch aktuelle Besessenheit von den USA inszeniert Kim intensiv mit Figuren und Raum. [Abb. 116] Das Dorf in diesem Film gehört zwar weder zu den USA, noch zu Südkorea, wird jedoch als „Grenzort“<sup>563</sup>, wie eine Insel, von beiden Ländern ständig beeinflusst.<sup>564</sup> Dieser filmische Ort ist nicht nur ein geografischer Raum, sondern besitzt auch einen dynamischen Charakter, der Vergangenheit und Gegenwart in Verbindung setzt.<sup>565</sup>

---

<sup>559</sup> Kim (2007), S. 248.

<sup>560</sup> OH (2011), S. 26.

<sup>561</sup> Gewalt gegenüber sich selbst und anderen ist als einzige Kommunikationsmethode typisch für Kims Filme. Die Protagonisten: Eun-Ok verletzt ihr geheiltes Auge wieder, der Chef Gae-Nun (engl. Dog Eye) schlägt Chang-Guk, wie er seine Hunde behandelt, Chang-Guk schlägt seine Mutter nieder und schneidet ihre Brust ab, Chang-Guk stirbt untypischerweise und schließlich wird seine Leiche von seiner Mutter gegessen; sie wird schließlich mit ihrer Wohnung, also dem Bus, verbrannt. Ji-Heum zeigt seine unterdrückte Aggressivität gegenüber dem amerikanischen Soldaten James und James schlägt Eun-Ok. Die sexuelle Gewalt gegenüber Frauen wird durch die Tätowierung weiblicher Körper auf der Haut amerikanischer Soldaten konkretisiert. Myoung-Ja Kim benennt diese symbolische Tat als „possessions and commodities“, eine andere Form von sexueller Gewalt. Sie formuliert weiter: “This is deeply related to the white male fantasy of dominance over submissive Asian women as easily accessible.” Ebd., S. 250.

<sup>562</sup> Die filmischen Räume in seinen Filmen sind Orte für die Abwesenheit der Kommunikation: Nicht nur die Kommunikation mit der Außenwelt, sondern auch die zwischen den Menschen ist beschränkt. Die Charakterisierung seiner filmischen Räume als von der Realität abgetrennt<sup>562</sup>, entspricht nur der halben Wahrheit, da sie nicht auf alle Filme von Ki-Duk Kim zutrifft. Die inszenierten Räume sind entweder die dunkle Seite der Gesellschaft, wie in BAD GUY (BAD GUY; 2001; R: Ki-Duk Kim), ADDRESS UNKNOWN, PIETA oder isolierte Orte wie in INSEL (INSEL; 2000; R: Ki-Duk Kim), BOW (BOW; 2005; R: Ki-Duk Kim), SPRING, SUMMER, FALL, WINTER... AND SPRING (FRÜHLING, SOMMER, HERBST, WINTER UND FRÜHLING; 2003; R: Ki-Duk Kim). Die Menschen darzustellen, die sich freiwillig oder zwangsweise von der Welt isoliert in diesen filmischen Räumen eingeschlossen haben, spielt in seinen Filmen eine wichtige Rolle. Die Figuren besitzen keinen richtigen Wohnsitz oder werden gezwungen, an einem anonymen und isolierten Ort ihren eigenen Wohnsitz zu schaffen; aus diesem Grund sind sie ständig nervös und unruhig.

<sup>563</sup> Seo (2006), S. 14.

<sup>564</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>565</sup> Vgl. ebd., S. 14.

Durch diesen Film mit einem zeitlich und räumlich begrenzten Filmraum und Darstellungen mehrerer Generationen fragt er zunächst, was die USA für Korea bedeutet und was der Krieg hinterlassen hat. Die Existenz der USA ist nicht die Quelle des Bösen oder des Unglücks, sondern vielmehr für den Filmstoff.

Für Korea sind die USA eine Medaille mit zwei Seiten. Es lässt sich nicht leugnen, dass sie ein aktiver Helfer für das Ende des Korea-Kriegs waren, da sie Südkorea gegen China den Rücken stärkten, was schließlich zum Waffenstillstand in den Auseinandersetzungen mit China führte. Aus diesem Grund wurden die Amerikaner als Heldenfiguren für die südkoreanische Bevölkerung geprägt; die amerikanische Kultur in Form von Musik, Filmen und Mode beeinflusste die südkoreanische Gesellschaft gravierend. Die mächtige Hilfe war jedoch an Bedingungen geknüpft: Als Beschützer und Helfer beherrschen die USA Südkorea in Kims Inszenierung nun seit 1953 mit ihrer grenzenlosen Macht. Unter dem Deckmantel des freundlichen Helfers reißen die USA Anteile im ganzen Land an sich und versuchen noch immer das Land zu kontrollieren. Dabei entsteht für Südkorea das Gefühl, eine amerikanische Kolonie zu sein. Das ständige Gefühl, trotz der versteckten Gefahr von den USA abhängig zu sein, ist immer noch in der südkoreanischen Gesellschaft spürbar. Diese beiden Seiten der USA für Korea repräsentiert Kim durch den doppeldeutigen Charakter des amerikanischen Soldaten James in ADDRESS UNKNOWN: Er schützt zwar das Land, genauer gesagt das Dorf, den filmischen Raum, zugleich ist er jedoch eine kriminelle und gefährliche Figur. Er ist eine konkret inszenierte Figur, die zur Nachfolgeneration gehört, ohne eine direkte Verbindung zum Krieg: Für ihn ist seine Aufgabe, das Land zu schützen nicht mehr und nicht weniger als seine Arbeit, dabei ist er eine einzelne Person, die an die Weltpolitik und die USA als Bewahrer des Weltfriedens glaubt.<sup>566</sup> Wie die anderen Protagonisten stellt Kim ihn als Opferfigur dar.<sup>567</sup>

Die weitere Rolle der USA ist je nach Figur sehr unterschiedlich: Ji-Heums Vater ist einer von vielen anderen Soldaten, die für den Frieden des Landes ihr Leben opferten und er nimmt die USA als Macht von außen wahr, er bleibt jedoch mit seiner Empfindung neutral. Seine Aggressivität richtet sich eher gegen Nordkorea. Im Vergleich dazu äußert Gae-Nun (deut. Hundeaugen) ganz offensichtlich sein Haßgefühl gegenüber den USA und Nordkorea. Für ihn ist dieses Land kein Freund, sondern Besatzer. Unter diesem

---

<sup>566</sup> Vgl. Hwang (2003), S. 279.

<sup>567</sup> Vgl. Seo (2006), S. 24.

Verständnis ist er die einzige Figur, die Chang-Guks Mutter als wahres Opfer des Krieges versteht. Das Verhalten des jungen Gangsters und Eun-Oks Bruder gegenüber den USA ist zwiespältig: Sie hassen die USA sehr, erhoffen sich aber dennoch Hilfe. So beschimpft beispielsweise Eun-Oks Bruder seine Schwester, die sich James annähert, um mit seiner Hilfe ihre Augen operieren zu lassen. Wegen ihrer sexuellen Gefügigkeit gegenüber James schämt er sich zwar, lebt aber dennoch auf ihre Kosten. Sein Verhalten ist feige, aber er hat keine andere Wahl. Bezüglich der Rolle der Regierung zeigt der Film keine deutliche Tendenz; sie scheint sich dem Hauptkonflikt zu verschließen und steht offenbar auf der Seite der USA, um ihre Landsleute zu unterstützen. Das Verhalten gegenüber den USA wird dadurch konkretisiert, wie man mit der englischen Sprache umgeht. Die englische Sprache wird allgemein in Südkorea als „Power and Resentment“<sup>568</sup> symbolisiert. Einige Sequenzen, in denen das Thema von den Filmfiguren angesprochen wird, zeigen deutlich, wie ihre Sympathie oder ihre Haßgefühle gegenüber den USA indirekt durch ihr Verhalten, Englisch zu lernen oder nicht, ausgedrückt werden.

In diesem Film tauchen weitere Figuren verschiedener Generationen auf, die unterschiedliche Erfahrungen mit dem Korea-Krieg gemacht haben. Bemerkenswert sind dabei die differenzierten Bilder der Familienväter; bei der Darstellung der Figuren erscheint das Motiv der *Behinderung*: Die Familienväter sind entweder an- oder abwesend, sie spielen jedoch über einer lange Zeit eine wichtige Rolle in ihrer Familie und die Nachfolgegeneration leidet unter ihrer körperlichen oder psychologischen Behinderung als ganz typisches Merkmal.<sup>569</sup> Generell sind die dargestellten Figuren abhängig von ihrer Lebenssituation und dem hinterlassenen Schmerz der älteren Generation, die den Krieg erlebt hat. Die Protagonisten leben in diesem Dorf und sind dabei direkt oder indirekt mit der Landesteilung konfrontiert und werden durch die amerikanische Besatzung und deren Lebensbedingungen von der Außenwelt isoliert.<sup>570</sup> Dieser filmische Raum wird im Film wie eine Grenze inszeniert, er befindet sich weder in Südkorea, noch in den USA. Dabei stellt sich dieser Raum wie eine Welt der Barbarei dar, die von der Zivilisation abgeschlossen ist. Obwohl es ein realistischer Raum mit Prägung der 1970er Jahre ist, nimmt er dennoch gewissen Abstand von der Realität.

---

<sup>568</sup> Kim (2007), S. 252.

<sup>569</sup> Vgl. OH (2011), S. 27-28.

<sup>570</sup> Vgl. Kim (2005), S. 34.

In diesem abgeschlossenen Raum zeigen die Protagonisten durch ihre Ausstrahlung, wie machtlos sie sind, mit *ihren körperlichen Verletzungen und Behinderungen*: Sie haben keine Kraft mehr, ihr Leben zu verändern und reagieren nur noch mit Gewalt, unabhängig welcher Generation sie angehören. Die drei Hauptfiguren, die zur jüngeren Generation gehören, repräsentieren die Nachfolge des Krieges. Sie haben nicht direkt etwas mit dem Krieg zu tun, sie leiden jedoch unter den Kriegsspuren. Sie sind indirekt oder direkt von der Vergangenheit beeinflusst, definitiv aber von der aktuellen Kriegszeit. Dieser Einfluss ist bis heute gültig. Dabei sind die Figuren auf der Ebene von körperlichen Verletzungen und Behinderungen stark miteinander verbunden. Geistige und körperliche Behinderung ist bei den Figuren zu finden und damit wird ihre Gefangenheit in Raum und Zeit in langen Sequenzen deutlich visualisiert und das zeigt auch ihre Identitätsprobleme. Die Figuren akzeptieren ihr Schicksal und das spiegelt die sadistische Weltanschauung des Filmemachers wider.<sup>571</sup> [Abb. 119]

Der Mischling Chang-Guk, Sohn einer südkoreanischen Mutter und eines afroamerikanischen Soldaten ist ein dunkler Teil der Vergangenheit, den man weder akzeptieren noch leugnen kann. Der Familienvater, Ausländer, ist zwar abwesend, aber seine kurze, vorübergehende Anwesenheit hinterlässt seiner Familie viele potenzielle Hindernisse. Seine Abwesenheit ist noch immer ein großer Einschnitt in ihrem Alltag. Sie leben im Dorf, gehören dennoch nicht zur Gemeinschaft. Seine Mutter und er sind Menschen, die nirgendwo in Südkorea verwurzelt sind.<sup>572</sup> Dabei wurden sie nicht nur von der Gesellschaft verdrängt, sondern haben selbst auch nicht dazu beigetragen, integriert zu werden. [Abb. 115] Myoung-Ja Kim findet den wesentlichen Grund für die unmögliche Integration im koreanischen Nationalismus, der sie nicht akzeptiert.

The prejudice against racial mixing also has deep historical roots in Korean nationalism. Claiming a “single nation” and a “single ethnicity”, Korea was traditionally called “a nation of white clothes” symbolizing racial and ethnic purity. As a result, Korean nationalism is basically an exclusionary ideology that does not tolerate others, especially those of other races. This explains the strong clanship and regionalism in Korean

---

<sup>571</sup> Vgl. Park (2005), S. 193.

<sup>572</sup> Park (2005), S. 186.

society. People show strong resentment against military sex workers and their mixed-race children as the embodiment of the transgression of not only sexual, but also racial taboos, since they imply the sensual meeting of Korean women with the Western masculine power.<sup>573</sup>

Chang-Guk lebt in der harten Realität, seine Mutter hingegen in ihrer Fantasie, dass sie bald in die USA eingeladen wird. Zwischen ihr und den weiblichen Figuren in früheren Filmen, die als Prostituierte inszeniert werden<sup>574</sup>, gibt es einen entscheidenden Unterschied: Chang-Guks Mutter ist keine Opferfigur, die sich zwangsweise für ihre mittellose Familie für diesen Beruf entschieden hat. Für sie war die Prostitution eine selbstständige Arbeit, ohne Mitleid, Liebe oder Vergebung von anderen zu erwarten. Sie liebt ihren Mann, die Prostitution war für sie Mittel für ein besseres Leben, nicht Lösung des Nahrungsmittelnotstands in der Kriegszeit.

Chang-Guk wird durch seine Erscheinung selbst als Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit inszeniert, beides tragisch, auch seine Zukunft sieht nicht vielversprechend aus. Sein auffälliges Äußeres ist für ihn eine wahre Behinderung und lässt ihn zum Außenseiter werden, der nirgendwo dazu gehört: Er existiert, aber auch wieder nicht. Wenn man davon ausgeht, dass er physisch existiert, dann ausschließlich als Mensch in Gestalt eines Hundes. In einer Sequenz wird diese Vermutung dadurch deutlich, dass er wieder wie ein Hund behandelt wird: Als er mit seinem Chef Gae-Nun Hunde kaufen geht, setzt er sich in den Käfig auf dem Rücksitz des Motorrads, wie der Hund, der eben noch darin war. [Abb. 117] In einer weiteren Sequenz: Gae-Nun und er töten die gekauften Hunde und verkaufen sie als Nahrungsmittel weiter. Hunde töten kann Chang-Guk nicht, denn er identifiziert sich mit ihnen, dafür wird er von Gae-Nun beschimpft. In der Sequenz, in der er sich an seinem Chef Gae-Nun rächt, indem er seine Hunde auf ihn hetzt, kommt seine Aggressivität zum Ausdruck. Seine Identifikation mit Hunden hat Symbolcharakter in diesem Film und endet damit, wie er schließlich von seiner Mutter wie Tierfleisch

---

<sup>573</sup> Kim (2007), S. 249-250.

<sup>574</sup> Das Thema der Frauen, die sich für die US-Armee nach dem Krieg prostituieren, wird im Konfliktfilm über die Themen Landesteilung und Nordkorea immer wieder behandelt. In den früheren Filmen, zum Beispiel, AIMLESS BULLET oder NO GLORY, taucht das Thema als ein ernsthaftes gesellschaftliches Phänomen auf. Die meisten Mädchen träumten durch die weite Verbreitung der amerikanischen Kultur davon, US- Soldaten zu heiraten, um in die USA zu gelangen. Sie bildeten aber mit ihren Babies eine isolierte, problematische Gruppe, die in der südkoreanischen Gesellschaft sehr schlecht angesehen ist. Vgl. Cho (2006), S. 25.

gegessen wird. Damit seine Mutter, die ihn zur Welt gebracht hat, seine Leiche isst, wird seine Existenz wieder in den Zustand vor der Geburt zurückversetzt.<sup>575</sup> Diese überraschend brutal-friedliche Versöhnung, Anaïd Demir zufolge „to swallow her own tragedy“<sup>576</sup>, zwischen Chang-Guk und seiner Mutter versetzt Chang-Guk in die Situation zurück, als er sich seiner sozialen Behinderung noch nicht bewusst war. Damit bezahlt seine Mutter für ihren Fehler, „giving birth to a child conceived with the American enemy“<sup>577</sup> in einer kannibalistischen Weise.

Eun-Oks verletztes Auge ist eine andere Art von sichtbarer Behinderung der Nachfolgegeneration, wie Chang-Guks auffälliges Äußeres. Ihre körperliche Verletzung isoliert sie von der Gesellschaft und manchmal funktioniert sie als Waffe, die andere Menschen bedroht und sie selbst zugleich schützt. Die Erfüllung des Traums, diese Verletzung zu heilen, schlägt der amerikanische Soldat James vor und er klebt aus einem Buch ausgeschnittene Augen auf ihre verletzten. [Abb. 121] Dieser Hoffnungsträger impliziert damit ihren „American Dream“ und nimmt sie unter dieser Bedingung als billige Sexpartnerin. Dass Eun-Ok die operierten Augen wieder verletzt, ist eine absolut selbstbewusste und absichtliche Tat und sie verweigert damit selbst die Rettung aus ihrer Situation.<sup>578</sup> Eun-Oks Familie zeigt ein differenziertes Bild des Familienvaters. Die Familie lebt von staatlicher Unterstützung, weil der Vater während des Krieges als südkoreanischer Soldat gestorben ist, jedoch verändert sich diese Situation rasch, als bekannt wird, dass der Vater freiwillig nach Nordkorea übergelaufen und noch am Leben ist: Sein ehrenvoller Tod ernährte seine Familie, seine entehrte Existenz jedoch fesselt sie, indem sie Zeit ihres Lebens unter Beobachtung des Staates stehen wird. Während der Abwesenheit des Vaters übernimmt Eun-Ok scheinbar seine Rolle, wie die Frauen und Chang-Guks Mutter nach dem Krieg als Prostitutede arbeiteten, jedoch unterscheidet sie sich von diesen Frauen, weil Eun-Ok sich für ihren eigenen Vorteil und ihre Wünsche entschieden hat, wie Chang-Guks Mutter. Der einzige Unterschied zu Chang-Guks Mutter ist die Tatsache, dass Eun-Ok niemanden liebt und nicht von Männern abhängig sein möchte. Ji-Heum leidet auch unter einer psychischen Behinderung: Er lebt in der Unterdrückung durch seinen Vater, einen ehemaligen disziplinierten Soldaten. In seinem

---

<sup>575</sup> Vgl. Demir (2006), S. 48.

<sup>576</sup> Ebd., S. 48.

<sup>577</sup> Ebd., S. 48.

<sup>578</sup> Vgl. Lagandré (2006), S. 71.

Schatten wird Ji-Heum dauerhaft als hilfloses Kind dargestellt. Sein Vater ist die einzige Figur, die sichtbar am Leben ist, aber er ist zugleich eine bedrohliche Existenz für seinen Sohn.

Ein Jahr nach dem Film ADDRESS UNKNOWN thematisiert Ki-Duk Kim in einem weiteren Film die Landesteilung und das Schicksal von jungen südkoreanischen Soldaten, die sich für den Militärdienst verpflichtet haben. Ein ähnlicher begrenzter Filmraum wie in ADDRESS UNKNOWN ist auch in THE COAST GUARD zu sehen<sup>579</sup>: Das Dorf in ADDRESS UNKNOWN, in dem sich eine amerikanische Militärbasis befindet und das Dorf in THE COAST GUARD, in dem sich eine südkoreanische Militärbasis befindet. In ADDRESS UNKNOWN wirft der Filmemacher einen kritischen Blick auf die USA, in THE COAST GUARD zeigt er seine sozialkritische Sicht auf die südkoreanischen Soldaten und das Militär. In beiden Filmen fragt er sich, ob die Existenz der amerikanischen und südkoreanischen Armee tatsächlich dem Frieden des Landes dient. Insbesondere in COAST GUARD zeigt er mit der Figur Korporal Gang, wie das Land in der Teilungssituation seine Jugend darauf trimmt, nordkoreanische Spione zu ergreifen.

Der Film beginnt mit einer Sequenz in Zeitlupe, in der die jungen Soldaten trainieren und zeigt im Anschluss den Hauptdarsteller Korporal Gang auf dem Meer, wie er die südkoreanische Küste schützt. Die Darstellungen von tapferen Soldaten entsprechen der Realität, im Laufe des Films zeigt Kim jedoch mit der Veränderung von Korporal Gang eine dunkle Seite der Armee und ihrer Soldaten. Der filmische Ort, die Armee und das angrenzende Dorf in THE COAST GUARD sind isoliert von der Außenwelt und die Protagonisten handeln nach eigenem Gesetz. Oh zufolge symbolisiert es „die Grenze zwischen Leben und Tod und zugleich eine Verkleinerung der realistischen Welt.“<sup>580</sup> Anaïd Demir beschreibt die Inszenierung dieses filmischen Raums als *ein Straflager* der südkoreanischen Soldaten: „Bodies appear through fences, cages and barbed wire. The soldiers parked in their camp in COAST GUARD appear behind their fences in a world which one feels is like a concentration camp.“<sup>581</sup> Der Ort hat darüber hinaus eine ironische

---

<sup>579</sup> Die Filme von Kim setzen stets Motive aus früheren Filmen fort und bieten gleichzeitig Stoff für folgende Filme. In THE COAST GUARD taucht eine weibliche Figur mit dem Namen Seon-Hwa auf, demselben Namen der Hauptdarstellerin in BAD GUY. Nicht nur mit ähnlichen filmischen Räumen und Erzählstrukturen, sondern auch mit solchen filmischen Verbindungen legt Kim seine Filme übereinander. Vgl. Chung (2003), S. 417-418.

<sup>580</sup> Oh (2011), S. 31.

<sup>581</sup> Demir (2006), S. 46.

Bedeutung: Die Armee dient dazu, das Land vor dem Angriff von Nordkorea zu schützen und die beiden unterschiedlichen Welten, die Armee und das Dorf, sind Schützer und Geschützter zugleich, sie stehen sich jedoch ständig gegenüber und der Konflikt zwischen beiden Seiten verschärft sich. Beide Welten werden durch einen Maschendrahtzaun begrenzt, dies bedeutet eine gewisse Sicherheit, zugleich aber Verslossenheit und Isolation. Die moralische Sicherheit, wer wen schützt, ändert sich aus den verschiedenen Blickwinkeln. In diesem Raum ist es nicht strafbar, Menschen zu töten, die in der Nacht in das Gebiet eindringen.

Der Filmemacher stellt die Konflikte zwischen den Soldaten und den Dorfbewohnern dar, indem er die beiden unterschiedlichen Menschengruppen meist zwischen Maschendraht inszeniert und die Menschen in den Konfliktsituationen an dieser Grenze zu sehen sind. Der Konflikt zwischen beiden Gruppen verschärft sich, als Korporal Gang den Freund von Mi-Yeong versehentlich erschießt. [Abb. 123-125] Ohne diesen Fehler zu verbergen, lobt die Armee Korporal Gangs Dienst und belohnt ihn mit einem Orden und Sonderurlaub. Mi-Yeong und Korporal Gang befinden sich in einem Verhältnis von Täter und Opfer; im erweiterten Sinne, in Bezug auf die Teilungssituation, sind sie Opfer: Mi-Yeongs Schock [Abb. 127], den Tod ihres Freundes miterleben zu müssen und das Schuldgefühl von Korporal Gang lassen die beiden Figuren verrückt werden und hindert sie daran, den Ort zu verlassen. Korporal Gang kehrt zurück. Obwohl er wegen seiner Krankheit den Militärdienst quittieren muss, bleibt er bei der Armee wie ein Gespenst und führt seinen Dienst als Soldat weiter: „He is like a creature hiding in the shadow, spying on the soldiers like a hunter on the look out for game.“<sup>582</sup> Nicht nur die beiden Figuren, sondern auch die anderen Dorfbewohner, insbesondere Choel-Gu [Abb. 123 und 126], der Bruder von Mi-Yeong, treffen ironischerweise am bestbewachtesten und vermeintlich sichersten Ort auf die Gefahr. Die Militärzone in diesem Film spiegelt diese Ironie wider.

Dem Filmkritiker Chung zufolge spricht der Film COAST GUARD nicht von einer friedlichen Wiedervereinigung.<sup>583</sup> Dieser Film zeigt mit den Filmfiguren aus zwei gegensätzliche Welten, die aus der Teilungssituation abgeleitet sind, und dass Südkorea unter dem Deckmantel der Landessicherheit unter einem weiteren Konflikt und dem Misstrauen zwischen Gesellschaft und Militär leidet. In der vorletzten Sequenz dieses

---

<sup>582</sup> Ebd, S. 53.

<sup>583</sup> Vgl. Chung (2003), S. 431.



Films ist Korporal Gang in Uniform in der Stadtmitte von Seoul zu sehen: Er macht eine militärische Übung und die Menschen auf der Straße blicken ihn merkwürdig an. Was er vor diesen Menschen zeigt, gehört zur militärischen Welt und passt nicht in den Stadtalltag, obwohl bekannt ist, dass Soldaten ihren Dienst für das Land leisten. Zwischen Korporal Gang und dem Zuschauer ist keine sichtbare Begrenzung zu sehen, als er jedoch einen Bürger anstößt, entsteht eine gesellschaftliche Barrikade zwischen beiden. [Abb. 128] „Die von der Landesteilung entstehende Küstenlinie, die Tragödie im Dorf und das symbolische Verhalten von Korporal Gang, der wegen der Tragödie verrückt geworden ist, sind außerhalb der militärischen Welt nicht zu verstehen.“<sup>584</sup> Korporal Gang wirkt nicht mehr wie ein Soldat, der das Land schützt, sondern wie ein Verbrecher, der die Bürger des Landes bedroht.

### **6.3.2.3 Märchenhafter Konflikt: WELCOME TO DONGMAKGOL**

#### **6.3.2.3.1 Eine Utopie**

Das Konfliktthema in den koreanischen Blockbusterfilmen seit SHIRI geht schließlich zu WELCOME TO DONGMAKGOL über, den fünften koreanischen Blockbusterfilm zum Teilungsthema nach dem Bruderkrieg<sup>585</sup> und setzt sich mit einigen wichtigen Fragen auseinander, wie in den früheren Filmen. Zu fragen ist: Wie geht der Film WELCOME TO DONGMAKGOL mit dem Thema Korea-Krieg und der Teilungssituation um? Welchen Blick wirft dieser Film auf die Teilung und den Konflikt zwischen Süd- und Nordkorea und welches Geheimnis steckt hinter dem Erfolg des Films, das Publikum anlocken zu können? Der japanische Filmkritiker Nichiwaki Hideo definiert diesen Film als „märchenhaften Kriegsfilm“<sup>586</sup> und die südkoreanische Filmkritikerin Hyun-Jung Kim nennt ihn „eine große Lüge oder einen Traum“<sup>587</sup>. Mit diesem völlig anderen Blick auf das Teilungsthema unterscheidet sich dieser Film von den vorhergehenden Filmen derselben Zeit dadurch, dass der Filmmacher im Rahmen eines Märchen „eine Altersgrenzen übergreifende Darstellungsform“<sup>588</sup> wählt, indem er die Figuren so positioniert, dass deutlich wird: Korea war auch einmal ein einheitliches Land. Die Universalität von Märchen, da „weder

---

<sup>584</sup> Ebd., S. 429.

<sup>585</sup> Der Film basiert auf einem Theaterstück mit demselben Titel, das im Dezember 2002 aufgeführt wurde. Vgl. Kang (2011), S. 11.

<sup>586</sup> Nichiwaki (2007), in: Cine 21, am 18.01.2007, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/43983](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/43983)

<sup>587</sup> Kim (2005), in: Cine 21, am 02.08.2005, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/32467](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/32467)

<sup>588</sup> Haas (2011), S. 17.

Kultur, noch Sprache der Welt ohne Märchen ist“<sup>589</sup>, und die Zuneigung zu Wundern und Fantasie der Menschen nutzt der Film, um eine landesspezifische, gewalttätige Geschichte zu erzählen. Dieser Film stellt die Soldaten beider Länder in den Mittelpunkt des Films, mit dem Krieg im Hintergrund, und betrachtet mit kindlicher Fantasie, wie sie sich annähern. Damit unterscheidet sich der Film stark von früheren Filmen.

Die Filme SILMIDO und TAEGUKGI zeigen die Konflikte zwischen Menschen vor dem Hintergrund der Teilung und beginnen die Erzählungen auf Basis der Realität, dass Süd- und Nordkorea einander gegenüberstehen. Diese personalisierten Geschichten zeigen die Landsleute, die in dieser Zeit inmitten dieser unruhigen Gesellschaft lebten, und ziehen damit die Nachwuchsgeneration in ihre Geschichte hinein. Ähnliches ist in anderen Filmen zu finden. In SHIRI und JSA dienen die scharfen Konflikte als Hindernis dafür, dass die unglückliche Liebe und heimliche Verbrüderung noch dramatischer und tragischer wahrgenommen werden können, so dass das Publikum den Krieg als Ursache dieses Schlusses erkennt. Die filmisch dargestellten individuellen Erinnerungen an den Krieg und den Schmerz, die zu einer bestimmten Generationen gehörten, werden durch die Verbindung mit Gefühlen, Liebe und Bruderschaft nachvollziehbar, was schließlich zu einem enormen Solidaritätsgewinn führt.

In WELCOME TO DONGMAKGOL tauchen in der Mitte des Krieges die Soldaten von Süd und Nord auf, die klare Differenzierung beider Länder und Ideologien ist in dem Film jedoch kaum zu finden und basiert nicht auf der Realität. Der Filmemacher inszeniert den fiktionalen Zustand an einem unrealistischen Ort, wo man vor dem Krieg harmonisch gelebt hat, ohne Hass und Tod. Der Filmemacher addiert im Zusammenleben in dieser Utopie wichtige Komponenten: Situationskomik und naives Verhalten. Neben der Figurenbeschreibung spielt der filmische Raum eine besondere Rolle in diesem märchenhaften Kriegsfilm, in dem eine fantastische Welt, wie Utopia, dargestellt wird. Statt des Konflikts zwischen Süd- und Nordkorea in den Mittelpunkt der Geschichte zu rücken, inszeniert der Filmemacher einen neuen Gegner: amerikanische Soldaten, die der Annäherung von Süd- und Nordkorea im Wege stehen.

#### **6.3.2.3.2 Dongmakgol, der mythologische Ort**

Die Großstadt, eine Grenze oder Schlachtfelder sind als klassische filmische Räume in

---

<sup>589</sup> Vgl. ebd., S. 19.

Konfliktfilmen längst bekannt. Sie waren Orte, die nicht frei waren von Angst und Gefahr vor Gewalt und Terror. Im Film WELCOME TO DONGMAKGOL steht ein Dorf, eine Märchenwelt, im Mittelpunkt: Eine irrealer Fantasiewelt - „Utopia für das einheitliche Volk“<sup>590</sup> - wo man in freier Natur lebt, um seelische und körperliche Wunden zu heilen. Dort sind weder Konflikte noch Gegenüberstellungen zu finden, der Filmemacher beschreibt ihn als idealen und fabelhaften Schauplatz.

Der Filmemacher zeigt mit zwei unterschiedlichen Soldatengruppen den Weg, also die Grenze zwischen der realen und irrealen Welt, zum fantastischen Ort im Märchen, der „über eine Naturkulisse mit grünen Wäldern und Wiesen in den alltagsfernen Kosmos des Märchens hineinführt.“<sup>591</sup> [Abb. 163 und 164] Entlang einer engen Gasse, die mit Kürbislampen dekoriert ist, führt ein Schmetterlingspaar die südkoreanischen Soldaten zum Dorf. Die nordkoreanischen Soldaten sind in der Ferne mit singenden Kindern unter dem nächtlichen Sternenhimmel zu sehen.

Im Dorf wird das imaginäre Bild durch die idyllischen und friedlichen Dorfbewohner verstärkt: Sie wissen nicht, was außerhalb des Dorfes vor sich geht und heißen die Fremden herzlich willkommen. Sie betrachten die fremden Gäste mit neugierigem Gesicht und sprechen Dialekt, um die Idylle zu unterstreichen. Für die Dorfbewohner gibt es keinen Unterschied, wer Freund oder Feind ist. In diesem unrealistischen Dorf verliert die Teilung seinen Wert. Der Film beobachtet, wie sich die Soldaten in diesem Dorf verändern und ein gemeinsames Ziel entwickeln: ein harmonisches Leben zu führen.

Dabei spielt der Schmetterling eine wesentliche Rolle, um das Dorf als märchenhaften und heiligen Ort darzustellen. In der traditionellen Symbolik in Südkorea versteht man den Schmetterling als „die Seele der Toten“. Die Bedeutung des Schmetterlings in diesem Film wird damit „als Seelenwanderung der toten Menschen in Gestalt von Schmetterlingen deutlich und als heilige Existenz, die das Dorf schützt.“<sup>592</sup> Sie stehen aber auch für die Menschen, die im Krieg ihr wertvolles Leben opfern mussten, wie die Soldaten am Ende des Films. Der Filmemacher betont die Bedeutung der Schmetterlinge: „Der Film WELCOME TO DONGMAKGOL beginnt und endet mit Schmetterlingen. Der Schmetterling ist ein Schutzgott und nach dem Tod wandert die Seele des Menschen in einen Schmetterling.“

---

<sup>590</sup> Kang (2010), S. 110.

<sup>591</sup> Liptay (2004), S. 72.

<sup>592</sup> Kim (2007), S. 367

Schmetterlinge führen die verletzten Seelen nach Dongmakgol.<sup>593</sup> [Abb. 172]

### 6.3.2.3.3 Figuren in der Utopie

Die Figuren in dem Film WELCOME TO DONGMAKGOL können nicht unabhängig vom filmischen Raum Dongmakgol betrachtet werden, da der Film hauptsächlich die Veränderung der Figuren aus Süd- und Nordkorea mit den räumlichen Verknüpfungen zeigt. Um die Figuren näher zu beschreiben, muss man die unterschiedlichen Darstellungsweisen der Figuren im Laufe der Zeit beachten: vor, während und nach der Zeit im Dorf Dongmakgol. Am Anfang des Films geben ihre Uniformen und der nordkoreanische Dialekt Hinweise auf ihre Identität. Die bewaffneten Soldaten verloren während des Krieges ihre Truppen und sind völlig erschöpft. Der Filmemacher zeigt die Soldaten in mehreren getrennten Sequenzen, wie sie sich in einer Notsituation befinden und nach einer Möglichkeit suchen, sich zu erholen.

Während der Zeit im Dorf zeigt der Film WELCOME TO DONGMAKGOL durch einige amüsante Episoden indirekt, wie unsinnig es ist, die Identitäten zu unterscheiden. Die Soldaten empfinden sich als Gegner und stehen sich zwischen den Dorfbewohnern gegenüber, die von der Kriegssituation keine Kenntnis haben. Die mehrmals dargestellten Konflikte zwischen den Soldaten wirken wegen des Desinteresses der Dorfbewohner amüsant, damit wird ironisch gezeigt, welche Sinnlosigkeit dem Krieg zugeschrieben wird. Darüber hinaus kommen Gewalt und Aggressivität, die während des Krieges an der Tagesordnung standen, in Verbindung mit dieser unerwarteten Situation eine ganz andere Wirkung: In Kombination mit dem Dorfleben werden die Gewaltakte geschönt und vergnügt inszeniert.

In der ersten Beispielsequenz treffen die beiden Soldatengruppen unerwartet im Dorf ein. Die Begegnung der süd- und nordkoreanischen Soldaten spannt die Stimmung im Dorf plötzlich an. [Abb. 165] Mit Handkamera werden die überraschten Soldaten in Großaufnahme gezeigt. Um die Figuren in Einzelaufnahmen zu zeigen und die Spannung zu steigern, fokussiert die Kamera die fünf Gesichter der Soldaten. Zugleich aber unterbricht eine alte Frau plötzlich diese angespannte Situation. Zwei weitere Sequenzen zeigen „die unerwarteten amüsanten Situationen im Zeitraffer und digitalen Effekten, insbesondere die unrealistischen Farbeffekte.“<sup>594</sup> Die Verfremdung der natürlichen

---

<sup>593</sup> Ebd., S. 367.

<sup>594</sup> Moon (2007), S. 323.

Farbgebung<sup>595</sup> schafft eine neue, affektive Dimension und dient dazu, die dargestellte Situation oder Handlung nicht als Realität wahrzunehmen.

In der ersten Beispielsequenz schneit es nach der Bombardierung des Lagerhauses für Nahrungsmittel Popcorn. Mit einem realistischen Bild einer Explosion, wird sehr nah gezeigt, wie sich die Maiskörner mit dem blauen Himmel im Hintergrund zu Popcorn verwandeln. [Abb. 166] In der nächsten Sequenz sind die überraschten Soldaten und Dorfbewohner zu sehen. Diese Sequenz wird häufig als „magischer“ Moment erwähnt und als „schönste Sequenz“<sup>596</sup> in diesem Film bezeichnet, oder „die Fantasie, um den ideologischen Konflikt abzuschließen.“<sup>597</sup> In einer weiteren Sequenz wird eine gemeinsame Aktion, ein Wildschwein zu töten, im Zeitraffer dargestellt. In der Popcornsequenz wird eine Fantasie in einer unerwarteten Situation filmisch dargestellt, im Vergleich dazu wird in der Wildschweinsequenz die Zusammenarbeit zwischen den Soldaten und den Dorfbewohnern betont. Der Zeitraffer, der im Spielfilm fast ausschließlich im komischen Sinne verwendet wird<sup>598</sup>, dient insbesondere in dieser Sequenz zur humorvollen Inszenierung mit übertriebener Mimik und Gestik. Außerdem schafft der Zeitraffereffekt einen unnatürlichen und verkrampften Eindruck<sup>599</sup>, dadurch wird der amüsante Charakter der Situation verstärkt. [Abb. 168] Im Anschluss verbindet die gemeinsame Mahlzeit mit dem erlegten Wildschwein die Menschen, bis die Soldaten in der nächsten Sequenz wie die Dorfbewohner gekleidet erscheinen. [Abb. 169] Das Ablegen der Uniform ist eine wichtige visuelle Veränderung der Figuren, die sich an das Dorfleben gewöhnen.

Der amerikanische Soldat Smith verliert dabei seine ideologische Rolle und mischt sich ins Dorfleben: Er gehört in der realen Welt zu der Gruppe, die für das friedliche Ende des Krieges eintritt, an diesem magischen Ort jedoch sind solche Weltordnungen irrelevant. Das Prinzip des Gegners ist in diesem Film ganz einfach: Es sind nur die Menschen außerhalb des Dorfes, die die unsinnige Gewalt rechtfertigen und den Frieden des Dorfes stören.<sup>600</sup> Dabei gibt es keine klassische Unterscheidung der Ideologien.

Die Soldaten, die ihre Wunden im Dorf der heiligen Schmetterlinge geheilt haben,

---

<sup>595</sup> Vgl. Meder (1994), S. 75.

<sup>596</sup> Kim (2007), S. 363.

<sup>597</sup> Ahn (2005), in: Cine 21, am 31.08.2005, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/33118](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/33118)

<sup>598</sup> Vgl. Wulff (2002), in: Sachlexikon des Films (Hrg. Thomas Koebner), S. 672.

<sup>599</sup> Vgl. ebd., S. 672.

<sup>600</sup> Vgl. Kang (2007), S. 77.

verlassen das Dorf jedoch wieder in ihrer Uniform, um es vor Angriffen zu schützen. Die Identität als Soldat gewinnt wiederum mit Hilfe der Uniform an Bedeutung, aber sie kämpfen nicht mehr gegeneinander, sondern für ihre gemeinsame Utopie. Sie entscheiden sich, heldenhaft zu sterben und die Kamera nimmt ihr Ende wiederum mit Zeitlupeneffekt auf, wie die schon erwähnten zwei Episodensequenzen, die als märchenhafte Momente des Films gekennzeichnet sind. Da liegt der große Unterschied zu den früheren Konfliktfilmen wie SHIRI oder JSA, in denen zwar eine romantische Vorstellung einer möglichen Verbesserung des Verhältnisses zwischen Süd und Nord, trotz der physischen und emotionalen Teilung, dargestellt wurde, aber schließlich die bittere Realität überhand nahm. Die Figuren kämpfen nicht dafür, ihre persönlichen Wünsche in Erfüllung gehen zu lassen, vielmehr werden sie vor der mächtigen Teilungssituation als hilflose Opfer dargestellt. Die Soldaten in WELCOME TO DONGMAKGOL gehören auch zur Kategorie der Kriegsoffer, aber zugleich sind sie Heldenfiguren, die für den Schutz Unschuldiger mit ihrem Leben bezahlen. [Abb. 173 und 174]

Im Film WELCOME TO DONGMAKGOL tritt eine andere weibliche Figur auf: Yeo-II. Mit der Bezeichnung „eine andere“ soll ausgedrückt werden, dass sie vom ideologischen Standpunkt aus betrachtet nirgendwohin gehört, was für Konfliktfilme sonst immer als wichtiges Kriterium gilt. [Abb. 170] Sie ist weder ein ausgebildeter Spion wie in SHIRI, noch eine neutrale Vermittlerin, wie in JSA. Außerdem erklärt der Film nicht die Vergangenheit von Yeo-II, die realistisch betrachtet eher eine Verrückte ist. In einigen koreanischen Texten wird sie als mythologische Figur betrachtet. Vor allen besitzt ihr Name mehrere symbolische Bedeutungen.<sup>601</sup>: Yeo-II bezeichnet Unveränderlichkeit, Einheit, also ein Symbol für eine isolierte Welt, die weder nach Süd noch Nord gehört, wie ein natürliches und freies Wesen, das nirgendwo hingehört und deshalb das Problem aus einer anderen Perspektive betrachten kann. Im weitesten Sinne symbolisiert sie die Landeseinheit.<sup>602</sup> Diese Erklärung definiert Kim Yeo-II als göttliche Figur der Erde.<sup>603</sup> Darüber hinaus ist die Dorfälteste die Mutter des Dorfführers. [Abb. 167] Kim vergleicht

---

<sup>601</sup> Vgl. ebd., S. 346-347.

<sup>602</sup> Der Filmemacher zeigt seine politische Aussage bzw. seinen Wunsch nach Wiedervereinigung mit dem Motiv der Zwillinge mehrmals im Film: Zwei Schmetterlinge, die immer wieder zusammen fliegen, die Zwillinge, die mit dem amerikanischen Soldaten in einem Bild gezeigt werden und die älteren Zwillinge, die auf dem Feld nebeneinander sitzen und singen. Sie sind alle in Verbindung mit dem Dorf Dongmakgol zu sehen. Das Dorf Dongmakgol ist als Ort dargestellt, wo und wie Koreaner vor der Landesteilung harmonisch und liebevoll gelebt haben. Die Zwillinge in einem Bilderrahmen, die ein gemeinsames harmonisches Leben führten, bringen die gemeinsame Erinnerung an die Vergangenheit zurück. Vgl. ebd., S. 347.

<sup>603</sup> Vgl. ebd., S. 347.

ihre Rolle in diesem Film mit Yeo-II, als Göttin der Natur und Ursprung der Existenz<sup>604</sup>, die sich als symbolische Figur um die Menschen kümmert. Ihr göttliches Symbol ermöglicht, dass sie die amerikanischen, süd- und nordkoreanischen Soldaten miteinander verbindet, die zufällig in das Dorf gekommen sind, und nimmt sie unabhängig ihrer Ideologie als Gast auf. Yeo-II wird aber wie die anderen weiblichen Figuren und wie in SHIRI als unschuldiges Opfer getötet. Mit ihrem Tod fragt der Film, warum sie durch Gewalt sterben muss. Die Regel, dass Frauen in der Männergeschichte als Opfer dargestellt werden, wird auch in diesem märchenhaften Kriegsfilm bestätigt.

#### **6.3.2.3.4 Die fantasierte Geschichte verfehlt die Realität**

Der Film gilt als Konfliktfilm, der mit einer märchenhaften Vorstellung für eine Utopie ohne Krieg und Gewalt eintritt und dadurch enorme Sympathie gewonnen hat. Der Film stellt das schwere Thema mit Humor und Fantasie effektiv dar und lässt von einer gemeinsamen und hoffnungsvollen Zukunft träumen.

Trotz zahlreicher Komplimente über die neue Möglichkeit, die Konfliktsituation zu verarbeiten, gibt es aus diesem Grund kritische Blicke darauf. Die Kritik richtet sich gegen das Komödienhafte; „dieser Film beschädigt mit Flucht in die Utopie die Gegenständlichkeit des Bruderkriegs.“<sup>605</sup> Der Film inszeniert brüderliche Harmonie unter Koreanern, obwohl er Materialien der Landesteilung und des Korea-Krieges verwendet, jedoch ignoriert er vollkommen die aktuelle Realität, denn der filmische Raum bleibt nur als Utopie, die zu der aktuellen Realität keine Verbindung besitzt. Die Fantasie verdeckt die Geschichte mit Hilfe des Humanismus.<sup>606</sup> Kang wirft auch einen scharfen Blick darauf, dass „dieser Film nicht von der Gegenwart erzählt.“<sup>607</sup> Außerdem betont er das entscheidende Problem dieses Films, dass er im Rahmen des Nationalismus den heilig dargestellten Tod der süd- und nordkoreanischen Soldaten rechtfertigt.<sup>608</sup>

### **6.3.3 Kriegsfilm im Wandel: TAEGUKGI**

#### **6.3.3.1 Der historische Stellenwert und Besonderheiten**

Konfliktfilme haben seit dem Korea-Krieg immer wieder den Krieg als wichtigste

---

<sup>604</sup> Vgl. ebd., S. 361.

<sup>605</sup> Kim (2007), S. 370.

<sup>606</sup> Ahn (2005), in: Cine 21, am 31.08.2005, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/33118](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/33118)

<sup>607</sup> Kang (2010), S. 113.

<sup>608</sup> Vgl. ebd., S. 114.

historische Quelle thematisiert, dabei sind die unterschiedlichen Betrachtungen und die Veränderungen durch die unterschiedliche Sichtweise der Generationen auffällig. Der Charakter des Korea-Krieges, als historisches Ereignis, wurde in der stürmischen modernen Geschichte gezwungen, sich zu verändern und spielte trotzdem in fast allen gesellschaftlichen Bereichen, auch in der Filmindustrie, eine entscheidende Rolle. Wie schon in dem vorangegangenen Kapitel erwähnt, wurden viele Kriegsfilme als Propagandamittel produziert, insbesondere in den 1950er und 1960er Jahren. Sie gehören im weitesten Sinne zu dem Genre des Konfliktfilms und nehmen inhaltlich die Tapferkeit der südkoreanischen Soldaten und die Betonung der Vaterlandsliebe als das Wichtigste an, dagegen sind die Darstellungen Nordkoreas und seiner Landleute herzlos und gewalttätig. Der Korea-Krieg war in der damaligen Zeit ein einfaches propagandistisches Mittel, das Land zusammenzuschweißen. Im koreanischen Konfliktfilm wurde der Krieg immer wieder als abstrakter und wichtiger Gegenstand betrachtet, in dem es um den Konflikt zwischen zwei Staaten geht.

Dieses Phänomen verändert sich in den 2000er Jahren mit dem Erscheinen der Antikriegsfilme TAEGUKGI, in denen „als Formen filmischer Kritik am Krieg“<sup>609</sup> der Humanismus als Hauptthema behandelt wird. Als während dieser Blütezeit der Kriegsfilm TAEGUKGI von Je-Kyu Kang, als Nachfolger der erfolgreichen koreanischen Blockbusterfilme nach SILMIDO in die koreanischen Kinos kam, wurde er trotz unterschiedlicher Kritiken ein enormer Erfolg.<sup>610</sup> Im Vergleich zu früheren Kriegsfilmen inszeniert dieser Film den Krieg nicht aus Sicht des Staates, sondern der Bevölkerung, die diese schreckliche Zeit erleben musste, ohne zu wissen, was der Grund für den Krieg ist, und damit legt er seinen Schwerpunkt auf die Kritik am Krieg an sich als gemeinsam ertragenes Übel. Um die Botschaft, Kritik am Krieg, zu vermitteln, ist die persönliche Erfahrung der Kriegszeit in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt, um zu zeigen wie die einzelnen Menschen diese Kriegssituation überlebten und bis zur Gegenwart darunter leiden. Indem Kriegsfilme sich auf eine einzelne Lebensgeschichte konzentrieren und dabei persönliche Bezüge über Generationen verknüpfen können, vermitteln sie die Botschaft der Antikriegsfilme<sup>611</sup>, nämlich „die Sinnlosigkeit des Krieges zum Ausdruck zu

---

<sup>609</sup> Röwekamp (2011), S. 13.

<sup>610</sup> Vgl. Jang (2005), S. 40.

<sup>611</sup> Der Antikriegsfilm, das Subgenre des Kriegsfilms, das in der öffentlichen Wahrnehmung als Kriegskritik verstanden werden kann, wird in der internationalen Filmgeschichte schon seit 1910 produziert. Es gibt fragwürdige Behauptungen über dieses Subgenre des Kriegsfilms, ob nämlich Antikriegsfilme tatsächlich als



bringen“<sup>612</sup> und vermögen zudem Empathie und Humanismus hautnah zu vermitteln. Georg Joachim Schmitt unterscheidet in seinem Aufsatz *Kriegs- und Antikriegsfilm*. Für ihn behandeln die beiden Filmgenres den Krieg, aus diesem Grund gehört der Antikriegsfilm dem Genre des Kriegsfilms an, jedoch liegt der Unterschied darin, dass der Antikriegsfilm nicht primär den Zuschauer unterhält, sondern im Zeichen der moralischen Aufklärung steht.<sup>613</sup> In der südkoreanischen Filmgeschichte ist die Veränderung der Botschaft von Kriegsfilmen spürbar. Kriegfilme in der 1950er und 1960er zeigten hauptsächlich den Korea-Krieg selbst und fokuzierte dabei brutale Darstellungen von nordkoreanischen Soldaten. Nach einer langen Zeit von Kriegsfilmen im gleichen Stil eröffnet der Film *TAEGUKGI* ein neues Kapitel des Kriegsfilms, um „über die negativen, verabscheuungswürdigen Seiten des Kriegs zu informieren“<sup>614</sup>.

Um diesen wesentlichen Charakter des Antikriegsfilms zu verdeutlichen, bedient er sich des Werkzeugs der „Authentizität“. Thomas Würstlein deutet die wörtliche Bedeutung von „authentisch“, die aus dem spätlateinischen Wort *authenticus* kommt und ab dem 16. Jahrhundert zur Kennzeichnung zuverlässig verbürgter Dokumente benutzt wird, als echt, glaubwürdig und zuverlässig an und verweist weiterhin darauf, dass ursprünglich das Wort „Authentizität“ somit die Frage nach der „Echtheit“ bzw. „Glaubwürdigkeit“ von Objekten oder objektiven Ereignissen verhandelt.<sup>615</sup> Die glaubwürdige Wahrheit bzw. Echtheit wird in diesem Zusammenhang von den Medien bestätigt und ermöglicht „eine unmittelbare, direkte Koppelung von Subjekt und Objektwelt“<sup>616</sup> Die Medien dienen dazu, dieses Ergebnis individueller, unmittelbarer Wahrnehmungen oder Erfahrungen in verschiedenen Formen in die Öffentlichkeit zu bringen.<sup>617</sup> Das Erfolgsrezept des Films *TAEGUKGI* ist seine Authentizität, die er durch eine Kombination aus authentischem Erzählstoff und der Erzählweise schafft.

---

„anti“-Kriegsfilme fungieren. Klein sieht dabei zwei Probleme, warum Antikriegsfilme nicht kritisch genug sein können. Seiner Behauptung nach liegt es in erster Linie daran, dass der Verlierer nicht die Wahrheit über den Krieg sagen möchte und es lange dauert, das Problem filmisch zu bewältigen. Vgl. Klein (2002), S. 225-227. Diese Behauptung entspricht der späteren Wirkung des südkoreanischen Antikriegsfilms *TAEGUKGI*. Außerdem liegt ein weiterer möglicher Grund in der Faszination des Films. Der Krieg als Situation, in der zwei klare Gegenüberstellungen, wie Leben und Tod, Gut und Böse angeboten werden, inszeniert aus zahlreichen Perspektiven, das Spektakel „Tod“. Wegen dieser Charakterisierung des Films verfärbt sich der Sinn des Antikriegsfilms.

<sup>612</sup> Voigt (2005), S. 45.

<sup>613</sup> Vgl. Schmitt (2004), S. 111.

<sup>614</sup> Ebd.

<sup>615</sup> Würstlein (2008), S. 16.

<sup>616</sup> Ebd., S. 17.

<sup>617</sup> Vgl. ebd., S. 17.

Der Stellenwert des Films TAEGUKGI unter dem Begriff Authentizität liegt zuerst darin, dass dieser Film ein historisches Ereignis als subjektive und gemeinsame Erinnerung an die Öffentlichkeit brachte. Thomas Würstlein stellt die zwei kontrastiven Aspekte von Medien und Authentizität gegenüber. Ihm zufolge besteht einerseits die Gefahr, dass die Authentizität zwischen Subjekt und Objektwelt von den Medien verzerrt wird, andererseits umgekehrt, dass „ein kollektives soziales Bedürfnis nach Authentizität“, also „Wahrheitssehnsucht oder Wahrheitstechnik“ in der von Medien beeinflussten modernen Gesellschaft oft zu sehen ist.<sup>618</sup>

In der Blütezeit des koreanischen Kinos gab es vielfältige Betrachtungsversuche in den Medien. Im Mittelpunkt stand dabei das Thema der Landesteilung und Nordkorea und es wurde aus einem neuen Blickwinkel betrachtet. Ein Versuch, den Bruderkrieg und die nachfolgenden Situationen aus dem Blick von Augenzeugen zu beschreiben, war ein großer Fortschritt und eine Besonderheit in dieser Zeit. Der Filmemacher stellt in TAEGUKGI Authentizität her mit Hilfe der Ideenfindung aus der wahren Geschichte. Was in diesem Film bedeutend für die koreanische Filmgeschichte ist, insbesondere bei den Konfliktfilmen, zeigt sich in der hautnahen Darstellung einer aktuellen kleinen Familiengeschichte, in der gezeigt wird, wie die Menschen noch an das Schicksal des Landes gebunden sind.<sup>619</sup> Mit nonfiktionalen Tatsachen, die in den Generationen, die den Korea-Krieg erlebt haben, nicht schwer zu finden sind, zeigt der Filmemacher die Tragödie des Volkes und versucht zugleich, in der jungen Generation die Notwendigkeit der Wiedervereinigung wachzurufen, die sie für wenig wichtig erachtet. Der Film TAEGUKGI rief die gemeinsame Erinnerung einer bestimmten Generation mit einer einzelnen Erinnerung einer Familiengeschichte hervor und weckte damit eine enorme nationale Solidarität und Empathie, die mit der Erinnerung an den Korea-Krieg das gesamte Volk

---

<sup>618</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>619</sup> Der Film SAVING JAMES RYAN (DER SOLDAT JAMES RYAN; 1998; USA; R: Steven Spielberg), der vor sechs Jahre vor dem Film TAEGUKGI auf die Leinwand kam und kommerziell außerordentlichen Erfolg gewann, ist mit dem Film TAEGUKGI nicht nur filmhistorisch, filmthematisch, sondern auch filmästhetisch eng verbunden. Peter Bürger (2007) schreibt in seinem Buch, der Film SAVING JAMES RYAN werde „als maßgeblicher Auftakt zur Renaissance des gesamten Kriegsfilmgenres und zur Militarisierung des Kinos um die Jahrtausendwende“ (S. 201) genannt. In der südkoreanischen Filmgeschichte befindet sich TAEGUKGI in einer wichtigen Position, denn dieser Film brach die Stilzeit des Kriegsfilms ab und inspirierte die Produktion weiterer Kriegsfilme, zum Beispiel 71-INTO THE FIRE (2010, R: Jae-Han Lee) und THE FRONT LINE (THE FRONT LINE; 2011; R: Hun Jang). Die weiteren zwei Ähnlichkeiten sind die inszenierte Geschichte auf dem Basis einer wahren Geschichte und die naturalistische Gewalt-Kriegsdarstellungen. Außerdem verbinden sich die beiden Filme mit der „postulierten Nähe zum persönlichen Schmerz“. Distelmeyer (2006), S. 332-333; in: Filmgenre Kriegsfilm (Hrg. Klein; Stiglegger; Traber).

zusammenschweißt. Diese nationale Identität thematisiert der Filmemacher mit Hilfe zahlreicher Erfolgsrezepte, wie „mit der Grammatik des klassischen Familien-Melodramas, einer rührseligen Überhöhung von Schicksalsergebenheit und spekulativer Manipulation von Gefühlen.“<sup>620</sup> Die Erinnerungen an die Schrecken des Krieges werden mit martialischen Bildern gezeigt und wecken bei dem Zuschauer ein enormes Faszinationspotenzial zwischen Angst und Lust.<sup>621</sup>

Um diese Ambivalenzen des Genres als dialektischen Kern in sich tragen zu können, hat der Film vor allem eine dynamische Erzählstruktur. Das wird als eine weitere Besonderheit angesehen, wie dieser Films unter dem Aspekt der Authentizität strukturiert ist, die die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet.<sup>622</sup> Der Film TAEGUKGI ist der einzige Kriegsfilm in der südkoreanischen Filmgeschichte, der die Situation des Landes nicht nur nach dem Korea-Krieg, sondern auch davor und aktuell beschreibt. Dabei wird näher dargestellt, wie mächtig der Korea-Krieg das Leben der Menschen und dieses Land geprägt hat. Ein Versuch, den Korea-Krieg mit persönlichen Bezügen darzustellen, erfolgt mit Hilfe dieser Erzählstruktur. Um die schrecklichen Erinnerungen und den dazugehörigen Schmerz, über eine lange Zeit, in der ein junger Mann graue Haare bekommen hat, zu beschreiben, beginnt der Film in der Gegenwart, mit der Einstellung einer staatlichen Ausgrabung; in einer Großaufnahme sieht man Gebeine südkoreanischer Soldaten, die im Korea-Krieg gestorben sind, dazugehörige Gegenstände zeigt die Kamera zuerst in einer Nahaufnahme im Detail und erweitert sich bis zur Vogelperspektive, so dass die gesamte Ausgrabungsarbeit im Überblick sichtbar wird. Diese Anfangssequenz zeigt deutlich, dass der Korea-Krieg für die nächste Generation die zwanghafte Suche nach der Identität der Menschen hinterlässt, deren Körper niemals gefunden oder identifiziert werden konnten. Dabei taucht der Name einer Person auf: Jin-Seok Lee; ein junger Mann im Bild und ein älterer Mann am Telefon in der Gegenwart. Im Anschluss bringt der Filmemacher mit der Einstellung eines Erinnerungsgegenstandes, in Form von Schuhen, die mit der Vergangenheit des Hauptdarstellers stark verbunden sind, die Zeit vor dem Krieg wieder zurück.<sup>623</sup> [Abb. 129] Mit einem langen retrospektiven Flashback personalisiert der Film

---

<sup>620</sup> Ritzer (2006), S. 365.

<sup>621</sup> Vgl. Ritzer (2006), S. 366.

<sup>622</sup> Es gibt Ähnlichkeiten mit dem Film JSA, der nach Erzählprinzipien von Detektivfilmen aufgebaut ist.

<sup>623</sup> Selbstverständlich erinnert diese Erzählstruktur auch an den Film SAVING JAMES RYAN. In der Gegenwart steht Ryan mit seiner Familie vor dem Grab von Kapitän Miller, der für Ryan sein Leben geopfert hat. Danach wird der Zuschauer in die Vergangenheit geführt und erlebt den Krieg, der sich in der Erinnerung von Private Ryan befindet. Diese persönliche Erinnerung an den Krieg zeigt den kritischen Blick

den Bruderkrieg mit einer Familiengeschichte und stellt dem Zuschauer das alltägliche Menschleben kurz vor dem Korea-Krieg detailliert dar. Der Krieg spielt dabei als wichtiger Hintergrund und zugleich dritte Filmfigur eine wesentliche Rolle. Durch den Krieg werden tragische Schicksale verursacht und er hat den Alltag der Menschen rasch verändert.

Diese Rolle des Krieges ist auch in den anderen Beispielfilmen häufig zu sehen; das Unglück beginnt damit und beeinflusst das Kommende. Der Korea-Krieg spielt eine wichtige Rolle als Hintergrund, so dass im Laufe des Films oft Kampfszenen dargestellt werden; auffällige negative Beschreibungen nordkoreanischer Soldaten sind jedoch kaum zu finden. Die nähere und mühsame Verfolgung einer persönlichen Biographie über eine sehr lange Zeit ermöglicht die Erinnerung an den Korea-Krieg für die späteren Generationen im Sinne von Solidarität und Mitgefühl.

### **6.3.3.2 Naturalistische Kriegs- und Gewaltdarstellung**

Dass Krieg Schrecken verbreitet und Schrecknisse verursacht, ist eine Binsenweisheit. Die Toten, auf jeder Seite, sprechen ihre eigene Sprache. Die paradoxe Humanisierung des Kriegsrituals und der Anspruch kontrollierender Eingrenzung von Kriegshandlungen gleicht der Rekonstruktion der Büchse der Pandora nach politischen und humanitären Regeln.<sup>624</sup>

Der Film TAEGUKGI enthält als Kriegsfilm offensichtlich die Schrecken des Krieges, die hinter der Humanität stecken. Ritzer vergleicht in seinem Aufsatz diesen Film mit anderen Kriegsfilmen: Der Film habe „vielmehr einen humanistischen Ansatz“ und er betont, dass der Filmemacher durch die filmischen Visualisierungen „nach Auswirkungen des Krieges auf Körper, Seele und Gesellschaft“<sup>625</sup> fragt. Dieser Film trägt wenig zur Erklärung des Korea-Krieges bei, stellt eher „eine Art filmische Historiografie des Korea-Krieges“<sup>626</sup> dar. Wie der Begriff „eine filmische Historiografie des Korea-Krieges“ ausdrückt, erzählt der

---

auf den Krieg. Wie Lothar Mikos erwähnt, zeigen insbesondere solche Eröffnungssequenzen in SAVING JAMES RYAN und TAEGUKGI eine hoch dramatische Situation, in der es vor allem um Emotionen geht.

Vgl. Mikos (2004), S. 131.

<sup>624</sup> Brinkemper (2002), S. 210.

<sup>625</sup> Vgl. ebd., S. 367.

<sup>626</sup> Lim (2012), S. 77.

Film den Krieg mit enormem authentischem Faszinationspotenzial grausam und drastisch, indem die radikale und schockierende Gewalt des Krieges hautnah inszeniert werden. Als bedeutender Kriegsfilm folgt der Film TAEGUKGI kinematografischen Authentifizierungsverfahren in der spektakulären und realistischen Kriegsfilmrethorik.<sup>627</sup> Der Film TAEGUKGI betrachtet den Krieg, das Objekt, unter einem subjektiven Aspekt, so dass der Abstand zwischen dem Subjekt und der objektiven Welt effektiv reduziert wird. Dieser Film stellt eine Familiengeschichte während des Krieges in den Mittelpunkt, die auf einer wahren Geschichte basiert; damit versucht er, den Bruderkrieg mit einem persönlichen Bezug zu verbinden. Im Vergleich zu den früheren Kriegsfilmen, wie THE TAEBAEK MOUNTAINS von Kwon-Taek Im, in dem „eine Intellektualisierung des Konflikts“<sup>628</sup> anklingt, hat der Film TAEGUKGI sich darauf konzentriert, wie ein Mann während des Krieges für seinen jüngeren Bruder kämpft und sich in der lebensgefährlichen Situation verändert. Dank dieser Konzentration auf den Krieg mit einem subjektiven Aspekt heben sich spektakuläre Kampfszenen und Emotionen besser ab. Da die Darstellung des Verhältnisses zwischen den Brüdern im Mittelpunkt der Geschichte steht, ist die Konfrontation mit nordkoreanischen Soldaten von keiner großen Bedeutung: Die Personalisierung einer gemeinsamen Erinnerung lässt die Frage aufkommen, ob man zwischen Feind und Freund klar unterscheiden kann.<sup>629</sup> Außerdem kommen in diesem Film Begriffe wie „Volk“ und „Antikommunismus“, welche wichtige Schlagworte der früheren Kriegsfilme gewesen waren, gar nicht auf; der Filmemacher zeigt eher die Schmerzen des Krieges an einer Person<sup>630</sup> und wie diese Schmerzen sein Leben prägten. Die zwangsläufige Veränderung der Menschen in der Kriegssituation wird auch an anderen Soldaten gezeigt. Die brutale und unmenschliche Kriegssituation versetzt die Soldaten in unerträgliche Anspannung; verletzte Soldaten bringen sich mit ihren eigenen Waffen um und die übrigen leiden unter dem Nahrungsmangel, so dass sie die Situation nicht mehr verkraften können. Die schrecklichen Bilder der toten Menschen und die blutigen

---

<sup>627</sup> Vgl. ebd., S. 78.

<sup>628</sup> Ritzer (2006), S. 368.

<sup>629</sup> Auch in SAVING JAMES RYAN ist die böseartige Beschreibung der Gegner kaum zu finden. In CROSS OF IRON (STEINER-DAS EISERNE KREUZ; GB/BRD; 1977; R: Sam Peckinpah) gilt „niemand gewinnt, niemand wird zum Helden“, Arnold; von Berg (1987), S. 171.

„Keine souveränen Anführer, blinde Untergebene, entmenschlichte Befehlshabende, furchtlose Kämpfer oder diabolische Nazis hat der Film zu bieten. Vielmehr zeigt sich gerade in den direkten Konfrontationen mit deutschen Soldaten das verbindende Schicksal und der gemeinsame Feind: der Krieg selbst.“ Distelmeyer (2006), in: Filmgenre Kriegsfilm (Hrg. Klein; Stiglegger; Traber), S. 332.

<sup>630</sup> Vgl. Ji (2005), S. 31.

Kampfszenen verändern die südkoreanischen Soldaten und Jin-Tae allmählich und lassen sie fest davon überzeugt sein, dass brutale Morde an nordkoreanischen Soldaten damit gerechtfertigt sind. Die allmählichen seelischen und äußerlichen Veränderungen von Jin-Tae spielen eine wichtige Rolle, um die Brutalität und die Tragödie des Krieges im Zusammenhang mit der Beziehung zwischen den Brüdern effektiv zu vermitteln.

Die filmischen Methoden dieses Kriegsfilms, wie naturalistisch er die Grausamkeit des Krieges anklagt, werden durch verschiedene filmische Techniken verdeutlicht, die neben anderen filmischen Erzählweisen mit einer entscheidenden Rolle spielen und in engem Zusammenhang mit neuen Bilderlebnissen der Blockbusterfilme stehen, um einen enormen Erfolg zu erzielen.<sup>631</sup> Vor allem mit Hilfe der technischen Entwicklung des Films ist es möglich, den Krieg über den langen Zeitraum hinweg lebendig zu inszenieren. Er öffnet damit ein neues Kapitel des südkoreanischen Kriegsfilms, als „einen neuen Prototyp für Realismus“<sup>632</sup> wie in *SAVING JAMES RYAN*, der „die Bilder des filmsichen Kriegsbewegungsrealismus“<sup>633</sup> zeigt. Marcus Stiglegger schließt sich der Meinung über den naturalistischen Filmeffekt an: „*SAVING JAMES RYAN* bietet eine Gewalt *am* Zuschauer, die dieses taktile Kino mit allen Mitteln filmischer Technik herbeizwingt. Der Betrachter selbst soll in eine Grenzsituation versetzt werden.“<sup>634</sup> Die Handkamera, zum Beispiel, spielt auch in dem Film *SAVING JAMES RYAN* als „dokumentarischer Gestus“<sup>635</sup> eine wichtige Rolle. Bürger schreibt in dem Kapitel über diesen Film, dass mit Hilfe der Handkamera der Zuschauer „die Wirklichkeit des Kriegs“ erlebt.<sup>636</sup> Drehli Robnik fasst in seinem Aufsatz zusammen, dass in *SAVING JAMES RYAN* der Krieg und die dazu gehörende Gewalt unmittelbar darstellt und dem Zuschauer vermittelt werden. Dies sei nicht nur in nachfolgenden Kriegsfilmen in den USA<sup>637</sup>, sondern auch in *TAEGUKGI* ähnlich zu finden. Die von *SAVING JAMES RYAN* beeinflussten Kriegsfilme sind aus dieser Sicht miteinander verbunden, betonen dabei eine gleichsam fühlbare Nähe zum Krieg und zeigen schließlich die verletzten oder zerrissenen Menschenkörper in Höllenbildern<sup>638</sup>: „Das Wackeln der Handkamera, hektische Schwenks und Schnitt, die Perforation der Tonspur durch einen

---

<sup>631</sup> Vgl. Hughes (2011), S. 205 und In: Mediaus, am 02.01.2012, auf: <http://www.mediaus.co.kr/news/articleView.html?idxno=22215>

<sup>632</sup> Bürger (2007), S. 202.

<sup>633</sup> Röwekamp (2011), S. 182.

<sup>634</sup> Stiglegger (2013), S. 139-140.

<sup>635</sup> Distelmeyer (2006), in: Filmgenre Kriegsfilm (Hrg. Klein; Stiglegger; Traber), S. 332.

<sup>636</sup> Vgl. Bürger (2007), S. 203.

<sup>637</sup> Distelmeyer (2006), in: Filmgenre Kriegsfilm (Hrg. Klein; Stiglegger; Traber), S. 332-333.

<sup>638</sup> Vgl. ebd., S. 333.

Unzahl heftiger Sounds machen filmische Subjektivität, die sich aufs distanzlose Mittendrin-Sein ihrer Körperlichkeit reduziert, zum Medium leiblicher Verflechtung: Das Empfinden der Figur teilt sich unserer Wahrnehmung als taktile Affekt und Erschütterung mit.<sup>639</sup> Eine Sequenz am Anfang des Films TAEGUKGI, die den Gewaltdarstellungen in SAVING JAMES RYAN ähnelt, ist an dieser Stelle zu erwähnen. Sie verdeutlicht, wie der Film mit Hilfe einer Handkamera den Krieg naturalistisch dargestellt: In einer Sequenz wird kurz nach der ersten Begegnung der beiden Brüder mit anderen Soldaten der Ort plötzlich durch eine Bombardierung in einen lebendigen Kriegsort verwandelt. Die Körper der getöteten Soldaten werden dabei in die Luft geschleudert, die anderen befinden sich ganz plötzlich inmitten des Krieges. Die bedrückende und lebensgefährliche Kriegssituation zeigt die Kamera sehr abrupt, so dass sich der Schockeffekt vergrößert. Durch die „stroboskopische Digitalkamera und den hyperrealen Ton“ versucht der Filmemacher, „sinnlich eine naturalistische Erfahrung des Körpers zu simulieren.“<sup>640</sup> Darüber hinaus sind auch Inszenierungen von Kampfszenen in Zeitlupe in beiden Filmen und CROSS OF IRON<sup>641</sup> häufig zu sehen, um den Schreck des Blutvergießens und der Gewalt des Kriegs sowie den Tod der Figuren dem Zuschauer nahebringen zu können. Die Menschenkörper – meist Gesichter als entscheidende Grundbausteine, um Figuren im Geiste zu komplettieren<sup>642</sup> – werden oft in Nahaufnahmen gezeigt, so dass sie „an das affektive Gedächtnis des Zuschauers“<sup>643</sup> appellieren.

### **6.3.3.3 Figuren im Krieg: An der Grenze zwischen Leben und Tod**

Wolfgang Sofsky schreibt in seiner Arbeit über zwei Sozialfiguren, die im Kriegsfilm die Überwindung der Todesangst in ihrer reinen Form verkörpern: den Märtyrer und den toten Helden.<sup>644</sup> Die Helden im Kriegsfilm sind meist Männer, „denn Kampf ist seit Alters her Männersache.“<sup>645</sup> Die Männer im Kriegsfilm und Männlichkeit, die als soldatische Tugenden durch Disziplin, Patriotismus, Kampfesmut und Tapferkeit bezeichnet werden, stehen dabei in einem ähnlich engen Zusammenhang wie Krieg und Heldentum.<sup>646</sup>

---

<sup>639</sup> Robnik (2002), S. 281-282.

<sup>640</sup> Ebd., S. 368 und Vgl. Prince (1998), S. 60.

<sup>641</sup> Stiglegger (2006), in: Filmgenre Kriegsfilm (Hrg. Klein; Stiglegger; Traber), S. 247.

<sup>642</sup> Vgl. Liptay (2006), S. 111.

<sup>643</sup> Stiglegger (2013), S. 143.

<sup>644</sup> Vgl. Sofsky (2002), S. 15.

<sup>645</sup> Voigt (2005), S. 46.

<sup>646</sup> Vgl. ebd., S. 47.

Die Kriegshelden sind aktive, kraftstrotzende und omnipotente Männer, die sich jedem Problem gewachsen zeigen. Dieses Männerbild ist im Kriegsfilm heroisch-martialisch ausgestaltet, so dass es als selbstverständlich erscheint, dass sich die Angesprochenen z. B. freiwillig zum Kriegsdienst melden.<sup>647</sup>

Unter diesem Aspekt ist Jin-Tae als wahrer Kriegsheld anzusehen, weil er sein Leben für das Gemeinwesen, für seine Gefährten, für das neue Leben nach der Revolte geopfert hat<sup>648</sup>: Er ist in der Tat ohne Grundausbildung, kompetente Führung und angemessene Ausrüstung an die Front geschickt worden und entwickelte sich dort dank seines selbstlosen Wagemuts rasch zum gefeierten Kriegshelden.<sup>649</sup>

Ein stereotypischer Held im Kriegsfilm ist er aber doch nicht, denn seine mutige Tapferkeit stammt eigentlich aus der persönlichen Absicht, dafür zu sorgen, dass sein jüngerer Bruder Jin-Seok nach Hause zurückkehren kann. Der Vorgang, wie sich Jin-Tae zu einer „kaltblütigen Tötungsmaschine“<sup>650</sup> entwickelt und er schließlich auf die Seite des Kommunismus wechselt, als er glaubt, dass Jin-Seok stirbt, stoßen die klassischen Regeln des Heldenwerdegangs an ihre Grenzen. Jin-Tae ist eher ein normaler Mensch, der je nach seinem Ziel oder seiner Lebenssituation mehrfach seinen ideologischen Standpunkt wechselt, wie andere, die im Krieg um ihr Überleben kämpfen. Aus diesem Grund ist in der Tat „die Zeit für Helden in TAEGUKGI vorbei.“<sup>651</sup> Bianca Raabe zufolge passt sich die Heldeninszenierung dem sozio-kulturellen Wahrnehmungsraum des Publikums an.<sup>652</sup> Südkoreanische Kriegsfilme benötigen nicht mehr einen Held, der dem Zuschauer den Antikommunismus persönlich hautnah nahebringt, sondern zeigt mit der Figur Jin-Tae, dass einfache Bürger, die den Krieg in der Wirklichkeit erlebten, Held sind. Der Film fokussiert Jin-Tae, der mehrfach seine Identität für seinen jüngeren Bruder wechselt. Mit anderen Worten steht die Rechtfertigung seiner Entscheidungen je nach Lebenssituation seines Bruders Jin-Seok im Mittelpunkt und lässt die Frage offen, ob die Zuschauer seine Entscheidung für verwerflich oder nachvollziehbar halten.<sup>653</sup> [Abb. 134 und 137-138]

---

<sup>647</sup> Vgl. ebd., S. 47.

<sup>648</sup> Vgl. Sofsky (2002), S. 16.

<sup>649</sup> Vgl. Ritzer (2006), in: Filmgenre Kriegsfilm (Hrg. Klein; Stiglegger; Traber), S. 365.

<sup>650</sup> Ritzer (2006), S. 366.

<sup>651</sup> Ebd., S. 367.

<sup>652</sup> Vgl. Raabe (2009), S. 56.

<sup>653</sup> Der Film SAVING JAMES RYAN stellt aber noch eine ganz andere Frage, nämlich wie schon



Die weibliche Figur Young-Sin und die Mutter der beiden Brüder im Film TAEGUKGI werden als typische weibliche Figuren<sup>654</sup> in der südkoreanischen Filmgeschichte dargestellt: Sie arbeiten rund um die Uhr für ihre Familie und während der Abwesenheit der Männer übernehmen sie die Rolle des Familienoberhaupts und schützen die übrigen Familienmitglieder. Die Mutter und Young-Sin sind jedoch in der Kriegssituation hilflos: Die taube Mutter kann gegen den ungewünschten Abschied nichts sagen, und muss ihn als Schicksal annehmen. Die weiblichen Figuren sind für die Kriegsteilnehmer eine starke Motivation, lebend wieder nach Hause zurückzukehren, mit ihrem Tod jedoch stellen sie die wahren Opfer dar. Insbesondere in der schweren Situation des Krieges wird Young-Sins Opferrolle betont und dabei wird die gewalttätige Charakterveränderung ihres Freundes Jin-Tae gezeigt. In dem Moment, als sie die beiden Brüder während des Krieges wiedertrifft, wird sie erschossen. Ihr Tod wird in Slowmotion in einer Großaufnahme dargestellt: Je dramatischer und trauriger ihr Tod dargestellt wird, desto effektiver wird ihre Opferrolle. [Abb. 136]

In TAEGUKGI stehen zwei unterschiedliche filmische Räume im Mittelpunkt: die Stadt und die Schlachtfelder, die mit den persönlichen Erinnerungen von Zeitzeugen eng verbunden sind. Die Großstadtbilder als Raum, in dem Menschen im Krieg dargestellt werden, und die Schlachtfelder als Raum, der die Grenze zwischen Leben und Tod darstellt. Die Schlachtfelder tauchen zuerst nach der Abschiedssequenz aus der Erzählperspektive (Point of View) der Brüder auf: Tote Menschen in Flammen, Verletzte, und Lebende, die sich aber alle mit demselben Schicksal abfinden müssen. [Abb. 131-133]

Die Stadtbilder sind am Anfang und Ende des Films zu sehen und dienen der kontrastiven Darstellung, wie unterschiedlich die Stadtbilder vor und nach dem Krieg aussehen. Ein gewöhnlicher Tag vor Ausbruch des Krieges: Die Erinnerungsbilder der Stadt vor dem Krieg inszeniert der Filmemacher mit der vollen Dynamik der Menschen mit Musikbegleitung eines Schlagers dieser Zeit. „Die Verräumlichung der Zeit mit dem beschleunigten Tempo und der reizüberflutenden Fülle des modernen Großstadtlebens“<sup>655</sup>

---

Distelmeyer (2006, S. 333) in seinem Aufsatz erwähnt hat: „Ist es vertretbar, das Leben von acht Männern zu riskieren, um nur eines, das des Soldaten Ryan, zu retten?“ Robert Kolker zufolge wird das Bild des heroischen Mannes den gesamten Film SAVING JAMES RYAN hindurch immer wieder in Frage gestellt. Vgl. Kolker (1998), S. 433.

Mit dem Tod der acht Soldaten nur für einen Soldaten in SAVING JAMES RYAN und dem Tod von Jin-Tae für seinen jüngeren Bruder demonstrieren beide Filme die Sinnlosigkeit des Aufrechnens der Kriegsoffer.

<sup>654</sup> Vgl. Lee (2012), S. 87.

<sup>655</sup> Vgl. Lüke (2008), S. 13.

gehört nach Panofskys Definition zu den spezifischen Möglichkeiten des Films<sup>656</sup>: Auf den Straßen herrscht reges Treiben, jeder ist mit seiner Arbeit beschäftigt, zum Verdienen des Lebensunterhalts. Nach der Befreiung von der japanischen Koloniezeit war das Land wieder am Aufwachen. Das Stadtbild in der Panoramaperspektive zeigt die vollen Aktivitäten der Menschen, wie sie trotz ihrer Armut ihr eigenes Leben führen und nach der Befreiung von Japan allmählich ihren Platz finden. Als neues Familienoberhaupt verdienen nun die zurückgebliebenen Frauen das Geld, indem sie auf dem Markt Nudeln verkaufen, wo viele obdachlose Kinder zu sehen sind. In dieser Sequenz, in der Jin-Tae und Jin-Seok durch die Straßen laufen, wird das Tempo der Großstadt noch erhöht und mit ihrer Körperbewegung in der schnellen Geschwindigkeit schafft es der Film, „Lebensstile und menschliche Verfassungen innerhalb der Großstadt“<sup>657</sup> zu präsentieren. Die Stadt wird am Tag des Kriegsausbruchs mit einer anderen Art von Dynamik der Menschen inszeniert: unruhige Menschen, voller Verzweiflung auf der Straße und in der Anschlusssequenz Menschenmassen auf der Flucht. [Abb. 135] Insbesondere durch die menschenüberflutete Bahnhofshalle und den unerwarteten Abschied am Bahnsteig wird die Unruhe und Angst vor dem Krieg konkret dargestellt. Die Verlassenen und Zurückgelassenen trennen sich mit Trauer nach der vom Kino schon oft inszenierten Phänomenologie des Abschieds<sup>658</sup>: In Begleitung einer langen Kamerafahrt folgt die Kamera den Brüdern im Zug und den beiden Frauen draußen in der Menschenmasse. Eine Variation der Abschiedsszenarien, die das Kino in immer wieder abgewandelten Mustern des Abschieds, meistens zwischen Liebespaaren, hervorgebracht hat, betont in diesem Film als eine ewige Trennung von der Alltagswelt.<sup>659</sup> [Abb. 130] Im Vergleich zum Anfang des Films werden am Schluss zwei völlig kontrastive Stadtbilder inszeniert: Die Großstadt, die mit Jin-Seoks Rückkehr nach dem Krieg wieder gezeigt wird, ist von Menschen überfüllt, die lebendige Dynamik der Stadt ist jedoch nicht mehr zu sehen [Abb. 139]: Die Stadt ist, wie aus der Vogelperspektive zu sehen, zerstört und die dort überlebenden Menschen versuchen, ein neues Leben anzufangen. Dabei positioniert sich die Kamera an einer Stelle und betrachtet die Menschen und die Stadt.

---

<sup>656</sup> Vgl. ebd., S. 11.

<sup>657</sup> Ebd., S. 11.

<sup>658</sup> Vgl. ebd., S. 402.

<sup>659</sup> Vgl. ebd., S. 402.

### **6.3.4 Komödien: Die Landesteilung als humoristischer und ernsthafter Gegenstand**

#### **6.3.4.1 Komödie über ein Tabuthema**

In dieser Epoche wurden die Themen Landesteilung und Nordkorea im Zusammenhang mit dem nun entspannteren politischen Verhältnis zwischen Süd- und Nordkorea in verschiedenen Filmgenres behandelt: in Filmen, in denen das Thema ernsthaft im Zusammenhang mit der aktuellen politischen Situationen beschrieben wird und zugleich in Filmen, in denen mit einer unterhaltsam witzigen Geschichte eine Liebesbeziehung dargestellt wird, bis hin zum Dokumentar- und Kriegsfilm. Die Filme wurden unabhängig von der staatlichen Kontrolle und ohne gesellschaftlichen Druck produziert.

Vor allem als neuer und bemerkenswerter Trend sind in dieser Epoche viele Komödien über das Thema Landesteilung und das Verhältnis zwischen Süd- und Nordkorea entstanden. Insbesondere zwischen 1999 und 2005 kam fast jedes Jahr mindestens eine Komödie auf den Markt. Dieser Trend war neu und blieb auch in dieser Intensität zu der Zeit einzigartig. Diese Erscheinung führte als Baustein in der folgenden Epoche zu weiteren Produktionen von Komödien, zum Beispiel *SPY PAPA* (2011, R: Seung-Ryong Han) und *RYANGGANG CHILDREN* (2011, R: Sung-Hoon Kim; Sung-San Jung), welche die Kinder in Süd- und Nordkorea in den Mittelpunkt der Geschichte gerückt haben. Sie sind jedoch in den Produktionszahlen stark reduziert. Außerdem ist zu bemerken, dass sich das Filmgenre stark gewandelt hat; von der Liebeskomödie, die zur reinen Unterhaltung dient, bis zum Familiendrama, das viele dokumentarische Filmmaterialien enthält.

Nun kommt man zur wesentlichen Frage: Warum entwickelte sich der Film in diesem Zeitraum so charakteristisch? Ein möglicher Grund dafür könnte im sozialgesellschaftlichen Interesse der Filmindustrie in dieser Zeit zu finden sein. Im Zuge der Entwicklung der Filmindustrie entstanden Komödien und Actionfilme sowie Actionkomödien, ein gemischtes Filmgenre.<sup>660</sup> Insbesondere bei Komödien war es den Filmproduzenten und Filmemachern möglich, mit geringem Budget zu produzieren.<sup>661</sup> Im Vergleich zu Filmen wie *SILMIDO* und *TAEGUKGI*, in denen ein enormes Budget investiert wurde, sowohl auf dem Inlands- wie auch Auslandsmarkt, konzentrieren sich Komödien mit relativ geringen Produktionskosten ausschließlich auf den Inlandsmarkt. Das stellt den

---

<sup>660</sup> Das Jahr 2001 wurde speziell als Jahr der Komödien bezeichnet. Filme wie *KICK THE MOON* (2001, R: Sang-Jin Kim), *MY SASSY GIRL* (2001, R: Jae-Yong Kwak), *THE WIFE IS THE GANG LEADER* R: Jin-Kyu Cho), *HI, DHARMA!* (2001, R: Cheol-Kwan Park), gehören zu den erfolgreichen Komödien in dieser Zeit. Vgl. Seo (2004), S. 230.

<sup>661</sup> Vgl. ebd., S. 227.

wesentlichen Faktor für den Zuwachs an Komödien in dieser Epoche dar. Zudem versteht man diese Popularität von Komödien mit dem wandelnden Zeitgeschmack des Zuschauers. In der wirtschaftlichen Krise seit Ende der 1990er Jahre wurde die potenzielle Zuneigung des Zuschauers für Komödien Anfang 2000 spürbar. Die Filme aus einer Mischung von Action und Komödie, insbesondere Gangsterkomödien, ließen den Zuschauer über die zum Narren gemachten Figuren lachen. Außerdem entsprach es dem Überlebenskampf der Zuschauer zu sehen, wie einfache Menschen aus eigener Kraft schwierige Situationen und Probleme zu lösen versuchten.<sup>662</sup>

Die Popularität von Komödien diente dazu, Grenzen zu überschreiten und führte dazu, bisherige Tabuthemen filmisch aufzugreifen. Eine entscheidende Rolle für das Entstehen humoristischer Konfliktfilme spielten auch die veränderten politischen Beziehungen zwischen Süd- und Nordkorea. Ein Gipfeltreffen ermöglichte beiden Ländern die bis dahin als unmöglich angesehene Zusammenarbeit. Es hatte wirtschaftliche Auswirkungen und weckte eine große Neugier aufeinander. Der Moment, die geheimnisvolle Tür zu öffnen, hatte begonnen, und der Prozess, Nordkorea näher kennenzulernen, legte eine moderne Tendenz offen: Die nordkoreanische Sprache ist zwar identisch mit der südkoreanischen, aber der Dialekt wirkte auf die Südkoreaner immer sehr provinziell. Nach der Öffnung wirkte er plötzlich ganz neu und reizvoll. Die nordkoreanische Landschaft kam plötzlich häufig im Fernsehen und den Nachrichten über Nordkorea vor, und diese wurden meist mit großem Interesse verfolgt.

Heinz-B. Heller und Matthias Steinle fassen in ihrem gemeinsamen Aufsatz zwei Momente des Komischen von Henri Bergson und Sigmund Freud zusammen: „Zum einen ist es der soziale Funktionsaspekt des Komischen und das sich an ihm entzündende Lachen. (...) Zum anderen ist die Erscheinung des Komischen an den Akt der sinnlichen Wahrnehmung gebunden.“<sup>663</sup> Diese Argumentation erklärt die Besonderheit. Je näher die Südkoreaner das verschlossene Land kennengelernt haben, desto vielfältiger wurde es visuell interpretiert. Nicht mehr unter einem Aspekt, nämlich mit dem Bild „des bösen Gegners“, sondern in einem vielfältigen Spektrum wurde Nordkorea nun von seinem Bruderland betrachtet. Wie schon gezeigt, ist die Protagonistin Myoung-Hyeun in SHIRI ein gutes Beispiel dafür: Sie ist die erste Figur in den ausgewählten Konfliktfilmen, die mehrere Identitäten besitzt. Sie ist eine Monsterfigur mit zwei Köpfen wie eine Hydra, die eine wahre Bedrohung für

---

<sup>662</sup> Vgl. ebd., S. 233.

<sup>663</sup> Heller und Steinle (2005), S. 12.

Südkorea bedeutet und zugleich eine fürsorgliche Geliebte. Als sie ihre ursprüngliche Identität als nordkoreanische Spionin komplett abgelegt hat, ist sie nur noch eine schwache, gewöhnliche Frau, die in Südkorea von einem einfachen bürgerlichen Leben mit ihrem Geliebten träumt. Der Tod ihres Geliebten bedeutet deshalb einerseits ein tiefes Durchatmen, dass die Gefahr gebannt ist, andererseits Mitleid für ihren Freund, den sie selbst töten sollte. Auch Mu-Youngs Motivation für seine Terroraktion liegt darin, sein armes Volk vor dem Hunger zu retten. Nordkorea ist für Südkorea und die anderen Länder jemand, der mit allen Mitteln nach Aufmerksamkeit sucht, einfach um Hilfe zu bekommen. Eine nordkoreanische Spionin als melodramatische Figur ist eine unerwartete Darstellung, dennoch bleibt sie eine Gefahr. Das Komische entwickelte sich durch die sozialen Veränderungen neu. In Komödien und Melokomödien ist bei den nordkoreanischen Figuren die einstige Gefahr, wie zum Beispiel im Film SHIRI, wenig oder kaum zu finden. Komödien sind für die Bevölkerung am besten zu verstehen und zu genießen, wenn sie deren Sprache benutzen und dem Zuschauer effektiv die Gelegenheit geben, Wir-Gefühle zu teilen.<sup>664</sup> Das gemeinsame Gefühl einer friedlichen und vereinigten Zukunft mit Nordkorea tauchte in dieser Zeit auf, so dass die entstehende Freundschaft und Zusammenarbeit für die gemeinsame Zukunft zwischen beiden Ländern durch politische Annäherung eine entscheidende Rolle spielte, diese Darstellungen, teilweise romantische Vorstellungen, zu ermöglichen.

Das nähere Kennenlernen durch das Gipfeltreffen hatte allerdings darüber hinaus eine weitere Funktion, die sich mehr oder weniger negativ auswirkte. Nordkoreaner als närrische Figuren darzustellen, bedeutet versteckte Kritik an Nordkorea und zugleich die Demonstration des Überlegenheitsgefühls aus der Sicht von Südkorea. Die geöffnete Tür bot zwar die Möglichkeit, die bisherige Isolation aufzugeben und von einer gemeinsamen Zukunft zu träumen. Je näher man Nordkorea aber kam und damit die geheimnisvolle Landschaft bekannter wurde, desto klarer wurden die Unterschiede zwischen den beiden Ländern<sup>665</sup>; die Tatsache, dass das arme Land nun keine Kraft mehr hat, Südkorea anzugreifen, und die Bilder von Kindern, die dort vor Hunger starben, weckten in Südkorea Mitleid und bestärkten zugleich das Überlegenheitsgefühl<sup>666</sup>; die bisherige Machtbalance zwischen Süd- und Nord wurde gebrochen und überzeugte Südkorea davon,

---

<sup>664</sup> Vgl. Seo (2004), S. 227.

<sup>665</sup> Vgl. Back (2002), S. 121.

<sup>666</sup> Vgl. ebd., S. 121.

dass Nordkorea nur noch wie ein „Tiger ohne Zähne“ ist.<sup>667</sup> „Die Lust an humoristischer Tabuverletzung gegenüber der Prüderie des Production Codes“<sup>668</sup> wurde aus diesem Grund offensichtlich durchgesetzt. Die gehegte Vermutung über die Harmlosigkeit Nordkoreas und die letztendliche Bestätigung darüber waren Gründe für die komischen Darstellungen nordkoreanischer Figuren. Um die bisher bedrohlichen Existenzen als unfähige und närrische Figuren darzustellen, präsentierte sich Südkorea auf höherem Niveau. Die visuelle Erscheinung und Wahrnehmung Nordkoreas und seiner Bevölkerung<sup>669</sup> in diesen Filmen wurde zu einer Besonderheit und ein gewisses Markenzeichen für den südkoreanischen Zuschauer. Das zeigt das Hauptziel der Komödien: den Zuschauer zum Lachen zu bringen, damit er sich besser fühlt auf Kosten der humoristisch inszenierten Filmfiguren.<sup>670</sup> In den Momenten, die mit lustvoller Gestik und Dialogen die Grenzmauer überschritten, verletzen diese Filme das Tabuthema und zeigten Südkorea dadurch in einer höheren Machtposition.

Komödien haben in diesem Sinne an Bedeutung gewonnen, wirtschaftlich betrachtet, waren sie jedoch wenig erfolgreich. Liebesgeschichten, also romantische Beziehungen trotz geographischer und ideologischer Hindernisse, sind attraktiv genug, das Publikum neugierig zu machen. Sie boten erstmals eine veränderte Perspektive auf die Beziehungen zwischen Süd- und Nordkorea, dennoch führte ihre Verbreitung nicht zu Fortschritten. Den Grund findet Kang in dem eingeschränkten Publikumsanteil, da Liebesgeschichten über die junge Generation kein aufregendes Thema für das gesamte Publikum sind und dadurch unweigerlich zum wirtschaftlichen Misserfolg führen.<sup>671</sup> Wenn in Filmen nicht romantische Liebe oder unprofessionelle Spione, sondern die Realität thematisiert wird,

---

<sup>667</sup> Die koreanischen Medien spielten vor dem Gipfeltreffen im Jahr 2000 gegenüber Nordkorea keine neutrale Rolle. Sie konzentrierten sich meist drauf, etwas Negatives über Nordkorea zu berichten und nicht selten mangels Experten falsche und lediglich unterhaltsame Nachrichten zu veröffentlichen. Mit dem Gipfeltreffen verbesserte sich diese Tendenz wesentlich. Der öffentlich-rechtliche Sender KBS (Korea Broadcasting Service) führte im Jahr 2000 neue Bestimmungen ein: Als oberstes Prinzip galt es, Neutralität und Genauigkeit als Moral des Journalismus einzuhalten. Dies sollte zur Wiedervereinigung des Landes dienen, unter Wahrung des gegenseitigen Respekts und des Bewusstseins der Gemeinsamkeiten. Diese Prinzipien sind jedoch auf Schwierigkeiten gestoßen: Die Situation Nordkoreas und die unterschiedlichen Machtpositionen von Süd- und Nordkorea waren neutral darzustellen. Das konnte jedoch die Versöhnung zwischen Süd- und Nordkorea behindern. Vgl. Shin (2002), S. 21-24.

<sup>668</sup> Heller und Steinle (2005), S. 18.

<sup>669</sup> Auffällig ist, dass die narrischen Inszenierungen der Figuren ausschließlich auf nordkoreanische Spionen oder Bevölkerung richten, nicht die Diktatoren in Nordkorea. In der aktuellen Teilungssituation in Korea ist es noch zu früh und vielleicht auch gefährlich, das Lachen über die ehemaligen und aktuellen Diktatoren in Nordkorea in Konfliktfilmen zu inszenieren.

<sup>670</sup> Vgl. Seo (2004), S. 235.

<sup>671</sup> Vgl. Kang (2004), S. 264.

werden sie, wie A BOLD FAMILY, sehr heftig kritisiert, da sie das ernsthafte Thema als Filmstoff für Komödien verwendet haben. Es ergibt sich die Frage: Ist es noch zu früh, die Trennungssituation im Genre Komödie filmisch darzustellen?

#### **6.3.4.2 Allgemeine Besonderheiten**

Komödien werden durch bestimmte Gemeinsamkeiten charakterisiert: typische Figurenbeschreibungen, einfache Episoden mit unüberzeugender, schlechter Erzählweise und sich wiederholende Handlungsräume. Die koreanischen Komödien fokussieren die Verfremdung vor Ort unter dem Aspekt der Nordkoreaner und stellen dabei das Anpassungsverhalten der Figuren in den Mittelpunkt der Geschichte. Dabei werden häufig Liebesgeschichten zwischen einem Südkoreaner und einer Nordkoreanerin auf dem Land oder in einem dritten Land erzählt. Bedeutend dabei ist die deutlich wiederkehrende Geschlechterverteilung, dass die Frauen aus Nordkorea und die Männer aus Südkorea kommen. In den Filmen WHISTLING PRINCESS, LOVE OF SOUTH AND NORTH und MY WEDDING CAMPAIGN (2005, R: Byoung-Guk Hwang) ist die Landesteilung eine wichtige Voraussetzung, die Liebesgeschichte noch dramatischer darzustellen. Jedoch ist dabei kein großer Unterschied der Ideologien zu finden. Für die junge Generation spielt die Landesteilung in erster Linie keine spürbare Rolle, die ihre Lebenssituation verändert, aber im Laufe der Zeit beeinflusst die Teilung doch ihr Leben und wird zu ihrem persönlichen Problem und sie merken schließlich die Tragödie ihres Landes; die unerfüllbare oder erfüllte Liebe nach einer langen Zeit ist, wegen des geografischen-politischen Abstands ein beliebtes Thema für dieses Filmgenre. Die Teilung des Landes ist die Voraussetzung für das tragische oder glückliche Ende der Liebe in diesen Filmen.

Insbesondere erwecken Liebesgeschichten<sup>672</sup> mit gutaussehenden jungen Paaren aus Süd- und Nordkorea die Neugier der jungen Kinobesucher in Südkorea, die mittlerweile zu einer bedeutenden Zuschauerschicht geworden sind. Es ist aber nicht einfach, dieses Filmgenre genauer zu definieren. In den Filmen handelt es sich meistens um Liebesgeschichten

---

<sup>672</sup> Die Liebesbeziehung in SHIRI zwischen den Hauptfiguren versteht man auch unter dieser Voraussetzung. Das Ende ihrer Beziehung muss tragisch sein, weil ihre Beziehung auf dem unveränderbaren Schicksal des Landes aufgebaut ist. Die Liebesbeziehung im Film SHIRI ist ein wichtiger Teil, der sich durch die gesamte Geschichte zieht, und diese Voraussetzung für ein tragisches Ende zeigt, wie man unter den unterschiedlichen Ideologien leidet. Das Pendeln zwischen staatlichem und persönlichem Leid wird im Laufe des Films intensiv dargestellt und dabei spielt die Liebesbeziehung eine effektive Rolle. Die Liebesbeziehung in Komödien ist keine wichtige Voraussetzung für die gesamte Erzählung. In Komödien konzentriert man sich auf das Zusammenkommen der jungen Menschen, die sich über Jahre nicht kannten.

zwischen zwei Menschen, die aus unterschiedlichen sozialen Schichten kommen, und ihre Lieb findet schließlich kein glückliches Ende. Sie folgen bestimmten Regeln des Melodramas, aber außer LOVE OF SOUTH AND NORTH enden die Filme nicht mit einem „Happy End“. Damit gehören die Filme zu den Liebeskomödien und doch auch wieder nicht:

Verliebt sein ist dagegen etwas träumerisch Schwereloses, ein vornehmlich heiterer Zustand, der in der Liebeskomödie (romantic comedy) zum märchenhaft fröhlichen Ende der Erzählung treibt, hauptsächlich zu einer Hochzeit, bevor die Prüfung des längeren Zusammenseins das Verhältnis zwischen den Liebenden ernüchtern könnte.<sup>673</sup>

Im Vergleich zu den anderen Filmgenres in dieser Zeit erlangten Komödien trotz ihrer besonderen Eigenschaften wenig Erfolg bei Zuschauern und Kritikern. Außerdem konnten sie kein breites Publikum gewinnen.<sup>674</sup> Diese Filme sind bei dem breiten Publikum nicht beliebt und werden zugleich heftig kritisiert, denn die Geschichten weisen keine stichhaltige Realität auf und besitzen eine unrealistische und schwache Erzählstruktur. Für die Kritiker sind diese Komödien belanglose Filme, welche die Realität, die Teilungssituation, nicht angemessen wahrnehmen.<sup>675</sup> Der Misserfolg der Komödien liegt vielleicht auch darin, wie dieses Genre in der koreanischen Filmgeschichte angesehen wurde: Komödie ist ein Synonym für Unterhaltungsfilm, damit gelten sie als niveaulos.<sup>676</sup> Das bedeutet dennoch, dass Komödien stets mit anspruchsvollen Filmen in Konkurrenz stehen. Möglicherweise kam das Komödiengenre und seine Darstellungsweise von Nordkorea zu plötzlich, so dass es dem Zuschauer schwer fiel, es anzunehmen, da der Zuschauer seit dem Korea-Krieg Nordkorea noch mit negativen Vorstellungen verband. Möglicherweise war auch die durch komische Elemente inszenierte Fantasiewelt so fremd,

---

<sup>673</sup> Koebner (2007), S. 10.

<sup>674</sup> Die Zuschauerzahl der Filme im Vergleich zu dem koreanischen Film mit den besten Zuschauerzahlen im selben Jahr: THE SPY (172.474), WHISTLING PRINCESS(12.350 im Jahr 2002, LOVE OF SOUTH AND NORTH (55.246 in Seoul), LOST IN THE SOUTHKOREA MISSION: GOING HOME (33.299 in Seoul – MEMORIES OF MURDER (2003, R: Jun-Ho Bong; 5.255.376), SPY GIRL (137.413 – TAEGUKGI: 11.746.135), A BOLD FAMILY (1.593.038 - WELCOME TO DONGMAKGOL: 8.008.622, in: Korean Film Report (Korea Film Council).

<sup>675</sup> Vgl. Kang (2011), S. 12.

<sup>676</sup> Vgl. Seo (2004), S. 234.



dass der Zuschauer nicht einfach darüber lachen konnte. Der Abstand zwischen der filmischen Realität, die traumhaft veränderte Wirklichkeit, und der wahren Realität war zu groß. Der erste Schritt nach der langen Trennung war getan, doch führte er eher zu einer Irritierung, da nun keine weitere Erwartung aufgebaut werden konnte.

#### **6.3.4.3 Spion und Soldat, nordkoreanische Figuren als Quelle der Belustigung**

Die Figuren in Komödien zeigen einige Ähnlichkeiten und sie werden durch ständige Wiederholungen in weiteren Komödien geprägt. Die Inszenierung der nordkoreanischen Figuren, unwichtig, welche Rolle sie im Film spielen, ist übertrieben und folgt Stereotypen, um das Publikum zum Lachen zu bringen<sup>677</sup>: Sie sprechen übertrieben nordkoreanischen Dialekt und bewegen sich beim Tanzen wie Roboter. Die Narrenrolle in Komödien übernehmen ausschließlich nordkoreanische Figuren. Die in diesen Filmen inszenierten nordkoreanischen Figuren zeigen damit das veränderte Bewusstsein von Südkorea gegenüber Nordkorea deutlich: Nordkorea ist nicht mehr bedrohlich wie früher, lediglich ein Land, das für längere Zeit isoliert war und nun keine Unterstützung mehr von außen bekommt. Für Nordkorea ist Südkorea die letzte Lösung mit der alten diplomatischen politischen Strategie um Hilfe von außen bitten zu können. Außerdem sehnt sich die Bevölkerung danach, in Südkorea zu leben, und zeigt dabei ihren gesellschaftlichen Absturz. Durch diesen rasch veränderten nordkoreanischen Charakter in Konfliktfilmen zu Unterhaltungsfiguren wird das gestörte Machtgleichgewicht zwischen Süd- und Nordkorea gezeigt, d.h. , dass Südkorea sich auf einer höheren Position als Nordkorea befindet.

Diese Anmerkungen werden durch die Darstellungen von zwei nordkoreanischen Protagonistengruppen verdeutlicht. Die nordkoreanischen Figuren werden zuerst als Vertreter ihres Landes aus zwei Blickwinkeln klassifiziert, nämlich Soldaten oder Spione, die für ihr Land ihren Dienst leisten, und als einfache Bürgerinnen mit gutem Familienhintergrund.

Die nordkoreanischen Figuren als Soldaten oder Spione sind in den meisten Konfliktfilmen, insbesondere in der früheren Zeit, gut trainiert und deshalb bedrohlich dargestellt, dabei werden sie nur in wenigen witzigen Momenten sehr unfähig und einfach beschrieben. Die Figuren werden als fremde Beobachter Südkoreas gezeigt; die südkoreanische Gesellschaft wird mit ihren Blicken betrachtet. Zugleich wird das Leben als Spion scharf kritisiert. Im

---

<sup>677</sup> Vgl. Choi (2009), S. 244.

Vergleich dazu werden die nordkoreanischen Frauen als normale Bürgerinnen, hochgebildet, schön und talentiert dargestellt. In diesem Filmgenre ist die kontrastive Gegenüberstellung der beiden unterschiedlichen Ideologien kaum zu finden, die die Konfliktfilme bis dahin charakterisiert hat.

Die ausgebildeten Spionfiguren in den Filmen *THE SPY* und *SPY GIRL* (2004, R: Han-Jun Park) sind zwar heimlich mit einem bestimmten Zweck nach Südkorea gekommen, sie sind dafür allerdings wenig geeignet. Außerdem sind ihre Absichten nicht mehr bedrohlich für Südkorea. Der Film *THE SPY* befindet sich hinsichtlich Nordkoreas und seiner Landsleute aus südkoreanischer Sicht zwischen einer ernsthaften und unterhaltsamen Problemdarstellung. Dieser Film gehört zwar zum Genre der Komödien, als schwarze Komödie und zugleich humanitäre Tragödie<sup>678</sup>, jedoch unterscheidet er sich von den späteren Komödien: In der südkoreanischen Filmgeschichte werden von nun an neue Bilder von nordkoreanischen Geheimagenten mit Hilfe von satirischen Mitteln gezeichnet, dabei wird die Ideologie und das Land Nordkorea selbst<sup>679</sup> als Narr und zugleich als fremder Beobachter dargestellt. Der Film fokussiert eine Person, den nordkoreanischen Spion, als Hauptdarsteller und zugleich als fremden Betrachter der kapitalistischen und demokratischen Gesellschaft [Abb. 144]: Der Spion Cheol-Jin im Film *THE SPY* ist keine bedrohliche Person, wie Mu-Young und seine Agenten, die im Film *SHIRI* Südkorea terrorisieren wollten, sondern er wird eher wie ein kleiner Dieb oder „just like any innocent South Korean country boy who makes his first trip to Seoul“<sup>680</sup> beschrieben, der ein Genmuster eines Superschweins nach Nordkorea mitnehmen soll, um die Nahrungsprobleme in Nordkorea zu lösen<sup>681</sup>, jedoch geht sein Plan am ersten Tag schief und er bekommt Probleme, sich in dieser Gesellschaft zu orientieren.<sup>682</sup> Er wird am Tag seiner Ankunft in Südkorea von vier Gangstern im Taxi überfallen, damit beginnen seine

---

<sup>678</sup> Vgl. Back (2002), S. 118.

<sup>679</sup> Vgl. ebd., S. 120.

<sup>680</sup> Kim (2007), S. 227.

<sup>681</sup> Vgl. ebd., S. 120.

<sup>682</sup> Die Filme *SHIRI* und *THE SPY* thematisieren die aktuelle Lebenssituation in Nordkorea durch den männlichen Hauptdarsteller, dabei werden sie aber unterschiedlich beschrieben. Mu-Young in *SHIRI* ist eine Figur mit der typischen Darstellung eines Nordkoreaners, der wegen seines hungernden Volkes Wut hegt, ebenso wie Cheol-Jin in *THE SPY*, dieser jedoch wird narrisch dargestellt. Der Filmemacher fragt mit der Figur Cheol-Jin in *THE SPY* den Zuschauer dagegen, wie Südkoreaner nordkoreanische Spione sehen. (...) Der Film *THE SPY* handelt von einem Mann, der in der kapitalistischen Gesellschaft irr geworden ist. Mit dem Blick des Fremden, der Südkorea betrachtet und mit dem Blick der Südkoreaner auf ihn, stellt sich der südkoreanischen Gesellschaft die Frage, welche Vorstellungen sie über nordkoreanische Spione haben. Vgl. Byun (2004), S. 257-258.

Probleme und sein Ziel rückt in unerreichbare Ferne. [Abb. 145 und 146] Der Filmmacher Jin Jang erzählt in einem Interview, was er durch die Figur Cheol-Jin mit idyllischen Darstellungen in diesem Film zeigen wollte:

Nordkoreanischer Spion ist der unterhaltsamste Beruf überhaupt, den die Teilungssituation Koreas produziert hat. Durch das Leiden dieser Figur, die ihre Existenzberechtigung verloren hat und deshalb weder zurückkehren noch da bleiben kann, wollte ich die Geschichte eines Menschen zeigen.<sup>683</sup>

Eine Erzählung von einem schlichten Menschen, keinem Spion, ist auch in anderen Filmen zu finden. Es dauert nicht lang, bis die Spionin im Film *SPY GIRL*, Gye-Sun, durch ihren Spionkollegen die Unsinnigkeit ihrer Spionagetätigkeit bemerkt. [Abb. 140 und 141] Sie versteht selbst viele sprachliche Ausdrücke in Südkorea falsch und fällt unbeabsichtigt wegen ihrer außergewöhnlichen Schönheit in ihrer Umgebung auf. Von ihrer Erscheinung als Spion in diesem Film bis zum Treffen mit ihrem Spionkollegen ist von der Raffinesse ihres Berufes kaum etwas zu finden. Außerdem hat ihr Auftrag, einen geflohenen Spion zu suchen, keine Verbindung zu üblichen Aufträgen nordkoreanischer Spione, die für gewöhnlich Sabotage oder Morde begehen. Ihr Ziel ist es, die Vorteile ihres Landes zu wahren und dessen Probleme zu lösen.

Die Bilder nordkoreanischer Soldaten in den folgenden Filmen verdeutlichen die Vorurteile der Südkoreaner. Die Figurenbeschreibungen von unprofessionellen nordkoreanischen Spionen und Soldaten sind neu und deshalb völlig überraschend, weil sie in diesen Filmen auf den ersten Blick sehr befremdlich wirken. Die nordkoreanischen Hauptfiguren in *LOST IN THE SOUTHKOREA MISSION: GOING HOME* sind eher zufällig durch einen Sturm mitten in der Nacht über das Meer nach Südkorea gekommen und stehen nun im Konflikt mit der südkoreanischen kapitalistischen Gesellschaft. Der Film *LOST IN THE SOUTHKOREA MISSION: GOING HOME* beginnt mit einer Sequenz mit einem schnellen Schnitt, die an die Anfangssequenz von *SHIRI* erinnert, wie die nordkoreanische Marine hart trainiert und für ihr Land ewige Treue schwört. In der Anschlusssequenz zeigt der Film die Hauptfigur, Dong-Hae, einen nordkoreanischen Marinesoldat, wie er heimlich in Begleitung

---

<sup>683</sup> Interview mit Jin Jang, am 27.05.1999, in: Donga newspaper, S. 13.

südkoreanischer Radiomusik tanzt und entspannt fischt. Dabei ist die Autorität der nordkoreanischen Marine aus der Anfangssequenz kaum wiederzufinden. Zudem sind die Überlebensstrategien der beiden Männer in Südkorea einfach unprofessionell und eher komisch dargestellt: Sie stehlen Kleidung und versuchen unauffällig zu wirken, ihre Bemühungen scheitern jedoch, allein schon wegen ihrer Verkleidung, des unnatürlichen Verhaltens und der dialektalen Sprache. [Abb. 154 und 156] Ihre Versuche, nach Nordkorea zurückzukehren, mit einem Floss oder mit einem Jetski [Abb. 155], lassen kaum glauben, dass sie ausgebildete nordkoreanische Soldaten sind, die das Land mit Gewalt vereinigen möchten. Außerdem wird der Wunsch des anderen Bootsmannes, der mit Dong-Hae und dem Kapitän zufällig in Südkorea gelandet ist, in Südkorea Asyl zu finden, überraschenderweise abgelehnt, mit der Begründung, dass Südkorea unter finanziellen Problemen leidet.

#### **6.3.4.4 Eine Liebesgeschichte zwischen zwei geteilten Ländern**

Das zweite Merkmal der Komödien in der Zeit ist das Auftauchen einer Liebesgeschichte mit einem relevanten Ideologieunterschied zwischen süd- und nordkoreanischen jungen Menschen. Außerdem sind die Filme parallel auf zwei kontrastiven Erzählstrukturen aufgebaut; dabei vertreten beide Strukturen zwei unterschiedliche Betrachtungen auf die Landesteilungssituation aus der alten und jungen Generationen in Südkorea. Die Romantikkomödien *WHISTLING PRINCESS* (2002, R: Jeong-Hwang Lee) und *LOVE OF SOUTH AND NORTH* gehen noch einen Schritt weiter und beschreiben eine Liebesgeschichte zwischen nordkoreanischen Frauen und südkoreanischen Männern als Fantasie auf realer Basis. Dabei wird das aktuelle politische Verhältnis zwischen Süd- und Nordkorea als wichtiges Element in beiden Film eingesetzt. Dokumentarische Elemente, wie Nachrichten oder Zeitungsberichte über die sich beruhigende Beziehung zu Nordkorea und die öffentliche Darstellung Nordkoreas in Südkorea, funktionieren als objektive Beweise für die neue Wahrnehmung im Wandel der Geschichte. Die Sequenz, in der sich süd- und nordkoreanische Beamte in einer Bar amüsieren, zeigt die Annäherung beider Länder und zugleich die aktuellen Konflikte. Die zum Teil übertrieben inszenierte Gegenüberstellung zwischen süd- und nordkoreanischen Beamten in diesem Film wird als wichtige Erzählstruktur und zugleich als Voraussetzung für den folgenden Effekt genutzt, dass sie am Ende des Films dramatisch zusammenkommen, um gemeinsam gegen einen fremden dritten Gegner zu kämpfen. Um die Inszenierung ihres freundschaftlichen

Zusammenkommens darzustellen, ist die Existenz des dritten Gegners in diesem Film wichtig. Den gemeinsamen Gegner, der weder zu Südkorea, noch zu Nordkorea gehört und die Tochter des Präsidenten Nordkoreas zu ermorden sucht, gemeinsam aufzuspüren, bildet eine Plotlinie.

Eine andere Plotlinie ist die Liebesgeschichte zwischen jungen Menschen mit jeweils sehr unterschiedlichem sozialem Hintergrund. Dieser unterschiedliche soziale Status ist im Melodrama eine typische Voraussetzung, um Spannung und Neugier des Zuschauers zu wecken und führt dazu, dass sich der Zuschauer fragt, wie die Chancen stehen, dass ihre Liebe ein glückliches Ende nimmt und er motiviert den Zuschauer, den Film bis zum Ende zu verfolgen. Diese sozialen und äußerlich kontrastiven Männer- und Frauenbilder junger Menschen mit ihren Herkunftsbesonderheiten werden zu Beginn des Films gezeigt. Diese Darstellung taucht in Romantikkomödien als typisches Filmelement auf und dient dazu, das dramatische oder bittere Ende ihrer Liebe effektiver darzustellen. Die filmischen Darstellungen und die Erzählstruktur sind abhängig von den lange geprägten Vorurteilen, so dass diese Filme wegen der mangelhaften Logik wenig überzeugend sind.

Insbesondere der Film WHISTLING PRINCESS basiert auf diesem typischen Prinzip der Romantikkomödie. Der gesamte Verlauf, wie sich die Tochter des Führers von Nordkorea und ein unbekannter Musiker in Südkorea im Film WHISTLING PRINCESS kennenlernen und sich ineinander verlieben, ist zufällig, verspricht kein Happy-End und ist in der äußerlichen und sozialen Figurenbeschreibung gendertypisch [Abb. 147]: Ji-Eun, die Tochter des Präsidenten von Nordkorea kommt aus einer hochrangigen Familie in Nordkorea und wegen ihres Lebens im goldenen Käfig ist sie neugierig auf die andere Welt. Sie ist schön, reich, talentiert und hochgebildet. Zudem ist sie eine sehr wichtige Person, die das entspannte Verhältnis zwischen Süd- und Nordkorea zerstören kann, wenn ihr etwas zustößt. Als Person, die ihr Heimatland vertritt, ist Ji-Eun eine perfekte Figur. Im Vergleich dazu ist Jun-Ho in dem Film WHISTLING PRINCESS, der unbekannte Musiker, keine bedeutende Person. Mit anderen Worten ist er ein einfacher und durchschnittlicher Mann; er leidet unter Geldproblemen, möchte als Musiker berühmt werden, bisher jedoch wenig erfolgreich. Er besitzt die Freiheit, ist jedoch nicht in der Lage, sie zu nutzen.

Im Film SPY GIRL ist eine ähnlich kontrastive Figurenbeschreibung zu finden. Die nordkoreanische Spionin mit neuer Identität, Hyo-Jin, ist schön, attraktiv und selbstbewusst. Sie verzaubert südkoreanische Männer mit ihrer außergewöhnlichen Schönheit und gerät damit unbeabsichtigt in den Konkurrenzkampf mit anderen

südkoreanischen jungen Frauen. Außerdem wird die Rollenverteilung der Gender umgekehrt dargestellt: In diesem Film ist die körperliche Kapazität dieser Frau, die nordkoreanische Spionin, viel stärker als die der männlichen Figur. Sie rettet ihren zukünftigen Freund aus einer gefährlichen Situation und es zeigt sich besonders in der Sequenz, in der sie mit anderen jungen Paaren an einem Schießstand ihr verstecktes Talent zeigt. Ironischerweise verwendet sie ihre Ausbildung zur Spionin nicht für ihr Land, sondern lediglich für belanglose Privatangelegenheiten, um einen Südkoreaner zu schützen und in Kriegsspielen zu gewinnen. Unfähige Männerbilder sind auch in diesem Film zu finden: Go-Bong, die männliche Figur, bereitet sich für eine Aufnahmeprüfung vor, für die er sich jedoch nicht interessiert. Seine Neugier richtet sich ausschließlich auf Frauen und er wünscht sich, eine schöne Frau als Freundin zu gewinnen. [Abb. 143] Go-Bong wird als einfacher junger Mann, der keine konkrete Vorstellung von der Teilung des Landes hat, beschrieben, wie die männliche Figur Cheol-Su im Film LOVE OF SOUTH AND NORTH.

Im Film LOVE OF SOUTH AND NORTH werden am Anfang des Films zwei aufeinanderfolgende Sequenzen gezeigt, in denen die Persönlichkeiten der weiblichen und der männlichen Figur deutlicher als bei WHISTLING PRINCESS und SPY GIRL gegenübergestellt werden: Cheol-Su, der gutaussehende Student und Playboy, denkt ausschließlich an Frauen und hat wegen schlechter Leistungen Probleme, das Studium abzuschließen. [Abb. 151] Um dieses Problem zu lösen, nimmt er das Angebot seines Professors an, als Gruppenführer nach Yanbian, den autonomen Bezirk der Koreaner in China, zu fliegen, wo ein historisches Wandbild entdeckt wurde. Im Vergleich dazu wird Yeong-Hui, die weibliche Figur und zugleich die nordkoreanische Gruppenführerin, als beste Studentin für dieses Projekt von dem nordkoreanischen Präsidenten persönlich ausgewählt. [Abb. 150] Die schönste und fähigste Frau als Vertreterin von Nordkorea darzustellen steht im Kontrast zu den Männerbildern. Das Hindernis ihrer Liebe ist die unterschiedliche Staatsangehörigkeit und wird durch die Landesgrenze symbolisiert. [Abb. 152 und 153] Trotz dieses Problems geht Cheol-Su fünf Jahre später mit Yeong-Huis verlorenen Schuhen nach Nordkorea, um ihr einen Heiratsantrag zu machen. Der Film folgt der bekannten Märchengeschichte von Cinderella: Der gutaussehende und mutige Prinz, das Symbol für Südkorea, rettet die arme Cinderella, also Nordkorea, aus der Notsituation.<sup>684</sup>

---

<sup>684</sup> Vgl. Choi (2009), S. 243.

In der Liebesgeschichte der jungen Menschen wird in MY WEDDING CAMPAIGN das Heiraten als Symbol für die Wiedervereinigung<sup>685</sup> konkretisiert. Die weibliche Figur La-Ra, die Heiratsvermittlerin Seon-Hee, und Man-Taek, der seine zukünftige Braut mit nach Hause nehmen möchte, treffen sich in Usbekistan [Abb. 159]: Eine selbstbewusste Frau aus Nordkorea, die fleißig Geld verdienen muss, um nach Südkorea zu fliehen, und der einfache, ernsthafte Bauer, der in Südkorea lange nicht heiraten konnte. La-Ras wahre Staatsangehörigkeit in MY WEDDING CAMPAIGN wird durch eine Nahaufnahme ihres nordkoreanischen Personalausweises und ihres gefälschten südkoreanischen Passes deutlich. [Abb. 158] Ihre wahre Identität namens Seon-Hee gehört zur koreanischen Minderheit in Usbekistan und als heimliche Überläuferin führt sie ihr Leben mit dem Ziel von einem dritten fremden Land aus so schnell wie möglich nach Südkorea zu fliehen. Ihre Liebesgeschichte verbindet sie stark mit dem Flüchtlingsproblem, das im nächsten Kapitel als wichtiges Thema behandelt wird. [Abb. 160 und 161] Nach einem erzwungenen Abschied und einem dramatischen Wiedersehen kommt die Geschichte zu einem glücklichen Ende.

#### **6.3.4.5 Nordkoreanische Spione mit Selbstvorwürfen**

Das dritte typische Merkmal stellt die Reaktionen von Südkoreanern auf die Begegnung mit Nordkoreanern und die negative Selbstkritik der Spione dar. Die Reaktionen von Südkoreanern auf das Erscheinen von Nordkoreanern stehen nicht im Mittelpunkt der Erzählung. Sie erkennen die wahre Existenz der Nordkoreaner entweder gar nicht, oder vermuten, sie seien Angehörige einer südkoreanischen Minderheit in China, die als billige Arbeitskräfte in Südkorea nicht selten zu finden sind. Für Südkoreaner ist Nordkorea ein Teil der Vergangenheit, der zwar noch bedrohlich ist, jedoch nur noch als abstraktes Wesen existiert. Anscheinend spielt die Landesteilung keine wichtige Rolle in ihrem Alltag: Beide Nordkoreaner im Film LOST IN THE SOUTHKOREA MISSION: GOING HOME haben in einem Polizeibüro selbst geäußert, dass sie „von oben“ gekommen sind, aber die Polizisten assoziieren das Wort „von oben“ nicht mit Nordkorea. Nicht nur die Polizisten, auch die anderen Südkoreaner halten sie wegen ihres Dialekts für Mitglieder der koreanischen Minderheit in China. In der Liebesgeschichte bemerken die südkoreanischen Männer spät oder gar nicht, dass die Frau aus Nordkorea kommt. In SPY GIRL kennt Go-Bong die wahre

---

<sup>685</sup> Vgl. ebd., S. 240.

Existenz von Hyo-Jin bis zum Ende des Films nicht und in WHISTLING PRINCESS erfährt es Jun-Ho, der Bandleader, erst am Ende des Films.

Die Darstellung nordkoreanischer Spione in Südkorea, die unter finanziellen Problemen leiden, wirft auf ihr Land und ihre Tätigkeit einen kritischen Blick und zeigt indirekt die aktuelle wirtschaftliche Situation in Nordkorea<sup>686</sup>: Mit dem Spion-Ehepaar, das schon lange in Südkorea lebt, und seinen Kollegen in SPY GIRL drückt der Filmemacher die Selbstkritik an der Spionagetätigkeit aus. Die nordkoreanischen Spione leiden unter finanziellen Problemen, weil sie von Nordkorea keine Unterstützung mehr bekommen und äußern selbst, dass die Spionagetätigkeit nun zur Vergangenheit gehört. [Abb. 142] Nach ihren Worten müssen sie aus eigener Kraft versuchen, sich in der südkoreanischen Gesellschaft anzupassen und Geld verdienen. Aus ihrem kritischen Blick wird gezeigt, dass die Wiedervereinigung weder durch ihre Tätigkeit möglich wird, noch überhaupt in ihren Händen liegt. Das Gruppenbild von Spionen bietet die Möglichkeit, einen subjektiven Blick auf ihre frühere geheime Existenz zu werfen und zugleich Mitleid erwecken. Die Verlorenheit der nordkoreanischen Spione, die weder nach Nordkorea zurückkehren können, noch eine Heimat in Südkorea gefunden haben, spiegelt das personalisierte Leid der Landesteilung wieder.

#### **6.3.4.6 Stereotypen**

In den Filmen werden die beim Vergleich zwischen Süd- und Nordkorea unterschiedlichen Merkmale aus verschiedenen Bereichen thematisiert. Um Südkorea, das kapitalistische und freie Land, zu inszenieren, wird die Kultur der jungen Menschen im Mittelpunkt der Erzählung dargestellt. Im Vergleich dazu werden die Filme über Nordkorea mit der sprachlichen Besonderheit und der überraschten Reaktion ihrer Protagonisten über das Leben in Südkorea gezeigt. Die Kultur der jungen Menschen wird durch verschiedene Orte und Gegenstände repräsentiert. Damit wird die Frage gestellt, was die Situation des Landes für sie eigentlich bedeutet und ob sie sich tatsächlich dafür interessieren.

Der Strand in LOST IN THE SOUTHKOREA MISSION: GOING HOME, als beliebter Urlaubsort in Südkorea, ist ein symbolischer Raum für einfache Unterhaltung. Der Schock, als beide Männer, Dong-Hae und Kapitän Baek-Du, merken, dass sie sich am Strand von Südkorea befinden, wird durch ihre Betrachtung noch effektiver dargestellt: In diesem Film wird der

---

<sup>686</sup> Vgl. Back (2002), S. 118.



Strand als filmischer Haupthandlungsraum gezeigt. Im Vergleich zum Strand in Nordkorea, der am Anfang des Films als Besatzungszone einer Truppe dargestellt wird, ist der südkoreanische Strand von Menschen besiedelt, die ihren Urlaub dort verbringen. In dieser Sequenz ist für Südkoreaner die Kriegsgeschichte des Landes schon in Vergessenheit geraten. Das Fastfoodrestaurant in SPY GIRL kann man auch in diesem Kontext verstehen. Das Fastfoodrestaurant<sup>687</sup> in dem Hyo-Jin, der Spion, arbeitet, ist ein beliebter Ort für junge Menschen und zugleich ein symbolischer Ort für die junge Kultur. Mit modernen Spielplätzen wie dem Strand zeigt der Filmemacher die alltägliche kapitalistische Gesellschaft in Südkorea detailliert, die von der jungen Generation repräsentiert wird.

In dem Film LOVE OF SOUTH AND NORTH wird ein Ort in China zum Haupthandlungsraum. Bevor sich beide Hauptfiguren in Yanbian kennenlernen, zeigt der Filmemacher zwei unterschiedliche Räume zwischen Süd- und Nordkorea, um die Charaktere der beiden Figuren zu beschreiben: Um Cheol-Su, den Südkoreaner, der sich ausschließlich für Frauen interessiert und deshalb schlechte Leistungen bringt, darzustellen, zeigt ihn der Filmemacher zum Beispiel in einem teuren Auto, in einer Disco und an der Universität. Im Vergleich dazu wird Yeong-Hui vor dem Publikum bei einem staatlichen Wettbewerb inszeniert, um ihre ausgezeichnete Leistung zu präsentieren.

Die südkoreanischen Charaktere werden in den Filmen durch verschiedene Spielorte und Gegenstände beschrieben. Die Nordkoreaner, die in Südkorea gelandet sind, zeigen ihre Identität im Gegensatz dazu durch ihre auffällige Sprache und ihre befremdliche Wortwahl. Die Filme zeigen verschiedene Situationen, in denen die Nordkoreaner in Südkorea sprachliche Probleme haben, so dass es zu Missverständnissen führt. Außerdem wird ihre Fremdheit in Südkorea durch unterschiedliche Vokabeln noch eindeutiger. Die Benennung von Orten und Namen ist so verschieden, dass man ohne die passenden Bilder kaum verstehen kann, was sie benennen.

Der Film MY WEDDING CAMPAIGN konzentriert sich auf zwei aktuelle gesellschaftliche

---

<sup>687</sup> Das Fastfoodrestaurant im Film DANCE TOWN (2010, R: Kyu-Hwan Jeon) ist ebenso zu deuten. In diesem Film gibt es eine Sequenz, in der ein Fastfoodrestaurant als filmischer Spielraum inszeniert wird. In dieser Sequenz verlässt die Hauptdarstellerin Jeong-Lim zum ersten Mal ihre Wohnung allein, seit sie nach der Flucht die südkoreanische Staatsbürgerschaft bekommen hat. Sie läuft die Straße entlang und hält vor einem Fastfoodrestaurant. Sie starrt in das Innere, die Kamera zeigt ihr Gesicht in einer Großaufnahme. Im Anschluss betrachtet die Kamera Jeong-Lim aus der Entfernung und zeigt einige Schülerinnen. In der Szene, in der sie im Vordergrund und die Schülerinnen im Hintergrund gezeigt werden, wird die Fremdheit und unsichtbare Abgrenzung zwischen ihr und der südkoreanischen Gesellschaft eindeutig mit zwei geteilten filmischen Raumkonstruktionen dargestellt. Ihr unnatürliches Verhalten an einem fremden Ort, ein Teil der südkoreanischen Gesellschaft, verdeutlicht ihre Anpassungsschwierigkeiten.

Probleme in Süd- und Nordkorea, dass Männer auf dem Land keine Braut finden und sich deshalb ihre Partnerinnen im Ausland und unter übergelaufenen Nordkoreanern suchen<sup>688</sup>. In den detaillierten Beschreibungen sind die männlichen Darsteller auf dem Land und in Usbekistan sehr einfache Menschen, so dass es für sie eine Ehre war, in ihrem Leben einmal im Ausland gewesen zu sein. Die bäuerliche Ausstrahlung von Man-Taek, dem Hauptdarsteller, folgt dem klassischen Klischee: lockere Arbeitskleidung, wirres Haar und dialektale Sprechweise. Außerdem wird sein niedriges Bildungsniveau in einigen Sequenzen deutlich, als er beispielsweise Schwierigkeiten hat, Usbekistan auf der Landkarte zu finden. La-Ras Angst als nordkoreanische Überläuferin wird meist auf der Straße mit Rennsequenzen konkretisiert. Ein unruhiges, kämpferisches Leben wird oft mit der Handkamera aufgenommen.

#### **6.3.4.7 Geteilte Familie: Personalisierte Teilungssituation**

Schließlich ist die Teilungssituation und Wunsch nach Wiedervereinigung keine abstrakte These mehr, sondern personalisiert, wie auch in den Filmen SHIRI und JSA sowie TAEGUKGI: Wegen der Landesteilung haben die Liebesgeschichten kein Happy End oder die Figuren stehen vor einer langen Trennung. Die junge Generation, die sich seither keine konkreten Gedanken über die Landessituation gemacht hat, ist plötzlich persönlich von den Momenten betroffen, die in Erinnerung bringen, dass das Land seit über 50 Jahren in zwei Staaten geteilt ist. Auch die Tatsache, dass die jungen Männer zum Militärdienst verpflichtet sind, wird am Ende des Films durch die männlichen Figuren dargestellt. In diesen Momenten beeinflusst und blockiert die Situation des Landes ihre alltäglichen Wünsche. Mit diesen personalisierten Erlebnissen nähern sich die Figuren dem Thema und nehmen schließlich wahr, unter welchem Problem das Land seit langem leidet.

Die Personalisierung der schicksalhaften Landesgeschichte wird jeweils durch eine Menschengruppe in den Filmen A BOLD FAMILY (2005, R: Myoung-Nam Cho) und SILK SHOES (2006, R: Kyun-Dong Yeo) konkretisiert, die ihre Familienmitglieder<sup>689</sup> in

---

<sup>688</sup> Dieses Phänomen wird auch im Film SECRET REUNION (2009, R: Hun Jang) thematisiert. Der Unterschied ist, dass der Film MY WEDDING CAMPAIGN dieses Phänomen nur als romantisches Thema aufnimmt und diesen Prozess bis zum Wiedersehen des Paares mit Hilfe des Zeiträufers als wichtigstes Finale dargestellt. In SECRET REUNION wird die ausländische Braut als eine weitere fremde Gruppe betrachtet.

<sup>689</sup> Nach der aktuellen Statistik des Instituts Integrated Information System for Separated Families mit Stand vom 31.01.2013 und des Hyundai Research Instituts haben sich insgesamt 128.786 Personen in Südkorea seit 1988 als Mitglied einer auseinandergerissenen Familie gemeldet. 41,5% davon sind bereits verstorben; zwischen 1985 und 2011 trafen sich insgesamt 25.272 Familienmitglieder. in: Integrated Information System for Separated Families,

Nordkorea haben. Als wahre und lebendige Beweise des Krieges und den davon abgeleiteten Folgen existieren die geteilten Familien in beiden Ländern und hoffen von der Regierung eine Gelegenheit zu bekommen, Kontakt zu ihren Familien herzustellen. Im Vergleich zu den Liebesgeschichten in anderen Komödien sind die beiden Filme mehr auf der Grundlage der aktuellen Realität strukturiert, aber aus diesem Grund bekamen sie weder vom Publikum, noch den Kritikern viel Aufmerksamkeit und wurden wegen der dargestellten Thematik scharf kritisiert.

Diese beiden Komödien zeigen aus den Blickwinkeln verschiedener Generationen die Wiedervereinigung im Mittelpunkt des Films und fragen sich, ob die Wiedervereinigung tatsächlich der gemeinsame Wunsch aller Generationen ist. Diese verzweifelte Frage wird in *A BOLD FAMILY* mit einem familiären Theaterstück konkretisiert, in dem die Familienmitglieder die Wiedervereinigung von Süd- und Nordkorea, den einzigen Wunsch des Großvaters, inszenieren. [Abb. 148 und 149] Dabei ist interessant zu beobachten, wie die Wiedervereinigung je nach Generation und persönlicher Situationen unterschiedlich bewertet wird.

Die Wiedervereinigung ist besonders für den Großvater eine Sehnsucht. Er ist der Vertreter der Generation, die den Krieg und die Landesteilung hautnah miterlebt hat. Der Film zeigt schon zu Beginn durch direkte oder indirekte Rede des Großvaters und seinen Familienmitgliedern ganz deutlich den Wunsch nach Wiedervereinigung. Der Film beginnt mit einer Aufnahme des Fotoalbums seines Enkelkinds, die Narration seines Enkels impliziert, wie stark der Großvater unter der tiefen Sehnsucht nach seiner Familie in Nordkorea leidet. Weiterhin verdeutlicht seine Aktivität, regelmäßig den Anmeldeantrag auf ein Familientreffen mit den Verwandten in Nordkorea zu stellen, ganz explizit die Haltung seiner Generation, wie sie mit dem Thema Landesteilung umgeht.

Seine Heimat ist Nordkorea, wo er seine erste Familie gründete. Während des Krieges wurde er von seiner Familie getrennt und gründete in Südkorea eine neue Familie. Nach dem Krieg führte seine Generation das Land zu neuem Wohlstand. Nun leidet er als lebendes Relikt der Landesgeschichte unter der Teilungssituation. Je älter sie werden, desto dringender wird ihr Wunsch, die Wiedervereinigung zu fördern, um das Treffen ihrer Familie in Nordkorea zu realisieren. Ihr letzter Wunsch, dass sie ihre Heimat und die

---

auf:[https://reunion.unikorea.go.kr/reunion/jsp/user/ud/udl0101V?q\\_idx=184&q\\_section=REQUEST&q\\_argKeyGubun=&q\\_argKeyword=&currentSN=](https://reunion.unikorea.go.kr/reunion/jsp/user/ud/udl0101V?q_idx=184&q_section=REQUEST&q_argKeyGubun=&q_argKeyword=&currentSN=) und in: *Weekly Economic Review* (2012), Vol. 506, Hyundai Research Institute.

getrennten Familienmitglieder wieder besuchen können, ist je nach politischer Strategie und Stimmung unterschiedlich in seinen Erfolgsaussichten und leider bisher nicht für alle in Erfüllung gegangen.

Im Gegensatz dazu haben die späteren Generationen zum Thema der Wiedervereinigung kein enges Verhältnis. Dabei wird entweder im Zuge der politischen Bildung oder als gesellschaftliche Norm gelernt, dass die Wiedervereinigung eine Notwendigkeit ist. Der Wunsch nach einer Wiedervereinigung und die Motivation zur Umsetzung verliert aber im Alltag an Bedeutung und wird Stück für Stück verdrängt: Die Söhne des alten Mannes entscheiden sich in dem Film erst dann, das Theaterstück zu inszenieren, nachdem der ältere von dem Vermögen seines Vaters erfahren hat. Wie das Vermögen in diesem Film symbolisiert, spielt Geld nicht nur in der inszenierten, sondern auch in der realistischen Welt eine wesentliche Rolle als mächtige Motivation für die Wiedervereinigung. Das ist der Moment, als „die fiktionale Situation, die zur Unterhaltung gedacht war, zur nonfiktionalen Situation wird, im Blick der Jugend.“<sup>690</sup>: Der ältere Sohn leidet unter finanziellen Problemen und möchte verhindern, dass das gesamte Vermögen seines Vaters an den Staat übergeht. Die anderen Familienmitglieder, die später davon erfuhren, sind strikt gegen die Wiedervereinigung; es wird deutlich, dass sie das Vermögen nicht mit dem anderen Teil der Familie teilen möchten. Die Wiedervereinigung bedeutet in diesem Sinne für die Familienmitglieder eine neue Belastung, denn sie lernen die lang vergessene Familie nicht freiwillig kennen und müssen ihren Vater und sein Vermögen mit Fremden in Nordkorea teilen. Die Familie inszeniert die Wiedervereinigung demnach nicht für ihren Vater, sondern für ihre eigenen Zwecke. Diese rasche Gesichtsveränderung durch das finanzielle Vermögen zeigt sich durch die zwei kontrastiven Blickwinkel der beiden Generationen deutlich.

Die Motivation der anderen teilnehmenden Figuren ist ähnlich: Der Privatfinanzier unterstützt diese Aktivität, um verdoppelte Gegenleistungen zu bekommen und die Bewohner in den Bezirken nehmen teil, da sie eine finanzielle Gegenleistung versprochen bekamen. Eine Sequenz, in der der Ladenbesitzer dem alten Mann den Maschendrahtzaun an der Grenze als Symbol für die Landesteilung verkauft, zeigt deutlich, dass er die Wiedervereinigung vor allem als effektive Chance sieht, seine finanzielle Situation zu verbessern. Die jungen Menschen halten den alten Mann, der einen Platz in dem Bus nach

---

<sup>690</sup> Shin (2005), in: Cine 21, am 29.06.2005, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/31677](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/31677)

Pyongyang, der Hauptstadt Nordkoreas, reservieren möchte, für verrückt und belügen ihn, um sein Geld zu bekommen. Für die Regierung ist dieses familiäre Theaterstück, das die Familie aus eigener Kraft inszenierte, außergewöhnlich und zugleich bedrohlich, weil sie einen Verdacht hegten, dass diese Familie nordkoreanische Spione sein könnten. In diesem Film bleiben die Schmerzen des alten Mannes wegen der Landesteilung ausschließlich bei ihm. Der Filmemacher fragt mit der Sequenz, in der der Großvater in Nordkorea seine Familienmitglieder wiedersieht, und mit der Narration am Ende des Films, was die Wiedervereinigung für das Volk bedeutet.

Der Film *SILK SHOES* befindet sich auf einer ähnlichen Erzählebene wie *A BOLD FAMILY*. Im Mittelpunkt der Geschichte befindet sich ein alter, kranker Mann, der sich sehnlichst wünscht, vor seinem Tod noch einmal seine Heimat in Nordkorea zu besuchen. Die Beschreibung dieses Mannes hat viele Ähnlichkeiten mit dem alten Mann in *A BOLD FAMILY*: Sie sind krank und leiden unter der langen Sehnsucht nach ihrer Heimat. Die verschiedenen Menschen, die sein Sohn engagiert hat und die nicht aus dem familiären Umkreis stammen, inszenieren das wiedervereinigte Korea und begleiten den alten Mann beim Besuch seiner Heimat. Der Filmemacher Man-Soo, der dieses Theaterstück im Film führt, und die übrigen Statisten beteiligen sich wie in *A BOLD FAMILY*, um Geld zu verdienen. Sie täuschen die beiden wiedervereinigten Länder vor, durch selbstinszenierte Fernsehsendungen und typische Figurenbilder mit Hilfe von klischeehafter Kleidung und dem Dialekt Nordkoreas.

Trotz zahlreicher Ähnlichkeiten mit *A BOLD FAMILY* vermittelt der Film mit zwei wichtigen Sequenzen noch deutlicher, was die Wiedervereinigung für die ältere Generation bedeutet: In der Sequenz unterhält sich der alte Mann mit einer alten Dame in ihrem Haus, als er wegen seiner Krankheit kurz sein Bewusstsein verliert und in einem Wahnzustand ein kleines Dorf erreicht. Er denkt in seiner Illusion, dass er seine ehemalige Freundin in seiner Heimat wiedertrifft; die alte Dame wiederum hält ihn für ihren alten Bekannten, dadurch funktioniert ihre Unterhaltung skurilerweise. Im Anschluss sind beide in der letzten Sequenz wiederzusehen, in der sie wie ein wiedergefundenes Paar in seiner illusorischen Heimat mit den Feldern im Hintergrund, nebeneinanderstehen. Seine Heimat und die Freundin, der er in der Vergangenheit versprochen hat, mit einem Paar Seidenschuhen wieder nach Hause zu kommen, trifft er in seiner Fantasie endlich wieder und zeigt damit indirekt, dass der älteren Generation keine Zeit mehr bleibt, noch länger zu warten.

#### **6.3.4.8 Wiedervereinigung und Nostalgie: A BOLD FAMILY und GOOD BYE LENIN!**

Komödien haben dank der politischen Entspannung als neues Filmgenre über das Tabuthema eine romantische Perspektive eröffnet. Im Vergleich zu anderen Filmgenres, wie Thriller oder Melodrama, fanden sie jedoch relativ wenig Anklang in dem südkoreanischen Diskursraum. Vielmehr werden sie als belanglose Liebesgeschichten zwischen jungen Menschen betrachtet, die nicht mehr als ein Trend bedeuten. Ein Grund dafür ist in der Besetzung der Figuren zu finden: In den Hauptrollen der Filme sind meist die Schauspieler zu sehen, die in dieser Zeit als „große Stars“ bekannt sind und dafür predestiniert sind, in romantischen Liebesgeschichten zu spielen. Als Beispiel dafür sei der Film LOVE OF SOUTH AND NORTH genannt, der trotz des berühmten Darstellers In-Sung Choi wegen seiner lückenhaften Erzählungsstruktur und einer Reihe von belanglosen Szenen keine weitere Bedeutung hinterlassen hat, außer als Modeerscheinung.

Die Frage, wie Komödien mit diesem Thema umgehen sollen und ob das Genre Komödie dafür geeignet ist, dieses Thema filmisch umzusetzen, geht weiter in dem Film A BOLD FAMILY, in dem die Wiedervereinigung als Komödie behandelt wird. Um eine Antwort auf diese Frage zu finden, wird der Film A BOLD FAMILY als eine koreanische Version des deutschen Films GOOD BYE LENIN! (2003, R: Wolfgang Becker) in diesem kleinen Abschnitt mit letzterem verglichen.

Die Filme A BOLD FAMILY und GOOD BYE LENIN! haben viele Ähnlichkeiten, nicht nur politisch und filmthematisch, sondern auch inhaltlich. Als Komödie und Familiendrama, resultieren sie aus ähnlichen politischen Situationen der beiden Länder, mit dem Unterschied, dass Deutschland im Gegensatz zu Korea nach 40-jähriger Teilung wiedervereinigt wurde.<sup>691</sup> Sie sprechen jeweils von der verlorenen und der kommenden Zeit, in der die Familien in der jeweiligen aktuellen Situation gemeinsam erwachsen werden: Die inszenierte DDR vor der Wiedervereinigung in GOOD BYE LENIN! und die inszenierte Wiedervereinigung in A BOLD FAMILY werden mit Hilfe von verschiedenen sozialen Merkmalen gezeigt.

Der Film A BOLD FAMILY gewann während der Drehzeit aus verschiedenen Gründen Aufmerksamkeit: Eine inszenierte Wiedervereinigung für eine geteilte Familie in Nord- und Südkorea als Komödie ist eine völlig neue Herangehensweise an das Thema. Darüber hinaus war es der erste südkoreanische Film, der in Nordkorea gedrehte Sequenzen zeigte.

---

<sup>691</sup> Vgl. Kim (2011), S. 249.

Schließlich wurde der Film noch wegen seiner Ähnlichkeit zum deutschen Pendant GOOD BYE LENIN! in einen Plagiatsskandal verwickelt. Da das Drehbuch zum Film jedoch bereits 1988 entstand und 1997 bei einem Drehbuchwettbewerb ausgewählt wurde<sup>692</sup>, konnte der Skandal abgewendet werden. Den Grund für die 13-jährige Verzögerung des Drehbuchs von A BOLD FAMILY, findet Kim in dem grenzüberschreitenden Erfolg von GOOD BYE LENIN!. In seiner komparativen Analyse der Wiedervereinigung beider Filme schreibt er von dem „interkulturellen Einfluss“<sup>693</sup> des Films GOOD BYE LENIN! auf A BOLD FAMILY. Der deutsche Film GOOD BYE LENIN!, „eine Komödie von der verlorenen Zeit“<sup>694</sup>, thematisiert die Situation in Ostdeutschland nach der Wiedervereinigung mit kontrastiven visuellen Darstellungen und beobachtet dabei mit unterschiedlichen Gesellschaftsbildern, was sich durch die Wiedervereinigung verändert hat. Der Filmemacher schafft 13 Jahre nach der Wiedervereinigung „eine Filmwelt, in der das heute durchgesetzte System des Kapitalismus mittels einer utopischen Komödie auf den Kopf gestellt wird“<sup>695</sup> und mit „beharrlichster Kritik am Kapitalismus“<sup>696</sup> aus linker Perspektive hat der hehre Freiheitsbegriff seine Bedeutung verloren. Es gab gemischte Reaktionen auf diesen Film: Neben großem Lob über Beckers Kunstgriff „deutsche Geschichte als Schlafzimmertraum, als Halluzination einer Herzpatientin“<sup>697</sup>, gab es auch zahlreiche skeptische Bewertungen, bis hin zur Bezeichnung als „Publikumsverarschung“.<sup>698</sup> Trotz unterschiedlichster Meinungen hat der Film neben der Berlinale 2003 und dem deutschen Filmpreis 2003 viele weitere Auszeichnungen erhalten.

Der große Unterschied zwischen beiden Filmen vom wirtschaftlichen Aspekt her liegt in dem unterschiedlichen Ergebnis: GOOD BYE LENIN! wurde in Deutschland mit ca. 650.000 Zuschauern als erfolgreichster Film des Jahres 2003 bezeichnet, im Vergleich dazu erreichte A BOLD FAMILY trotz großer Aufmerksamkeit lediglich 140.000 Zuschauer.<sup>699</sup> Trotz großer Erwartungen wurde A BOLD FAMILY noch vor dem Filmstart von den südkoreanischen Feuilletons scharf kritisiert.

Die gegensätzliche Erfolgsgeschichte stellt infrage, dass das Filmgenre tatsächlich eine

---

<sup>692</sup> Vgl. Lee (2011), S. 177-178 und Vgl. Kim (2011), S. 250.

<sup>693</sup> Kim (2011), S. 250.

<sup>694</sup> Cornil (2008), S. 252.

<sup>695</sup> Ebd., S. 256.

<sup>696</sup> Ebd., S. 259.

<sup>697</sup> Kilb (2003), S. 37.

<sup>698</sup> Westphal (2003), S. 33.

<sup>699</sup> Vgl. Kim (2011), S. 251.

Rolle spielte. Lee versucht in ihrem Aufsatz, einen möglichen Grund dafür zu finden. Mit Hilfe eines Vergleichs der Erzählstrukturen beider Filme stellte sie eine These auf: GOOD BYE LENIN! beschreibt die Harmonie zwischen den sozial-gesellschaftlichen Problemen nach der Wiedervereinigung und die Liebe zur Familie. Der Film enthält zum Teil Aspekte einer Komödie, hinter diesem witzigen Hintergrund wirft er jedoch einen kritischen Blick auf die kapitalistische Gesellschaft.<sup>700</sup>

Der Grund für den Misserfolg von A BOLD FAMILY ist in verschiedenen Kontexten zu finden: A BOLD FAMILY befindet sich an der Grenze zwischen komödiantischem und melodramatischem Kontext und konzentriert sich ausschließlich auf die slapstikhafte Darstellungsweise; dadurch behandelt der Film den Wunsch nach Wiedervereinigung sehr einfach, um die Erzählung an das Niveau von Komödien anpassen zu können.<sup>701</sup> Dabei kommt die innerliche Veränderung der Perspektive der Familienmitglieder auf die Wiedervereinigung zu plötzlich: Die inszenierte Wiedervereinigung wird mit einem Mal nicht mehr humorvoll behandelt, damit wird die Sehnsucht nach Wiedervereinigung zu „einem melancholischen Wunsch“<sup>702</sup>, der den Patriotismus des Volkes anregt.

Den Erfolg der Komödie als Filmgenre, das ein ernsthaftes Thema behandelt, sehen Seeblen und Jung darin, dass „mit den Mitteln der Komödie Klassenkonflikte weichgezeichnet werden.“<sup>703</sup> Kerstin Cornil beschreibt die Funktion der Komik in GOOD BYE LENIN! unter dem moralischen Aspekt.

Der Witz bringt die gewohnte Mechanik unserer kulturellen Ordnung durcheinander, weil er vorübergehend die Triebunterdrückung enthemmt und die Zensur außer Kraft setzt. Auf diese Weise werden Lustquellen zugänglich gemacht, die normalerweise verschlossen sind. Zumindest der funktionierende Witz vernebelt seine Analyse und lässt uns über die Gründe für unser Lachen im Dunkeln tappen. Daher rivalisiert der Witz mit dem rational klar nachvollziehbaren Argument und dem diskursiven Denken.<sup>704</sup>

---

<sup>700</sup> Vgl. Lee (2011), S. 171.

<sup>701</sup> Vgl. Lee (2011), S. 180.

<sup>702</sup> Shin (2005), in: Cine 21, am 29.06.2005, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/31677](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/31677)

<sup>703</sup> Cornil (2008), S. 265.

<sup>704</sup> Ebd., S. 265.



Damit kann erklärt werden, dass das Filmgenre keine wesentliche Rolle dafür spielt, ob eine Komödie einem ernsten Thema gerecht wird. Außerdem kann man nicht davon ausgehen, dass sich das Ergebnis des Vergleichs beider Filme gegen das Genre der Komödie insgesamt richtet. Wichtiger ist, wie nachvollziehbar eine ernsthafte Wirklichkeit in dem filmischen Raum erzählt wird und ob die Gesellschaft, die solche Filme konsumiert, bereit ist, sie zu akzeptieren.

Man kann in Korea keine richtige Komödie über die Teilung machen, solange es Menschen gibt, die sich wegen der Teilung Koreas noch in Trauer und Leid befinden. Es gibt immer noch über eine Million Menschen, die über 50 Jahre lang weder eine Nachricht von ihren Familienmitgliedern, von denen sie während des Korea-Krieges 1950-1953 getrennt wurden, gehört, noch sonst irgend einen Kontakt gehabt haben und sich jahrelang nach einem Wiedersehen mit ihren Eltern, Frauen, Kindern und Geschwistern sehnen. Die Teilung Koreas und die Geschichte der getrennten Familien ist tragisch. Man kann deshalb diese tragische Geschichte nicht als Stoff für eine Komödie nehmen, weil sie keine vollendete Geschichte ist. Tragische Ereignisse können erst dann zum Stoff für eine Komödie werden, wenn sie abgeschlossen und dazu noch mehrere Jahrzehnte vergangen sind. Erst dann entsteht eine zeitliche Distanz, die einen Freiraum für die Komödie ermöglicht. Man brauchte mehr als 10 Jahre, um eine Komödie über die deutsche Vereinigung wie *GOOD BYE LENIN!* zu konzipieren. Da Korea noch geteilt ist und viele Menschen immer noch darunter leiden, kann man die Teilung und Wiedervereinigung nicht konsequent als Stoff für eine Komödie nutzen. Deswegen ist das mutige Vorhaben des Regisseurs (...) gescheitert, eine Komödie über die Teilung zu probieren.<sup>705</sup>

*GOOD BYE LENIN!* hatte Erfolg mit einer „Mischung von Trauer und Humor“<sup>706</sup> und einem zeitlichen Abstand von 13 Jahren nach der Wiedervereinigung. Dagegen ist der Film *A BOLD FAMILY* damit gescheitert, die zentrale Aussage bis zum Ende des Films

---

<sup>705</sup> Kim (2011), S. 263.

<sup>706</sup> Kim (2011), S. 256.

durchzuhalten. Außerdem ist die koreanische Gesellschaft noch nicht bereit, über eine inszenierte Wiedervereinigung und die auseinandergerissenen Familien zu lachen. Wahrscheinlich wird es lange dauern, bis koreanische Bürger über eine Komödie über Landesteilung und Wiedervereinigung lachen können.

### **6.3.5 Exkurs: Dokumentarfilme über den Konflikt**

#### **6.3.5.1 Das Verhältnis zwischen Dokumentarfilmen und der Gesellschaft**

Die neue Welle der Vielfältigkeit des Filmgenres in der Blütezeit des koreanischen Kinos eröffnete ein neues Filmgenre, das mit Konfliktthemen verknüpft wurde. Dokumentarfilme waren seit dem Korea-Krieg und im Anschluss mit der langen Militärregierungszeit bis fast zum Ende der 1990er Jahre wenig vertreten und anfangs, in den 1960er Jahren, ein Propagandamittel; in den 1980er Jahren schließlich ein Zeichen des Widerstands gegen die Regierung, meistens von einzelnen sozialkritischen Studenten produziert.<sup>707</sup> Seit der Entstehung dieses Genres wird der Dokumentarfilm als Synonym für Independentfilme in Korea verstanden. Yun-Ju Kang bezeichnet in ihrer Dissertation Independentfilme als „unabhängige Filme“ und schreibt, dass diese Definition sich ständig verändert und innerhalb einer Periode auch unterschiedlich verstanden werden kann.<sup>708</sup> Jedoch bleibt unverändert, dass die Filme dieses Genres wegen ihres Charakters, nämlich ihres „Kampfgeistes“<sup>709</sup>, „von der Regierung aus politischen Gründen benachteiligt wurden und dementsprechend keine öffentlichen Mittel oder gesetzliche Unterstützung erhalten haben.“<sup>710</sup> Sie wurden von der Regierung stark untergedrückt und sie bekamen wenig Gelegenheit, der Öffentlichkeit im Kino gezeigt zu werden.

Der Film REPATRIATION (2004, R: Dong-Won Kim) ist der erste Dokumentarfilm in der koreanischen Filmgeschichte, der trotz des regierungskritischen Themas und dem wenig beachteten Genre im Vergleich zu Spielfilmen im Land ein großer Erfolg wurde, der in filmwirtschaftlicher Hinsicht sogar als „ein Wunder“<sup>711</sup> bezeichnet wird. Dieser Film wurde „in fünf Kinos in Seoul und zwei Kinos in anderen Städten gezeigt und gewann dabei 20.000 Zuschauer.“<sup>712</sup> Außerdem wurde er mit Hilfe von Schulen, Verbänden und

---

<sup>707</sup> Vgl. Nam; Kim; Lee (2010), S. 11-12 und Vgl. Lee (2011), S. 236-237.

<sup>708</sup> Vgl. Kang (2003), S. 158.

<sup>709</sup> Ebd., S. 160.

<sup>710</sup> Ebd., S. 158.

<sup>711</sup> Kang (2010), S. 154.

<sup>712</sup> Min; Chae (2011), S. 293.

regionalen Independent-Film-Gruppen 180 inoffizielle Aufführungen in den Regionen aufgeführt und gewann dadurch wiederum ca. 20.000 Zuschauer zusätzlich.<sup>713</sup>

Warum aber wurde dieser Dokumentarfilm plötzlich ein „großer“ Erfolg? Woher kamen die vielen Aufführungsmöglichkeiten für dieses Filmgenre, das bisher wenig Aufmerksamkeit bekam? Für die offizielle Aufführung im Kino gab es einige wichtige sozial-gesellschaftliche Hindergründe. Die neue Regierung von Dae-Jung Kim von 1998 bis 2003 spielte dabei eine entscheidende Rolle, sie ermöglichte erst die Blütezeit des koreanischen Kinos. Der Filmemacher äußert in einem Interview über seinen Film die politische Beeinflussung: „Rückblickend ist es ausschließlich unter der Regierung von Kim möglich gewesen, diesen Film zu veröffentlichen. Ohne ihn wäre es gar nicht realisierbar gewesen, die politischen Langzeitgefangenen nach Nordkorea zu repatriieren, die Filmeröffnung ebenso. Ich frage mich, ob mein Film unter der Regierung von Myung-Bak Lee hätte aufgeführt werden können.“<sup>714</sup> Durch die Unterstützung des Korea Film Councils wurde der Weg geebnet für stabile Veröffentlichungskonditionen, die für die meisten Dokumentarfilme ein großes Problem waren.<sup>715</sup>

Der Erfolg von REPATRIATION setzte sich in späteren Dokumentarfilmen fort: Er motivierte die Produktion weiterer Dokumentarfilme, wie OUR SCHOOL (2006, R: Myung-Jun Kim), OLD PARTNER (2008, R: Chung-Ryoul Lee), TEAR OF AMAZON (2010, R: Jin-Man Kim; Hyun-Cheol Kim), DON'T CRY FOR ME SUDAN (2010, R: Su-Hwan Ku) und THE TRUE-TASTE SHOW (2011, R: Jae-Hwan Kim). Durch das in der Gesellschaft neu aufgekommene Interesse an Kommunikation, stieg die Aufmerksamkeit des Publikums für diese Filme. Insbesondere wurde der Film OLD PARTNER mit insgesamt 2.980.000 Zuschauern als erfolgreichster Dokumentarfilm ausgezeichnet.<sup>716</sup>

---

<sup>713</sup> Diese Aufführung für soziale Gruppen war das wichtigste Verleihverfahren, denn sie wurden nicht kommerziell produziert, zum offiziellen Verleih musste das behandelte Thema gesellschaftlich-politisch noch mehr verbreitet werden. Nach der Eröffnung von The Association of Korean Independent Film and Video im Jahr von 1997 ist der Versuch für die Erweiterung des offiziellen Verleihs intensiviert worden. Schließlich wurde die Zahl der Spielstätten für Independentfilme mit der Unterstützung des Korea Film Councils deutlich erhöht. Vgl. Nam; Kim; Lee (2010), S. 23 und 47, Vgl. Min; Chae (2011), S. 293.

<sup>714</sup> Kang; Meng (2010), S. 219-220.

<sup>715</sup> Vgl. Nam; Kim; Lee (2010), S. 51.

<sup>716</sup> Der Film OLD PARTNER brachte aber eine heftige Diskussion mit der Frage nach der Identität des Dokumentarfilms. Dieser Film gehört zwar zum nonfiktionalen Dokumentarfilm, folgt aber den fiktionalen Inszenierungsregeln, also ist sein Erfolgskonzept als Dokumentarfilm zum Beispiel die Verwendung von Originalton und fiktionalem Ton durch den Filmemacher. Die meisten Filmkritiker in Korea geben zu, dass dieser Film mit Hilfe dieser neuen Erzählform erfolgreich werden konnte, aber wegen seiner „inszenierten Realität“ lässt sich fragen, ob dieser Film tatsächlich als Dokumentarfilm zu klassifizieren ist. Vgl. Min; Chae (2011), S. 287.

### 6.3.5.2 Perspektive und Bedeutung: REPATRIATION

Der Stellenwert des Films REPATRIATION liegt zuerst darin, dass er als erster erfolgreicher Dokumentarfilm die politischen Langzeitgefangenen aus Nordkorea in den Mittelpunkt rückt, die lange in Südkorea inhaftiert waren, aber immer von der südkoreanischen Öffentlichkeit ignoriert wurden und die allerdings sowohl von Südkorea als auch von Nordkorea verschwiegen werden. Unter dem Begriff politische Langzeitgefangene versteht man „die Nordkoreaner im Gefängnis in Südkorea, die dort festgehalten wurden, da sie nicht bereit waren, ihre Ideologie zu wechseln.“<sup>717</sup> Sie wurden meist während des Bruderkriegs als nordkoreanische Geisel gefangengenommen oder kamen als nordkoreanische Spione nach Südkorea.<sup>718</sup> Mit der Wende zur Demokratie konnten sie aus der unmenschlichen Gewalt der südkoreanischen Regierung von Chung-Hee Park befreit werden. Sie hatten bis dahin jedoch durchschnittlich über 30 Jahre im Gefängnis verbracht, und verließen es nur krank oder tot. Beide Länder gaben bisher keine offizielle Bestätigung dafür, gegenseitige Spionage betrieben zu haben, obwohl zahlreiche nordkoreanische Spione in den letzten Jahrzehnten in Südkorea aufgedeckt wurden und als politische Langzeitgefangene im Gefängnis trotz Gewalt und Unterdrückung über 30 Jahre lang ihrer Ideologie treu blieben.

Das Besondere an diesem Film sind auch „die 12 Jahre Drehzeit und die 800-stündige Aufnahmezeit.“<sup>719</sup> Seit 1992 bis zur Veröffentlichung des Films im Jahr 2004 hat der Filmemacher die politischen Langzeitgefangenen interviewt und seine langen Beobachtungen ihres Leben und die gesellschaftlich-politischen Veränderungen des Themas nah mit den Augen der Kamera dokumentiert. Der wesentliche Charakter der Dokumentarfilme liegt in der Aufzeichnung und Repräsentation der Wahrheit; der Filmemacher verfolgt damit ein lang gescheutes Tabuthema. Diese 12-jährige Drehzeit bedeutet sehr viel: Es ist ein indirekter Beweis dafür, wie reizempfindlich das Thema in Korea ist, vor allem, weil dieses Problem noch nicht abgeschlossen ist, so dass es schwierig ist, die eigene Meinung darüber zu äußern. Die Existenz der politischen Langzeitgefangenen zeigt die angespannte Beziehung zwischen Süd und Nord seit dem Kalten Krieg sehr ausgeprägt, aus diesem Grund wird das Problem seit langem totgeschwiegen. Ein weiterer Grund für die lange Drehzeit ist im Verhältnis des

---

<sup>717</sup> Kang (2010), S. 149.

<sup>718</sup> Vgl. ebd., S. 149.

<sup>719</sup> Min; Chae (2011), S. 292.

Filmemachers zu den politischen Langzeitgefangenen zu finden. Einst sah man die politischen Langzeitgefangenen als bösen Feind, der nicht zur authentischen Gesellschaft gehört und möglicherweise hat sich bis heute nicht viel daran geändert. Wie der Filmemacher als Erzähler im Film kommentiert, bedeuten die politischen Langzeitgefangenen für südkoreanische Bürger ein Stück Nordkorea, deshalb ist es nicht einfach, sie ohne Vorurteile zu betrachten. Die 12 Jahre Drehzeit waren für den Filmemacher notwendig, um sie neutral zu beleuchten und gegenseitige Freundschaft und Vertrauen zu gewinnen.

Was der Filmemacher mit seinen Filmfiguren während der langen Drehzeit erlebte, insbesondere wie die eigene, persönliche Geschichte und Gegenwart seiner Filmfiguren filmisch repräsentiert werden, wird im folgenden Abschnitt mit Hilfe der Filmanalyse näher beleuchtet.

### **6.3.5.3 Drei filmische Elemente zur Wiedergabe der Geschichte**

#### **6.3.5.3.1 Filmische Gegenstände**

Der Film REPATRIATION unterscheidet sich von den anderen Beispielfilmen, die bereits analysiert wurden, vor allem durch den Charakter der Schauspieler. Im Film REPATRIATION erscheinen verschiedene Menschengruppen, vor allem die politischen Langzeitgefangenen, südkoreanische Bürger und der Filmemacher selbst, die nicht als Star bezeichnet werden können. Sie sind reale Personen, die mehr oder weniger mit dem Thema der politischen Langzeitgefangenen, die ihr Leben unter einem sozial-politischen Stigma führen mussten, zu tun hatten und aktiv an der filmischen Erzählung teilnehmen. Der Film protokolliert die gesamte Zeit im Detail, während er gedreht wurde und zeigt dabei ihre Lebensgeschichte. Zugleich werden die Umgebung und ihre sozialen Aktivitäten mit südkoreanischen Unterstützern im Hauptteil beschrieben.

Auf der Suche nach Aufklärung über die Art der filmischen Darstellung des vergangenen und gegenwärtigen Lebens der politischen Langzeitgefangenen in Südkorea im Film REPATRIATION ist festzustellen, dass in diesem Film authentische Nordkoreaner im Mittelpunkt stehen, die mit vollem Körpereinsatz die schwere Zeit überstanden haben. Als Dokumentarfilm fokussiert er hauptsächlich die mittlerweile alten Langzeitgefangenen, die als Teil der südkoreanischen Gesellschaft leben. Die Kamera bleibt im Laufe des Films meist nah an den Figuren in ihrem alltäglichen Lebensraum; sie zeigt, wie sie über sich, ihre Kollegen und ihre Vergangenheit sprechen. Die Kamera des Filmemachers dringt

dabei tief in ihr Leben ein und lauscht intensiv ihrer Stimme. Dabei wird die den Körper zeichnende Geschichte durch zahlreiche Nah- und Großaufnahmen wie im Portrait aufgenommen. Jens Eder schreibt in seinem Buch „Die Figur im Film“ die Rolle der Einstellungsgrößen für Distanzwahrnehmung: „Die relative Größe eines dargestellten Gegenstandes innerhalb des Bildkaders beeinflusst nicht nur das Erkennen von Details, sondern auch das Gefühl zum Objekt, sie suggeriert eine bestimmte Entfernung, eine *vermittelte Distanz* zwischen Figur und Zuschauer.“<sup>720</sup> Ihre individuelle Ausstrahlung lässt nicht erkennen, aus welchem Land sie stammen. Ihre faltigen Gesichter und glänzenden Augen, die von der Kamera betrachtet werden, vermitteln hautnah ihre Emotionen, so dass an das Gefühl des Publikums appelliert wird, dabei soll Mitgefühl und Verständnis für ihre Vergangenheit und Gegenwart geweckt werden.<sup>721</sup>

Es ist mühsam, dem gesamten Prozess des Erinnerns der vergessenen Geschichte zu folgen: Es wird mehrmals gezeigt, wie die Gefangenen mit ihrer Stimme klare Zuneigung zum Kommunismus äußern und die damalige südkoreanische Regierung scharf kritisieren. Ihre Durchsetzungskraft, dass sie trotz der langen Qual noch an dieser Überzeugung festhalten, lässt vergessen, wie viel Zeit vergangen ist. Außerdem kontrastiert ihr verfilmter Alltag über zehn Jahre nach ihrer Entlassung mit ihrem starken Glauben an den Kommunismus. Die Gesichter sind nicht nur in laufenden Bildern, sondern auch auf einzelnen Fotos präsentiert. Das gilt auch für die verstorbenen Gefangenen. Dadurch wird die Bedeutung jedes Einzelnen betont, der nicht in Vergessenheit geraten darf.

Zwischen historischer Dokumentation und authentischen Bildern mit Narration hin und her pendelnd, verwendet der Film Bild- und Tonmaterial unterschiedlicher Herkunft und setzt dadurch eine Vielfalt von semiotischen Prozessen in Gang. Bei der Repräsentation der vergessenen Geschichte wird der Film *REPATRIATION* ergänzt durch objektive Bildmaterialien als Beweismittel, wie Zeitungstexte und Nachrichtensendungen über die gefangenen nordkoreanischen Spione sowie Fotos und die Veränderungen in der Beziehung zwischen Süd- und Nordkorea, um ihre damalige Situation und die soziale Stimmung noch effektiver darzustellen. Auch Dokumentationen und Zeitungsartikel über die Nahrungsnot in Nordkorea sind als Hilfsmittel zu finden. Als Stummfilm mit Untertiteln vermittelt der Filmemacher die gesamte Statistik der politischen Langzeitgefangenen seit dem Jahr 1972 und die Zahl der Toten während der Haftzeit.

---

<sup>720</sup> Eder (2008), S. 636.

<sup>721</sup> In: Cine 21, am 20.04.2005, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/29886](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/29886)

Diese dokumentarischen Materialien dienen dazu, mit gewissem Abstand von der persönlichen Lebensgeschichte die vergangene Zeit zu präsentieren. [Abb. 175 und 177] Der Filmemacher verknüpft die persönliche Erzählung der lebenden Zeugen in Form von Interviews mit dokumentarischen Mitteln, um anzudeuten, dass die politischen Langzeitgefangenen nicht die Feinde, auf der Gegenseite Südkoreas waren, sondern nicht mehr als hilflose Opfer, die gegen die mächtige Gewalt ihre politische Überzeugung bewahren wollten. [Abb. 176 und 178] Ein gutes Beispiel dafür ist die Sequenz, in der die Gefangenen mit eigenen Worten davon berichten, wie sie mit staatlicher Gewalt dazu gebracht werden sollten, ihre ideologische Überzeugung zu verleugnen und sich den Werten der westlichen Demokratie zuzuwenden. Diese ungefähr achtminütige Sequenz zeigt deutlich, wie dieser Film die vergessene Geschichte repräsentiert: Anfangs bleibt die Kamera ganz nah an den Figuren, die von ihren eigenen Erfahrungen mit authentischem Hintergrund erzählen, dann ist plötzlich kein Ton zu hören und die statistischen Informationen über die politischen Langzeitgefangenen werden in Textform gezeigt. Im Anschluß wird ohne Ton eine lange Liste von Namen derer gezeigt, die in dieser Zeit im Gefängnis ums Leben kamen. Im Folgenden werden ihre Bilder mit der Frage des Filmemachers gezeigt, was sie motiviert hat, der Gewalt nicht nachzugeben. Zum Schluß wird die Antwort auf diese Frage durch ein Interview gegeben. Die Gefangenen spielen die Rolle als aktive Erzähler der Geschichte, dabei spielt es keine große Rolle, ob sie noch am Leben sind oder nicht. Um ihre persönlichen Berichte neutral darzustellen, werden dokumentarische Stoffe eingesetzt. Der Filmemacher als Fragesteller und Zuhörer nimmt dabei an ihrer Geschichte teil. Außerdem legt der Filmemacher zwei Figurenbilder aufeinander, eines aus seiner jungen Zeit und das andere aus der gegenwärtigen Zeit, so dass der lange Zeitabstand mit dieser Überschneidung wirksam visuell dargestellt wird. Nach der erfolgreichen Rückkehr befinden sich die Figuren zuerst auf Fotos, die in dem Buch zu sehen sind, das in Nordkorea für die zurückgekehrten politischen Langzeitgefangenen gemacht wurde. Durch die äußerliche Veränderung der zurückgekehrten Figuren nach Nordkorea ist anzunehmen, dass sie nach dieser langen Zeit endlich ihren ersehnten Status und Anerkennung erreicht haben. Trotz sprunghafter Raumwechsel im Bild erscheinen sie dabei kaum als fremd.

#### **6.3.5.3.2 Narration des Erzählers**

Heimlich jemandens Tagebuch zu lesen, ist spannend, insbesondere wenn der

Tagebuchschreiber über 12 Jahre lang von einem Tabuthema schreibt. Der Film REPATRIATION wird in Südkorea oft in dem Zusammenhang erwähnt, wie der Filmemacher seine Figuren betrachtet und wie er im Laufe des Films den physischen und emotionalen Abstand von ihnen abschafft. Der Schlüssel zur Antwort liegt kurz vor dem Ende des Films in der Aussage eines Gefangenen, der freiwillig nach Nordkorea ging, der Filmemacher sei wie sein Sohn. Dies zeigt das Verhältnis zwischen dem Filmemacher und seinen Figuren, das sich mit Geduld und Gemeinschaft während zahlreicher gemeinsamer Tage entwickelte. Im Film REPATRIATION, als Tagebuch über Langzeitgefangene, die nicht nur ihren Glauben an den Kommunismus behalten, sondern sich auch gegen die westliche Demokratie ausgesprochen haben, ist die Rolle des Erzählers, der Filmemacher selbst, vielseitig: Als naiver und neugieriger südkoreanischer Bürger, wie das Publikum, nähert er sich dem ehemaligen Gegner mit Angst und Neugier, von dem jedoch nach der langen Zeit kein gegnerisches Potential mehr bemerkbar ist, im Gegenteil zeigen sie sich als warmherzige Menschen, die Verantwortung für ihre Entscheidung übernehmen und versuchen, mit den Südkoreanern harmonisch zu leben: Er befindet sich zuerst zwischen den Langzeitgefangenen und dem Publikum; als Beobachter und Zuhörer betrachtet der Filmemacher die politischen Langzeitgefangenen und ihr Zusammenleben mit ihren südkoreanischen Unterstützern im Hauptteil. Der Filmemacher lässt seine Erzähler ohne detaillierte Anweisung von sich selbst erzählen und ergänzt den Abstand zwischen beiden Seiten oft mit Schweigen.

Der Filmemacher hält aber nicht nur als Beobachter einen gewissen Abstand zu seinen Laiendarstellern. Als aktiver Erzähler bricht er oft die Grenze zwischen realistischer und verfilmter Welt, dadurch, dass er nicht selten im Film zu sehen ist, und mischt seine subjektiven Meinungen und Gefühle zur betroffenen Situation mit Hilfe der Narration ohne zu zögern unter, in einer *nah vermittelten Distanz*, um seine Reaktion dem Publikum zu vermitteln<sup>722</sup>: Als er eine Absage für einen Besuch der Langzeitgefangenen in Nordkorea bekommt, die nach Nordkorea geschickt wurden, äußert er seine Hilfslosigkeit.

Für den Filmemacher ist der Film eine Art „Selbstreflexion“, in der sein ernsthaftes

---

<sup>722</sup> Diese Erzählmethode, nämlich eine aktive Teilnahme an der Erzählung und Äußerung seiner Selbstreflexionen bezüglich seiner Erkenntnisse verändert sich die klassische Rolle des Filmemachers von Dokumentarfilmen. Sie sind nicht mehr „ein objektiver Prüfer, ob die Tatsache tatsächlich eine Wahrheit ist, sondern Mitfühlende mit einer menschlichen Grenzwahrnehmung.“ Diese Veränderungen sind in anderen Dokumentarfilmen nicht selten zu finden, die seit 2000 auf den Markt gekommen sind. Vgl. Nam; Kim; Lee (2010), S. 31.



Verständnis für die Langzeitgefangenen kommentiert wird, das auch dem seines Publikums entspricht.<sup>723</sup> Es wird mehrmals aus verschiedenen Perspektiven angesprochen, welche Bedeutung dieser Film in der südkoreanischen Filmgeschichte hat. Oft wird insbesondere „das selbstreflektierende Verhalten des Filmemachers“<sup>724</sup> als wertvoll erachtet, dass er in Augenhöhe mit seinen Figuren seine Neugier und Zweifel bearbeitet hat und durch diesen Prozess die Kommunikation mit dem Publikum gewonnen hat.<sup>725</sup>

#### **6.3.5.3 Authentische Räumlichkeit in Süd und Nord**

In diesem Film tauchen je nach Figur viele verschiedene filmische Räume auf. Dabei werden gleichermaßen Gegenwart wie Vergangenheit der Figuren betrachtet. Um ihre aktuelle Lebensqualität objektiv zu beleuchten, nimmt der Filmemacher die Figuren vor ihren Lebensräumen auf. Die Alltäglichkeit ihrer Lebens- und Arbeitsräume verdeutlicht die jeweiligen schweren Lebensumstände nach der Befreiung und gibt dem südkoreanischen Zuschauer und der Gesellschaft die Möglichkeit, einen neutralen Blick auf ihre aktuelle Situation zu werfen. In ihren alltäglichen Räumen werden dabei die aktuellen, persönlichen Lebensprobleme und die bittere Vergangenheit des Leidens unter der staatlichen Gewalt und im Gefängnis fokussiert.

Ihre Lebensräume erweitern sich auf ihre Umgebung und damit wird durch konkrete Konfliktaufnahme das Thema der Langzeitgefangenen aus einer erweiterten Perspektive beleuchtet. Eine Sequenz zeigt die Menschen während einer Demonstration auf der Straße, wo sie für ihre Rückkehr nach Nordkorea eintreten und die unmenschliche Behandlung während der Gefängniszeit publik zu machen versuchen, so dass sie ohne Umschweife nach Nordkorea zurückgesendet werden. Die isolierten Bilder der Figuren mit einzelnen Kameraeinstellungen wiederholen sich, jedoch bewegt sich der Fokus vor allem auf ihre Mitmenschen und die kontrastiven zwei Seiten in Südkorea, wie sie die politischen Langzeitgefangenen betrachten. Insbesondere beleuchtet der Filmemacher den Konflikt zwischen den positiven Unterstützern für die politischen Langzeitgefangenen und der übrigen Familienmitglieder sowie jene Unterstützer, die während und nach dem Krieg nach Nordkorea verschleppt wurden. Mit schwankender Handkamera erkundet der Filmemacher vor Ort, wo die kontrastive Gegenüberstellung besondere Auswirkungen hatte.

---

<sup>723</sup> Vgl. Paguet (2007), in: Korean Film org, auf: <http://koreanfilm.org/docs.html>

<sup>724</sup> Min; Chae (2011), S. 301.

<sup>725</sup> Vgl. Bae (2008), S. 68-69.

Kurz vor Schluss zeigt der Film zwei unterschiedliche Bildmaterialien von Nordkorea, ein inszeniertes und ein authentisches Bild: Nordkorea im Propagandafilm ist bunt und wohlhabend. Die Nordkoreaner empfangen ihre *Söhne der Sonne* herzlich und sehen sie als Heldenfiguren, die für ihr Vertrauen in den Präsidenten und den Kommunismus trotz langer Unterdrückung aus Südkorea lebend zurückgekommen sind. [Abb. 179 und 180] In den alltäglichen Bildern aus Nordkorea, die das Drehteam aufnimmt, ist kaum ein Unterschied zu Südkorea zu finden; wie die Erzählerin kommentiert, habe sie das Gefühl, sich nur etwas nördlicher zu befinden.

## 7. Die Gegenwart seit 2008

### 7.1 Die sozialpolitische Atmosphäre

Die Regierung von Myung-Bak Lee (2008-2013) ging auf Distanz zu den Vorgängerregierungen von Dae-Jung Kim und Moo-Hyun Roh und legte besonderen Wert auf die Verbesserung der Beziehungen zu Nordkorea.<sup>726</sup> Zehn Jahre lang befand sich Lees Partei in der Opposition und musste sich zurückhalten, so dass sie die letzten zehn Jahre als „verlorene 10 Jahre (ABR, Anything But Roh)“<sup>727</sup> definierte. Seine Regierung setzte sich ein großes Ziel, nämlich die Probleme zu lösen, die durch die politische Linie der einseitigen finanziellen Unterstützung Nordkoreas durch die Vorgängerregierung entstanden waren.<sup>728</sup> Dabei versprach er die Verbesserung der Menschenrechte und der Lebensqualität, was leere Versprechungen blieben.<sup>729</sup> Die Bezeichnung „verlorene 10 Jahre“ bezieht sich besonders auf das Nichtzustandekommen der zwei wichtigsten Vereinigungsversuche der früheren Regierungen: „The June 15th North-South Joint Declaration“ im Jahr 2000 und „The October 4th North-South Declaration“ im Jahr 2007. Dies hielt den Konflikt mit Nordkorea aufrecht, das beide Vereinigungsversuche unterstützt hatte.

---

<sup>726</sup> Since the Kim Young-Sam administration, the South Korean government pursued an engagement policy based on economic leverage as a means of inciting change in North Korea. Military intervention or containment were not considered realistic policy alternatives. That is, viable policy options were limited to either "economic incentives" such as economic support and aid, or "economic coercion" such as economic sanctions. The policy choices available to the South Korean government were limited by the fundamental dilemma of needing to lean towards either one or the other, or some combination of the two. Despite pursuing the same policy goals, different administrations have selected different means of implementing policies. Whereas the previous administration emphasized "economic incentives," the Lee administration has utilized "economic sanctions" as an important instrument for policy and attempted to strike a balance between the two methods. (...)

The Geneva Agreement, the 2.12 Agreement, and the South Korean government's Sunshine Policy are all based on the strategy of inducing change in North Korea through economic incentives. But economic incentives have not succeeded in making North Korea comply with the terms of its agreements (the denuclearization process) or embrace reform and opening; thus this strategy appears to have reached its limit. Furthermore, South Korea's one-sided policy of economic aid has been continuously criticized for having the adverse effect of stabilizing the North Korean regime, allowing it to continue its ceaseless development of nuclear weapons, and hindering cooperation among the international community rather than inducing change within North Korea. An evaluation of these policy failures and the negotiation strategies of North Korea has led to the conclusion that consistent principles must be utilized when wielding these two policy tools. This is the background for the policy shift of the Lee Myung-Bak administration. Korea Institute for National Unification, KINU (2012), S. 3-4.

<sup>727</sup> Political Report (2012), S. 43, in: The Institute for Democracy and Policies, [auf:http://www.idp.or.kr/file/file04.html?table=file4&mode=view&sno=0&search=&field=&cate=&b\\_idx=32&](http://www.idp.or.kr/file/file04.html?table=file4&mode=view&sno=0&search=&field=&cate=&b_idx=32&)

<sup>728</sup> Vgl. Korea Institute for National Unification, KINU (2012), S. 22 und Vgl. Hong (2011), S. 14.

<sup>729</sup> Vgl. Hong (2011), S. 6.

Mit der Kritik an den früheren Regierungen<sup>730</sup> und deren bedingungsloser Unterstützung Nordkoreas forderte Lees Regierung von Nordkorea als wichtigste Grundvoraussetzung, dass sich Nordkorea zuerst verändern müsse, ohne jedoch eine konkrete Methode oder Lösung vorzuschlagen. In dieser Amtszeit zeigte Nordkorea ausnahmsweise einige freundliche Gesten, welche die südkoreanische Regierung jedoch nicht annahm<sup>731</sup>: Der Präsident entschuldigte sich dafür, ohne Vorwarnung Flusswasser nach Südkorea geflutet zu haben, was zu Todesopfern führte. Außerdem schickte Nordkorea einen Sonderbeauftragten, der an der Trauerfeier zum Tod von Präsident Dae-Jung Kim teilnahm und sich zu einem Gespräch mit Präsident Lee traf.<sup>732</sup>

Während der Amtszeit von Myung-Bak Lee gab es einige gewalttätige Vorfälle. Am 11.07.2008 wurde eine südkoreanische Touristin in der Region Kumgang-San in Nordkorea von einem nordkoreanischen Soldaten erschossen.<sup>733</sup> Lees Regierung forderte von Nordkorea eine lückenlose Aufklärung und eine Entschuldigung; Nordkorea lehnte ab und dieser Fall blieb ungeklärt. Damit verschlechterte sich das Verhältnis zwischen beiden Ländern und der Tourismus nach Nordkorea wurde verboten. 2010 gab es zwei Angriffe von Nordkorea auf Südkorea, die das verschlechterte Verhältnis zwischen beiden Ländern deutlich machen: Am 26.03.2010 wurde das Wachtschiff Cheonan der südkoreanischen Marine von einer nordkoreanischen Seemine im Westmeer versenkt, 40 Marinesoldaten kamen ums Leben, sechs blieben vermisst.<sup>734</sup> Acht Monate später wurde die Insel Yeonpyeong bombardiert, die nahe des nordkoreanischen Festlands und der NLL (Northern Limit Line) liegt, die aber Nordkorea nicht anerkennt. Nordkorea beansprucht das Nutzungsrecht der Insel, so dass es oft Konflikte zwischen beiden gab. Das Bombardement von Yeonpyeong ist der erste Angriff auf das südkoreanische Festland, der zu Todesopfern führte, seit dem Waffenstillstand von 1953. Durch beide Angriffe im Jahr 2010 wurde die Hoffnung auf Verbesserung der Beziehungen zwischen beiden Ländern endgültig begraben.<sup>735</sup>

Trotz einiger Angriffe Nordkoreas hielt die Regierung von Lee an ihrem Grundsatz

---

<sup>730</sup> Die Sonnenscheindiplomatie von Dae-Jung Kim ermöglichte zwar für kurze Zeit eine Annäherung an Nordkorea nach einer langen Konfrontation, jedoch wurde sie in Südkorea heftig kritisiert und führte dort zu einem weiteren Konflikt über das Thema des Verhältnisses zu Nordkorea. Vgl. Byun (2011), S. 174.

<sup>731</sup> Vgl. Political Report (2012), S. 44.

<sup>732</sup> Vgl. ebd., S. 34 und Vgl. Kwon (2011), S. 18.

<sup>733</sup> Vgl. Political Report (2012), S. 44.

<sup>734</sup> Vgl. ebd., S. 45.

<sup>735</sup> Vgl. ebd., S. 45.

„rewards for compliance, sanctions for deviance“<sup>736</sup> fest. Um das angespannte Verhältnis zwischen Süd und Nord zu beruhigen, setzten sich die USA und China dafür ein, beide Länder zu Gesprächen zu bewegen, um den Frieden zu bewahren. Konferenzen zwischen Süd- und Nordkorea fanden unter der Regierung von Myung-Bak Lee 16-mal statt. Mit diesem schwierigen Erbe seiner Vorgänger trat die Regierung ihr Amt an und stand vor der Schwierigkeit eine positive Entwicklung der Beziehung mit Nordkorea zu fördern, trotz des unzuverlässigen Verhaltens Nordkoreas, das sich nicht an getroffene Vereinbarungen hielt. Nordkorea hielt u.a. an den Atomwaffentests fest und trotz zahlreicher finanzieller Unterstützungen blieb die Haltung Nordkoreas unverändert. Die hohen Erwartungen an Nordkorea wurden enttäuscht. Das Atomwaffenproblem stand dem südkoreanischen Wunsch nach Zusammenarbeit für eine gemeinsame Zukunft im Wege. Die Probleme blieben ungelöst. Der Tod des ehemaligen Präsidenten von Nordkorea Jung-Il Kim und der Regierungswechsel zur dritten Generation der Familie Kim<sup>737</sup> sowie die knappe Amtszeit von Lee machten es schwieriger, die Beziehung zu verbessern.

Lees politische Prinzipien gegenüber Nordkorea wurden jedoch nicht nur während, sondern auch nach der Regierungszeit heftig kritisiert. Es hieß, dass „sie Nordkorea gegenüber verschlossen, unrealistisch und sehr arrogant waren.“<sup>738</sup> Außerdem setzte die Regierung die Bewahrung des Friedens in Korea nicht als primäres Ziel und wartete mit einer unrealistischen Hoffnung ab, dass Nordkorea sich verändern würde.<sup>739</sup> Weiterhin wird kritisiert, dass die Regierung von Lee „die schlechteste, machtloseste Regierung ist, die weder Peace Keeping, noch Peace Making schaffen konnte und zur Unruhe auf der Halbinsel führte.“<sup>740</sup> Dafür weist Hong auf die zwei Angriffe im Jahr 2010 von Nordkorea hin: Die beiden tragischen Fälle zeigten deutlich, dass „die Regierung von Lee keinen einzigen politischen Plan hatte, der Erfolg versprach.“<sup>741</sup> Zusammenfassend hatte seine Regierung keinen Erfolg bei dem Versuch, Nordkorea zu beaufsichtigen und unter Kontrolle zu bringen.“

---

<sup>736</sup> Korea Institute for National Unification (2012, KINU), S. 28.

<sup>737</sup> Vgl. Political Report (2012), S. 52.

<sup>738</sup> Ebd., S. 41.

<sup>739</sup> Vgl. Hong (2011), S. 5-7.

<sup>740</sup> Political Report (2012), S. 36.

<sup>741</sup> Hong (2011), S. 15.

## 7.2 Bemerkungen im südkoreanischen Film

Die Bedeutung der Beziehungen zwischen Süd- und Nordkorea wurde immer wieder betont, die Annäherungsweise hat sich jedoch insbesondere in Filmen stark verändert. Bisher wurde dieses Thema meist aus südkoreanischer Sicht filmisch dargestellt und hat sich von der subjektiven Bewertung leiten lassen, wie in den Filmen SILMIDO und TAEGUKGI, oder wurde von der Fantasie beeinflusst, wie in den Filmen WELCOME TO DONGMAKGOL und zahlreichen Komödien. Diese Filme haben das Thema Krieg und die davon abgeleitete Teilungssituation in zwei unterschiedlichen Zeiträumen thematisiert: Die aktuelle Realität in der Gegenwart und die Vergangenheit, die in der Erinnerung bleibt. Die Betrachtung Nordkoreas und seiner Gesellschaft entstammte der südkoreanischen Perspektive und war das Resultat einer bunten Mischung aus Fantasie und Realität. Diese Tendenz war immer abhängig von der jeweiligen Stimmung zwischen den beiden Ländern. Seit Ende 2000 entstanden Genrefilme mit der Bezeichnung Konfliktfilm, die sich von der vorherigen Zeitepoche unterschieden, dabei sind in den Konfliktfilmen bezüglich der Themen neue Besonderheiten erkennbar: Nordkorea und seine Bevölkerung stehen im Mittelpunkt der Konfliktfilme und werden als Hauptthema behandelt. Die Hauptaussagen der Filme sind die Überflüssigkeit des Krieges und die Not der nordkoreanischen Bevölkerung aus der Perspektive ihrer Landsleute und dritter Personen. Es wird gezeigt, wie die aktuelle Lebenssituation in Nordkorea aussieht, sowie Kritik geäußert an der südkoreanischen Gesellschaft aus dem Blickwinkel nordkoreanischer Flüchtlinge als aktive Sprecher.<sup>742</sup>

In Konfliktfilmen tauchten nordkoreanische Flüchtlinge seit Ende 2000 immer häufiger auf. Mit der Veränderung des Blickwinkels auf Nordkorea dehnen die Filme das Thema Nordkorea aus und konzentrieren sich auf die Perspektive ihrer Landsleute: Mit wahren Hintergrund behandeln die Konfliktfilme in dieser Zeit die aktuellen Lebenssituationen als Hauptinhalt, sie zeigen das, was in Nordkorea tatsächlich passiert. Filme mit dokumentarischen Anhaltspunkten zeigen das Alltagsleben mit seinen harten Überlebensstrategien und die ausweglose Situation der nordkoreanischen Bevölkerung,

---

<sup>742</sup> Seit 1990 hat sich die Lage der nordkoreanische Wirtschaft verschlechtert: Im Jahr 1991 löste sich die Sowjetunion auf, insbesondere nach dem Tod des ehemaligen Präsidenten Il-Sung Kim 1994 und dem Hochwasser von 1994 und 1995 verschlechterte sich die wirtschaftliche Lage in Nordkorea dramatisch. Das führte zu einer solch katastrophalen Lebensmittelknappheit, dass zwischen 1996 und 1998 3.000.000 Menschen verhungerten. Um das Problem zu lösen, forderte die nordkoreanische Regierung von der Bevölkerung weitere Opfer. Die Unzufriedenheit unter der nordkoreanischen Bevölkerung stieg und steigerte den Wunsch vieler, das Land zu verlassen. Song (2009), S. 364.

deren größter Teil in einem schrecklichen Elend lebt. Als wichtigste Veränderung der Betrachtungsposition werden dabei die Nordkoreaner selbst, meistens in Form von Familie, als Hauptdarsteller eingesetzt. Die vielfältigen Lebensformen der Familien, die „als Keimzelle der Gesellschaft“ ihren gesellschaftlichen Stellenwert haben, und Beziehungsstrukturen repräsentieren ihre gesellschaftliche Veränderung<sup>743</sup>: Diese Filme fokussieren hauptsächlich die Menschen in Nordkorea, die unter der sozialen und gesellschaftlichen Notlage, wie dem Nahrungsmangel, über China nach Südkorea fliehen. Die Familiensituationen, wie der Verlust der Kinder, sind in den oben genannten Filmen sehr ähnlich: Die Männer, als Familienoberhäupter, gehen Risiken ein, um ihre Familie zu ernähren, oder sie sind abwesend. Die Frauen sind als Opfer zu sehen. Sie sind krank wie in *CROSSING* (2008, R: Tae-Kyun Kim), vergewaltigt oder haben eine schwere Belastung in der Familie wie in *DOOMAN RIVER* (2009, R: Lu Zhang<sup>744</sup>). Kinder übernehmen gezwungenermaßen die Rolle des Familienoberhauptes, sind jedoch nicht in der Lage dazu, wie in *DOOMAN RIVER* und *CROSSING*. In dieser Zeit sind die Menschenbilder meist stark mit der sozialen Situation verbunden. Die Menschen leiden unter den unlösbaren Problemen und schlagen aus einer Zwangslage heraus illegale Wege ein. Die Haupträume sind in den Filmen häufig dunkel und leer dargestellt und besonders der filmische Raum Küche besitzt eine symbolische Rolle, die in engem Zusammenhang mit der aktuellen Realität in Nordkorea steht. Um die wahre Realität im Norden filmisch darzustellen, war es von großer Bedeutung, dass die Filmemacher selbst in den Süden geflüchtete Nordkoreaner waren oder als dritte Beobachter der Situation in Nordkorea waren, zum Beispiel in *WINTER BUTTERFLY* (2011, R: Kyu-Min Kim<sup>745</sup>) und *DOOMAN RIVER*. Eine Besonderheit in dieser Zeit ist das Auftauchen von Independentfilmen zum Thema

---

<sup>743</sup> Vgl. Alberts; Grundmann (2008), S. 89.

<sup>744</sup> Lu Zhang, geboren 1962, ist ein bemerkenswerter Filmemacher, als Mitglied der koreanisch-chinesischen Minderheitenbevölkerung in China. Er schloss sein Studium der chinesischen Literatur an der Yan-Bian Universität in China ab und drehte seinem ersten langen Film *TANG SHI* (2004, R: Lu Zhang). 2005 gewann er mit seinem dritten Film *GRAIN IN EAR* beim 10. Busan International Filmfestival den New Currents Award. Im selben Jahr wurde dieser Film auf die *Semanie De la Critique Cannes* auf dem Filmfestival von Cannes eingeladen und bekam den Preis der ACID (Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion). auf: [http://blog.naver.com/dooman\\_river/](http://blog.naver.com/dooman_river/) und Vgl. Kang (2011), S. 91.

<sup>745</sup> Der Filmemacher Kyu-Min Kim wurde im Jahr 1974 in Hwanghaebukdo Nordkorea geboren und lebte dort bis zu seinem Abitur. Während des Studiums verließ er Nordkorea und kam im Jahr 2001 in Südkorea an. In Südkorea begann er ein Studium für Theater und Film an der Universität Hanyang in Seoul, um seinen Traum als Schauspieler zu verwirklichen, er beschloss jedoch Filmemacher zu werden. Dieser Regisseur äußert über die Besonderheit seiner außergewöhnlichen Herkunft als nordkoreanischer Flüchtling, dass er sich verantwortlich fühlt, Südkorea über Nordkorea zu informieren; sein Debütfilm kann auch diesbezüglich verstanden werden. auf: <http://blog.naver.com/gyeoulnabi>

nordkoreanische Flüchtlinge, die die aktuelle Lebenssituation in Nordkorea zeigen. Independentfilme<sup>746</sup>, die seit Ende 2000 auf den Markt gekommen sind, zeigen meist die Realität in Nordkorea und basieren auf einer wahren Geschichte. Die Filme DOOMAN RIVER und WINTER BUTTERFLY haben viele Ähnlichkeiten unter verschiedenen Aspekten und versuchen, die aktuelle Gesellschaftssituation bekannt zu machen. Unter diesem Aspekt ist auch CROSSING eng mit dem Thema verbunden.

Zudem zeigen sie die nordkoreanischen Flüchtlinge als Hauptdarsteller und ihren Alltag, deren Flucht erfolgreich war und die in ihrem Traumland Südkorea ein neues Leben begonnen haben, dabei wird aus ihrer Perspektive die südkoreanische Gesellschaft kritisch beobachtet. Die nordkoreanischen Flüchtlinge, als aktive Sprecher über ihre ehemalige Heimat, werden zwar nach dem Gesetz zum Schutz der Überläufer aus dem Norden nach ihrer Ankunft unterstützt und sind in Südkorea als neue soziale Schicht etabliert, aber die Vorurteile und die Benachteiligung sind noch zu spüren, als handele es sich um eine Gruppe Fremder. Die Filmemacher zeigen ihr neues Leben in einem demokratischen Staat, das sie unter Lebensgefahr erkämpft haben, aber schließlich kritisieren sie die südkoreanische Gesellschaft hart, in der die Flüchtlinge keinen Wert besitzen. Mit den filmischen Bildern der nordkoreanischen Flüchtlinge zeigen die Filmemacher ironischerweise „das gesellschaftliche Paradox in Südkorea“<sup>747</sup>. Sie versuchen, in Südkorea zu überleben, treffen aber auf soziale Probleme und schließlich realisieren sie, dass sie ihre Lage nirgendwo stabilisieren können.

Erstmals in der südkoreanischen Filmgeschichte sind Flüchtlinge als Hauptdarsteller in Konfliktfilmen zu sehen, eine Tatsache, die eng verbunden ist mit der gestiegenen Zahl der

---

<sup>746</sup> Die Geschichte des koreanischen Independent Films ist nicht lang. Der Begriff wurde aus dem Amerikanischen übernommen und nach der Situation in Korea weiter entwickelt. Der koreanische Independent Film stand in einem engen Verhältnis mit den sozialen Bewegungen in den 1980er Jahren. Anfang der 1980er wurde das Medium Film als Teil der sozialen Bewegungen beachtet, so wurden z.B. in Universitäten viele studentische Vereine gegründet, deren Mitglieder schließlich einen Independent-Film-Verband gründeten; hervorzuheben sei hier der Verband Jangsangotmae. Der politische Film THE NIGHT BEFORE THE STRIKE (1990, R: Eun Lee; Jae-Gu Lee; Yeon-Hyun Jang; Dong-Hong Jang) eben dieses Verbands behandelt einen heftigen Streit zwischen Arbeitnehmern und Arbeitgebern, die eine Gewerkschaft gründen möchten und damit auf Widerstand stoßen. Der Verband Jangsangotmae stand im Widerspruch zu der damaligen Filmgesetzgebung und der Regierung, die gesetzliche Änderungen einleitete, um die Filme von Produktion, Verleihen und Präsentation zu befreien. Der Film SANGGYE-DONG OLYMPIC (1988, R: Dong-Won Kim) beschreibt das Leben von Obdachlosen in Sanggye-Dong in Seoul im Jahr 1988, in dem die Olympiade stattfand. Das neu geänderte Filmgesetz in der fünften Fassung hat die Produktion von Independent Filmen positiv beeinflusst.

<sup>747</sup> Ebd., S. 187.



Flüchtlinge. Nach der staatlichen Statistik<sup>748</sup> ist die Zahl der nordkoreanischen Flüchtlinge seit 2000 stetig gestiegen; im Jahr 2001 lag die Gesamtzahl der Flüchtlinge bei 583, ein Jahr später hat sich die Zahl fast verdoppelt. Im Jahr 2005 ist die Zahl auffällig zurückgegangen, 2006 jedoch wieder dramatisch gestiegen. Im Vergleich zu dem Jahr 2001 ist die Gesamtzahl der Flüchtlinge fast um das Vierfache gestiegen. Die Zahl der weiblichen Flüchtlinge lag im Jahr 1989 lediglich bei 7%, von 1997 bis 2000 stieg sie jedoch von 35% auf 42%, bis sie schließlich seit 2002 höher ist als die Zahl der männlichen Flüchtlinge, da Frauen bessere Bedingungen als Männer haben, sich nach der Flucht in einem Drittland, wie zum Beispiel China, eine Lebensbasis aufzubauen.<sup>749</sup> Die Betrachtung des völlig verschlossenen Landes durch die Augen ihrer Landsleute in den Konfliktfilmen dieser Zeit ist ein neuer Aspekt, der den Zuschauer noch realistischer mit Informationen versorgt, und zugleich versetzt es die südkoreanischen Zuschauer unter Schock, dass sich die zwei unterschiedlich regierten Staaten im Laufe der Zeit noch stärker zu zwei kontrastiven Welten entwickelt haben. Oh findet den Grund, warum die Zahl der Filme über Flüchtlinge seit Ende 2000 dramatisch zugenommen hat, in den sozialen Veränderungen in Nordkorea. Ihrer Meinung nach war die Zahl der Flüchtlinge bisher nicht „so hoch und die bisherige Erwähnung“<sup>750</sup> besitzt „einen propagandahaften Aspekt“<sup>751</sup>. Im Vergleich dazu haben die nordkoreanischen Flüchtlinge eine

---

<sup>748</sup> Die Zahl der nordkoreanischen Flüchtlinge von 2001 -2010

Jahr	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Insgesamt	583	1.138	1.281	1.894	1.383	2.018	2.544	2.809	2.927	2.376
Männer	294	506	468	626	422	509	570	612	668	578
Frauen	289	632	813	1.268	961	1.509	1.974	2.197	2.259	1.798

<sup>749</sup> Ein weiteres Phänomen ist, dass immer mehr Familien nach Südkorea kommen und mehr als 70% der Überläufer zur Altersgruppe der 20- bis 30-Jährigen gehören. Der momentane Trend der Familienabwanderung ist, dass ein Teil der Familie bereits im Süden eine Basis gefunden hat und später die restlichen Familienmitglieder, die sich in einem Drittland oder in Nordkorea aufhalten, nach Südkorea holt. Die Unterstützung von Seiten Südkoreas für die Nordkoreaner, in den südkoreanischen Botschaften im Ausland und die finanzielle Hilfe von den schon in Südkorea lebenden Flüchtlingen für ihre Familien in Nordkorea haben dabei eine nicht unwesentliche Rolle gespielt, dass die Zahl der Flüchtlinge enorm zugenommen hat. Vgl. Kim (2011), S. 244.

<sup>750</sup> Die Bezeichnung der nordkoreanischen Flüchtlinge hat sich im Laufe der Zeit sehr unterschiedlich entwickelt: Die gesetzliche Bezeichnung für die nordkoreanischen Flüchtlinge im Süden heißt „Überläufer aus dem Norden“. Das Gesetz zum Schutz der Überläufer aus dem Norden und die Unterstützung ihrer Ansiedlung beschreibt sie wie folgt: „Eine Person, die in Nordkorea eine Adresse, direkte Familie, Ehegatte/in und Arbeit hat und nach dem Verlassen von Nordkorea keine ausländische Staatsangehörigkeit erworben hat.“ Aber gebräuchlich sind eher Bezeichnungen, wie „Talbukja (Überläufer aus dem Norden)“, „Guisunja (Deserteur)“, „Talbukdongpo (Aus dem Norden entkommende/r Landsmann/frau)“ oder „Saetomin (Neu Eingewanderte)“. Vgl. Kim (2011), S. 243, Vgl. Chung (2003), S. 7, Vgl. Cho (2010), S. 9 und 19.

<sup>751</sup> Oh (2012), S. 186.

unterschiedliche Existenz hinter sich und ihre Beweggründe können nicht mehr einfach benannt werden. Meistens lehnen sie Nordkorea ab und sind deshalb bereit, sich in der südkoreanischen Gesellschaft zu assimilieren; zurzeit ist die Zahl der Flüchtlinge rasch gestiegen. Sie gehören weder zur höheren Schicht, noch haben sie sich aus politischen Gründen dafür entschieden. Der wichtigste Grund liegt eher „in der finanziellen Notlage und der Tatsache, dass ihre Ansiedlung in Südkorea immer mühselig sein wird“<sup>752</sup>, dies motiviert dazu, das Thema der nordkoreanischen Flüchtlinge noch aktiver zu erwähnen. Trotz der enormen Zahl nordkoreanischer Flüchtlinge sind sie für die Bevölkerung ihres Bruderlandes noch immer fremd. Nach einer Statistik<sup>753</sup> empfinden nur 36,1% der Südkoreaner Sympathie für nordkoreanische Flüchtlinge. Außerdem sind 10,8% der befragten Südkoreaner der Meinung, dass Südkorea keine nordkoreanischen Flüchtlinge aufnehmen sollte.<sup>754</sup> Das Ergebnis zeigt, dass dasselbe Volk nicht bedeutet, dass man emotional eng verbunden sein muss und dass die Differenzen zwischen beiden Ländern seit dem Bruderkrieg größer sind, als man sich vorstellt.

Die Filme in den folgenden Abschnitten werden nach Themen klassifiziert und analysiert, um zu verdeutlichen, welche Themen in dieser Zeitepoche neu aufgetaucht sind bzw. entwickelt wurden und welche Botschaft sie mit dem gewählten Filmgenre vermitteln.

### **7.3 Filmbeispiele**

#### **7.3.1 Erinnerung an den Krieg und Verbindung mit der Gegenwart**

Es gibt auch klassische Kriegsfilm in dieser Epoche, die erneut den Korea-Krieg präsentieren. Die Filme 71-INTO THE FIRE (2010, R: Je-Han Lee) und THE FRONT LINE (2011, R: Hun Jang)<sup>755</sup> beschreiben die Tragödie des Korea- Krieges und kritisieren, wie wertlos der Krieg ist, sie zeigen dieses schreckliche Ereignis bewusst in einer kontrastiven Bilddarstellung: Je tragischer die Kriegsdarstellung ist, desto sinnloser ist die Bedeutung des Krieges. Die wichtigen Merkmale eines Antikriegsfilms, wie die fehlende filmische Betonung richtiger Heldenfiguren und des klaren Unterschieds zwischen Gut und Böse, taucht in diesen beiden Filmen wieder auf, die sich in der früheren Epoche in TAEGUKGI bereits ankündigten. In beiden Filmen wird außerdem betont, dass die Soldaten und jungen

---

<sup>752</sup> Ebd., S. 186 und Kwon (2011), S. 132.

<sup>753</sup> Kwon (2011), S. 140.

<sup>754</sup> Ebd., S. 140.

<sup>755</sup> Das Drehbuch dieses Films hat der Autor des Romans DMZ (Demilitarized Zone), Sang-Yeon Park, geschrieben, auf dem der Film JSA basiert.

Männer aus der Militärschule die wahren Opferfiguren sind: Sie sind unfreiwillige Kriegsteilnehmer und zugleich Spielzeug, die je nach der staatlichen und internationalen Entscheidung unterschiedlich eingesetzt werden müssen: Die ironische Polarität zwischen zwei Gruppen, „diejenigen, die eine Entscheidung treffen und diejenigen, die wegen dieser Entscheidung sterben müssen.“<sup>756</sup> Trotz dieser Ähnlichkeiten gibt es einen großen Unterschied in der filmischen Inszenierungsweise des Krieges.

### **7.3.1.1 Heroisierte Schülersoldaten, inszenierte Spektakel: 71-INTO THE FIRE**

Der Film 71-INTO THE FIRE ist ein Kriegsfilm, in dem die traditionellen Darstellungsregeln des Kriegsfilms wiederzufinden sind. Vor allem folgt er der klassischen Darstellungsweise des Krieges bei der Figurenbeschreibung; der Krieg findet in der Männerwelt statt, in diesem Film stehen besonders die 71 jungen Schüler als Kriegskämpfer und zugleich Kriegsoffer im Mittelpunkt der Geschichte; die Rolle der Frauen ist auf die der Helferinnen reduziert. Zwei weibliche Figuren, die Krankenschwester und die Mutter der Hauptfigur Jang-Bum, befinden sich innerhalb oder außerhalb des Krieges; besonders die Mutter wird als vermisster und sogar heiliger Mensch dargestellt, die nur in einem völlig andersartigen Raum existiert. Die scharfen Kritiken „ein altmodischer und abgedroschener Film“<sup>757</sup>, „die Unsichtbarkeit der Charakter des Bruderkrieges“<sup>758</sup> oder „schicker Krieg der schicken Männer“<sup>759</sup> zeigen, dass der Film den bekannten Krieg und die ideologische Fantasie aus südkoreanischer Sicht ohne eigene Ideen wiederholt, wie man mit der Beseitigung Nordkoreas den Frieden wiederherstellen kann.<sup>760</sup> Der Filmemacher gibt zum Teil zu, dass sein Film aus diesem Aspekt oft zu Recht kritisiert wurde, er bedauert jedoch, dass seine Botschaft gegen den Krieg wegen Missverständnissen und Vorurteilen nicht erfolgreich vermittelt werde.<sup>761</sup>

Typisch ist auch, dass der Krieg selbst wichtiger zentraler Stoff und zugleich Hauptthema in diesem Film ist. Die Kriegsfilme, die in einer großen Genreerweiterung zum Konfliktfilm gehören, nehmen den Krieg meist als Kernthema auf, um einerseits das tragische Spektakel des Krieges zu beschreiben (TAEGUKGI) und andererseits den Grund

---

<sup>756</sup> Kim (2011), S. 323.

<sup>757</sup> In: Cine 21, Vol. 760, am 08.07.2010, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/61414](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/61414)

<sup>758</sup> In: Cine 21, Vol. 758, am 16.06.2010, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/61216](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/61216)

<sup>759</sup> Ebd.

<sup>760</sup> Vgl. Ebd.

<sup>761</sup> Vgl. in: Cine 21, am 10.07.2010, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/61553](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/61553)

des Krieges zu hinterfragen. Der Film 71-INTO THE FIRE gehört sicherlich zu der ersten Kategorie, denn die Menschen in den kämpferischen Angriffsszenen bilden quasi nebensächliche *Materialien*, um den Krieg spektakulär und anschaulich darstellen zu können. Für das Erreichen dieses Zieles werden junge Schüler ohne Grundausbildung „als Kanonenfutter für die Front“<sup>762</sup> als wahre Helden inszeniert. Die mühsame Arbeit mit filmtechnischen Einsetzungen, wie die im Echo wiederhallenden Stimmen der Schülersoldaten, Zeitlupeneffekt, dauerhafte Musik und Ton, den Tod der jungen unschuldigen Menschen und der anderen südkoreanischen Soldaten, der Heldenfiguren, als wertvolles Opfer zu inszenieren, ist das Hauptanliegen des Filmemachers. Marcus Stiglegger schreibt in seinem Aufsatz über die filmische Effekt der Zeitlupenaufnahmen: „in Zeitlupe, um zu zeigen, was wirklich geschah – und zugleich das gewalttätige Geschehen pathetisch zu überhöhen“<sup>763</sup> Im Laufe des Films wird immer wieder versucht, zu thematisieren, wie heldenhaft und patriotisch ihre Verletzungen oder der Tod überhöht inszeniert werden können. [Abb. 185-188] Die heldenhafte Darstellung der Jungen vor dem patriotischen Hintergrund beginnt mit einer moralischen Frage nach der Berechtigung ihres Einsatzes im Krieg. Die Fokussierung auf den Krieg lässt mit der mehrmals gestellten Frage am Anfang und im Laufe des Films, ob die Schülersoldaten tatsächlich Soldaten sind, den Filmschluss erahnen, dass sich der Patriotismus der Schülersoldaten im Verlauf des Films steigert und sie schließlich dafür in einer dramatischen Inszenierung ihr kostbares Leben opfern. Mit anderen Worten muss der Filmemacher diesen Prozess, wie sich die noch kindlichen 71 Schülersoldaten in der dramatischen Kriegssituation verändern, darstellen, um sie schließlich möglichst heldenhaft zu zeigen. Auch die gewalttätige und unmenschliche Darstellung der nordkoreanischen Soldaten brauchte er, um die gesamte Geschichte diesem geahnten Ende zuzuführen: Die Hauptfigur Jang-Bum, der Schülersoldat, tritt am Anfang des Films in einer erschütternden Bilddarstellung ein und wird von Schuldgefühlen geplagt, da er seinen Kameraden nicht beschützen konnte; schließlich entfernt er die Kugel, die seinen Kameraden getötet hatte, aus dessen Körper und schwört damit Rache an den Tätern. In der Angriffssituation scheint er kein trainierter Soldat zu sein, und es wird betont, dass er wegen seiner Unerfahrenheit als Soldat den tragischen Tod seines Kollegen hilflos mit ansehen muss. Zusammenfassend folgt dieser Film dem Prozess, wie Jang-Bum über sein Schuldgefühl siegt und mit der aufgehaltene

---

<sup>762</sup> Ritzer (2006), S. 356.

<sup>763</sup> Stiglegger (2006), S. 350.

Kugel einen nordkoreanischen Offizier erschießt. Während des schrittweisen Werdegangs zum mächtigen Soldat treffen die Schülersoldaten eine schwere moralische Entscheidung darüber, ein bewaffnetes nordkoreanisches Kind zu erschießen.

Außerdem stellt der Filmemacher von Anfang an die scharfe Gegenüberstellung von Süd- und Nordkorea dar, um die patriotischen Schülersoldaten hervorzuheben, und schmückt die Kampfsituation mit allen möglichen filmischen Effekten spektakulär aus [Abb. 181-184]: Die blutigen Soldaten, die von einer Kugel getroffen sind und das bombardierte Land werden von der Kamera mit Slow-Motion Effekt genauer beschrieben. Die Bomben werden wie Feuerwerkskörper abgefeuert und die Bilder werden mit zusätzlichen Filtern noch bunter und nach der Absicht des Filmemachers mit inszeniertem Farbeinsatz gezeigt. Dabei konzentriert sich der Film relativ wenig auf die Frage, warum ein Krieg nötig ist und wofür Süd- und Nordkorea sich gegenseitig bekämpfen. Es wird also deutlich, dass die überwiegend spektakulären Kriegsinszenierungen in einem großen Abstand zur tatsächlichen Realität stehen und dazu führen, dass man die vielseitigen Kriegsbedeutungen ausschließlich unter einem Aspekt betrachtet und so schließlich die gesamte Kriegsgeschichte vereinfacht.

### **7.3.1.2 Wir kämpfen nicht gegen Feinde, sondern gegen den Krieg: THE FRONT LINE**

Es gab bisher in südkoreanischen Filmen gegen den Krieg keine direkte Aussage wie diesen Satz. Mit diesem Satz, den der südkoreanische Soldat Su-Houk im Film mehrmals wiederholt, wird klar, dass der Film THE FRONT LINE „offensichtlich ein Antikriegsfilm“<sup>764</sup> ist, in dem die Kriegsteilnehmer im Mittelpunkt stehen. Diese eindeutige Zielsetzung wird mit der ursprünglichen Idee des Films unterstützt: Der Film beginnt mit der Tatsache, dass ironischerweise in der Entscheidungsphase eines Waffenstillstandes, in den letzten sieben Monaten vor Kriegsende, die meisten Toten und Verletzten verzeichnet worden sind.<sup>765</sup> Auf die Frage nach dem Grund, warum schon wieder ein Kriegsfilm produziert wird, antwortet der Filmemacher mit „der Realität der damaligen Zeit“<sup>766</sup>, die man in diesem Film „mit dem Abstand der Filmästhetik“<sup>767</sup> darstellen will, wobei der Bruderkrieg kein

---

<sup>764</sup> Diese Figurenrede enthält perlokutionäre Effekte, dass der Krieg keinen Sinn mehr hat. Kim (2011), S. 323 und Vgl. Lohmeier (1996), S. 219.

<sup>765</sup> Vgl. ebd., S. 323.

<sup>766</sup> In: Cine 21 Vol. 813, am 26.07.2011, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/66804](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/66804)

<sup>767</sup> In: Cine 21 Vol. 813, am 26.07.2011, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/66805](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/66805)

„Gegenstand des Spektakels“<sup>768</sup> werden soll. Darin liegt der kontrastive Unterschied zwischen den beiden Kriegsfilmen 71-INTO THE FIRE und THE FRONT LINE. Im Vergleich zum Film 71-INTO THE FIRE, der mit der Inszenierung der heroisierten Schülersoldaten die Frage nach dem Sinn des Krieges stellt, zeigt der Film THE FRONT LINE die Unsinnigkeit des Krieges innerhalb desselben Volkes und richtet einen kritischen Blick auf die Debatten am Tisch zur Vereinbarung des Kriegsendes, die zwischen Nordkorea und den USA stattfinden, unbeeindruckt davon, wie viele Menschen während ihrer Uneinigkeit jeden Tag sterben. Dieser Film stellt mit den Figuren während des Krieges die Frage, warum man sich gegenseitig bekämpft und was der Lohn dafür ist. Dabei spielen ihre Wurzeln keine Rolle, um die Front, die andauernd von beiden wiedererobert wird, als enormen Friedhof darzustellen.

Der Filmemacher stellt zwei kontrastiven Menschengruppen, die Machthaber und die Soldaten, in den Mittelpunkt des Films und beleuchtet das Schicksal der Soldaten, die von der Entscheidung der Machthaber abhängig sind. Dabei trennt sich der Film jedoch von Fantasie, Patriotismus und Nationalismus.<sup>769</sup> Dieser Abschied ist ein weiterer Unterschied zu dem Film 71-INTO THE FIRE, in dem für die Heroisierung die Schülersoldaten in vorderster Front aufgestellt werden.

Die Machthaber kämpfen um die geographische Abstimmung der endgültigen Grenze. Sie sind diejenigen, die das Ziel des Krieges kennen und ihn tatsächlich beenden können, auf dem Schlachtfeld sind sie jedoch nicht zu sehen. Im Laufe des Films tauchen sie in einer Nahaufnahme in dem Moment wieder auf, in dem die Machthaber mit ihrer Unterschrift den Waffenstillstand besiegeln. [Abb. 190, 191 und 198 ]

Die Soldaten sind „Diener der Machthaber, die auf der Landkarte vergessen sind und von ihnen gezwungen werden, ihre Menschenwürde zu opfern.“<sup>770</sup> Der Grund des Kämpfens unterscheidet sich von anderen Kriegsfilmen: „Sie kämpfen nicht, um zu gewinnen, sondern ausschließlich zum Überleben.“<sup>771</sup> Die wiederholte Tätigkeit, die Front namens Aerok<sup>772</sup> zu besetzen, ist mittlerweile ein Teil des Alltags geworden. Das gilt für alle

---

<sup>768</sup> In: Movieweek, am 15.07.2010, auf: <http://www.movieweek.co.kr/article/article.html?aid=27126>

<sup>769</sup> Vgl. ebd., S. 326.

<sup>770</sup> Ebd., S. 326 und 332.

<sup>771</sup> Choi; Shin (2012), S. 205.

<sup>772</sup> Die Front, Aerok, ist kein realistischer Ort. Dieser Name ist lediglich „Korea“ rückwärts gelesen. Der Drehbuchautor äußert in einem Interview die symbolische Bedeutung des Namens, die eine Verbindung zur realistischen Welt hat: „Die dargestellte Geschichte im Film hat sich auch in der Realität bisher kaum geändert. Süd und Nord diskutieren noch immer, um einen gemeinsamen Weg zu finden, haben aber keinen Erfolg dabei.“ Die Front mit dem Namen Aerok zeigt die wahre Realität und macht deutlich, wie oft man mit

Kriegsteilnehmer, die an der Front um ihr Leben kämpfen. Hwang verbindet diesen Überlebensinstinkt mit der Besonderheit, dass „dieser Film nicht den Anfang, sondern das Ende des Bruderkriegs behandelt.“<sup>773</sup> Der lang dauernde Krieg verändert die Menschen und treibt die Kriegsteilnehmer dazu, sich in eine lebendige Waffe für das Überleben zu verwandeln. Ein gutes Beispiel dafür ist die Sequenz mit dem Rückblick auf den Kampf, ein großes Trauma für die Truppe, am 17. August 1950 in Pohang, Südkorea. Diese etwa vierminütige Sequenz beschreibt, wie die Kriegssituation gewalttätig fordert, auf die Menschlichkeit zu verzichten. Die einzige weibliche Figur im Film THE FRONT LINE trägt den Namen „Zwei Sekunden“<sup>774</sup> und taucht mit mehreren Identitäten als geheimnisvolle Heckenschützin und zugleich als unschuldiges Mädchen auf einem Foto auf; während des Krieges wird sie zur Kämpferin.

Die Front ist ein zentraler, filmischer Raum, „der weder zu Süd, noch zu Nord gehört und wo keine scharfe ideologische Gegenüberstellung existiert.“<sup>775</sup> Weiterhin ist sie kein fantasierter Ort wie im Film WELCOME TO DONGMAKGOL, wo Süd und Nord von einem harmonischen Zusammenleben träumen. Dieser filmische Raum „an dem man auf Widersprüche trifft“<sup>776</sup> wird in diesem Film als realistischer Ort dargestellt, an dem man die Wirklichkeit des Krieges spürt, wo das Überleben das Ziel ist. Unter diesem gemeinsamen Lebensziel wird die unterschiedliche Ideologie kaum thematisiert: Die Soldatenuniform ist auf dem Schlachtfeld das einzige äußerliche Merkmal, zu unterscheiden, zu welcher Seite eine Person gehört. In diesem Film tragen südkoreanische Soldaten sogar die Uniformen der nordkoreanischen Soldaten als Schutz vor der Kälte. Die Uniform ist in diesem Krieg nicht mehr Ausdrucksmittel ihres sozialen Status, sondern lediglich Schutz vor Kälte. Außerdem verdeutlicht der 14. Bunker an der Front die Verschärfung der Ideologie. Dieser Ort wird für die Kriegsteilnehmer ein Raum für einen gemeinsamen Nutzen: Sie verschenken ihre Sachen, bitten sich gegenseitig darum, nach dem Krieg Briefe und Fotos in ihre Heimat zu schicken. Durch die Inszenierung dieses gemeinsamen Raums für Soldaten, mit demselben Schicksal, dass sie von der

---

unsinnigen Beschäftigungen zu tun hat. In: Hankyoreh newspaper, am 09.08.2011, auf: <http://www.hankyung.com/news/app/newsview.php?aid=2012121245761>

<sup>773</sup> Hwang (2011), in: Hankyoreh Red, am 25.07.2011, auf: [http://h21.hani.co.kr/arti/culture/culture\\_general/30090.html](http://h21.hani.co.kr/arti/culture/culture_general/30090.html)

<sup>774</sup> Zwei Sekunden deutet ihren Ruf an, dass sie innerhalb von zwei Sekunden ein Menschenleben auszulöschen vermag.

<sup>775</sup> Ebd., S. 203.

<sup>776</sup> Choi; Shin (2012), S. 214.

Entscheidung der Machthaber abhängig sind, ist die Definition, wer Feind und Freund ist, mit dem Wir-Gefühl vereinigt, ohne sich jemals gesehen zu haben. Dieser Raum erinnert an den geheimen Ort im Film JSA. Beide haben eines gemeinsam und sind dadurch eng verbunden: Sie sind inoffizielle Treffpunkte für süd- und nordkoreanische Soldaten und dieser Raum ist zugleich ein neutraler Ort ohne Ideologie, so dass sich unter dem gleichen Schicksal Freundschaft und Solidarität bilden. Zu guter Letzt ist es ein spielerischer Ort für beide Seiten.

Außerhalb des Bunkers ist die Front ein Ort des Todes: Die Sequenz, in der die Front als riesiges Grab erst in der Totalen und im Anschluss daran die Soldaten beim Graben gezeigt werden, macht deutlich, dass es an der Front keinen Platz gibt für ideologische Unterschiede und weitere abstrakte Begriffe, sondern nur das Ereignis zählt, wer noch am Leben ist. In der späteren Sequenz wird die andauernde Kriegszeit mit einem festen Platz der Kamera von einer Jahreszeit und zur anderen, vom hellen Tag zur dunklen Nacht visualisiert. Die stabil positionierte Kamera beobachtet die Front und die kämpfenden Soldaten, ihre Staatsangehörigkeit ist dabei äußerlich kaum zu unterscheiden. Außerdem ist es auf dem Schlachtfeld, wo man töten muss, um zu überleben, nicht möglich, das Gute im Menschen zu entdecken. [Abb. 192-197]

Die letzte Kampfsequenz macht die Botschaft gegen den Krieg deutlicher, wie machtlos die Soldaten beim letzten Versuch für die geographische Festlegung der endgültigen Grenze in den 12 Stunden bis zum Inkrafttreten des Waffenstillstandes sind. Beim Treffen der zwei Soldaten aus Süd und Nord nach dem Kampf fragen sie sich nach dem Grund des Krieges, den sie nicht kennen. In der letzten Sequenz wird das Bild des Krieges durch einen einzigen Überlebenden an der Front vor einem Berg von Toten gezeigt. Damit wird deutlich, was der Krieg hinterlassen hat: Keine Gewinner, nur Verlierer. [Abb. 204 und 205]

### **7.3.1.3 Kritik am aktuellen Korea mit einer überirdischen Figur: POONGSAN**

Außer der Gemeinsamkeit desselben Produktionsteams des Filmemachers Ki-Duk Kim inszeniert der Film POONGSAN (2011, R: Jae-Hong Jeon) unter dem Aspekt Antikommunismus wie im Film THE FRONT LINE den aktuellen, aber unsichtbaren Krieg auf der Halbinsel durch eine Parabel. Trotz der unterschiedlichen Zeiträume, die vergangene Kriegszeit und die Gegenwart, kritisieren sie die Herrscher, welche die Teilungssituation für den Erhalt ihrer Regierungsgewalt ausnutzen. Der Unterschied beider



Filme liegt darin: Der Film THE FRONT LINE bedient sich einer ähnlichen Erzählweise wie die früheren Kriegsfilme seit Ende der 1990er Jahre, die mit der Botschaft des Antikrieges die Menschenbilder zwischen Leben und Tod mit einem Spektakel zeigten. Der Film POONGSAN dagegen thematisiert mit grober direkter Rede, einem typischen Merkmal von Ki-Duk Kims Filmen, die ironische Teilungssituation des aktuellen Zeitpunkts durch eine überirdische Figur und zwei süd- und nordkoreanische Männergruppen, welche die jeweilige Herrschaft befürworten.

Der Filmemacher Jae-Hong Jeon von POONGSAN schenkt zuerst der Hauptfigur Poongsan eine lange Anfangssequenz, um sie vorzustellen. Der Mann, der nach der nordkoreanischen Zigarettenmarke Poongsan, die er raucht, benannt ist und dessen wirklicher Name im Film nicht auftaucht, wird durch Aussagen anderer Menschen, wie des Schwarzhändlers, in seiner Tätigkeit beschrieben und indirekt dargestellt, im Vergleich dazu spricht er selbst kein Wort. Die Sprachlosigkeit der männlichen Figuren in Ki-Duk Kims Filmen ist nicht selten. Seine Figur Poongsan ist von seiner Sprache und Erscheinung her ein undefinierbares Wesen als Symbol der Gesellschaftsordnung. Sein Schweigen ist als konkretes Verhalten des Widerstandes gegen die gesellschaftlichen Normen zu verstehen.<sup>777</sup> Der Filmemacher äußert seine Absicht in einem Interview: „Es ist mit dem Sprechen klarer, zu welcher Seite die Figur gehört. Das verletzt die Botschaft des Films. Auch ich wollte damit andeuten, dass das sprachliche Hindernis wenig wichtig ist. Was zwischen Süd und Nord nötig ist, ist nicht Sprache, sondern Kommunikation.“<sup>778</sup> Außer seiner heimlichen Tätigkeit, als Nachrichtenübermittler zwischen Süd- und Nordkorea, ist alles über ihn und seine Identität, auch sein Name, völlig unbekannt. Bis auf die einzige weibliche Figur in dem Film, In-Ok, hat keine der Personen einen Namen. Der Filmemacher verfolgt mit dem kompletten Weglassen der Namen eine bestimmte Absicht. Diese absolute Anonymität für Poongsan und den hochrangigen nordkoreanischen Überläufer dient dazu, die Abwesenheit ihrer Identität zu betonen, und für die anderen männlichen Figuren dazu, ihre Unbekanntheit effektiv darzustellen.

Mit Hilfe dieser völligen Anonymität und als Außenseiter in der symbolisierten Welt befindet er sich, als Mensch in der grauen Masse, der nirgendwohin gehört und sich keiner ideologischen Seite zuordnen lässt. Der Filmemacher beschreibt Poongsan als eine Figur

---

<sup>777</sup> Vgl. Kim (2011), S. 329.

<sup>778</sup> Interview mit Jae-Hong Jeon, in: Cine 21, Vol. 809, am 24.06.2011, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/66470](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/66470)

mit verschiedenen Gesichtern: Er ist ein mächtiger Held, der schier übermenschliche Kräfte besitzt, aber dennoch in einigen Situationen Schwäche zeigt, so dass er von beiden Regierungen festgenommen und gefoltert wird. Diese gemischte Figurendarstellung ist auch bei den anderen Protagonisten zu finden.

Sein außergewöhnlicher Charakter wird mit seiner ungewöhnlichen Tätigkeit noch konkretisiert: Die lange und schnelle Vorstellungsequenz für die Hauptfigur in dem Film POONGSAN beginnt mit der Traumvorstellung, dass jemand innerhalb von drei Stunden zwischen Süd- und Nordkorea den getrennten Familien Nachrichten und sogar Menschen überliefert. Die Beschreibung einer Existenz, die räumlich unbegrenzt ist, ist einerseits fantasievoll, andererseits sehr komisch, denn der Filmemacher stellt seine Überquerung der Landesgrenze ausschließlich mit einer langen Stange dar, offensichtlicher Spott gegen die künstliche und willkürlich gezogene Landesgrenze.

Seine außergewöhnliche Tätigkeit und Möglichkeit, völlig frei über die Grenze hin und her zu pendeln, veranlasst bei den anderen eine gewisse Nervosität, denn für sie ist unsicher, zu welchem Land er gehört. Die Beamten der staatlichen Sicherheit in Südkorea und Nordkorea, die zu zwei klaren schwarz-weiß Welten gehören, fragen sich bezüglich der Figur Poongsan im Laufe des Films, auf welcher Seite er steht. Er ist die einzige Figur, die von der geografischen und ideologischen Teilung befreit ist. Das führt dazu, dass die südkoreanischen Beamten ihn foltern, um seine Zugehörigkeit herauszufinden. Dieselbe Frage stellt sich die nordkoreanische Seite auch; Poongsan wird auch von ihnen festgenommen und gefoltert, um seine klare ideologische Angehörigkeit zu erfahren. [Abb. 208 und 209] Wie die südkoreanischen Beamten schlagen sie ihm die Ausführung eines Befehls vor. Der ehemalige nordkoreanische höhere Beamte, der in Südkorea nach seinem Überlaufen nach außen hin in Sicherheit scheint, ist ein konkretes Beispiel für einen Vertreter für diejenigen, die sich in der ideologischen Gegenüberstellung befinden; von hochrangiger sozialer Position in Nordkorea befindet er sich in der staatlichen Sicherheit und bietet der südkoreanischen Regierung aktuelle Informationen über Nordkorea an, seine Nervosität ist jedoch auffällig, denn er gehört weder zu Nord-, noch zu Südkorea. Seine hysterische Nervosität wird noch verstärkt, so dass er die Frau In-Ok mit krankhafter und aggressiver Besessenheit erpresst. Seine unstete, launische Verhaltensweise resultiert aus seiner Unsicherheit. Die Darstellung der nordkoreanischen Terrorgruppe, die trotz ihrer kommunistischen Ideologie eine starke Zuneigung zu der für sie reich aussehenden südkoreanischen Gesellschaft zeigt, ist tragischer je nachdem, wie sehr ihre Ideologie und

ihr geplantes Ziel in Südkorea betont wird. Die nordkoreanische Spionin äußert direkt, dass sie auf die südkoreanische Regierung neidisch ist und ihr die Ermordung von In-Ok kein schlechtes Gewissen bereitet. Für sie war kostbarer Schmuck wichtiger als deren Leben.

Die nordkoreanische Frau In-Ok im Film POONGSAN, die Geliebte des übergelaufenen nordkoreanischen Beamten, ist in Südkorea unter noch stärkerer Kontrolle seitens der Regierung und wird von Männern gefesselt. Im Vergleich zu anderen Flüchtlingen fand ihre Flucht aus Nordkorea nicht unter Lebensgefahr, sondern von Anfang an aufgrund des persönlichen Wunsches eines mächtigen Mannes statt. Sie ist eine passive und von der Ideologie unabhängige Figur, die nichts freiwillig entscheiden kann, und ein Gegenstand für die Begierde der Männer: Die gefangene Frau dieses Mannes scheint zuerst für die südkoreanische Regierung und ihren Geliebten sehr nützlich zu sein, tatsächlich ist sie jedoch nirgendwo hilfreich. Die südkoreanische Regierung und Gesellschaft fragen nicht, wie In-Ok plötzlich in Südkorea auftauchen konnte. Sie interessieren sich nur für die Existenz von Poongsan und setzen ihn dem Spiel aus: Er wird für die staatlichen Zwecke ausgenutzt und mischt sich in die Beziehung von In-Ok und ihrem Geliebten ein. Ihr tragischer Tod und die Schändung ihrer Leiche, aufgrund der kostbaren Halskette, durch die nordkoreanische Terrorgruppe gewinnt aus diesem Grund keine Aufmerksamkeit. Mit der engen Verbindung der weiteren Sequenz, in dem Lokal, in dem südkoreanische und nordkoreanische Männer mit nord- und südkoreanischen Frauen zu sehen sind, wiederholt sich die klassische Frauenrolle in Konfliktfilmen, dass Frauen frei von Ideologie sind und von Männern ausgebeutet werden. [Abb. 206, 207 und 210]

Die sinnlose ideologische Gegenüberstellung der beiden ist in einer Sequenz wie ein satirisches Theaterstück zu sehen. In dem Film POONGSAN treffen die Menschen aus beiden Ländern unfreiwillig in einem filmischen Raum aufeinander, um die kritischen Positionen beider Regierungen kontrastiv darzustellen. Der Filmemacher inszeniert eine Sequenz, in der er den Hauptdarsteller Poongsan mit den Beamten in einem extrem dunklen Raum einsperrt. Anscheinend hat der Tod von In-Ok die Hauptfigur Poongsan motiviert, die Süd- und Nordkoreaner an einem Ort einzusperren und ihnen Waffen anzubieten, um eine spannende Situation zu schaffen. Die übrigen Menschen bekämpfen sich gegenseitig als Feinde, nur Poongsan kontrolliert die Situation auf beiden Seiten. Durch diese Inszenierung der Gegenüberstellung wollte der Filmemacher eine kurze, aber umfassende Situation des Landes seit dem Korea-Krieg symbolisch darstellen und dabei genau zeigen, wie weit die beiden Ideologien voneinander entfernt sind.

### **7.3.2 Ein anderer Korea-Krieg: Der Vietnamkriegsfilm**

#### **7.3.2.1 Vietnamkrieg und Korea: politischer und wirtschaftlicher Hintergrund**

Wenn man sich daran erinnert, wie viele Filme über den Korea-Krieg in Südkorea produziert wurden und der Bruderkrieg bis zum aktuellen Punkt ein sehr beliebtes Thema für die Massenkultur darstellt, ist es auffällig, dass Filme über den Vietnamkrieg in der südkoreanischen Filmgeschichte selten zu sehen sind. Im Vergleich zu zahlreichen amerikanischen Kriegsfilmen über den Vietnamkrieg dauerte es ziemlich lange, bis der Vietnamkrieg in Südkorea als ernsthaftes Thema behandelt wurde. In der Tat besitzen Vietnam und Korea einige historische Ähnlichkeiten aus Sicht der modernen Geschichte: Beide Länder waren Kolonien, das eine von Frankreich das andere von Japan, nach der Befreiung von der Kolonialmacht wurden beide Länder geteilt und von Kommunismus und westlicher Demokratie regiert. Um ein einheitliches Land zu bilden, entzündeten sie schließlich den Bruderkrieg, in den dritte Länder involviert waren. Der einzige Unterschied liegt darin, dass Vietnam mittlerweile wiedervereinigt ist und die USA erfolglos an dem Krieg teilnahm.

Woran liegt es, dass der Vietnamkrieg trotz der Ähnlichkeiten für Korea längst kein ernsthaftes Thema in der Massenkultur ist? Ein wichtiger Grund ist, dass der Vietnamkrieg für Korea eine zweifache Bedeutung hat: Korea nahm zwar an dem Krieg teil, aber mehr in Form von Unterstützung, so dass der Krieg keine Auswirkungen auf das Land hatte. Diese Ausrede ermöglicht es Korea, sich hinter den USA zu verstecken und die Verantwortung und das Schuldgefühl für den Krieg zu verdrängen.

Gottfried-Karl Kindermann schreibt in seinem Buch, wie außergewöhnlich diese Unterstützung in der südkoreanischen Geschichte war: „In 5.000 Jahren koreanischer Geschichte hatte Korea nie Invasionen fremder Länder unternommen.“<sup>779</sup> Weiterhin betont er, im Vietnamkrieg sei es zum ersten Mal geschehen, dass südkoreanische Truppen in einem fremden Land eingesetzt wurden. Südkoreanische Söldner nahmen an dem Vietnamkrieg als Unterstützer auf Seiten der USA teil, von den USA mehr oder weniger in diese Situation gezwungen, die damit in Asien einen Brückenkopf bilden wollten. Mit der Niederlage der USA wurde Südvietnam vom kommunistischen Nordvietnam besiegt. Während der Vietnamkriegszeit, insbesondere der zweiten Periode zwischen 1960 und 1975, befanden sich Süd und Nord in der Zeit des Kalten Krieges und der Konflikt

---

<sup>779</sup> Kindermann (1994), S. 103.

zwischen beiden war sehr aggressiv. Der Vietnamkrieg war „ein weiterer Korea-Krieg zwischen Süd und Nord“<sup>780</sup>, in der die Regierungen beider Länder sich gegenseitig beweisen wollten, dass ihre Ideologie als Führungssystem besser funktionierte. Es ist deshalb kein Wunder, dass der „Vietnam-Komplex“<sup>781</sup> der damaligen Regierung nach der Niederlage der USA in Südvietnam so stark war, dass der Vietnamkrieg verdrängt werden sollte. Aus diesem Grund verbot die frühere Regierung in den 1960er und 1970er Jahren Filme über den Vietnamkrieg zu produzieren. Aus Angst, dass Filme über den Vietnamkrieg dem südkoreanischen Publikum die Übermacht von Nordkorea suggerieren könnten, unterdrückte die damalige Regierung in der Massenkultur die Thematisierung des Vietnamkrieges. Deshalb wurde auch nicht mehr nach einem Grund für die mehr als 50.000 gefallenen jungen südkoreanischen Soldaten gesucht.<sup>782</sup>

Die Essenz des Vietnamkriegs wurde in Südkorea für eine längere Zeit nicht ergründet, aber als nutzbarer Filmstoff für antikommunistische Filme und Melodramen verwendet: Er war einerseits eine wirksame Methode, den Kommunismus zu kritisieren und andererseits ein nachvollziehbarer Grund des Abschiedes zwischen Liebepaaren. Diese Thematisierung des Vietnamkrieges hat eine weitere Ähnlichkeit zum der des Korea-Krieges. Der Korea-Krieg war einmal eine mächtige und strategische Methode für die einheitliche Bevölkerung, war und ist jedoch der wesentliche Grund der schmerzhaften Tragödie des Landes. Dieser Veränderung als filmischem Stoff folgen auch die Filme über den Vietnamkrieg.

Aus politischer Sicht war das Thema Vietnamkrieg ein sehr attraktiver Filmstoff, die Bevölkerung unter dem Motto Antikommunismus zu verbinden. In den 1960er und 1970er Jahren gehörten in Südkorea Filme über den Vietnamkrieg zu antikommunistischen Filmen, die politisch gezielt produziert wurden.<sup>783</sup> In dieser damaligen gesellschaftlichen Stimmung gegen den Kommunismus wollten die Regierungen die Kriegssituation in Vietnam dem Publikum dokumentarisch mitteilen. Aus filmwirtschaftlicher Sicht war dieses antikommunistische Thema jedoch für ein eigenständiges Filmgenre wenig attraktiv. Die Produktion der antikommunistischen Filme gehörte zu den wichtigen politischen Strategien der damaligen Regierung, aus diesem Grund hatte sie mit der sonstigen

---

<sup>780</sup> Kang (2008), S. 408.

<sup>781</sup> Ebd., S. 424.

<sup>782</sup> Südkorea ist das zweite Land neben den USA, das zwischen 1965-1972 insgesamt 320.000 Soldaten nach Vietnam schickte. Vgl. Lee (2010), S. 227 und Vgl. Kindermann (1994), S. 103.

<sup>783</sup> Vgl. Park (2013), S. 202-203.

aktuellen Filmwirtschaft aber kaum etwas zu tun. Außerdem musste man nicht den Vietnamkrieg thematisieren, um die Tragödie und die Schmerzen des Kriegs darzustellen, denn der Korea-Krieg bot ausreichend Filmstoff. Es gab auch wenig Budget dafür, in Vietnam Filme zu drehen. Zusammenfassend sind zwischen den 1960er und Ende der 1980er Jahre aus politischen und wirtschaftlichen Gründen kaum Filme über den Vietnamkrieg zu finden.

In der späteren Zeit in den 1980er und Anfang der 1990er Jahre spielte der Vietnamkrieg als Filmstoff außer zur Betonung des Antikommunismus in zahlreichen Melodramen eher als schmerzhaftes Hindernis unerfüllter Liebe, die die aktuelle gesellschaftliche Situation widerspiegelte, eine Rolle.<sup>784</sup> Dieser filmische Einsatz als mächtiger Vermittler der antikommunistischen Botschaft oder als Hindernis für die Liebe berücksichtigt die wahre Bedeutung des Krieges relativ wenig. Die Perspektivenveränderung zum Vietnamkrieg als schrecklichem Krieg und eine Konzentration auf die Opfer ist erst Ende der 1980er Jahre in Filmen spürbar und seit Mitte der 1990er Jahre verbreitet.<sup>785</sup> Mit den hoffnungslosen Figuren, die als ehemalige Kriegsteilnehmer nach dem Vietnamkrieg kein normales Leben führen können, wird verdeutlicht, wie der Krieg Menschenleben zerstören kann. Insbesondere der Film *WHITE BADGE* (1992, R: Ji-Young Jeong) vertiefte diese Perspektive mit der detaillierten Kriegsbeschreibung, wie man sich in der schrecklichen Situation verändert. Weiterhin ist der Film *WHITE BADGE* der erste Film über den Vietnamkrieg, der das Thema in die Öffentlichkeit brachte<sup>786</sup> und südkoreanische Soldaten nicht nur als Opferfigur, sondern auch als fremde Leihsoldaten und zugleich Täterfiguren beschrieb<sup>787</sup> und er repräsentiert damit die aktuelle gesellschaftliche Situation mit „einem weiterlaufenden Krieg im Alltag“<sup>788</sup>: Südkoreanische Soldaten sind aus dem Blickwinkel von Vietnam eine fremde und äußere Kraft, die gegen Bezahlung ihre Landsleute tötet und unter Schuldgefühlen leidet. Trotz der fortschrittlichen Blickwinkelveränderung auf den Vietnamkrieg betrachtet der Film die südkoreanischen Leihsoldaten als Opfer der Zeit des Kalten Krieges und der Diktatur. Es liegt eine Ironie darin, dass Koreaner in zahlreichen

---

<sup>784</sup> Vgl. ebd., S. 203-205.

<sup>785</sup> Nach dem Vietnamkrieg vereinbarten die beiden Regierungen von Südkorea und Vietnam 1992 eine freundschaftliche Beziehung. Damit starteten die staatlichen Untersuchungen über den Vietnamkrieg von beiden Ländern und dies führte dazu, dass die filmische Wiedergabe des Vietnamkrieges in den gesellschaftlichen Diskurs kam. Vgl. Lee (2010), S. 209.

<sup>786</sup> Vgl. Lee (2005), S. 210 und Vgl. Park (2008), S. 617.

<sup>787</sup> Ebd., Vgl. S. 415.

<sup>788</sup> Ebd., Vgl. S. 416.

Filmen immer wieder betonten, wie schrecklich sie als naive Opfer den Bruderkrieg erlebt haben, und dabei die Täterfiguren, die sich selbst innerlich zerissen fühlen, während des Vietnamkriegs hinter der Maske der unschuldigen Überlebenden versteckten.

Es gibt zwei auffällige Filme - R-POINT (2004, R: Su-Chang Kong)<sup>789</sup> und SUNNY (2008, R: Joon-Ik Lee) - über das Thema Vietnamkrieg in den 2000er Jahren, die diese Seite von Korea kritisch betrachten, Koreaner als aktive Kriegstäter darstellen und die Solidarität beider Länder mit ähnlichen Erfahrungen und ihrer gemeinsamen Zugehörigkeit zu Ostasien betonen. Mit diesen Filmbeispielen wird gezeigt, wie sich der Blickwinkel auf den Vietnamkrieg aus südkoreanischer Sicht im Laufe der Zeit veränderte.

### 7.3.2.2 Vietnamkrieg im Horrorfilm und im Melodrama: R-POINT und SUNNY

„Der Film R-POINT nimmt zwar eine neue Quelle auf, im Vergleich zu anderen Horrorfilmen, in denen meist Schule und Familie im Mittelpunkt der Geschichte stehen, aber nicht auf angsteinflößende Weise. Das ist die entscheidende Schwäche“<sup>790</sup>, kommentierte der Filmjournalist Gab-Sik Kim. Der Film R-POINT ist trotz seiner Schwäche besonders, da er der erste Horrorfilm<sup>791</sup> ist, nicht nur zum Thema Landesteilung zwischen Süd- und Nordkorea, sondern auch über den Vietnamkrieg. Jin-Im Park betont in ihrem Aufsatz die besondere Stellung dieses Films in der Kriegsfilmgeschichte über den

---

<sup>789</sup> Der Film R-POINT erschien zwar im Jahr 2004, aber nur wenige Filme über den Vietnamkrieg sind im südkoreanischen Film zu finden und seit Anfang 1990 gab es einen langen Stillstand, aus diesem Grund wird er ausnahmsweise in dieser Zeitepoche für einen Vergleich mit dem Film SUNNY herangezogen.

<sup>790</sup> Kim (2004), in: Donga Ilbo, am 18.08.2004,

auf: <http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=106&oid=020&aid=0000256217>

<sup>791</sup> Der koreanische Filmkritiker Sung-Il Chung versteht das Filmgenre Horrorfilm als „eine abgeleitete Variation von Melodramen“, denn es trat in der Blütezeit des südkoreanischen Kinos in den 1960er Jahren auf und stellte Geschichten über Frauen für Frauen dar, die in dieser Zeit das wichtigste Kinopublikum waren. Marcus Stiglegger fasst im Sachlexikon die unterschiedlichen Erzählmuster und Symbole des Horrorfilms zusammen: Der südkoreanische Horrorfilm entspricht dem ersten Erzählmuster: „Übernatürliche Mächte oder Wesen bedrohen die Lebensgemeinschaft der Protagonisten.“ Südkoreanische Horrorfilme greifen nicht die klassischen Schreckensfiguren, wie Vampire, Zombies oder Frankenstein auf. Kulturspezifisch zeigen koreanische Horrorfilme eher das Motiv der Toten, meist Frauen, die beispielsweise in der patriarchalischen Familie unterdrückt wurden und sich aufopferten, die sich schließlich an ihren Mördern rächen.

Dieses Genre ist in Südkorea im Vergleich zu klassischen Melodramen wenig beliebt und wird von Filmkritikern und -forschern kaum beachtet. Insbesondere zwischen Ende der 1970er und Ende der 1980er Jahre, als wegen der staatlichen Kontrolle und der Bürgerbewegung Tote und Vermisste traurige Realität waren, war dieses Genre kaum zu finden. Das Land konnte solche Tragödien nicht mit Abstand von der authentischen Realität „genießen“. Erst Ende der 1990er Jahre kündigte der Film WHISPERING CORRIDORS (1998, R: Ki-Hyung Park) die Auferstehung dieses Genres an; mit einem enormen Erfolg wurde dieser Film bis zum vierten Teil (1998-2005) produziert und diente dazu, das Filmgenre Horror als wichtiges und populäres Filmgenre zu etablieren. Chung (2006), S. 7-8. und Stiglegger (2002): Horrorfilm, in: Sachlexikon (Hrg. Thomas Koebner), S. 263-264.

Vietnamkrieg in Südkorea: „Der Film R-POINT fragt, was der Vietnamkrieg für Südkorea bedeutet.“<sup>792</sup>

Dieser Film ist auch aus Sicht der Genretheorie für Horrorfilme eine Ausnahme, denn der Horrorfilm ist kein übliches Filmgenre, um eine Kriegssituation darzustellen: Dafür spricht auch die Krise des Horrorfilms während des Zweiten Weltkrieges, denn „er galt doch angesichts des realen Schreckens und Leids als unangemessen.“<sup>793</sup> Weiterhin bricht der Film R-POINT mit einer weiteren klassischen Darstellungsweise in Horrorfilmen: Es gibt in diesem Film keine einzige weibliche Figur, die nicht als böse oder unheimlich dargestellt wird und er ist deshalb „harten Anfeindungen seitens der feministischen Filmkritik und der Frauenbewegung als misogyn“<sup>794</sup> ausgesetzt. Die Besonderheit dieses Films liegt darin, dass er mit diesen zwei klassischen Regeln des Horrorfilms bricht und dieses Filmgenre unter dem kulturspezifischen und politischen Hintergrund effektiv einsetzt, um darzustellen, welche Rolle südkoreanische Soldaten in dem Krieg spielten und wie sie von den Landsleuten in Vietnam wahrgenommen wurden. Weiterhin stellt der Film damit die Frage nach dem unbewussten Schuldgefühl der Soldaten. In diesem Film wird der Vietnamkrieg nicht nur aus Sicht von Südkorea, sondern auch aus der Perspektive von Vietnamesen betrachtet, mit dem Schwerpunkt, wie sie südkoreanische Soldaten wahrnehmen. Der Filmemacher geht von Anfang an davon aus, dass südkoreanische Soldaten Täterfiguren waren, die am Vietnamkrieg teilnahmen, dabei viele Menschen töteten, und das Land Vietnam rächt sich an seinem Gegner.

Im Film R-POINT wird dafür eine Rache, eine genreklassische existenzielle Frage „über das Gute und Böse“<sup>795</sup>, inszeniert, es ist aber nicht ganz klar zu erkennen, wer das Böse und das Gute ist. Das Böse – die südkoreanischen Soldaten im Vietnamkrieg – sind zugleich die hilflosen Opfer; der Geist der verstorbenen Vietnamesin im Mittelpunkt der Handlung ist Gegner und zugleich Opferfigur des Landes. Diese unscharfe Trennung zwischen Gut und Böse ist damit erklärbar, dass der Filmemacher einen deutlichen Unterschied zu früheren Filmen über den Vietnamkrieg zeigen wollte, in denen südkoreanische Kriegsteilnehmer als wahre Opfer dargestellt wurden und dabei die Situation der Landsleute in Vietnam wenig beachtet wurde.

---

<sup>792</sup> Park (2013), S. 205.

<sup>793</sup> Vossen (2004), in: Filmgenres. Horrorfilm, S. 20-21.

<sup>794</sup> Ebd., S. 12.

<sup>795</sup> Ebd., S. 13.



Mit dem Schlüsselwort *Vergeltung* folgt der klassische Horrorfilm in Korea der einfachen Regel: „Das unschuldige Opfer, der Tote, kommt zurück, sich an dem zu rächen, der ihn getötet hat.“<sup>796</sup> Dabei gibt es zahlreiche Symbole als filmische Äußerungsakte des Horrorfilms, wie die Figurendarstellung, Kameraeinstellungen und -fahrten und der Musik-Geräuscheinsatz. Meistens übernehmen weibliche Figuren in südkoreanischen Horrorfilmen die Geisterrolle, die sich rächen, denn sie sind und waren in der traditionellen (und modernen) Gesellschaft unterdrückt.<sup>797</sup> Der Filmemacher stellt in diesem Film eine Vietnamesin als Vertreterin ihres Landes, einer Kolonie in der dritten Welt, dar<sup>798</sup>, die als Gespenst nach klassischem Muster in südkoreanischen Horrorfilmen als unheimliches Wesen dargestellt wird: Sie trägt ein traditionelles vietnamesisches weißes Kleid, das in Korea in diesem Bezug das Unheimliche und die Farbe für Tote symbolisiert.<sup>799</sup> Ihr glattes, langes und dunkles Haar ist ein weiteres typisches äußerliches Merkmal weiblicher Gespenster. [Abb. 216] Die Soldaten aus Südkorea, die auf der Suche nach den vermissten Soldaten zum R-Point kamen, sind äußerlich durch ihre Uniform gekennzeichnet und als Opfer dargestellt, die Rolle, die bisher üblicherweise von Frauen übernommen wurde.<sup>800</sup> Es wird klar, dass die anderen Kriegsteilnehmer aus Frankreich und den USA, die Kontakt zu den südkoreanischen Soldaten aufgenommen haben, bereits Geister sind, als sie ihre Namen auf dem Friedhof und die verwesenen Leichen im Wald fanden. Halbnahe- und Naheinstellungen ihrer verängstigten Gesichter wiederholen sich, um Angst vor dem Unheimlichen und Schuldgefühle wegen der verlorenen Kameraden genrecharakteristisch darzustellen. Mit der Zeitangabe als Countdown im Untertitel steigert sich die Angst der Soldaten Tag für Tag, bis sie schließlich der eingravierten Prophezeiung in Form ihrer Namen auf den Grabsteinen entsprechend den Tod finden.

Die filmische Räumlichkeit spielt eine wichtige Rolle, um die mystische und ängstliche Stimmung eines historischen Tatorts in enger Verbindung zur filmischen Erzählweise aus der Sicht des Geistes zu visualisieren. R-point wird zum tragischen und magischen Ort der Toten, aus dem keiner entweichen kann, wenn man einmal seine Hand mit Blut beschmutzt

---

<sup>796</sup> Kang (2008), S. 419.

<sup>797</sup> Ebd., S. 419.

<sup>798</sup> Han (2005), S. 210.

<sup>799</sup> In Korea werden die Verstorbenen traditionell weiß gekleidet, bevor sie in den Sarg gelegt werden. Das weiße Kleid bedeutet die seelische und körperliche Sauberkeit des Toten, damit wird angedeutet, dass er nun bereit ist, die Verbindung zu dieser Welt aufzugeben und zum Totenreich zu gehen. Die engen Familienangehörigen haben die Wahl, weiße oder schwarze Kleider zu tragen, für die Teilnehmer der Trauerfeier ist dunkle Kleidung Pflicht.

<sup>800</sup> Lee (2010), S. 217.

hat. Im Film werden die Innen- und Außenräume getrennt gezeigt. Zuerst werden die offenen Räume, wie die Nebellandschaft, der wilde Wald und Sumpf, von Kameraeinstellungen, meistens Totale (Supertotale und normale Totale) und Großaufnahmen sowie aktiver Kamerafahrt, aufgenommen. Oft sind auch die Soldaten mit einer musikalischen Begleitung aus der Vogelperspektive, dem Blick des Geistes, in der Landschaft zu sehen. Damit wird gezeigt, dass sie sich unter Kontrolle des Geistes befinden. [Abb. 212, 213 und 218] Auch im inneren Raum sind die Soldaten nicht frei von diesem Blick. Ein schäbiges Gebäude im Nebel mit dunklen Räumen, wo sich die Soldaten am Ende des Films gegenseitig töten, ist ein konkreter Ort für Geister, die selbst nicht wissen, dass sie nicht mehr zu dieser Welt gehören. Ein entsprechendes Beispiel ist eine kurze Treppenszene, in der die südkoreanischen und amerikanischen Soldaten zusammen die Wendeltreppe, symbolisch gesehen „als psychisches Trauma oder der Inbegriff des Schreckens“<sup>801</sup>, heruntergehen. [Abb. 214] Diese Treppenszene drückt in Verbindung mit dem gesprochenen Text des amerikanischen Soldaten die Angst vor R-Point als unheimlichem Ort aus. Dieser schockierende Moment versetzt die Lebenden in Panik und führt zum tragischen Ende.

Um die ängstliche Stimmung und den Blick der Landsleute auf die südkoreanischen Soldaten zu visualisieren, verwendet der Filmemacher oft die Perspektive des Ich-Erzählers, damit die Beobachtung aus der Position des Geistes als subjektive Einstellung vermittelt wird und die beobachteten Objekte weiterhin als Fremde erscheinen. Der heimlich beobachtende Blick von oben oder aus der Ferne auf die Soldaten in der Landschaft im offenen oder geschlossenen Raum ist häufig auch auf einer anderen Bildebene mit extra Filter inszeniert [Abb. 215], so dass die intensive Annäherung des Geistes deutlich wird.

Durch das Prinzip, dass Rache wie in einem Teufelskreis Rache bringt, folgt der Film R-POINT grundsätzlich der Form des Horrorfilms. Der Film inszeniert die Rache der Vietnamesin mit der Erzählstruktur eines Horrorfilms und die Soldaten müssen zur Strafe mit ihrem Leben bezahlen. Dabei sind ihre unterschiedlichen Nationalitäten aus Südkorea, den USA und Frankreich nicht von Bedeutung. Der Film stellt diese Söldner als Gegner hin und fragt nach der Verantwortung für den Krieg in der Vergangenheit.<sup>802</sup> Das unterscheidet ihn von dem Film WHITE BADGE, der die südkoreanischen Kriegsteilnehmer

---

<sup>801</sup> Kanzog (2001), S. 151.

<sup>802</sup> Vgl. Lee (2005), S. 207 und 211.

aus der Perspektive der Opfer betrachtet. Der Film zeigt Koreaner „nicht als passive Täter unter Druck und Zwang der USA, sondern fordert von Korea das gleiche Verantwortungsgefühl für den Krieg wie die USA.“<sup>803</sup> Anders ausgedrückt besitzt dieser Film eine klare Botschaft, dass Korea nicht mehr seine Verantwortung als aktiver Täter während des Vietnamkriegs vernachlässigen darf. Die Fremden der Vergangenheit, die an dem Bürgerkrieg teilnahmen, sind aus der Sicht von Vietnam als Gegner zu betrachten, die für ihren eigenen Vorteil die kriegerische Situation ausnutzten.

Vier Jahre nach dem Film R-POINT kam der Film SUNNY in die Kinos, der den Vietnamkrieg erneut aus der Perspektive einer Frau betrachtet. Der Filmemacher, der 2005 mit dem Film KING AND THE CLOWN über 10.000.000 Zuschauer<sup>804</sup> gewann, äußerte in einem Interview, dass er den von Südkorea vernachlässigten Krieg aus Sicht der Hauptdarstellerin Soon-Yi, später als Sängerin namens Sunny, „nicht als *history*, sondern als *her story*“<sup>805</sup> repräsentieren wollte. Weiterhin versuchte er mit diesem Film, einen Rückblick auf den Vietnamkrieg aus Sicht von Korea, der bisher meist aus Sicht der USA in der Massenkultur betrachtet wurde<sup>806</sup> und schließt sich damit einer Reihe von Vietnamkriegsfilmen an. Dieser Film ist jedoch trotz vieler Erwartungen im südkoreanischen Diskurs heftig kritisiert worden, denn er inszeniert den Krieg nur oberflächlich als zeitlichen Hintergrund des Films und gehört weder zum Kriegsfilm, noch zum Melodrama.<sup>807</sup> Die weibliche Hauptdarstellerin, die aktive Erzählerin und Beobachterin, die eigentlich in Vietnamkriegsfilmen selten zu sehen ist, spielt darüber hinaus keine wesentliche Rolle, um den Krieg als *her story* zu beschreiben. Der Film ist trotz heftiger Diskussionen ein passendes Beispiel dafür, näher zu beleuchten, wie südkoreanische und amerikanische Soldaten, die Söldner, kontrastiv dargestellt werden und

---

<sup>803</sup> Vgl. ebd., S. 207 und Vgl. Park (2013), S. 209-210.

<sup>804</sup> Der Film KING AND THE CLOWN (2005, R: Joon-Ik Lee) erreichte eine Zuschauerzahl von 12.302.831 und belegt damit Platz drei der erfolgreichsten Filme in der südkoreanischen Filmgeschichte. Er ist der erste koreanische Film, der über 10.000.000 Zuschauer gewann und damit eröffnete er eine neue Zeit für das koreanische Kino. Die erfolgreichsten südkoreanischen Filme sind: THE PROFESSIONALS (2012, R: Dong-Hoon Choi; 13.032.270 Zuschauer), THE HOST (2006, R: Joon-Ho Bong; 13.019.740 Zuschauer), MASQUERADE (2012, R: Chang-Min Cho; 12.304.000 Zuschauer) und KING AND THE CLOWN (12.302.831 Zuschauer), in: Hankyung newspaper, am 12.12.2012, auf: <http://www.hankyung.com/news/app/newsview.php?aid=2012121245761>

<sup>805</sup> In: Cine 21, am 29.07.2008, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/52271](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/52271)

<sup>806</sup> Vgl. ebd.

<sup>807</sup> Lee fasst in seinem Text die drei unterschiedlichen Charaktere der drei Filme über den Vietnamkrieg, WHITE BADGE, R-POINT und SUNNY zusammen: WHITE BADGE erzählt die Geschichte mit Hilfe des Realismus, R-POINT betont die Schuldgefühle der südkoreanischen Soldaten mit Hilfe des Horrorfilms und SUNNY zeigt ein Hybrid-Genre, eine Mischung verschiedener Filmgenres, ähnlich wie der Film SHIRI. Vgl. Lee (2010), S. 213.

was der Vietnamkrieg für Korea bedeutete. Der Film unterscheidet diese zwei bipolaren Machtpositionen durch mehrere Szenen mit filmischen Erzählungen.

Die US- Soldaten werden in diesem Film in zwei Sequenzen als aggressive Kriegsteilnehmer gegen Vietnam direkt dargestellt<sup>808</sup>: Sie erschießen eine junge Vietnamesin auf der Straße und der Prozess, wie die Frau zu Boden fällt und schließlich stirbt, wird in Zeitlupe gezeigt, damit werden diese Schüsse eines amerikanischen Soldaten auf eine Frau auf offener Straße besonders intensiv gezeigt. In einer anderen Sequenz schießt ein amerikanischer Soldat eine gefangengenommene Vietnamesin kaltblütig an. [Abb. 223 und 228]

Im Vergleich dazu war der Vietnamkrieg für Korea eine effektive Gelegenheit, die wegen des Korea-Krieges am Boden liegende Wirtschaft wieder in Gang zu bringen und dabei das gute Image für den Weltfrieden gewinnen zu können. Der Film zeigt, wie Soldaten in der Abschiedssequenz als nationale Helden dargestellt werden, die erstens dem Weltfrieden dienen und zweitens ihr Land aus der wirtschaftlichen Krise retten können: Die laute Abschiedszeremonie mit der Kapelle und der Menschenmasse ist wie ein Nationalfeiertag inszeniert. [Abb. 220-222] Die Musikgruppe wie auch die südkoreanischen Soldaten im Film sehen das Land Vietnam als Paradies, um mehr Geld verdienen zu können. In den Kriegssequenzen sind ausschließlich Kampfszenen südkoreanischer Soldaten im Mittelpunkt zu sehen, es wird jedoch nicht klar gezeigt, gegen wen sie kämpfen.

In der Kriegssituation wird absichtlich die Abhängigkeit von den USA gezeigt, durch die Musik-Band, die auf die Amerikaner angewiesen ist, um Kontakte zu knüpfen und Konzerte zu geben. Dies betont, dass Korea von den USA abhängig ist, welche die Kriegssituation für ihre Vorteile ausnutzen. Es gibt zwei Sequenzen, die das zynische Verhalten gegenüber dem Feind darstellen: Die Band wird von Vietnamesen festgenommen und befindet sich in Lebensgefahr. Dabei behauptet der Bandleader, er sei kein Soldat und wolle nur Geld verdienen. Außerdem betont er die äußerliche und geographische Gemeinsamkeit zu Vietnam und gewinnt mit dem Gesang die Solidarität von Soon-Yi. [Abb. 226 und 227] In der Anschlußsequenz aber, in der die Band und die Vietnamesen von amerikanischen Soldaten ertappt werden und so in Lebensgefahr geraten, singen zwei Bandmitglieder die Nationalhymne der USA, um zu überleben. [Abb. 228-230] Die Blicke der amerikanischen Soldaten und Vietnamesen richten sich auf beide Männer, die je nach

---

<sup>808</sup> Kang (2008), S. 423.

Situation ihre Position während des Krieges wechseln.

Die weibliche Hauptdarstellerin ist nicht als aktive Kriegsteilnehmerin, sondern als passive Opferfigur zu betrachten. Soon-Yi, die Hauptdarstellerin und Beobachterin, entscheidet sich nicht freiwillig, nach Vietnam zu gehen. Sie ist eine Frau, die unter dem traditionellen Patriarchat leidet und nicht weiß, was sie sich wünscht<sup>809</sup> und warum sie trotz Lebensgefahr nach Vietnam gehen soll, um ihren untreuen Mann zu treffen. Nach der Behauptung des Filmemachers gehört der Film „zum feministischen Film“<sup>810</sup>, denn er schickt sie in den Krieg, um ihren Mann nach Hause zu bringen. Mehr noch schenkt der Film der allmählichen äußerlichen Veränderung Aufmerksamkeit, dass sie sich von einer naiven jungen Frau vom Land zum Sexsymbol [Abb. 219, 224 und 225] verwandelt. Dabei wird die erotische Körperdarstellung der Darstellerin als Sängerin beim Besuch der Militärs während des Kriegs mit Hilfe der Kamerafahrt als etwas Wesentliches und Wichtiges behandelt. Sie bleibt weiterhin als Objekt der männlichen Begierde und verkauft ihren Körper einem amerikanischen Offizier, um ihr Ziel, ihren Mann zu finden, erreichen zu können. Ein neuer Blickwinkel auf den Vietnamkrieg aus weiblicher Sicht wiederholt damit das klassische Ritual der Frauen in Kriegen und scheitert aber daran, eine fortgeschrittene *her story* zu schreiben.

### **7.3.3 Spione in der Vergangenheit und Gegenwart**

Im Jahr 2000 spiegelten die Konfliktfilme in der Regel die südkoreanische Gesellschaft wider; es entwickelten sich mehrere Variationen von Filmstoffen. Mit dem Film SHIRI wurde dieses neue Phänomen sichtbar und in der Tat veränderte sich das Genre des Konfliktfilms nach dem enormen Erfolg dieses Films. Ein gutes Beispiel für die neue Periode des Konfliktfilms ist der Film SECRET REUNION (2009, R: Hun Jang), in dem Süd- und Nordkorea nun gleichermaßen im Mittelpunkt stehen. Das angespannte Verhältnis zwischen zwei Männern aus Süd- und Nordkorea vermittelt die Botschaft des Filmemachers, dass Süd- und Nordkorea trotz der langen Trennung aus politischer Vernunft das Ziel haben sollten, eine gemeinsame Zukunft anzustreben. Dabei rückt der Filmemacher die beiden verdeckten Ermittler in den Mittelpunkt und zeigt die unterhaltsame und tragische Realität in der Hauptstadt Seoul. Dieser Film kann ebensowenig mit einem Genre definiert werden. Er mischt die verschiedenen Themen, wie

---

<sup>809</sup> In: Cine 21, am 07.08.2008, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/52460](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/52460)

<sup>810</sup> Vgl. in: Cine 21, am 29.07.2008, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/52271](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/52271)

Action, Thriller und Drama, die in früheren Konfliktfilmen behandelt werden.

SECRET REUNION befindet sich zwar in enger Verbindung mit den früheren Spionagefilmen, verfolgt aber nicht die üblichen Emotionen wie die Blockbusterfilme SHIRI oder TAEGUKGI und fokussiert nicht ausschließlich die Versöhnung und Menschlichkeit, wie WELCOME TO DONGMAKGOL. Unter inhaltlichem Aspekt ist der Film mit JSA vergleichbar, denn beide handeln von der Freundschaft zwischen Süd- und Nordkorea. Betrachtet man die menschliche Annäherung, gehört der Film in eine Kategorie mit DOUBLE AGENT. Außerdem stehen das humorvolle Verhalten der Figuren und die unterhaltsamen Situationen Anfang 2000 für die Konfliktfilm-Komödie, wie LOVE OF SOUTH AND NORTH oder LOST IN THE SOUTHKOREA MISSION: GOING HOME. Mit der Vermischung von verschiedenen Genres bei Konfliktfilmen wird der Film zum Thema des Verhältnisses zwischen Süd- und Nordkorea populärer dargestellt und dabei wird die aktuelle Realität in Südkorea durch beide Blickwinkel ergänzt.

Im Jahr 2013 kamen weitere Spionagefilme BERLIN FILE (2012, R: Seung-Wan Ryoo) und SECRETLY GREATLY (2013, R: Cheol-Soo Jang), der Nachfolger von SECRET REUNION in die Kinos. Der Film BERLIN FILE thematisiert den Konflikt zwischen Geheimagenten von Süd- und Nordkorea, wie in SHIRI und SECRET REUNION, es gibt jedoch zwei wichtige und entscheidene Unterschiede im Vergleich zu früheren Spionagefilmen: BERLIN FILE hat die Stadt Berlin als Hauptschauplatz<sup>811</sup>, wo sich die Geheimagenten beider Länder gegenüberstehen. Dieser Film ist der erste Film, der die Gegenüberstellung zwischen Süd- und Nordkorea an einem dritten Ort außerhalb Koreas zeigt. Außerdem konzentriert sich der Film wie auch der Film SECRETLY GREATLY auf die unruhige politische Situation in Nordkorea aus aktueller Sicht, da die gesellschaftliche Stimmung nach dem plötzlichen Generationswechsel des Diktators zwischen der alten und neuen Führungsschicht angespannt ist. Der Film beleuchtet diesen Konflikt zwischen den verschiedenen Schichten der Regierung näher, wie diese Führungsschichten sich von einander distanzieren. Dabei steht die unruhige Situation in Nordkorea im Mittelpunkt und Südkorea nimmt eher die Beobachterrolle ein.

Es gibt weitere Spionagefilme in dieser Epoche, in denen der Alltag der nordkoreanischen Spione in Südkorea im Mittelpunkt steht und die erkennen lassen, wie er sich im zeitlichen Abstand verändert hat. Die Filme SPY PAPA und SPY (2012, R: Min-Ho Woo) beschreiben

---

<sup>811</sup> In DOUBLE AGENT kommt in einer Sequenz am Anfang des Films kurz eine Szene in der Stadt Berlin vor, in der der Hauptdarsteller Byeong-ho die Grenze in Berlin überquert, um nach Südkorea zu fliehen.

den Alltag der Spione jeweils in den 1970er Jahren und der Gegenwart auf amüsante und ernsthafte Weise. Im folgenden Kapitel wird näher beleuchtet, wie Spionagefilme in dieser Epoche mit der Teilungssituation umgehen und was sich dabei im Vergleich zu früheren Filmen verändert.

### **7.3.3.1 Von Gegner zu Bruder: SECRET REUNION**

Der Film SECRET REUNION folgt zuerst der klassischen Erzählstruktur der Spionagefilme: Zwei Menschen im Verfolgungskreis. SECRET REUNION behandelt zwei typische Gegnerbeziehungen zwischen Süd- und Nordkorea, mit jeweils einem südkoreanischen Kommissar und nordkoreanischen Spion im Mittelpunkt der Geschichte, verbindet sie aber gleichzeitig mit zahlreichen Gemeinsamkeiten. Die Gemeinsamkeiten der beiden werden in diesem Film immer wieder betont, so dass die Bruderschaft beider Länder edeutlich wird. Dabei wird der Konflikt zwischen dem nordkoreanischen Spion und seinem Vorgesetzten intensiv dargestellt.<sup>812</sup>

Die Teilungssituation ist im Film SECRET REUNION hauptsächlich mit zwei Männern, offiziell als Verfolger und Ausreißer, konkretisiert, die aber inoffiziell auch die Rolle von abwesenden Familienvätern spielen. In diesem Film ist es interessant zu beobachten, wie sich das Verhältnis zwischen beiden Männern mit ihrer gemeinsamen Lebenssituation im Laufe des Films ständig verändert. Die drei Veränderungsphasen, vom ersten Treffen als erbitterte Gegner, über ihre angespannte Wohngemeinschaft als Arbeitskollegen, bis zur entspannten Freundschaft als Brüder, zeigen das sich völlig verändernde Verhältnis zwischen den beiden. Dabei spielt die dritte Gruppe, die Ausländer – ein aktuelles soziales Problem – eine zentrale Rolle, die in Südkorea als Gastarbeiter oder neue Bürger durch Eheschließung leben. Um diese emotionale Veränderung visuell darzustellen, konzentriert sich der Filmemacher auf die Figurenbeschreibung in verschiedenen filmischen Räumen.

Die erste Veränderungsphase stellt der Filmemacher in einer langen Sequenz dar, in der beide Figuren mit Parallelmontage zu sehen sind, um ihren unterschiedlichen sozialen Status zu verdeutlichen; ein Kommissar in der Abteilung für Landessicherheit, Han-Kyu, folgt Hinweisen auf einen nordkoreanischen Spion, Ji-Won. Mit Nah- und Großaufnahmen sind Bilder als Familienoberhaupt und Berufstätiger der beiden Figuren zu finden, die

---

<sup>812</sup> Die Kritik richtet sich auf die romantische und personalisierte Darstellung des Teilungsproblems und das Ausnutzen der ausländischen Bürger, um den Charakter der beiden männlichen Hauptdarsteller darzustellen. Vgl. Nam (2010), in: Cine 21, am 04.03.2010, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/59945](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/59945)

jeweils in ihrem beruflichen Umfeld mit ihrer Frau am Telefon sprechen. Aus zwei kontrastiven Positionen treffen sie sich an dem Ort, wo ein nordkoreanischer Verräter und dessen Familienmitglieder erschossen wurden. Diese Begegnung verändert ihr Leben. Nach diesem Zeitpunkt befinden sich Han-Kyu und Ji-Won in der gleichen Lebenssituation: Han-Kyu übernimmt die Verantwortung für den fehlgeschlagenen Plan und den Tod seiner Kollegen und er verliert seinen Arbeitsplatz. Seine Familie ist auseinandergebrochen und schließlich steht er allein da. Ji-Won ist von seinem obersten Vorgesetzten, genannt „Schatten“, fallen gelassen worden, da er Ji-Won als Verräter vermutet hatte. Er hat seine Familie über sechs Jahre nicht gesehen und plötzlich verliert er seine Rolle als Spion. Diese ähnliche Familiensituation, als alleinstehender, hilfloser Vater, spielt eine entscheidende Rolle, für das gegenseitige Verständnis und ihre Freundschaft. [Abb. 231 und 232]

In der zweiten Veränderungsphase wird die Gemeinsamkeit der Männer, als hilflose Väter, gezeigt, deren Verbindung aus finanziellen Gründen im Laufe des Films zustandekommt. Die Überlebensstrategie von Han-Kyu wird ungeschönt dargestellt und dient ausschließlich seinem eigenen Vorteil. Er lebt und arbeitet als Kopfgeldjäger. Seine Veränderung durch den Absturz aus seiner sozialen Schicht wird mit seiner unprofessionellen Arbeitsweise in einer Sequenz angedeutet, in der er mit Gastarbeitern aus Vietnam streitet und schließlich festgehalten wird. Wenn man sich vor Augen führt, dass er einst ein Kommissar der staatlichen Landessicherheit war, wird in dieser Sequenz deutlich, wie dramatisch sein sozialer Absturz war. [Abb. 233] Der Film zeigt auch in dieser Sequenz den Alltag von Ji-Won als nordkoreanischem Spion und zugleich körperlich Arbeitenden mit anderen Gastarbeitern auch aus Vietnam, was schon in früheren Filmen mehrmals thematisiert wurde: Sie leiden unter Geldproblemen und sind von Nordkorea schon lang vergessen worden. Die Filme stellen in unterschiedlichen Aspekten dar, wie angestrengt die Flüchtlinge versuchen, sich in der kapitalistischen Gesellschaft in Südkorea einzuleben. In Komödien werden sie als einfache Comicfiguren dargestellt, dabei ist es schwierig, die typische Vorstellung von nordkoreanischen Spionen wiederzufinden. Mit der plötzlichen Erscheinung von Ji-Won in der oben erwähnten Sequenz wird seine Situation noch deutlicher dargestellt. Die Kameraführung, wie sie Han-Kyu von hinten zeigt, ihm folgt und ihn schließlich zeigt, wie er Ji-Won bewundert, ist schwankend, wie seine aktuelle Lebenssituation.

Die Beziehung der beiden zueinander mit dem Hintergrund, dass sie ihre wahre Existenz



verheimlichen, schafft eine gewisse Spannung, das wird in der letzten Veränderungsphase durch unterschiedliche Kameraeinstellungen und –fahrten filmisch dargestellt. Ihr Wiedersehen, bei dem sie nicht bemerken, dass sie sich vor einigen Jahren als Gegner gegenüberstanden, wird erst von der Kamera nah aufgenommen. Im Schuss-Gegenschuss zeigt der Filmmacher beide Figuren, im Anschluss werden sie in einer Einstellung aufgenommen, als sie die gegenseitige Existenz wahrgenommen haben. Ihr plötzliches Erkennen und Rückblenden in die Vergangenheit auf der filmtechnischen Ebene in diesem Moment steigert die Spannung zwischen beiden. [Abb. 234 und 235] Der filmische Abstand zwischen beiden in einer weiteren Einstellung beleuchtet ihre innere und äußerliche Distanz. Das Verhältnis zwischen Han-Kyu und Ji-Won verändert sich weiterhin zu Arbeitgeber und Arbeitnehmer in der Sequenz, in der Han-Kyu Ji-Won einen Job anbietet und sie über die Konditionen sprechen. Beide Männer sind in einer Einstellung gegenüber zu sehen [Abb. 236] und schaffen mit der vereinbarten Partnerschaft, jeder für seinen eigenen Zweck, eine angespannte Stimmung untereinander und zugleich für den Zuschauer. In diesem inszenierten Zusammensein zweier Männer ist es interessant, dass sie damit gemeinsam in die südkoreanische Gesellschaft eintauchen und wiederum dem Zuschauer das Land näherbringen und ihr aktuelles Lebensbild objektiv zeigen. Als isolierte Koexistenzen ziehen sie gemeinsam durch das Land, um entflozene Ausländer zu finden. Der Film betrachtet damit die verborgenen Existenzen und zugleich die dunkle Seite der südkoreanischen Gesellschaft.

Die ausländischen Gastarbeiter und Emigranten, die durch Eheschließung die Staatsbürgerschaft bekommen haben und in legalen oder illegalen Arbeitsverhältnissen stehen, sind in dieser Phase als symbolische Existenz für das aktuelle soziale Problem zwar da, sie werden in dieser Gesellschaft jedoch meistens am Rande oder von der Gesellschaftsmitte weit entfernt behandelt, als würden sie nicht existieren, wie die Familien der männlichen Hauptfiguren. Die Familien der beiden Männer sind in diesem Film abwesend, trotzdem werden sie im Laufe des Films ständig erwähnt, was dazu führt, die Identität der beiden Figuren deutlich zu machen: Die Stimme von Han-Kyus Frau ist am Anfang des Films kurz zu hören, im Laufe des Films wird bekannt, dass sie sich hat scheiden lassen, nun neu verheiratet ist und mit ihrer Tochter ein neues Leben führt. Ihre Tochter ist weder visuell, noch akustisch vorhanden, sondern ausschließlich im Gespräch am Telefon mit ihrem Vater. Bei Ji-Won ist es ebenso. Seine Frau wurde am Anfang und Ende des Films kurz gezeigt und es wurde bekannt, dass sie ein Kind erwartet, in der Mitte

der Geschichte ist sie jedoch nicht mehr zu sehen. Die Familienmitglieder von Han-Kyu und Ji-Won existieren, sind aber nicht leicht erreichbar. Mit dem Blick der Figuren beobachtet der Film das Leben der ausländischen Bürger, die sich genau in derselben Situation wie die beiden Figuren befinden.

Mit dieser gemeinsamen Tätigkeit wird die Figurenbeschreibung der beiden, insbesondere Ji-Won nicht als klassische Gegner, sondern als Menschen konkretisiert. Auf der Suche nach entflohenen ausländischen Frauen und Gastarbeitern identifiziert sich Ji-Won mit deren Schicksal, da auch er von Nordkorea im Stich gelassen wurde und in Südkorea immer als Beobachter und Flüchtling leben muss.<sup>813</sup> Das Problem von Ausländern in Südkorea und zugleich von Nordkoreanern in derselben sozialen Lage zu positionieren, macht einen wichtigen Teil des Films aus und dient dazu, Ji-Wons Leiden und seine Entscheidung zu rechtfertigen und nachvollziehbar zu machen. Es ist ein entscheidendes Merkmal während des Entwicklungsprozesses der Konfliktfilme, dass sie sich nicht nur mit den ursprünglichen Problemen der Landesteilung, sondern auch mit dem aktuellen und neuen Problem vor Ort, wie das der Überläufer und Ausländer, beschäftigen und dabei die Frage stellen, wie beide Staaten zu diesem Zeitpunkt die Probleme in Südkorea gemeinsam betrachten und damit umgehen. Früher haben Konfliktfilme sich auf die kontrastive Gegenüberstellung von Süd- und Nordkorea konzentriert, und dabei ideologisch versucht, in der Bevölkerung das negative Bild von Nordkorea zu prägen. Seit Ende 2000 haben aber die zahlreichen Flüchtlinge ihre aktuelle Lebenssituation in ihrer neuen Heimat kritisiert, wie in den Filmen *THE JOURNALS OF MUSAN* (2010, R: Jeong-Beom Park) und *DANCE TOWN*. Diese realistische Betrachtung der südkoreanischen Gesellschaft aus dem Blick von Nordkoreanern bringt eine neue Wahrnehmung der Landesteilungssituation und schlägt auch die gemeinsame Zukunft des Landes vor.

Mit der Information über die gleiche Familiensituation verändert sich das Verhältnis zwischen Han-Kyu und Ji-Won plötzlich in eine vertrauliche Beziehung. Dafür sind zwei symbolische Sequenzen zu benennen, als *sharing same culture*: Einmal sitzen sie gemeinsam in der Wohnung und trinken Schnaps, dabei möchte Han-Kyu von Ji-Won als älterer Bruder angesprochen werden. Schnaps ist hier ein symbolischer Gegenstand des bürgerlichen Lebens. Ihn zusammen zu trinken, bedeutet auch, dass die Mittrinkenden kulturell und sozial miteinander verbunden sind. Die koreanische Mentalität, die in diesem

---

<sup>813</sup> Vgl. Kim (2010), in: Cine 21, am 09.02.2010, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/59668](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/59668)

Gegenstand versteckt ist, teilen die beiden Männer in dieser Sequenz. So wird verdeutlicht, dass nicht nur der physische, sondern auch der innere Abstand zwischen beiden allmählich abgebaut wird. Ein andermal sitzen sie beieinander und zelebrieren gemeinsam den Vollmondfeiertag, das zweitgrößte Fest in Korea neben dem Neujahrsfest. Die Gemeinsamkeit zwischen Süd- und Nordkorea, wie dieser Feiertag, wird als wichtige Methode entdeckt, beide Hauptdarsteller zusammenzubringen. Insbesondere die Sequenzen, in der beide am ersten Tag des Jahres eine traditionelle Zeremonie begehen, betont, dass sie aus demselben Volk stammen. [Abb. 243]

Der Film SECRET REUNION beschreibt die Teilungssituation mit einer möglichen Geschichte zwischen beiden Figuren und verbindet sie mit der Verbrüderung. Konflikte zwischen beiden haben ihren Grund meistens nicht in ideologischen Unterschieden, sondern in alltäglichen Kleinigkeiten. Dabei ist bemerkbar, dass sich die Beschreibung der nordkoreanischen Spione in den Spionagefilmen zum Thema Verbrüderung zwischen Süd und Nord deutlich verändert hat. In SHIRI führten Konflikte beide Seiten durch Kampfszenen und der Film endete mit dem Sieg des Südkoreaners. In DOUBLE AGENT befindet sich Byeong-Ho im Mittelpunkt, wie sie sich dauerhaft durch Ortswechsel verstecken muss und schließlich ermordet wird.

In SECRET REUNION wird der Konflikt zwischen nordkoreanischen Spionen thematisiert, nicht zwischen Süd und Nord. Der nordkoreanische Spion Ji-Won und sein Vorgesetzter werden zwar von gleicher Herkunft, jedoch sehr unterschiedlich dargestellt. Der Vorgesetzte folgt den traditionellen Darstellungen von nordkoreanischen Spionen; er ist emotionslos und kaltblütig. Außerdem ist er sehr ehrgeizig und zielstrebig, so dass er ausschließlich für sein Land arbeitet. Ji-Won, der selbst bald Vater wird, kümmert sich im Gegensatz dazu um das Kind<sup>814</sup> des von ihm getöteten Verräters und verliert dabei das Vertrauen seines Vorgesetzten. Das Bild eines Nordkoreaners, der zwischen seiner Überzeugung als Spion und seiner Persönlichkeit schwankt, ist in den Filmen seit 2000 nicht selten zu finden. Die nordkoreanischen Soldaten im Film JSA und die weibliche Figur im Film SHIRI sind Beispiele dafür. Als sich die Figuren für sich selbst entscheiden, finden

---

<sup>814</sup> Das Kind einer Südkoreanerin und eines nordkoreanischen Flüchtlings kann in diesem Film als symbolische Existenz einer Harmonie oder Versöhnung zwischen Süd- und Nordkorea verstanden werden. Ironischerweise beobachtet dieses Kind den Tod seiner Eltern. Diese Sequenz zeigt nicht nur den kaltblütigen Nordkoreaner, genannt „Schatten“, sondern macht von Anfang an klar, dass das Zusammensein beider Länder unmöglich ist, und die realistische Landessituation eher als Hintergrund für eine Fantasie genutzt wird. Vgl. Nam (2010), in: Cine 21, am 04.03.2010, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/59945](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/59945)

sie ein tragisches Ende. Dasselbe Schicksal findet man bei Ji-Won im Film SECRET REUNION. Er konnte Südkorea weder verlassen, noch bleiben. Sein Aufenthalt in Südkorea bedeutet für ihn lediglich eine Phase, bis er einen geeigneten Zeitpunkt für die Flucht findet.

In der Sequenz, in der Ji-Won nach dem Absturz aussagt, er verrate niemanden, ist klar, dass er der typischen Vorstellung nordkoreanischer Spione widerspricht und sein Land Nordkorea hinter ihm nicht existiert. Das gleiche gilt für seinen Vorgesetzten, der den Namen „Schatten“ trägt, der aus rein persönlichen Gründen Verräter erschießt und nicht im Namen seines Staates. Mit diesen filmischen Darstellungen der beiden nordkoreanischen Figuren wird indirekt die Machtlosigkeit Nordkoreas dargestellt.

In dem Film SECRET REUNION teilt der Filmemacher zunächst die zwei zeitlichen Räume kontrastiv; die Figuren werden in dem ersten Zeitschnitt mit Großaufnahmen und schnellem Schnitt sehr aktiv und zielorientiert dargestellt. Sie werden meist in hart getrennten Einstellungen aufgenommen und treffen sich kein einziges Mal, obwohl sie sich in einem filmischen Raum befinden. Im Vergleich dazu wird sechs Jahre später die harte Anspannung gemildert und das Verhalten der Figuren hat sein Tempo verloren. Der Filmemacher nimmt die zeitlichen und physischen Räume mit der Handkamera auf. In der Verfolgungs- und Beschussessequenz schafft diese Kameraaufnahme eine bestimmte Anspannung und Geschwindigkeit. Auch in stillen Momenten und Großaufnahmen schwenkt die Kamera sehr leicht, so dass sie das emotionale Spektrum der Figuren einfängt, die sich allmählich der Versöhnung nähern.

Zum Thema filmischer Handlungsraum präsentiert der Film SECRET REUNION verschiedene alltägliche Lebensräume, innere und offene Räume, als wichtige Schauplätze. Die offenen Räume moderner Hochhäuser und Straßen in der Stadt zum Beispiel, bis zur Landschaft und geschlossenen Räumen, wie die Wohnung von Han-Kyu, sind sehr eng mit dem alltäglichen Leben verbunden; damit ist die räumliche Grenze zwischen Han-Kyu und Ji-Won unscharf getrennt. Das unfreiwillige Zusammenleben wird mit engen Räumen ernsthaft und zugleich humorvoll dargestellt. [Abb. 238, 239 und 242] Das Bild der beiden Figuren in der Wohnung von Han-Kyu, schafft eine bestimmte Anspannung. Ohne ihr Geheimnis zu kennen, beginnen sie zusammen zu leben. Um an ihren Platz zurückzukehren, ist es notwendig, sich gegenseitig zu opfern. Die gemeinsame Wohnung ist für sie beide ein Handlungsraum, den anderen genauer zu beobachten und zugleich im Laufe des Films ein symbolischer Ort für eine gemeinsame und harmonische Zukunft. Die

Annäherung zwischen beiden wird mit einem gemeinsamen Essen gezeigt, denn Speiserituale zeugen von einer „Zugehörigkeit zu einem bestimmten Kulturkreis oder einer Gruppe.“<sup>815</sup> [Abb. 240]

Der Film zeigt außerdem verschiedene Bilder der Hauptstadt Seoul als offenen Raum und zeichnet dadurch die Gegenwart von Seoul authentisch auf. Die alltäglichen Räume, wie die Hochhäuser, die engen Gassen am Markt, das Dach, im Korridor vor dem Aufzug, als Spielraum für Verfolgungs- und Beschussszenen brechen die bekannten Darstellungen auf und verstärken den Schock vor Gewalt und die spürbare Gefahr der Existenz übergelaufener Nordkoreaner. Der Einbruch nordkoreanischer Spione und die Ermordung ereignen sich in einem Hochhaus, das als offener und alltäglicher Raum bezeichnet wird. Enge Räume in dem Hochhaus, zum Beispiel der Korridor und Treppen, präsentiert der Filmemacher als brutale Tatorte und die Bewohner des Hochhauses sind als potentielle Opferfiguren in Gefahr. Das Hochhaus als Tatort repräsentiert die Furchtlosigkeit der nordkoreanischen Spione und betont damit die vergessene Tatsache, dass der Krieg zwischen Süd- und Nordkorea nicht beendet, sondern nur in einer Ruhepause ist.

Weiterhin ist die Baustelle, als offener Spielraum, in dem sich Han-Kyu und Ji-Won wieder getroffen haben, ein idealer Ort, die Identitäten der Arbeiter zu verstecken. Dort arbeiten meist nur Ausländer und für Ji-Won, der sich von der Außenwelt schützen soll, ist dieser Ort gut geeignet. Die Sequenz von der Fabrik in der Nacht, in der viele Vietnamesen sind und die ausländischen Arbeiter nach der Arbeit im Fernsehen Fußball schauen, beschreibt ein anderes Bild im Vergleich zu demselben Ort am Tag: Der Raum funktioniert in der Nacht für sie wie eine Insel. Das ist zu diesem Zeitpunkt ein filmischer Handlungsraum, nur für sie; sie sind eine Menge von Menschen in der Dunkelheit, die man nicht identifizieren kann, und tauchen als bedrohlich aussehende Gruppe auf. Im Vergleich zu der Tageslichtsequenz bekommt dieser Ort ein anderes Gesicht. In der Sequenz, in der sich der Nordkoreaner, der Geheimagent namens Schatten, der übergelaufene Professor, die ehemalige Führungsperson aus Nordkorea und Ji-Won in einer Einstellung befinden, fand die Ermordung in einem öffentlichen Raum statt, in dem sie von anderen Menschen leicht hätte entdeckt werden können. Insbesondere in dieser Sequenz fokussiert die Kamera mit mehreren Großaufnahmen die Emotionen und den Konflikt.

---

<sup>815</sup> Koch, Manuel; Koch, Michelle (2009), in: *Ist man, was man isst? – Essrituale im Film* (Hrg. Anton Escher; Thomas Koebner), S. 152.

Außerdem stellt der Film die Landesperspektive als ganz anderen Raum im Kontrast zu Seoul dar. Die Landschaft ist als weiterer offener Raum in diesem Film zu beobachten: Auf dem Rückweg am ersten gemeinsamen Arbeitstag steigen beide aus dem Auto aus, stehen sich gegenüber und streiten mit dem Meer im Hintergrund; mit Maschendrahtzaun als offenbare Metapher, der die Landesteilungssituation symbolisiert. [Abb. 237] Die schäbigen Dörfer und Felder funktionieren für beide als Handlungsräume, einander näher zu kommen. [Abb. 241]

### **7.3.3.2 Die aktuelle politische Situation in Nordkorea: BERLIN FILE und SECRETLY GREATLY**

Das Jahr 2013 kündigte einen weiteren Erfolgsmarsch in den südkoreanischen Kinos an. Die beiden Filme BERLIN FILE und SECRETLY GREATLY gewannen in der ersten Hälfte des Jahres jeweils 7.170.000 und 6.640.000 Kinobesucher und wurden die erfolgreichsten Filme.<sup>816</sup> Neben dem Titel „die erfolgreichsten Filme, die zu Kassenschlagern wurden“ haben beide Filme weitere wichtige Gemeinsamkeiten: Beide sind Spionagefilme und behandeln die unruhige politische Situation in Nordkorea nach dem Tod des ehemaligen nordkoreanischen Präsidenten. Mit dem aktuellen Faktum, dass der neue junge Diktator Jung-Eun Kim wenig politische Unterstützung bekommt und aus diesem Grund Zweifel an seinen Führungsqualitäten laut werden, beschreiben beide Filme die angespannte politische Situation in Nordkorea mit Spektakeln und namhaften Schauspielern. Dieses Thema ist neu in Spionagefilmen und beweist damit, wie sensibel Konfliktfilme auf den realen politischen Zustand im Verhältnis zwischen Süd- und Nordkorea reagieren. Südkorea rückt dabei eher in den Hintergrund, in die Rolle als objektiver Beobachter.

In BERLIN FILE steht in erster Linie der Machtkampf unter den Nordkoreanern im Mittelpunkt [Abb. 246 und 247], daneben die Verfolgung von süd- und nordkoreanischen Agenten. [Abb. 244 und 245] Der nordkoreanische Spion Jong-Seong mit dem Decknamen „Ghost“ und seine Frau Jung-Hee, die in der nordkoreanischen Botschaft in Berlin arbeitet, werden als Verräter verdächtigt, so dass sie nicht nur von Südkorea, sondern auch von Nordkorea verfolgt werden. Der Konflikt unter Nordkoreanern und südkoreanischen

---

<sup>816</sup> Vgl. Hyun (2013), in: Segye Ilbo am 04.07.2013, auf: <http://www.segye.com/content/html/2013/07/04/20130704022774.html>

Agenten, zuerst als Verfolger und dann als Helfer, wird in BERLIN FILE durch Spektakel mit Action sowie einer Liebesgeschichte im hybriden Genre inszeniert. Jong-Seong, der sich in dieser Verfolgungssituation nicht entscheiden kann, steht in der Mitte des Films; er wird nicht nur von seiner Heimat Nordkorea, sondern auch von Südkorea ausgenutzt. Mit Hilfe des südkoreanischen Agenten Jin-Soo kommt er frei. Nicht nur die unfähigen nordkoreanischen Spione, die es bereits seit Mitte 2000 in Komödien und Spionagefilmen zu sehen gibt, auch Jung-Hee, die weibliche Figur, als Opfer, sind in diesem Film unverändert zu finden. [Abb. 248]

Eine ähnliche Konfliktsituation ist auch in SECRETLY GREATLY zu sehen. Dieser Film basiert auf einer Internetanimation von Hun; der Film mit dem bekannten jungen Schauspieler Su-Hyun Lee erhielt schon vor der Aufführung große Aufmerksamkeit.<sup>817</sup> Die erste Hälfte des Films zeigt eine närrische Figur, Ryu-Han, der zwar ein hochgebildeter nordkoreanischer Spion ist, aber auf Befehl von Nordkorea den Narren spielt. [Abb. 249 und 250] Die andere Hälfte des Films zeigt hauptsächlich den Konflikt zwischen jungen Geheimagenten aus Nordkorea und ihren Auftraggebern, die sie umbringen möchten.

### **7.3.3.3 Der Alltag von Spionen im Laufe der Zeit: SPY PAPA und SPY**

SPY PAPA und SPY versetzen den Zuschauer in die 1970er Jahre und 2012 und zeigen den Alltag der Spione in Südkorea. Die Spione in beiden Filmen haben sich trotz der fast vierzig Jahre Zeitunterschied äußerlich kaum verändert; sie befinden sich in finanzieller Not und haben ihre Aufgabe als ausgebildete Spione schon längst vergessen.

„Das Zusammensein mit Nordkorea unter einem Dach in SPY PAPA ist das beliebteste Thema seit Ende der 1990er Jahre: unfähige Spione mit finanziellen Problemen, die von ihrem Land im Stich gelassen wurden, gibt es meistens in Komödien, wie THE SPY und SPY GIRL. Im Film SPY PAPA verändert sich diese Darstellung nordkoreanischer Spione kaum: Man-Ho, der nordkoreanische Spion, führt einen Waschsalon, lebt mit seiner kleinen Tochter Sun-Bok; als Spion ist er schon lange inaktiv.

Das Mädchen Sun-Bok, als Ich-Erzählerin, steht im Mittelpunkt des Films. Die Ich-Erzählung kommt relativ wenig in den Konfliktfilmen dieser Arbeit vor, besonders aus

---

<sup>817</sup> Shin (2013), in: Naver Special Move Edition am 13.06.2013, auf: <http://movie.naver.com/movie/mzine/cstory.nhn?nid=1742>

dem Blickwinkel eines Kindes. Diese Erzählweise erscheint als rein innenperspektivisch vermittelte Wahrnehmung der Welt und dient dazu, zu zeigen, wie das Mädchen persönlich die antikommunistische Stimmung in dieser Epoche wahrnimmt.<sup>818</sup> Um ihre Beobachtung filmisch zu visualisieren, setzt der Film SPY PAPA im zeitlichen Hintergrund der 1970er Jahre mit Hilfe einiger zeitcharakteristischer filmischer Stoffe seinen Schwerpunkt auf die Darstellung der antikommunistischen Atmosphäre im Land. Die meisten antikommunistischen Tätigkeiten stammen aus der Schule von Sun-Bok: Sie nimmt an einem Antikommunismus-Wettbewerb teil [Abb. 251], malt Poster gegen Nordkoreaner [Abb. 252] und die Schüler sammeln kommunistische Flyer nach der Schule als Hausaufgabe. [Abb. 253] Außerdem ist es einfach, auf der Straße und in der Polizeistation Antikommunismusposter zu finden. [Abb. 254 und 255] In der Schule wird gelehrt, wie man Spione erkennen kann, das Mädchen selbst ist dabei sehr engagiert. Diese zeitcharakteristischen Aktivitäten verdeutlichen, dass der Antikommunismus für die damalige Gesellschaft zu den wichtigsten Themen zählte und der Staat die Bevölkerung dazu aufwiegelte, Spione und Menschen, die mit Nordkorea kooperierten, ausfindig zu machen.

Der Film SPY zeigt im Vergleich zu SPY PAPA kaum antikommunistische Aktivitäten, er unterscheidet sich jedoch nicht stark in seiner Darstellung nordkoreanischer Spione in Geldnot: Die Hauptfigur, Jeong-Su und seine Kollegen, die schon einige Jahre in Südkorea leben, haben sogar vergessen, dass sie als Spione gezielt nach Südkorea geschickt wurden. Wie die Ankündigung des Films: „Wenn man zehn Jahre als Spion lebt, wird die Spionageaktivität zum Lebensinhalt“ andeutet, tauchen insgesamt vier nordkoreanische Spione auf, die sich an das Leben in Südkorea gewöhnt haben. Ihr Desinteresse und ihre Unprofessionalität als Spione wird vom Beginn des Films an sehr kontrastiv dargestellt, indem mit Hilfe von Ton- und Bildmaterialien aus Fernsehnachrichten einige Terroraktionen nordkoreanischer Spione seit 1983 bis 2010 zu sehen sind und als eine Art Prolog funktionieren. Diese dokumentarischen Bildmaterialien wechseln in schneller Abfolge, wobei die Musik eine dramatisierende und gliedernde Funktion hat. Diese Montage erhält durch die Verknüpfung mit der Anschlusssequenz eine ironische Bedeutung, wie sich die Spione mittlerweile verändert haben: Von mächtigen Terrorwaffen zu Schmugglern. Jeong-Su, der illegal Medikamente verkauft, mit dem Ziel der finanziellen

---

<sup>818</sup> Vgl. Lohmeier (1996), S. 195.



Absicherung durch seine Dienste nicht nur für den Süden, sondern auch für den Norden.

#### **7.3.4 Selbstkritischer Blick auf die nordkoreanische Gesellschaft: CROSSING, WINTER BUTTERFLY, RYANGGANG CHILDREN und 48M<sup>819</sup>**

Seit langem wurden Nordkorea und sein Regime oft auch von anderen Ländern, vor allem von Südkorea kritisiert. Seit Ende 2000 tauchte das Thema Flüchtlinge ganz aktuell auf, das die beiden Koreas betrifft, Anforderungen stellt und dringend nach Lösungen verlangt, um die Menschenrechte in Nordkorea zu schützen. Dieses politische Thema wurde wiederum in Filmen repräsentiert: Die Filme beschreiben authentische Episoden mit der Darstellung des Mangels an Nahrungsmitteln in Nordkorea, der von nordkoreanischen Flüchtlingen erläutert wird. Damit wird die Verletzung der Menschenrechte in Nordkorea scharf kritisiert. In den Filmen CROSSING und WINTER BUTTERFLY sowie 48M (2012, R: Baek-Doo Min)<sup>820</sup> sind Nordkoreaner als Hauptdarsteller zu sehen, die erzählen, was sie in Nordkorea erlebten. Diese Filme beschreiben nicht nur tragische Familiengeschichten, sondern betrachten sie in enger Verbindung mit der gesamten katastrophalen Situation in diesem Land<sup>821</sup>: Lebensmittelknappheit, bedrückende Kontrolle durch den Staat, der Alltag in Gefangenenlagern.<sup>822</sup> Der Film CROSSING verknüpft die Geschichte weiterhin mit der Perspektive der Flüchtlinge in Südkorea und wirft einen kritischen Blick auf Südkoreaner, nämlich die südkoreanischen Beamten in der Botschaft und seine Arbeitskollegen. Die beiden Filmen WINTER BUTTERFLY und 48M haben im Vergleich zu anderen Filmen, die in dem- selben Zeitraum produziert worden sind, das Leben in Nordkorea im Mittelpunkt. Insbesondere zeigen sie mit detaillierten Darstellungen der Gründe für die Flucht, warum nordkoreanische Bürger sich nur für das oft lebensgefährliche Überlaufen in den Süden und

---

<sup>819</sup> Die Vorstudie der beiden Teile „Selbstkritischer Blick auf die nordkoreanische Gesellschaft“ und „Kritik an der neuen Heimat aus der Sicht nordkoreanischer Flüchtlingen“ wurde im Jahr 2012 in der filmwissenschaftlichen Fachzeitschrift *Modern Film Studies* (Vol. 14; Contemporary Film Research Institute in Hanyang University) mit dem Titel „An Analysis of Conflict Films about North Korean Refugees“ (S. 343-388) vorgestellt.

<sup>820</sup> Der Film 48M wurde im Jahr 2012 mit zahlreichen Zeugen von nordkoreanischen Flüchtlingen in Südkorea gedreht, aber es dauerte über ein Jahr, ins Kino in Südkorea zu kommen. Bevor er ins südkoreanische Kino kam, wurde er im September 2012 im Repräsentantenhaus der Vereinigten Staaten und UN Menschenrechtskommission vorgeführt und die Verletzung des Menschenrechts in Nordkorea nicht nur in Südkorea, sondern auch international angekündigt. Auf: <http://48meter.co.kr/>

<sup>821</sup> Vgl. Song (2009), S. 370

<sup>822</sup> Die Existenz der Gefangenenlager ist zwar seit 1990 von nordkoreanischen Flüchtlingen bekannt, die dort mehrere Jahre lang gefangen waren, aber erst im Jahr von 2007 wurde ihre Existenz mit Hilfe von Satellitenbildern bewiesen. Seitdem wurde dieses Thema international große Aufmerksamkeit gewonnen und Nordkorea heftig kritisiert. Vgl. Park (2011), S. 84-85 und 92.

nicht anders entscheiden können. Der Film 48M bringt die Anspannung und den Konflikt zwischen den Grenzwächtern und den nordkoreanischen Bewohnern an der Landesgrenze mit naturalistischer Direktheit noch näher, meist mit Hilfe von Nahaufnahmen und Handkamera. Außerdem hat der Regisseur von WINTER BUTTERFLY, selbst ein nordkoreanischer Flüchtling, einige unterschiedliche soziale Gruppen in Nordkorea aufgenommen und beleuchtet, allerdings mit einigem Abstand den Alltag. Dieser Regisseur hat einige Filme zum Thema Teilung gemacht, zum Beispiel SOUTH OF THE BORDER<sup>823</sup> und CROSSING als Regieassistent; dieses Werk ist sein Debut eines langen Films.

#### **7.3.4.1 Abwesender Vater, Frauen und Kinder als Opferfiguren**

Die Veränderung der Erzählweise, in Form von lebendigen Berichten von Landsleuten, ist das wichtigste Element der filmischen Darstellung des Lebens in Nordkorea. Interessant und auffällig ist dabei auch, dass in den Filmen Ende 2000 die nordkoreanischen Familien im Zentrum der Handlung zu sehen sind, die Familiengeschichte wird dabei mit den gesellschaftlichen Hintergründen verknüpft. Weiterhin stellt der selbstkritische Blick eine wichtige Veränderung der nordkoreanischen Gesellschaft durch Regisseure dar, die selbst als nordkoreanische Flüchtlinge nach Südkorea kamen. Die Geschichten über Nordkorea, die die nordkoreanischen Flüchtlinge selbst vermitteln, basieren meist auf authentischen Begebenheiten<sup>824</sup> und betonen damit den Ernst der gegenwärtigen Lage.

---

<sup>823</sup> Es gab einen Film im Jahr 2006, in dem eine nordkoreanische Familie im Mittelpunkt steht und ihre Flucht nach Südkorea sowie ihr Ansiedlungsprozess beschrieben wird. Der Film SOUTH OF THE BORDER befindet sich in einer Übergangsperiode in einer Reihe von Konfliktfilmen, denn er zeigt mehrere Besonderheiten früherer und späterer Epochen: Er ist der erste Film, in dem nordkoreanische Flüchtlinge behandelt, und dabei wird nicht nur die Vor-, sondern auch Nachgeschichte der Flüchtlingsfamilie gezeigt wird. Auf die Frage, ob man sich richtig darüber freut, wenn sich die auseinandergerissene Familie wieder sieht, gab der Film GILSOTTEUM schon in den 1980er Jahren mit kritischem Blick eine Antwort. Im Film SOUTH OF THE BORDER ist dieser kritische Blick wiederzufinden. Er liegt aber auch näher an einem Melodrama als Filme über Flüchtlinge. Anders als in den zahlreichen Romantikkomödien der 2000er Jahre zeigt der Film eine tragische Liebesgeschichte zwischen zwei Nordkoreanern. Der Film beschreibt detailliert die Ansiedlungsprobleme der Flüchtlinge in Südkorea und kritische Beobachtungen der Flüchtlinge in der kapitalistischen Gesellschaft. Dabei wird die Kirche als wichtiger Ort gezeigt. Dies alles wird später in Filmen wie THE JOURNALS OF MUSAN und DANCE TOWN noch intensiver thematisiert. Auffällig ist, dass im Film SOUTH OF THE BORDER die Nahrungsmittelknappheit in Nordkorea nicht thematisiert wird, obwohl der Film Mitte 2000 veröffentlicht wurde und der Grund für die Flucht nicht die Armut war. Die geflüchtete Familie gehörte nämlich zum wohlhabenden sozialen Milieu und Pyonyang wird als romantischer Ort beschrieben.

Möglicherweise waren die vielseitig gemischten Themen dieses Films wenig interessant für das Publikum. Der Film SOUTH OF THE BORDER gewann lediglich 300.000 Zuschauer. Der Filmkritiker Mun-Young Huh meinte, "das Thema nordkoreanische Flüchtlinge sei noch nicht populär." Song (2009), S. 366-376.

<sup>824</sup> Der Film CROSSING basiert auf der authentischen Geschichte eines nordkoreanischen Jungens namens Chul-Min Yu und seines Vaters. Vgl. ebd., S. 367.

Die Familiengeschichte steht in beiden Filmen im Mittelpunkt, um die Lage der Menschen in Nordkorea näher zu repräsentieren. Die Familienbilder in den angeführten Filmen weisen einige Gemeinsamkeiten auf, insbesondere die Anwendung des Genderkonzepts wird deutlich und die für bestimmte Situationen eingesetzten Bilder sprechen für sich. Vor allem wird der Familienvater wegen sozialer Probleme völlig abwesend oder zerstört dargestellt. Der Familienvater, ein leerer Begriff im wörtlichen Sinn, ist unfähig trotz seiner unerschöpflichen Versuche zum Überleben und Versorgen, schließlich befindet er sich am tragischen Schluss vollkommen allein.

Im Film *CROSSING* arbeitet der Familienvater Yong-Su körperlich hart in einem Kohlebergwerk; einst war er ein berühmter Fußballspieler. Er ist der einzige, der die Rolle als Familienvater übernimmt und er überschreitet die Grenze nach China als illegaler Arbeiter, um seine Familie zu unterstützen, insbesondere, um für seine kranke Frau Medikamente zu besorgen. Die Trennung von seiner Familie ist die notwendige Entscheidung, um das Leben seiner Frau zu retten und zugleich lässt sie ihn hoffen mit dem verdienten Geld wieder nach Nordkorea zu seiner Familie zurückzukehren. Das Verhältnis zwischen Yong-Su und seinem Sohn Jun-I ist stark mit einem Rollentausch verbunden. Yong-Su überträgt seinem kleinen Sohn die Rolle als Familienoberhaupt und verlässt sein Dorf. Yong-Su erreicht sein Ziel nicht, nach Hause zurückzukehren, ironischerweise ist er jedoch der einzige Überlebende seiner Familie. In diesem Film wurde oft von ihm gefordert, sich anzupassen; ohne zu wissen, dass er nach Südkorea ausgeliefert wird, gibt er ein Interview, um Geld zu verdienen. Dieser Mann, der nicht wirklich nach Südkorea kommen wollte, wird deshalb teilweise als sehr kraftlos dargestellt. Seine Identität und seine Fähigkeiten ändern sich aber je nach Situation häufig und unabsehbar, denn er ist gezwungen, sich den Situationen anzupassen. Zum Schluss verliert er jedoch alles: Er kann seine Frau nicht schützen und sein Plan, den Sohn nach Südkorea kommen zu lassen, ist schief gegangen. Die Hilflosigkeit und Fassungslosigkeit als Familienvater werden von der Kamera sehr nah an der Figur gezeigt. [Abb. 267] Zu sehen ist es in der Szene, in der er regelmäßig in Südkorea die Medikamente für seine kranke Frau kauft, obwohl ihm am Ende klar ist, dass es nichts mehr bringt, weil seine Frau nicht mehr am Leben ist, wiederholt er diese Käufe dennoch.

Der Regisseur Kyu-Min Kim, selbst nordkoreanischer Flüchtling, nimmt im Film *WINTER BUTTERFLY* einige unterschiedliche soziale Gruppen in Nordkorea auf und beleuchtet damit mit einigem Abstand die alltägliche Situation. In dem Film *WINTER BUTTERFLY*, der

nach wahren Begebenheiten gedreht wurde, geht es um eine arme Familie, die aus dem Jungen Jin-Ho und seiner kranken Mutter besteht. Die Stelle des Familienvaters bleibt auch hier leer, der ältere Bruder ist nach den Worten der Mutter beim Militärdienst. Es ist aber offensichtlich, dass Vater und Bruder nicht mehr am Leben sind. Die vollständige Familie existiert also nur noch im Bild, nicht in der Realität. Die Männer sind in diesem Film das Symbol der Vergangenheit, in der das Land noch in einem gewissen Wohlstand lebte.

Während der Abwesenheit der Familienväter spielen die zurückgelassenen Kinder und Frauen die Wurzeln der Lebensprobleme und zugleich die Opferrolle. Die Gemeinsamkeit in diesen Beispielfilmen liegt darin, dass die Kinder eine wichtige Rolle für die Narration spielen und zugleich als Opfer dargestellt werden; Jun-I in *CROSSING* und Jin-Ho in *WINTER BUTTERFLY* sowie Seon-Hee in *48M* kommen durch ein Unglück ums Leben.

Sie müssen sich um die anderen Familienmitglieder, meistens ihre kranke Mutter, kümmern und leiden direkt unter der bitteren und unmenschlichen Lebenssituation in Nordkorea: Die kranke Mutter im Film *CROSSING* war der Grund dafür, dass ihr Mann den riskanten Weg als illegaler Arbeiter über den Dooan Fluss nach China ging, nachdem er vom Arzt erfahren hatte, dass er die Medikamente in Nordkorea nicht besorgen könne. Die Situation dieser kleinen Familie ändert sich in einer Sequenz dramatisch: Die Mutter des Jungen stirbt während der Abwesenheit ihres Mannes und lässt ihren Sohn zurück. Der Filmemacher blickt durch die Augen der Kamera, als objektiver Betrachter, auf diesen emotionalen Moment der Familiengeschichte. Die Sequenz, in der ihr Tod inszeniert wird, konzentriert sich aber nicht auf die verstorbene Mutter, sondern eher auf den Jungen und seine Handlungen. Der Zuschauer betrachtet durch das geöffnete Fenster die liegende Frau und mit der Bewegung des Vorhangs nach einem Windstoß wird sie als Mutter des Jungen identifiziert. Mit dem Eintritt des Jungen wechselt die Kamera ihre Position hin zur Eingangstür und betrachtet ihn gegenüber am Fenster stehend. Durch die halb geöffnete Tür sieht man die beiden im Zimmer und aus der Distanz beobachtet man, wie er sich seiner Mutter nähert. Als Nächstes sind beide in einer Großaufnahme mit einer stabilen Kamera aufgenommen. Die Kamera bewegt sich schließlich und folgt dem Jungen, der sich gegen den Transport der Leiche wehrt. Im Schlussbild dieser Sequenz steht der Junge in dicken Staub gehüllt hilflos dort, wo der Wagen weggefahren ist.

Die Kinder im Film *RYANGGANG CHILDREN* (2011, R: Sung-Hoon Kim; Seong-San Jeong) werden am Anfang des Films dargestellt, als seien sie die einzigen auf der Welt, die

Weihnachten nicht kennen. Mit dieser Einstellung beschreibt der Filmemacher, ein nordkoreanischer Flüchtling, nordkoreanische Kinder, wie sie auf einen Roboter als Weihnachtsgeschenk aus Südkorea reagieren und dieses Geschenk ihren Alltag verändert. Der Spielzeug-Roboter bedeutet im Gegensatz zu ihren Hühnern für die nordkoreanischen Kinder eine neue Welt, die sie bisher nicht kannten und daher Bewunderung in ihnen weckt.

[Abb. 269-271] Der Filmemacher sagt, dass er „mit diesem Film die reine Kindlichkeit der nordkoreanischen Kindern darstellen möchte.“<sup>825</sup> Damit unterscheidet sich dieser Film deutlich von *CROSSING* und *WINTER BUTTERFLY* sowie *48M*. Obwohl sie nicht wissen, was Weihnachten bedeutet, werden die Kinder in diesem Film nicht als Opfer dargestellt, sondern betont, wie sie in Nordkorea mit einem kleinen Geschenk, einem Stück Kapitalismus, ihre Kinderseele zeigen, die universell ist. Dieses wird besonders in der Sequenz deutlich, in der die Kinder für einen kranken Jungen Heiligabend inszenieren.

#### **7.3.4.2 Unfähige Regierung, vernachlässigte und unter Nahrungsmangel leidende Bevölkerung**

In der aktuellen Lebenssituation in Nordkorea ist der Nahrungsmangel das größte Problem überhaupt und er führt zu vielen weiteren Problemen. Die Filme fokussieren die aktuelle Lebenssituation und zeigen, wie die Menschen dort unter dem Nahrungsmangel leiden und wie das Land heute aussieht. Nordkorea ist ein nach außen hin abgeschlossenes Land und Informationen kann man nur von geflohenen Nordkoreanern bekommen. Nordkorea gestattete vereinzelt Personen aus anderen Nationen in das Land zu reisen, um es näher kennenzulernen; Abweichungen vom Protokoll werden dabei nicht gestattet. Seit Ende 2000 gelang es einigen Nordkoreanern aus dem Land zu flüchten, seitdem ist die katastrophale Lage der Bevölkerung bekannt geworden. Die aktuelle Lebenssituation in Nordkorea wurde in TV-Dokumentationen in Südkorea veröffentlicht, dabei spielten auch die Filmemacher eine Rolle. Auch in den Filmen *CROSSING* und *WINTER BUTTERFLY* sowie *48M* wird die Nahrungsnotlage thematisiert, als Kernproblem zieht es weitere Probleme nach sich.

In *CROSSING* wird der Überlebenskampf des Familienvaters Yong-Su in Nordkorea in einigen schrecklichen Episoden dargestellt: Er opfert den Familienhund zum Essen, der

---

<sup>825</sup> In: Cine 21, am 11.22.2011, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/68183](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/68183)

besonders dem Sohn ans Herz gewachsen war. In einer anderen Sequenz zeigt sich der Kampf ebenso dramatisch, als er den Fernseher, die einzige wertvolle Sache im Haushalt, zum Verkauf auf den Markt bringt und die Kamera sein Gesicht und seine Hände in einer Großaufnahme zeigt, in einer Geste, wie er vor einem nordkoreanischen Polizisten den Fernseher, den er als Auszeichnung von der Regierung erhalten hatte, versucht, versteckt zu halten. Dieser Fernseher war für seine Familie der ganze Stolz, in einer Notsituation ist es jedoch nur ein Mittel, um Nahrungsmittel zu bekommen.

Der Film WINTER BUTTERFLY zeigt mit Kameraeinstellungen die Nahrungsnot in Nordkorea in verschiedenen Filmsprachen, mit sich im Laufe des Films wiederholenden Flashsequenzen in High-Key, die im Vergleich zur Hauptidee auffällig sind, mit einem dramatisch tragischen Schluss. Dieses soziale Problem verändert die nordkoreanische Gesellschaft allmählich und führt zur Aufweichung der Grenzen der Legalität. „Dass man in dieser Gesellschaft seine Kinder satt bekommt, ist kein Alltag, sondern ein Traum.“<sup>826</sup>

Die Inszenierungsweise der Nahrungsnot ist im Film WINTER BUTTERFLY sehr realistisch und direkt, außer in den Flashsequenzen. Die Kamera folgt ständig der Mutter, die alleinerziehend ist, und ihrem Sohn Jin-Ho und bleibt ganz nah, sie zeigt, wie sie über Nahrungsmittel sprechen und zeigt die leere Küche ganz genau. Die Mutter und der Junge unterhalten sich hauptsächlich über das Essen; die Essensszene kommt häufig vor. Die Nahrungsmittelknappheit bestimmt die großen und kleinen Lebensprobleme; Jin-Ho und sein Freund bekommen Streit, da Jin-Ho seinem Freund unterstellt, dass er absichtlich jeden Morgen in die Wohnung kommt, um Essen zu bekommen, wenn er den Rauch als Zeichen des Kochens bemerkt. Die Anspannung zwischen Jin-Ho und seinem Freund wiederholt sich jeden Morgen und führt schließlich zu einer Schlägerei am Berg. Das soziale Problem des Nahrungsmangels in diesem Film wird nicht nur mit der Essenstätigkeit verdeutlicht, sondern auch in den Dialogen zwischen den Jungen. In der Sequenz, in der Jin-Ho und sein Freund auf dem Berg eine kurze Pause machen, unterhalten sie sich über ihren Traumberuf. Jin-Ho möchte Koch werden, sein Freund Soldat; der eine, um den amerikanischen Feind zu besiegen, der andere wegen der drei geregelten Mahlzeiten am Tag. Die nordkoreanische Ideologie hat keine größere Bedeutung als das alltägliche Problem, das mit den aktuellen Lebensbedingungen

---

<sup>826</sup> Kim (2011), in: Cine 21, Vol. 811, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/66626](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/66626)

verbunden ist. Die Verschlimmerung des Nahrungsmangels wird während der Abwesenheit von Jin-Ho durch die Mutter verdeutlicht. Da sie die einzige Tätigkeit, um Nahrungsmittel zu bekommen, verliert, rationiert Jin-Hos Mutter die übriggebliebenen Nahrungsmittel noch strenger. Die Großaufnahme der Handlung, wie Jin-Hos Mutter ein Tuch mit Wasser einweicht, in dem Lebensmittel lagen, und dieses Tuch bis zum letzten Tropfen auswringt, schließt mit der Einstellung, dass sie die Flüssigkeit aus einer großen Schüssel trinkt. Die nahe Betrachtung dieser Figur und ihrer Veränderung durch die Nahrungsnot, mit ihrem kranken Sohn, beschreibt den wahren Zustand der nordkoreanischen Gesellschaft und das Leiden der Bevölkerung.

Die Flashsequenzen in WINTER BUTTERFLY mit dem schattenlosen High-Key sind in diesem Sinne eine große Ausnahme, die der sonst einheitlichen Inszenierungsweise in diesem Film gegenüberstehen. Der Film beginnt mit einer fantasievollen Sequenz, in der Jin-Ho mit Musikbegleitung vor weißem Hintergrund auftaucht. Die Figur Jin-Ho hebt sich mit ihrer bunt strahlenden Erscheinung vom weißen Hintergrund ab, er ist gepflegt und sieht gut genährt aus, wie die anderen Kinder in Südkorea. Er spricht mit seiner Mutter darüber, wie man Hühnersuppe kocht. In der Tat merkt man ohne seinen roten Schal nicht, dass er aus Nordkorea stammt. [Abb. 262] Die Anwendungszwecke des High-Key-Stils für Hinweise auf einen glücklichen Ausgang des Geschehens, wie Feinfühligkeit, Einfachheit, Heiterkeit, Offenheit oder Trivialität,<sup>827</sup> sind in den Flashsequenzen wiederzufinden.

Nach der ersten Sequenz zeigt die Kamera den Jungen und seine Mutter in einem dunklen und leeren Wohnraum, dem realistischen Raum, schließlich merkt man, dass die erste Sequenz einen großen Kontrast zwischen Bildern und Ton enthält. Die starken visuellen Kontraste zwischen der Anfangsflashsequenz und der Anschlusssequenz werden in derselben Unterhaltungssituation noch tragischer betont; in der Anschlusssequenz befinden sich Jin-Ho und seine Mutter in dunkelgrauen Kleidern und Decken im dunklen Hintergrund, so dass sie zum dunklen Hintergrund gehören. [Abb. 263] Der naturalistische Raum ist dunkel, noch dunkler im Vergleich zu der fantasievollen Kochszene.

Diese Sequenz, in der die Anweisung zum Kochen der Hühnersuppe in einer Dialogform inszeniert wird, taucht im Laufe des Films erneut auf und steht im Kontrast zu dem Hauptinhalt und dem filmischen Raum der Realität in Nordkorea. Mit dieser visuellen Inszenierungsmöglichkeit sind die kontrastiven Gegenüberstellungen zwischen Realität

---

<sup>827</sup> Vgl. Gans (1999), S. 171.

und Traum im Film WINTER BUTTERFLY, dem visualisierten Wunsch, der nie realisiert werden kann, für die Südkoreaner wie die Menschen aus anderen Ländern gleichermaßen frustrierend. Mit dieser Sequenz wird die alltägliche Realität in Nordkorea, insbesondere der Nahrungsnotstand, in einem scharfen Kontrast dargestellt. Diese Traumsequenz dominiert zum Schluss des Films die Realität so stark, dass sie zum tragischen Ende führt; Jin-Ho leidet unter schlimmem Hunger und sieht sich in einer Halluzination in der Traumsequenz die Hühnersuppe kochen, obwohl es eigentlich seine Mutter ist, die die Suppe kocht. In dieser Familientragödie wird Jin-Hos Familie völlig zerrissen und das enge Verhältnis zwischen Mutter und Sohn zerbricht. Der Film schließt mit einer schriftlichen Erklärung, wie die Geschichte weitergeht. Das tragische Ende dieser kleinen Familie wird durch die letzte kurze Sequenz am Schluss dargestellt: Jin-Ho und seine Mutter, die ihre Hühnersuppe fertig gekocht haben, sind zusammen in einem glücklichen Familienbild zu sehen. Dieser Film klagt den Zynismus und die Unwahrhaftigkeit der Propaganda in Nordkorea an und lässt dabei den Traum Traum bleiben. Außerdem erlaubt diese Realität nicht, dass Menschen träumen.

Die tragische Sequenz in WINTER BUTTERFLY ist im Vergleich zur bis dahin erzählten filmischen Inszenierung deutlich unterschiedlich dargestellt; die Familiengeschichte drückt intensiv das Lebensproblem aus, insbesondere das Nahrungsproblem, in einer ruhigen und alltäglichen Vorgehensweise. Die ganz normal verlaufende Sequenz, die dem Zuschauer kurz vor Filmende trotz ihres andauernden Unglücks doch Hoffnung auf ein Happyend schenkt, versteckt tatsächlich ein großes Geheimnis und erinnert daran, dass der Film auf einer wahren Geschichte basiert. In dieser Schlusszene verändert die Kamera plötzlich ihren Charakter, die als Augen des Erzählers passiv die Familie betrachtet, als große Veränderung ihrer bisherigen Rolle. Um die bittere Wahrheit zu inszenieren, sind die zwei filmischen Inszenierungsweisen sehr effektiv eingesetzt: wiederholende und unzuverlässige Erzählung. Die Kamera dreht sich zum Anfang dieser Sequenz plötzlich zurück, darauf, was sie zuvor bereits gezeigt hat, dieses Mal jedoch genauer, was die Kamera zuvor dem Zuschauer verheimlicht hat.

Die Wiederholung ist Bestandteil der Erinnerung, im Film zumeist ausgedrückt durch Rückblenden, die nicht nur Erinnerungsbilder einer Filmfigur visualisieren, sondern auch ein Informationsdefizit des Zuschauers kompensieren. Für die Figuren hat die Rückblende mitunter



kathartische Wirkung, etwa wenn ein Prozess der Erkenntnis oder gar der Selbsterkenntnis in Gang gesetzt wird. In seltenen Glücksfällen finden solche wiederholten Erinnerungen (oder wiederholende Erinnerungen) auch nach dem Abspann statt – und zwar nicht, weil wir in der Erinnerung besonders ergreifende Szenen noch einmal erleben, sondern weil uns im Nachhinein das doppelbödige Spiel des Films bewusst wird.<sup>828</sup>

Tatsächlich schenkt die wiederholende Sequenz dem Zuschauer visuelle Informationen; auch keine Glücksfälle, eher eine unglaubliche Tragödie; es war kein Hund, den die Mutter totgeschlagen und gekocht hat. Der kannibalische Akt wird in der wiederholenden Sequenz bekannt, die verdeutlicht, dass die Mutter ihren verletzten Sohn gekocht hat.<sup>829</sup> Im folgenden Zitat soll es allgemein um die Grenzen der Darstellung von Hunger, Essensritualen, Genuss oder Abscheu gehen.

Die Ästhetisierung von Nahrung kann so das Bedürfnis nach Einverleibung erwecken und wird dementsprechend als Zustand einer herbeigesehnten Nähe erfahren. Dieser Hunger nach Nähe, nach stellvertretendem Erleben, das möglichst die Verschmelzung mit dem Leinwandgeschehen anstrebt, stellt allerdings nur eine von zwei divergierenden Erlebnisweisen dar, welche die Faszination des Kinos ausmachen. Dementsprechend kann die Darstellung von Speisen im Film die Angst im Zuschauer wachrufen, zu viel zu sehen, von den Erscheinungen unangenehm berührt zu werden, die nötige Distanz zu verlieren und etwas Widerwärtiges in sich aufzunehmen, an dem er Schaden nimmt oder sich irreversibel infiziert. Der Topos des Essens im Film erschöpft sich also nicht in einer geschmackvollen Stilisierung von Nahrung, sondern erstreckt sich ebenso auf das Phänomen des Ekels und

---

<sup>828</sup> Gerdes (2001), in: *Wiederholung* (Hrg. Jürgen Felix), S. 358.

<sup>829</sup> Diese Episode wird in Film *YODOK STORIES* (*YODOK STORIES*; Norway 2009; R: Andrzej Fidyk) von einem nordkoreanischen Flüchtling in einem Interview bezeugt, der für mehrere Jahre in dem Yodok Straflager war. Ihm zufolge ist von solchen kannibalischen Akten in Nordkorea nicht selten zu hören. Die Filme über Nordkorea und nordkoreanische Flüchtlinge in dieser Zeitepoche unterstützen den Wahrheitsgehalt dieser Berichte von nordkoreanischen Flüchtlingen gegenseitig.

die Darstellung des Widerwärtigen. Weil der Ekel den „guten Geschmack“ charakteristischerweise überschreitet, stellt sich die Frage, inwieweit er als Gegenstand im Feld des Ästhetischen in Erscheinung treten darf.<sup>830</sup>

Bevor der Schock verarbeitet werden kann, endet dieser Film mit einem Text, dass die festgenommene Mutter sich entschuldigte, den Hund gekocht zu haben und sie nur ihrem Sohn etwas zu essen geben wollte. Der Moment des Schreckens bleibt danach groß. In einem Interview betonte der Filmemacher Kim, dass er mit diesem Film zur Sprache bringen wollte, dass „man sogar die große Liebe in Nordkorea nicht schützen kann.“<sup>831</sup> Er äußert weiter: „Die Mutterliebe ist die schönste und größte Liebe von allen. Diese Mutterliebe kann aber auch je nach Gesellschaft abstürzen. Die Mutter und ihr Sohn in diesem Film versuchen trotz des mühseligen Lebens, ihre kleine Lebensfreude und Hoffnung nicht zu verlieren, die schreckliche Lebenssituation in Nordkorea führt sie jedoch zu einem schockierenden Schluss. Das ist die aktuelle Wahrheit in Nordkorea.“<sup>832</sup> Dabei wird verdeutlicht, dass der Begriff Hunger „nicht nur auf das Ärgernis des knurrenden Magens“<sup>833</sup> beschränkt ist. Thomas Koebner meint dazu: „Hunger taugt als Metapher, um sogar seelischen und geistigen Mangel zu kennzeichnen, den es durch Zufuhr von Erfahrungen und Empfindungen zu vermindern gilt.“<sup>834</sup> In der Tat ist die Mutter in dem Film WINTER BUTTERFLY schon völlig verwirrt, als sie in der Übergangsphase ihres seelischen und moralischen Mangels aus Hunger Erde anstatt Reis zu sich nimmt. Die Schlusssequenz enthält nicht nur eine tragische Familiengeschichte, sondern auch die Tatsache, wie stark der Hunger die Beziehungen unter den Menschen und deren Moral zerbrechen kann.

Die konkrete Konfliktstruktur zwischen Regierung und Bürgern in der Situation des Nahrungsmangels wird in WINTER BUTTERFLY ebenfalls deutlich dargestellt.<sup>835</sup> Die

---

<sup>830</sup> Koch, Manuel; Koch, Michelle (2009), in: Ist man, was man isst? – Essrituale im Film (Hrg. Anton Escher; Thomas Koebner), S. 151.

<sup>831</sup> In: NK Vision (2011), Nr. 30,

auf: [http://nkvision.com/read.php?ca\\_item=2&num=226&quarterId=NKV12](http://nkvision.com/read.php?ca_item=2&num=226&quarterId=NKV12)

<sup>832</sup> Ebd.

<sup>833</sup> Koebner (2009), in: Ist man, was man isst? – Essrituale im Film (Hrg. Anton Escher; Thomas Koebner), S. 94.

<sup>834</sup> Ebd., S. 94.

<sup>835</sup> Der nordkoreanische Soldat Yong-Jun in 48M, der die Landesgrenze zwischen Nordkorea und China überwacht, ist eine Ausnahme in Bezug auf Konfliktstruktur zwischen Regierung und Bürger. Alltäglich trifft

Darstellung des Alltags der Bürger und Beamten, die Angestellte der Regierung sind, spielen eine wichtige Rolle; damit werden die sozialen und gesellschaftlichen Unterschiede beider Lebensstandards kontrastiert. Die Lebenslage von einfachen Bürgern und Beamten in Nordkorea unterscheidet sich stark. Die Soldaten am Fuße des Berges kontrollieren die Menschen, ob sie Bäume gefällt haben, denn lediglich das Sammeln von Ästen ist den Bürgern erlaubt. Aus diesem Grund schlagen die Soldaten mit abfälligen Gesten eine Frau und nehmen sie schließlich fest, im gleichen Bild präsentiert der Filmemacher die anderen Bürger, Jin-Ho und seinen Freund, wie sie in einer Schlange warten. Diese Sequenz wird mit mehreren kleinen Shots geschnitten, je nachdem, aus welcher Perspektive betrachtet wird. Die fest positionierte Kamera nähert sich einer Figur und bewegt sich mit ihr. Der Blick der Frau nach oben und die nach unten gerichteten Blicke des jungen Soldaten in getrennten Shots in angespannter Stimmung, nehmen die bevorstehende Handlung bereits vorweg. Die Kamera vergisst nicht, die Jungen zu zeigen, wie sie ängstlich diese Schlägerei betrachten. Die Kamera bleibt dicht am Geschehen, dem Soldaten und der Frau; wackelnd zeigt sie die Schlägerei und ihren Widerstand, sie zeigt die Mimik und Gestik der Gesichter, um die Spannung effektiv deutlich zu machen. [Abb. 266] Die Worte des Soldaten, dass die Menschen wie die festgenommene Frau den staatlichen Berg zerstören, klingen sehr ironisch. Wie im Kapitel Schauplatz erwähnt, ist der Berg in diesem Film bereits sehr verödet und man kann dort kaum ein Lebenszeichen finden. Der Grund, warum die Soldaten diese unnötigen Kontrollen durchführen, ist kaum zu finden. Ihre Existenz dient allein dazu, die Bürger einzuschüchtern, um sie unter Kontrolle zu halten. Die Unterschiede in der Lebensqualität zwischen einfachen Bürgern, Beamten und Soldaten werden in den weiteren Sequenzen verdeutlicht. Die Soldaten am Fuße des Berges kontrollieren die Menschen, die auf dem Berg Holz sammeln gehen, ohne bestimmten Grund. Sie behaupten, dass sie die Bürger kontrollieren, um den Berg zu schützen, der dem Land gehört, aber eigentlich nur für ihren eigenen Vorteil. Sie nehmen den Bürgern gewaltsam und grundlos das Holz ab und verkaufen es weiter. Der Filmemacher stellt diese illegale Handlung aus der Ferne dar, mit einer Großaufnahme des verletzten Jin-Ho, der gerade unrechtmäßig sein Holz verliert, in einem Querschnitt. Die

---

er seine Landsleute, die trotz der Lebensgefahr ihr Land verlassen möchten, und er unterdrückt sie mit Gewalt. Er ist eine Figur, der zwar dem Land dient, aber mit seinem täglichen Ritual allmählich seiner Regierung misstraut, so dass er auch die Grenze überschreitet. Seine Flucht symbolisiert den Zusammenbruch der Staatssicherheit und zugleich zeigt sie den Ernst der aktuellen Situation in Nordkorea.

Mutter von Jin-Ho sucht nach ihm, als er nach der Dämmerung noch nicht zu Hause ist; sie geht zu dem Berg und fragt die Soldaten, ob sie ihren Sohn gesehen haben. Die Soldaten braten Mais am Feuer und reagieren auf ihre Frage desinteressiert und ignorant, ohne die Mutter anzuschauen. Die Kamera zeigt sie in einer Großaufnahme und lässt die Zuschauer ihr Gesicht fokussieren. Im Vergleich dazu nimmt die Kamera die beiden Soldaten mit einer gewissen Distanz und zeigt ihre gesamte Handlung. Die auf sie fokussierte Kamera bleibt bis Ende dieser Sequenz, damit zeigt der Filmemacher die deutlich unterschiedlichen Verhaltensweisen zwischen den Soldaten und der Mutter. Nach ihrem Weggehen bleiben die beiden am Feuer, essen Mais und trinken Alkohol. Diese Respektlosigkeit und Gefühllosigkeit der Beamten als Stellvertreter der Regierung gegenüber den Bürgern machen die stark kontrastierte Welt der beiden sozialen Schichten klar und stellt außerdem die strikte Trennung der Gesellschaft bildlich und inhaltlich dar. In einer anderen Sequenz ist ein weiteres Beispiel für Dramatik zu sehen: Jin-Hos Mutter meldet sich in derselben Nacht bei den Soldaten, als ihr Sohn nicht nach Hause zurückkommt. Der Filmemacher zeigt Jin-Hos Mutter und den Beamten mit wechselnden Kameraeinstellungen und stellt damit ihre unterschiedlichen sozialen Positionen klar gegenüber; die Kamera nimmt beide Figuren getrennt durch die Glaswand im Dialog nacheinander auf. Das uninteressierte Gesicht des Beamten und das sorgenvolle Gesicht der Mutter werden kontrastiv gezeigt. In der weiteren Sequenz konzentriert sich die Kamera auf den Beamten, wie er isst, ihm gegenüber die Mutter hinter der Glaswand, wie sie ihn betrachtet. Im Raum, wo sich der Beamte mit einem großen Hund befindet, gibt es Fotos von drei Präsidenten; er selbst sitzt am Tisch, isst und trinkt Schnaps. Die Kamera zeigt groß das gekochte Fleisch und den weißen Reis und ganz nah, wie er isst und wie er auch dem Hund Fleisch zuwirft. Im Kontrast dazu ist die Mutter hinter der Glaswand zu sehen, die ihn entfernt betrachtet. Sie reagiert nicht auf sein Verhalten und die Kamera lässt sie in dieser Sequenz hilflos und widerspruchslos stehen.

#### **7.3.4.3 Alltägliche Orte als Filmische Räume**

Thomas Düllo schreibt in seinem Aufsatz, die Wohnung werde zum Spiegel der mentalen Situation des Protagonisten.<sup>836</sup> Da der Nahrungsmangel als Hauptkonflikt behandelt wird, ist es nicht überraschend, dass die Wohnräume der Figuren die meist gezeigten Räume sind,

---

<sup>836</sup> Vgl. Düllo (2008), S. 362.

die aus soziokultureller Sicht hautnah auf ihre Lebenssituation hinweisen; die Wohnungen sind in den Filmen einheitlich grau und veraltet. Wie es in den Haushalten aussieht, ist mit einem einheitlichen Farbton deutlich zu sehen. Die repräsentative Funktion, dass das Wohnen im Film gezeigt wird, teilt dem Zuschauer mit, „wie die Figuren ihrer jeweiligen Zeit und durch die kulturelle Hegemonie ihres lokalen Umfelds geprägten Raums sich im übertragenen Sinne ‚einrichten‘, sich materialisieren und verräumlichen.“<sup>837</sup> Die Beispielfilme *CROSSING* und *WINTER BUTTERFLY* bieten dem südkoreanischen Zuschauer die Gelegenheit, die aktuellen privaten Räume der einfachen Bürger in Nordkorea greifbar kennenzulernen, darüber hinaus lässt sich nur vermuten, wie extrem schwierig das Leben dort sein muss.

Auffällig bei den Innenräumen ist, dass in *CROSSING* [Abb. 257 und 258] und *WINTER BUTTERFLY* [Abb. 267] die Küche und das Wohnzimmer zusammen zu sehen sind. Insbesondere die Küche als Einstellung des Inneren, „das Wärmezentrum“<sup>838</sup> in jeder Wohnung, die im Mittelpunkt steht, die das Thema Nahrungsmangel metaphorisch aufnimmt, ist mit Gegenständen, zum Beispiel die nah aufgenommen Topfdeckel, häufig zu sehen. Besonders in *WINTER BUTTERFLY*, in dem das Nahrungsproblem detailliert beschrieben wird, besitzen diese Raumdarstellungen eine wichtige Bedeutung, nämlich die enge Verbindung zwischen Leben und Essen. In der Küche im Film *WINTER BUTTERFLY* ist keine Wärme zu spüren. Sie ist völlig leer und dunkel dargestellt: Dort kann man nur leere Schüsseln und Küchenschränke sehen, Wärme in dieser Räumlichkeit nicht zu finden. Die aktive Tätigkeit, dass die Mutter im Ofen Feuer macht, um zu kochen, und ein lebendiges Gesicht kann man nur ein einziges Mal entdecken, nämlich als die Mutter ihren Sohn zum Essen kocht. Das ist der Moment, in dem die Küche zu einem tragischen Ort wird, und zeigt, wie dramatisch Hunger die sozial gewachsene Identität von Menschen verändert.<sup>839</sup> [Abb. 268]

Auch die Natur als Ort der Flucht ist nicht zu vergessen. Eine sich wiederholende Handlung in dem Film *WINTER BUTTERFLY*, ist die Wanderung der Nordkoreaner auf den Berg, um Holz zu sammeln; es ist die Haupttätigkeit von Jin-Ho. Der Berg ist in den Wintermonaten leer und trocken; es ist nichts Ess- oder Verkaufbares mehr zu finden. Überall sind gefällte Stämme und lediglich Bäume mit dünnen Ästen zu sehen. Der

---

<sup>837</sup> Ebd., S. 369.

<sup>838</sup> Koebner (2009), S. 11.

<sup>839</sup> Vgl. Koebner (2009), S. 91.

Farbton des Bergs ist meist dunkelbraun und trist, so dass die Leere auf dem Land wirkungsvoll gezeigt wird.

Zum Thema Kritik am Kommunismus fällt auf, dass in den Filmen seit Ende 2000 der Markt als wichtiger Ort auftritt. Nordkorea als streng kommunistischer Staat erlaubt an sich keinen freien Markt, aus diesem Grund sind die Marktszenen überraschend. In beiden Filmen, sowohl CROSSING [Abb. 256] als auch WINTER BUTTERFLY sowie auch in 48M wird der Markt als Ort der Flucht aufgeführt. Alle möglichen Sachen werden dort verkauft und es wird mit Nahrungsmitteln gehandelt. Der Staat hat seit mehreren Jahren keine Nahrung verteilt, so hat sich unter der Bevölkerung eine Selbsthilfe entwickelt, die notwendigen Dinge zu besorgen. Unter der offenbar unangreifbaren Macht des Staates wird das Leben für die einfachen Bürger noch schwieriger, so dass man, wie in 48M dargestellt wird, seine Geschwister zum Verkauf anbieten soll. Doch Lebendigkeit und Lärm sucht man auf dem Markt vergeblich. Es ist ruhig, eher einsam. Die Stimmung auf dem Markt ist niedergeschlagen. Die Kamera betrachtet die Mutter von Jin-Ho im Film WINTER BUTTERFLY und zeigt ihre Tätigkeit ganz nah oder stellt das ganze Bild des Markts und die Menschen dar, wo sonst meist nur Verkäufer zu sehen sind. [Abb. 264 und 265] Durch die ausdruckslosen Gesichter der Verkäufer und die sparsamen Dialoge ist das Bild des Marktes überraschend still und deshalb sehr merkwürdig.

#### **7.3.4.4 Kommunismus als leeres Wort**

Kommunistische Symbolik ist im Vergleich dazu in den Filmen seit Ende 2000 deutlich seltener zu finden. Die Zeichen für Nordkorea werden indirekt und passiv übermittelt; zum Beispiel in den Nachrichten, in Bildern der ehemaligen oder des aktuellen Präsidenten im Haus, die Sprache und ein rotes Halstuch. Sie werden in den Filmen nicht klar bewertet, genauso wenig, ob die Ideologie des Landes noch einen Sinn hat. In den Filmen CROSSING und WINTER BUTTERFLY sowie auch in 48M, in denen die aktuelle Lebenssituation direkt dargestellt wird, findet der Kommunismus vereinzelt Erwähnung, zum Beispiel in Radiosendungen, Spruchbändern mit rotem Hintergrund, Bildern des Diktators in der fremden nordkoreanischen Sprache. Sie sind aber nicht die Hauptelemente, die für den Staat Nordkorea stehen. Sie kommen in Filmen vor, um das Land symbolisch zu definieren, zugleich dienen sie aber auch dazu, zu zeigen, wie untätig die Regierung ist. Die nordkoreanische Regierung ist an der Macht, existiert aber von dem Alltag der Bürger, von den alltäglichen und lebenswichtigen Problemen, völlig getrennt. Die Regierung existiert

nur als leere Hülle, sie war schon seit langem nicht am Leben der Bürger interessiert. Sie sorgt nur dafür, ihre Macht weiterhin aufrechtzuhalten, und um dieses Ziel zu erreichen, werden alle Methoden der gewaltsamen Unterdrückung gegenüber den Bürgern eingesetzt, einschließlich Straflagern, und die Menschenrechte werden permanent verletzt.

In einer Sequenz im Film WINTER BUTTERFLY wird die Tatenlosigkeit der Regierung durch die Hauptfigur, die Mutter von Jin-Ho, deutlich dargestellt; Jin-Hos Mutter betet im Zimmer vor den Fotos der Präsidenten dafür, dass sie ihr helfen, ihren Sohn zu retten und ihm ein einziges Mal ein warmes Essen zu bieten. In 48M werden zahlreiche Menschen an der Grenze gezeigt, die entweder noch am Leben oder schon tot sind, und der nordkoreanische Wächter an der Grenze flieht auch aus dem Land. In CROSSING wird der Kommunismus der nordkoreanischen Regierung mit der Inszenierung des Straflagers intensiv als Strategie gezeigt, ihre Landsleute, vor allem diejenigen, die bei der Flucht verhaftet wurden, mit Gewalt zu unterdrücken. Um die Bevölkerung einzuschüchtern, wird in diesem isolierten und verschlossenen Raum, als eine Methode zur Kontrolle der Bevölkerung in Nordkorea, durch andauernde Toneinsetzung wiederholt betont, wie mächtig ihr Führer ist und wie dankbar man für sein wohlhabendes Leben sein muss.<sup>840</sup> Ironischerweise wird visuell gezeigt, wie unmenschlich die Bevölkerung dort behandelt wird. [Abb. 259 und 260]: Die Gewalt der Wachen gegenüber den Gefangenen gründet darauf, dass sie als Landesverräter verhaftet wurden. Des Weiteren kommt es in diesem beschränkten Raum im Namen des Kommunismus zu Ausbeutung der Arbeitskraft, Misshandlung und schlechter Ernährung. Dieser filmische Raum, Straflager, wird in den anderen Konfliktfilmen in dieser Zeitepoche oft thematisiert und insbesondere in Dokumentarfilmen, zum Beispiel YODOK STORIES, intensiv behandelt, die damit die Verletzung der Menschenrechte in Nordkorea veröffentlicht haben.

### **7.3.5 Kritik an der neuen Heimat aus der Sicht nordkoreanischer Flüchtlinge**

Beim Thema gestörte Familiensituation geht es auch um das Flüchtlingsproblem in Süd- und Nordkorea und die Aufnahme der Flüchtlinge in dem neuen Lebensraum in Südkorea. Die Filme HELLO! STRANGER (2007, R: Dong-Hyun Kim), THE JOURNALS OF MUSAN und DANCE TOWN berichten von den angestregten Bemühungen der Flüchtlinge, in Südkorea zurechtzukommen und stellen schließlich ihre Hoffnungslosigkeit, zugleich die unruhige

---

<sup>840</sup> Vgl. Park (2011), S. 83-84.

und unfaire südkoreanische Gesellschaft aus ihrer Sicht dar. Nach den vier Kategorisierungen von Kang gehören die Hauptfiguren in diesen drei Filmen zur „sich assimilierenden Flüchtlingsgruppe“<sup>841</sup>, die bewusst auf ihre nordkoreanische Identität verzichten und versuchen, wie südkoreanische Bürger zu leben. Mehr oder weniger sind sie in diese Überlebensstrategie von der südkoreanischen Gesellschaft gezwungen worden. Mit den Filmen HELLO!, STRANGER, DANCE TOWN und THE JOURNALS OF MUSAN wird erstmals die Themenänderung der Konfliktfilme, in denen Flüchtlinge auftreten und zwei unterschiedliche Aspekte in den Mittelpunkt gestellt: Der soziale Status nordkoreanischer Flüchtlinge und ihre Existenz in der neuen Heimat aus südkoreanischer Perspektive und die Kritik an der südkoreanischen Gesellschaft aus der Perspektive nordkoreanischer Flüchtlinge.

### **7.3.5.1 Keine Heimat für Fremde: HELLO! STRANGER**

Der Independentfilm HELLO! STRANGER thematisiert zwei aktuelle soziale Phänomene in Südkorea in einer Erzählstruktur. Zwei männliche Darsteller, die jeweils aus Nordkorea und Vietnam kommen, treffen sich zufällig und unterstützen sich gegenseitig. Sie können sich jedoch sprachlich nicht verstehen, einzig die Solidarität, dass sie als Fremde in Südkorea allein zurechtkommen und Überlebensstrategien entwickeln müssen, schweißt sie zusammen und ermöglicht es ihnen, sich ohne Worte zu verstehen.

Südkorea, das beide als fremd empfinden, wird je nach Figur getrennt dargestellt, bis zu dem Zeitpunkt, als sie sich treffen. Das neue Leben in Korea des nordkoreanischen Flüchtlings Jin-Wook beginnt mit dem Abschluss einer kurzen Ausbildung in Hanawon, einem Institut für nordkoreanische Flüchtlinge. Der Filmemacher folgt seinem ersten Tag nach dem Verlassen von Hanawon und dem Abschied von seinen Bekannten und zeigt, wie Jin-Wook das Land wahrnimmt. Die von der Kamera betrachtete Figur und die Stadtbilder, die die Figur betrachtet, sind abwechselnd zu sehen. In der Stadt mit zahlreichen Hochhäusern, die sich alle ähneln, zahllosen Autos und Stadtlärm, befindet sich Jin-Wook, meist am Rand der Bilder [Abb. 272-274], er zeigt sich damit visuell als Außerseiter. Seine Entfremdung gegenüber Südkorea wird in verschiedenen authentischen Lebensräumen an seinem ersten Tag in der Stadt inszeniert. Seine Verwirrung zeigt sich, als er seinen Heimweg nicht mehr findet. Solche Reaktionen von nordkoreanischen Flüchtlingen als

---

<sup>841</sup> Kang (2011), S. 210 und Kang (2004), S. 5-13.



Fremden tauchen in den Filmen THE JOURNALS OF MUSAN und DANCE TOWN wieder auf und das Thema wird noch vertieft.

Der Alltag von Ting-Woon, dem illegalen Arbeiter aus Vietnam, ist ebenso schwer. Er beherrscht die Landessprache nicht und bekommt lange kein Gehalt. Sein Arbeitgeber, der in seinem Alltag der Repräsentant für Südkorea ist, zeigt den böartigen, fremdenfeindlichen Koreaner in der realen Welt, der die Illegalität der ausländischen Arbeiter ausnutzt. Sein Hassgefühl wird im Vergleich zu Jin-Wook meist konkreter und direkter in seinen Äußerungen dargestellt. In einer Sequenz spricht er, als er Schläge bekommt, koreanisch: „Bitte schlagen Sie mich nicht. Ich bin auch ein Mensch!“ [Abb. 276] In einer anderen Sequenz drückt er in seiner Muttersprache aus, dass er die Schmerzen, die er in Korea erlitt, nie vergessen wird.

Als sie sich bei dem zufälligen Treffen ihre Probleme und Schmerzen mitteilen, spielt die sprachliche Kommunikation kaum eine Rolle. [Abb. 275 und 277] Jin-Wooks starker Akzent ist das einzige Merkmal, an dem man erkennen kann, woher er stammt. Der Film fragt, was Hilfe bedeutet und was genau in diesem Land fehlt.

### **7.3.5.2 Nordkoreanische Flüchtlinge im Süden: THE JOURNALS OF MUSAN**

Der Film THE JOURNALS OF MUSAN von dem Regisseur Jeong-Beom Park<sup>842</sup> basiert auf der wahren Lebensgeschichte eines Flüchtlings, einem Freund des Regisseurs. Vor der Filmanalyse müssen zuerst die vielseitigen Bedeutungen des Wortes Musan beleuchtet werden: Das Wort Musan ist an erster Stelle ein Ortsname einer Stadt in Nordkorea, woher der Hauptdarsteller in diesem Film kommt; gleichzeitig spielt dieser Ort eine wichtige Rolle in der nordkoreanischen Geschichte<sup>843</sup>, als Symbol für Wohlstand. Umgekehrt bezeichnet das Wort jedoch auch den Zustand, ohne Eigentum zu sein und zugleich die besitzlose Klasse. Das bezieht sich offensichtlich auf die aktuelle Situation der Hauptdarsteller. Mit diesen zwei Bedeutungen wird gezeigt, wie die Figur, die aus einer wohlhabenden Stadt nach einer Straftat nach Südkorea kommt und darum kämpft, aus der untersten Gesellschaftsschicht aufzusteigen.

Zusammen mit der Kamera folgt der Zuschauer dem Hauptdarsteller und betrachtet das aktuelle Lebensbild als Flüchtling. Der Film THE JOURNALS OF MUSAN beginnt damit, dass

---

<sup>842</sup> Der Regisseur hat in diesem Film die Hauptfigur Seoung-Chol selbst gespielt. Seoung-Chol, der schon gestorben ist, war ein übergelaufener Nordkoreaner und ein Freund des Regisseurs.

<sup>843</sup> Kim (2012), S. 69.

die Kamera einen Mann, die Hauptfigur Seoung-Chol, in der Ferne aufnimmt. Er befindet sich auf der Straße, die überflutet ist von Autos. Im Straßenlärm versinkend, klebt er unter Einsatz seines Lebens Poster an Straßenwände. Es ist nicht erkennbar, wer er ist oder wie er aussieht; er bleibt, von der Kamera von hinten gezeigt, völlig anonym und die Szene wird von dem Straßenlärm dominiert. Er zeigt sein Gesicht nicht, die Kamera verfolgt ihn nebenbei und nimmt nur seine Seitenansicht auf. Der Film beginnt mit der Darstellung Seoung-Chols getrennt von der südkoreanischen Gesellschaft. Diese isolierte filmische Darstellungsweise ist im gesamten Film einheitlich. Die Hauptfigur ist zwar mitten in der Stadt, die von Menschen überlaufen und voll von Gebäuden ist, aber man bekommt das Gefühl, dass er sich nur am Rande, außen vor befindet. Die Figur wird durch alle möglichen filmischen Elemente von den restlichen Bildern getrennt dargestellt. [Abb. 278-280]

Der Filmemacher Kim stellt diesen Mann von Anfang an als Fremden in dieser Gesellschaft anonym dar und folgt seinem Alltag. Die Existenz als Fremder ist aber keine feste Definition seiner Existenz, sondern eine unterschiedliche Benennung, je nachdem „wo und wie man sich befindet“<sup>844</sup> und wer wen mit dieser Definition bezeichnet.<sup>845</sup> Dabei zeigt der Film mit Wiederholung seiner Tätigkeiten, wie mühsam er versucht, in der demokratischen Welt auf eigenen Beinen zu stehen, aber dabei scheitert. Er bewegt sich ständig und ist immer allein unterwegs: Er klebt Poster an Wände zwischen Autos und Menschen. Bei der Arbeit spricht er nichts. Von seinem Arbeitgeber muss er schwere Arbeiten übernehmen und vor den anderen konkurrierenden Arbeitskollegen weglaufen, um nicht gefangen zu werden. Die südkoreanische Gesellschaft fordert von ihm, sich ständig zu verändern. Er war gehorsam und geduldig in allen Situationen, doch beginnt er allmählich, seine Stimme zu erheben: Er wird nicht nur geschlagen, sondern schlägt selbst und beschwert sich nun, dass er nicht mehr arbeiten kann. Dazu dient vor allem die Kamerastellung: Die Kamera bleibt meist hinter ihm, zeigt seinen Rücken und folgt seinen unruhigen Blicken.<sup>846</sup> Die Kamera fokussiert diese Figur und zeigt dabei, welcher

---

<sup>844</sup> Hwang (2011), S. 251.

<sup>845</sup> In der Tat ist die Identität der Flüchtlinge vielfältig und schwer zu definieren, weil sie mit der Wiederholung der Grenzüberläufe immer wieder eine andere Bezeichnung bekommen. Die Menschen, die ihr Heimatland Nordkorea verlassen haben, werden als Feind oder Verräter bezeichnet, im dritten Land sind sie Flüchtlinge oder illegale Staatenlose. Obwohl sie in Südkorea offiziell aufgenommen werden, gehören sie zur niedrigsten sozialen Schicht. Vgl. Oh (2012), S. 198.

<sup>846</sup> In einem Interview erläutert der Filmemacher, dass seine Kamera in bestimmtem Abstand versucht die Filmfiguren ständig zu beobachten. Die Kamera steht oder folgt der Hauptfigur in ihrem Alltag, bleibt jedoch

Tätigkeit er nachgeht. Die Figur beschäftigt sich immer mit mehreren Arbeiten und wiederholt oft, dass er sie gut verrichtet. Wörtlich betont er nicht nur gegenüber seinem Arbeitgeber, sondern auch sich selbst gegenüber, dass er bereit sei, alles zu tun, um in Südkorea zu überleben. Es dauert jedoch nicht lang, bis ihm genau diese Selbstbestimmung im Wege steht. Je öfter dieser Satz wiederholt wird, desto kritischer wird sein Alltag in Südkorea und seine Unfähigkeit dargestellt. Dieser Satz enthält nicht nur die wörtliche Bedeutung, sondern auch die symbolische Anmerkung, dass er nichts zustande bringt. Diese Unfähigkeit, mit anderen Worten Hilflosigkeit und Einsamkeit, ist ein entscheidender Begriff, um den Alltag der nordkoreanischen Überläufer zu beschreiben.

Seoung-Chol ist in den meisten Darstellungen zwar anonym zu sehen, aber seine offizielle Identität zeigt sich anhand der Nummernkombination, mit den ersten Ziffern 125. Flüchtlinge aus Nordkorea bekommen, wenn sie als südkoreanische Bürger aufgenommen werden, eine Personalnummer, die mit 125 beginnt. Diese Nummer ermöglicht den Flüchtlingen viele offizielle Anmeldungen in Südkorea, und damit nimmt die südkoreanische Regierung sie schriftlich und gesetzlich als südkoreanische Bürger an. Ironischerweise spielt diese Nummer aber eine negative Rolle, indem sie eine Abgrenzung zwischen den als neu aufgenommenen Bürgern und den Südkoreanern aufbaut, sie teilt die Bürger auf diese Weise in Gruppen und sie funktioniert für die Flüchtlinge als Fußfessel und verhindert, dass sie weder innerlich und noch äußerlich ankommen können. Die Flüchtlinge werden zwar offiziell als südkoreanische Bürger aufgenommen, zugleich werden sie aber mit dieser Nummer von Anfang an als Fremde klassifiziert. Der Mann, der unter dieser unsichtbaren, aber offensichtlich existierenden Diskriminierung leidet, wird von der Kamera betrachtet und dabei begleitet, wie er sich an die südkoreanische Gesellschaft zu gewöhnen versucht.

Eine Beispielsequenz dafür ist, als er sich mit Hilfe eines Kommissars auf die Suche nach einer Arbeit macht und ihm der Kommissar auf der Treppe einschärft, dass er seine wahre Identität nie preisgeben dürfe, wenn er überleben wolle. Anschließend treten sie in ein kleines Firmenbüro ein, in dem es so laut ist, dass die Figuren schon wieder im Lärm versinken. In der Einstellungsgesprächssequenz zeigt die Kamera den Arbeitgeber von vorn; diese Sequenz bricht an der Stelle ab, als nach der Erläuterung der Tätigkeit und dem

---

nicht immer passiv. In der Sequenz, in der Seoung-Chol in der Kirche zum ersten Mal über sich berichtete, bricht die Kamera ihren Abstand und nähert sich von hinten. Damit will der Filmemacher zeigen, dass er ihm dadurch näher kommt. Vgl. Interview mit Jeong-Beom Park, in: Cinema Talk (2012), S. 317-318.

Gehalt der Arbeitgeber seinen Ausweis fordert. Im Anschluss ist die Kopie seines Ausweises in einer Großaufnahme zu sehen [Abb. 281], der Arbeitgeber und der Kommissar unterhalten sich im Lärm und der Kommissar beschwert sich darüber, wo er denn arbeiten solle. Wie der Arbeitgeber meint, habe das nichts mit ihm zu tun. In dieser Sequenz wird zwar kurz aber sehr klar dargestellt, dass er mit einem solchen Ausweis nicht einfach eine Arbeit finden kann.

Im Film *THE JOURNALS OF MUSAN* kommen außer dem Hauptdarsteller noch andere nordkoreanische Flüchtlinge vor, die das Leben im Kapitalismus kritisieren. Insbesondere Kyoung-Chol, der Freund von Seoung-Chol, ist der einzige, der gut zurechtkommt, und er verspricht seinen Freunden, dass er gegen Bezahlung ihren Familien bei der Flucht helfen würde. Seoung-Chol und er leben in einer Wohnung; ihr schwerer Alltag wird in einer Sequenz deutlich dargestellt, als sich einige männliche Flüchtlinge in einem Zimmer darüber unterhalten, wie es ihnen geht. In der Unterhaltung geht es darum, wie viel sie pro Stunde verdienen und wie schwer sie dafür arbeiten müssen. Daneben läuft im Fernsehen eine Nachricht über Nordkorea und Propagandablätter, die nach Nordkorea gesendet werden. Ihr Leben ist hart, jeder mit seinen eigenen Problemen, doch trotz ihres anstrengenden Alltags möchten sie ihre Familie nach Südkorea kommen lassen und stellen ihren Freund als Vermittler an. Die Flüchtlinge haben sich mit dieser Freundschaft gegenseitig getröstet, aber als Kyoung-Chol als Vermittler eine Menge Geld verliert, stellen ihn die anderen Flüchtlinge und fordern ihr Geld zurück. Er wird von den Flüchtlingen verfolgt, denn er versucht die Flüchtlinge zu betrügen. Die Freundschaft ist zerbrochen und er kann nicht länger in Südkorea leben. Einmal bricht sogar ein Flüchtling in die Wohnung ein, um Kyoung-Chol zu fangen. Die Beziehung zwischen Seoung-Chol und Seoung-Chol birgt ein Risiko und damit wird Seoung-Chols Veränderung spürbar, nämlich von einem harmlosen Menschen zu einem Täter. Er war ein Mörder, der aus Hunger seinen Freund in Nordkorea tötete und bekräftigt immer wieder, in Südkorea ein neues Leben beginnen zu wollen<sup>847</sup>, das letzte Versprechen jedoch, Kyoung-Chol Geld zu geben, hält Seoung-Chol nicht. Mit diesem Geld kauft er sich einen schönen Anzug und bekommt eine neue Frisur, also eine visualisierte Verwandlung zu einem *passenden Menschen* in der südkoreanischen Gesellschaft.

Seoung-Chols teilnahmslose Betrachtung seines toten Hundes kann auch in diesem

---

<sup>847</sup> Vgl. Oh (2012), S. 199.

Zusammenhang verstanden werden. Seine einzige Tätigkeit zuhause ist es, den Hund zu hüten, der wie ein Teil von ihm ist. Wie Seoung-Chol selbst, hat sein Besitzer ihn verlassen und es gibt keinen Ort, an den er gehen kann. In der letzten Sequenz des Films ist Seoung-Chol zu sehen. Er ernährt sich von dem toten Hund auf der vom Regen feuchten Straße und starrt ihn für eine Weile an, schließlich ignoriert er ihn. [Abb. 282 und 283] Die Kamera positioniert sich hinter der Figur, sodass sein Gesicht nicht zu sehen ist und zeigt die ganze Straße in der Totalen. Diese ziemlich lange und ruhige Schlusssequenz enthält zwei Botschaften: Seoung-Chol, den nordkoreanischen Flüchtling, gibt es nicht mehr<sup>848</sup>, von nun an führt er ein neues Leben als südkoreanischer Bürger und die südkoreanische Gesellschaft zwingt ihn herzlos zu leben und verdeutlicht damit, wie brutal und eiskalt Südkorea ist.

Für nordkoreanische Flüchtlinge, die nach einem langen Weg endlich in der ersehnten neuen Heimat ankommen, ist ihre ursprüngliche Heimat, Nordkorea, „ein Land des materiellen Ruins, das seinen Landsleuten nichts bieten kann“, im Vergleich dazu ist Südkorea für sie „ein geistig wüstes Land, in dem das Kapital als wichtigster Wert angesehen wird.“<sup>849</sup> Das Leben in Südkorea erweist sich als anstrengender als gedacht und möglicherweise hat es keinen Wert, unter Einsatz seines Lebens nach Südkorea zu kommen.

### **7.3.5.3 Hier ist doch keine Heimat: DANCE TOWN**

Einen weiteren scharfen Blick auf die südkoreanische Gesellschaft durch Flüchtlinge zeigt der Film DANCE TOWN. Er ist der letzte Film der Town-Serie<sup>850</sup> des Regisseurs Kyu-Hwan Jeon<sup>851</sup>, mit Seoul als Hauptspielraum, und zeigt aus drei unterschiedlichen Blickwinkeln, wie die Hauptstadt Seoul ist und wie schwer es die Menschen haben, die dort leben. Der

---

<sup>848</sup> Vgl. Kang (2011), S. 19.

<sup>849</sup> Kim (2012), S. 67.

<sup>850</sup> Der erste Teil der Townserien MOZART TOWN (2008, R: Kyu-Hwan Jeon) beschreibt die Bilder von Seoul, die Eindrücke einer ausländischen Klavierprofessorin, die sich zum ersten Mal in Seoul befindet und vor ihrer Lehrzeit einen kurzen Besuch macht. Die Stadtbilder, die mit der Begleitung der Klaviermusik von Mozart erscheinen, sind nicht schön wie die Musik, sie bilden eine unharmonische Kombination, so dass die Menschen und die Stadt tragisch gezeigt werden. Im Film ANIMAL TOWN (2009, R: Kyu-Hwan Jeon) folgt die Hauptfigur einem Taxifahrer, der als Pädophiler verurteilt wurde, nach seiner Haftentlassung in einem beengten und überwachten Alltag. Die Kamera fokussiert seine Überlebensversuche und das Verhalten seiner Mitmenschen ihm gegenüber.

<sup>851</sup> Der Filmemacher arbeitete längere Zeit mit Ki-Duk Kim zusammen und lernte von dessen Arbeitsweise. Der Regisseur Ki-Duk Kim ist unter den Filmemachern die wichtigste Person, die ihn am meisten beeinflusste.

Film DANCE TOWN folgt der Hauptdarstellerin Jeong-Lim Lee auf der Flucht, bis sie in Südkorea als Bürgerin aufgenommen wird.

Der Filmemacher von DANCE TOWN positioniert Jeong-Lim, eine ehemalige Tischtennisspielerin, in den Mittelpunkt der Geschichte und nimmt durch die Augen dieser Fremden die südkoreanische Gesellschaft wahr. Mit einer kurzen Sequenz zeigt der Filmemacher ihre persönliche Vorgeschichte vor ihrer Flucht; Jeong-Lim lässt sich von ihrem ersten Mann scheiden, nachdem er fremdgegangen ist; sie heiratet ein zweites Mal und führt ein glückliches Leben. Schließlich wird sie jedoch wegen des Besitzes illegaler Pornografie von nordkoreanischen Polizisten gesucht und von ihrem Mann zu ihrer Sicherheit nach Südkorea geschickt. Was diesen Film von anderen unterscheidet, ist die Tatsache, dass die Hauptfigur Nordkorea nicht wegen schwererer Lebensprobleme verlassen muss, wie die Hauptfiguren in den Filmen CROSSING und THE JOURNALS OF MUSAN. Im Film CROSSING wird die Familiensituation unter dem Nahrungsmangel sehr detailliert dargestellt, im Vergleich dazu wird in THE JOURNALS OF MUSAN die Vorgeschichte des Hauptdarstellers nicht ganz vorgestellt, aber Seoung-Chol erwähnt kurz den Mord an seinem Freund. Der Filmemacher zeigt damit im Film DANCE TOWN die neue, aber wichtige Feststellung, dass nicht alle nordkoreanischen Flüchtlinge gerne nach Südkorea gekommen sind, um ein neues besseres Leben zu suchen. Dies stellt eine neuartige Veränderung in der Filmgeschichte der Konfliktfilme dar. In den bisherigen Filmen wird die wahre Situation Nordkoreas im Vordergrund gezeigt und die Entscheidungen zur Flucht werden damit gerechtfertigt. Die Hauptdarstellerin in DANCE TOWN hat ihre überstürzte Flucht nach Südkorea nicht gewollt, aus diesem Grund ist das Bestürzen groß, auf Seiten der Hauptfigur wie auch beim Zuschauer. Diese filmische Darstellung lässt dem Zuschauer einen gewissen Abstand und weckt zugleich die Neugier, wie sie ab dem Moment, in dem sie in Südkorea ankommt, als neue Bürgerin aufgenommen wird. Dabei kreisen einige Menschen um sie herum und beobachten sie näher oder ferner oder werden von ihr beobachtet.

Die Figurendarstellung im Film DANCE TOWN, ihre Rolle als fremde Beobachterin, unterscheidet sich von der Rolle des Hauptdarstellers im Film THE JOURNALS OF MUSAN, der in der südkoreanischen Gesellschaft überleben wollte. Er wird in THE JOURNALS OF MUSAN als ein fleißiger Bürger mit einem Stigma dargestellt und dabei wird seine Überlebensstrategie fokussiert. Der Filmemacher teilt in DANCE TOWN die südkoreanische Gesellschaft in drei unterschiedliche Beobachtungsdimensionen: die Darstellung von

Jeong-Lims Mitmenschen, die Empfindung der Südkoreaner für Jeong-Lim und Jeong-Lims Meinung von der Gesellschaft.

Die Kamera betrachtet Jeong-Lims Alltag in Südkorea und zugleich ihre Mitmenschen aus ihrem Blickwinkel sowie die Anmerkungen der Südkoreaner, wie sie die nordkoreanischen Flüchtlinge einschätzen. Die Menschen mit ihrem kalten Blick rauben die letzte Hoffnung auf einen Moment der Wärme, obwohl sie in derselben Zeit am selben Ort leben. Dabei richtet der Filmemacher einen kritischen Blick auf die jeweiligen Lebensprobleme der Menschen: Die Beamtin des Geheimdienstes in Südkorea<sup>852</sup>, die sich um Jeong-Lim kümmert, sie überwacht Jeong-Lim in ihrem Zuhause; sie geht wie gewöhnlich sorgsam ihrer Arbeit nach; die Beamtin hält einen gewissen Abstand zu Jeong-Lim. Die Schülerin, sie merkt, dass sie schwanger ist und sieht keinen Ausweg. Die anderen nordkoreanischen Flüchtlinge, die in demselben Gebäude wie Jeong-Lim wohnen, sie wirken harmonisch, wie sie sich gegenseitig unterstützen, tatsächlich jedoch streiten sie oft miteinander.

Die wahre Meinung über die nordkoreanischen Flüchtlinge in DANCE TOWN wird durch den Dialog zweier Polizisten auf der Straße deutlich gemacht, die von der Kamera sehr nah dargestellt werden. Die Polizisten haben in diesem Film eine doppelte Bedeutung: sie symbolisieren die öffentliche Gewalt, also die Regierung, dennoch sind sie auch normale Bürger. Ihre Äußerungen über nordkoreanische Flüchtlinge sind aus diesem Grund nur die halbe Wahrheit, die man offiziell aussprechen darf. Sie sehen die Flüchtlinge als Menschen, die in Südkorea ihr Geld verdienen und dieses heimlich an ihre Familien in Nordkorea schicken. Aus diesem Grund lohnt es sich, wenn nur ein Familienmitglied nach Südkorea überläuft, denn es kann damit die ganze Familie ernähren. Die Polizisten beschwerten sich darüber, dass die nordkoreanischen Flüchtlinge nicht nur eine Wohnung, sondern auch finanzielle Unterstützung vom südkoreanischen Staat in Anspruch nehmen, wobei es für sie im Vergleich dazu schwer ist, in ihrem Leben ein Haus zu kaufen. Mit dieser Sequenz zeigt der Filmemacher direkt mit der Stimme der offiziellen und privaten Positionen, wie die Südkoreaner tatsächlich über die neuen Bürger denken. Für Südkoreaner sind sie eine neue finanzielle Belastung, seitdem die Kooperationen zwischen Süd- und Nordkorea im Jahr 2000 angestiegen sind. Um die unbequeme Wahrheit bekannt zu machen, setzt der Filmemacher keine besondere filmische Inszenierungsmethode ein. Er lässt die Polizisten einfach darüber sprechen und bleibt realistisch.

---

<sup>852</sup> National Intelligence Service.

Jeong-Lims bewundernde und zugleich kritische Bemerkung über Südkorea wird mit ihrer Äußerung in einer Sequenz deutlich: Sie besucht Bekannte, zusammen mit einer anderen Frau, die sie in der Kirche kennengelernt hat, arme Leute, die allein leben, eine alte Frau und einen behinderten Mann. In einem Gespräch äußert sie, dass das Leben in Südkorea im Fernsehen nach Wohlstand aussieht, das gelte aber nur für die oberen sozialen Schichten. Sie ist der Meinung, dass die Menschen aus den unteren Schichten Südkorea genau so wie die in Nordkorea leben, vielleicht noch schlechter. Damit verdeutlicht sie, dass für sie Südkorea keine besondere Bedeutung hat und sie eher enttäuscht ist. Nicht nur mit ihren direkten Äußerungen, sondern mit Mimik, Gestik und ihrem konkreten Verhalten, wird ihre Enttäuschung über die Gesellschaft und Hoffnungslosigkeit wirkungsvoll dargestellt. Der Film thematisiert häufig ihre Übelkeit [Abb. 284]; in den Momenten, in denen sie absolut allein auf der Welt ist, wie bei der Vergewaltigung oder als Jeong-Lim erfahren muss, dass ihr Mann erschossen wurde, zeigt die Kamera, wie sie sich übergeben muss. Sie stellt mit ihrem Körper ihren unangenehmen Zustand dar, und dass es ihr nicht mehr möglich ist, mit anderen zu kommunizieren. Der Filmemacher verbindet die Bedeutung ihrer Existenz mit dem Verhalten des Übergebens.

Beide Sequenzen enthalten visuell konkrete kritische Bilder der dunklen Seite der südkoreanischen Gesellschaft: Der behinderte Mann versucht, sich umzubringen, aber Jeong-Lim rettet sein Leben. Die Kamera beobachtet beide reglos im Zimmer für eine Weile und zeigt das hoffnungslose Gesicht des Mannes sehr eindringlich. Die Hilflosigkeit der Menschen aus der niedrigen sozialen Schicht, unabhängig davon, woher sie stammen, wird in dieser Sequenz tiefsinnig und tragisch dargestellt. Die Umarmung der beiden [Abb. 285] dauert sehr lang und diese Sequenz endet damit, dass Jeong-Lim den Raum verlässt. Jeong-Lim und der Mann sind in dieser Szene durch die Aktivität „Selbstmord“ zu einer Schicksalsgemeinschaft verbunden, die sich gegenseitig tröstet und zugleich bemitleidet.<sup>853</sup> Der Filmemacher zeigt mit dieser Sequenz ihre Enttäuschung über Südkorea, er stellt dabei den behinderten Mann in den Mittelpunkt; in der Anschlusssequenz steigert sich ihre Enttäuschung über die Menschen, die südkoreanische Gesellschaft und ihre Hilflosigkeit

---

<sup>853</sup> Diese Sequenz lässt an eine ähnliche Szene in einem anderen Film erinnern: als sich im Film HELLO! STRANGER, zwei fremde Menschen, Jin-Wook und Ting-Woon, ein nordkoreanischer Flüchtling und ein Gastarbeiter aus Vietnam, in einem Motel in den Armen liegen und weinen. Sie sprechen in ihrer Muttersprache, verstehen sich jedoch nicht. Zwei Menschen, die durch Sprache nicht kommunizieren und dadurch mit niemandem ihre Problemen teilen können, zeigen die ausweglose Situation der niedrigen sozialen Schicht. Vgl. Hwang (2011), S. 250.



durch die Vergewaltigung durch den Polizisten dramatisch.

In der nächsten Sequenz befinden sich Jeong-Lim und der Polizist in einer Kneipe; er versucht sich ihr zu nähern und behauptet mit Jeong-Lim befreundet zu sein, sein Annäherungsversuch verfolgt jedoch eine bestimmte Absicht, nämlich sie zu vergewaltigen. Die Kamera begleitet beide, bis sie eine dunkle Sackgasse erreichen. Die stabile Kamera in der Ferne, als objektiver Beobachter, nähert sich den beiden und zeigt, wie er sie vergewaltigt und entfernt sich wieder. Die Kamera steht nun an einer Seite der Straße und beobachtet beide, die sich im Hintergrund befinden, mit einem fremden Mann im Vordergrund des Bildes. [Abb. 286] Der fremde Mann, der anfangs nur von hinten zu sehen ist, steht dort teilnahmslos. Dieser Mann, ein Obdachloser, ist wieder zu sehen, als er aus ihrer Handtasche Geld stiehlt und auf die andere Straßenseite verschwindet, als Jeong-Lim nochmal zum Tatort geht, um ihre Tasche zu holen. Die Kamera nimmt sie von vorne auf und diese Sequenz endet damit, dass sie sich übergibt. Für den Polizisten ist Jeong-Lim lediglich ein Gegenstand für seine Gier, auf die er Macht ausüben kann; für den Obdachlosen ist sie nicht mehr als eine Geldbesitzerin. Das illegale Verhalten des Polizisten und die Existenz des fremden Mannes in dieser Sequenz verdeutlicht, dass Jeong-Lim nirgendwo in Südkorea einen Platz hat, an dem sie Trost finden kann.

#### **7.3.5.4 Lebensräume in der neuen Heimat als weiteres Gefängnis**

In den Filmen *THE JOURNALS OF MUSAN* und *DANCE TOWN* werden hauptsächlich zwei unterschiedliche Räume gezeigt und dabei wird dargestellt, wie die Figuren damit umgehen. Die filmischen Räume teilen sich in äußere und innere Räume und durch eine kontrastive Gegenüberstellung verdeutlicht es die absolut isolierten Lebensbilder der nordkoreanischen Flüchtlinge von der koreanischen Gesellschaft.

Zuerst spielt die Stadt als symbolischer Raum in den öffentlichen Räumen eine wichtige Rolle, um die äußere und innere Isolation der Flüchtlinge von der Gesellschaft zu verdeutlichen. Die Stadt bietet zwar die Möglichkeit auf ein neues Leben, es dauerte jedoch nicht lang, bis die Flüchtlinge bemerken, dass auch das kein idealer Ort für sie darstellt. Die Hauptstadt Seoul wird als „enormer vergöttlichter Ort für das Kapital“<sup>854</sup> dargestellt und damit beginnt der Teufelskreis des kämpferischen Lebens der Hauptfiguren. Vor allem zeigt der Film *DANCE TOWN* einen weiteren scharfen kritischen Blick auf die

---

<sup>854</sup> Kim (2012), S. 68.

südkoreanische Gesellschaft aus der Perspektive der Flüchtlinge. Mit ihren Porträtbildern im Film DANCE TOWN werden nicht nur die Hauptdarstellerin Jeong-Lim in Südkorea, sondern auch die Stadt und die anderen Menschen in dem jeweiligen Rahmen aufgenommen. Die Bilder und Eindrücke der Stadt werden tragisch und emotionslos gezeigt. Der Film DANCE TOWN folgt Jeong-Lim Lee als Hauptdarstellerin auf der Flucht, bis sie in Südkorea als Bürgerin aufgenommen wird, die anderen Mitbürger stehen dabei ebenso im Mittelpunkt der gesamten Geschichte. Das Wort Town meint dabei nicht die Hauptstadt Seoul in Südkorea. Wenn er als Hauptspielort Paris genommen hätte, hätte er ebenso Flüchtlinge als Hauptdarsteller eingesetzt:

Die sozialen Probleme, die ich in meinen Filmen behandle, sind nicht auf Korea beschränkt, sondern universal, so dass man sie überall finden kann. Das Problem mit Pädophilen wäre vielleicht in anderen Ländern noch schlimmer und Stadt oder Kapital scheinen mächtiger als Ideologie heraus. (...) Es war nicht geplant, aber das Wort Town verbindet meine drei Filme, die auf schmerzhaft Weise in versteckte Orte einer Stadt hineinschauen.<sup>855</sup>

Die Isolation, dass sie nicht zu dieser Stadt gehören, wird mit den verschiedenen Stadtbildern präsentiert. Insbesondere die Stadtbilder mit Hochhäusern im Hintergrund, die von Jeong-Lim in der Ferne betrachtet werden, als sie sich übergibt, nachdem sie von dem Tod ihres Mannes erfahren hat, bedrücken sie schwer. Der Abstand zwischen den Hochhäusern in der Ferne und ihr ist groß, wie zwischen ihrer aktuellen Situation und der Realität, so dass sie gar nicht in der Lage ist, sie zu bewältigen. Die dunkle Gasse, in der sie vergewaltigt wird, ist für sie der entscheidende Ort, sich von der Gesellschaft abzuwenden und keine Hoffnung für ihr Leben mehr zu schöpfen. Die letzte Sequenz des Films zeigt ein junges Mädchen in der Nähe im Gebüsch, die umkippt, die Kamera geht Schritt für Schritt zurück, und zeigt in der Totalen, dass sich die Schülerin neben der Hauptstraße befindet, wo gerade Leute hin und her laufen. Eine Stadt voller Menschen, die sich für niemanden interessiert, betrachtet die Kamera, um die Tragik des Lebens darzustellen.<sup>856</sup>

---

<sup>855</sup> In: Cine 21, Vol. 794, am 16.03.2011.

<sup>856</sup> Vgl. Seong (2011), S. 68-69.

Der Innenraum, Jeong-Lims Wohnung, ist ein weiterer Ort des Zwanges und der Unterdrückung. In Begleitung der Kamera wird ihre Wohnung näher beleuchtet: Die übertriebene Sauberkeit, insbesondere in der Küche, und die Betrachtung, dass kaum Alltagsspuren in dieser Wohnung zu sehen sind, sind ungewöhnlich, so dass man sich fragt, ob gezeigt werden soll, dass sie wirklich dort wohnt. Die Wohnung ist für sie äußerlich zwar ein neues Heim, zugleich aber ein tragischer Ort für einen Selbstmord. In der extrem langen Sequenz, in der Jeong-Lim sich in der Wohnung befindet, nachdem sie vom Tod ihres Mannes gehört hat, folgt ihr die Kamera und beobachtet sie. Diese Sequenz ist die erste und letzte, in der die Hauptdarstellerin in ihrer Wohnung näher gezeigt wird und endet mit ihrem Selbstmordversuch. Die Räume in diesem Film sind für sie eine sichtbare Barrikade, sich von der äußeren Welt abzuschirmen und sich zugleich zu isolieren.

Der Kontrast der Räume ist auch in *THE JOURNALS OF MUSAN* eindeutig erkennbar. Die Wohnung, die Kirche und der Arbeitsplatz sind die inneren Räume, die Straße und die Umgebung der Wohnung sind offen. Seung-Chol vor einem leeren Hintergrund, in dem abgerissene Häuser und Baustellen zu sehen sind, zeigt effektiv seine aktuelle Situation. Seine gefährliche und unsichere Lebenssituation warnt jeden Moment davor, dass er sterben könnte, wie die zerstörten Häuser ohne menschliche Spur. Eine wesentliche Rolle in dem Film *THE JOURNALS OF MUSAN* spielt die evangelische Kirche als Vertreter einer sozialen Gruppe in Südkorea, um zu zeigen, dass die Kirche der einzige warme und herzliche Platz in der Gesellschaft ist. Im Vergleich zu den inneren Räumen von Seung-Chol ist die Kirche hell beleuchtet und immer von Menschen überfüllt. Der Filmemacher zeigt recht früh, dass er sich in einer Kirche befindet, bevor man sieht, wo er eigentlich ist. Die Kirche ist für den Hauptdarsteller zuerst der einzige geschützte Raum, in dem er auch zugleich seine heimliche Liebe sehen und andere Südkoreaner kennenlernen kann. Die Kirche ist auch der Ort, an dem er seine Identität bekannt macht und jemandem seine Mordtat, die er in Nordkorea begangen hat, beichtet. Sook-Young, die Tochter seines ehemaligen Arbeitsgebers, entschuldigt sich bei ihm dafür, dass ihm gekündigt wurde und schlägt eine Freundschaft vor. Seung-Chol nimmt schließlich die Hand von Sook-Young und ist nicht mehr allein in der Kirche, er spricht jedoch kein Wort.

### **7.3.6 Der Konflikt zwischen Süd und Nord aus der Sicht einer dritten Person**

Wie nimmt man den Konflikt zwischen Süd und Nord außerhalb der Halbinsel wahr? Ein Blick aus einer neuen Perspektive auf die Landesteilung und die Konflikte zwischen Süd

und Nord taucht in dieser Zeit auf und beschreibt seine Beobachtung detailliert. Die fünf Beispielfilme DEAR PYONGYANG (2005, R: Yong-Hi Yang), GOODBYE PYONGYANG (2006, R: Yong-Hi Yang), DOOMAN RIVER, KIMJONGILIA (2009, R: N.C. Heikin) und YODOK STORIES in diesem kleinen Abschnitt beschäftigen sich mit der koreanischen Minderheit in China<sup>857</sup>, nordkoreanischen Familienmitgliedern in Japan, US-Bürgern und polnischen Bürgern; Diese Filme betrachten die Landesteilung und die Konflikte zwischen Süd und Nord mit liebevollem, mitleidsvollem und kritischem Blick. Nach dem Film DOBBLE AGENT sind zum ersten Mal Filme von zwei Filmemacherinnen zu den Themen zu sehen. In diesem Abschnitt wird näher gebracht, wie der Konflikt auf der koreanischen Halbinsel bei Dritten wahrgenommen wird.

### 7.3.6.1 Die geliebte Stadt: DEAR PYONGYANG und GOODBYE PYONGYANG

Ich wollte nie eine ‚zainichi‘ (Koreaner, die in Japan leben, Anmerkung der Autorin) sein, nie ein Mitglied meiner Familie, und nie eine Frau. Aber mit der Zeit, als ich erwachsen wurde, erkannte ich, dass frei zu sein nicht bedeutet, vor den Problemen zu fliehen, sondern sich ihnen zu stellen.<sup>858</sup> - Filmemacherin Yong-Hi Yang

Es gibt eine Familie, die an zwei unterschiedlichen Orten lebt und drei Sprachen spricht, um miteinander zu kommunizieren; sie sind Koreaner, andererseits aber doch nicht. Sie sind Japaner und doch wieder nicht. Die zwei Dokumentarfilme, DEAR PYONGYANG (2005, R: Yong-Hi Yang) und GOODBYE PYONGYANG (2006, R: Yong-Hi Yang) beginnen mit dieser geographischen Unklarheit, als auffälliges Merkmal ihrer Familie.<sup>859</sup> Der Debutfilm

---

<sup>857</sup> Nach der letzten chinesischen Volkszählung (1990) gehörten 1.920.597 Einwohner Chinas der koreanischen Minorität an, das sind gerade mal 0,169 % der gesamten Bevölkerung des Landes. Die koreanische Minorität ist damit zwar nicht die kleinste der 55 offiziell anerkannten Minderheiten des Landes, wohl aber die Volksgruppe mit der jüngsten Geschichte. Eckart Dege (1996), S. 1.

<sup>858</sup> Auf: [http://www.berlinale.de/external/en/filmarchiv/doku\\_pdf/20062287.pdf](http://www.berlinale.de/external/en/filmarchiv/doku_pdf/20062287.pdf)

<sup>859</sup> Um diese besser verstehen zu können, muss zunächst erläutert werden, was die General Association of Korea Residents in Japan (Chongryon) bedeutet und wie Südkorea und Japan sowie Nordkorea sie wahrnimmt. In der Kolonialzeit von Japan gingen viele Koreaner freiwillig oder gezwungen nach Japan und blieben nach der Befreiung weiterhin dort wohnhaft. Als kurz vor dem Bruderkrieg zwei unterschiedliche Ideologien in Korea herrschten, waren auch die in Japan angesiedelten Koreaner in zwei Gruppen getrennt: die Korean Residents Union in Japan (Mindan) für Südkorea und die General Association of Korea Residents in Japan (Chongryon) für Nordkorea. Die damalige südkoreanische Regierung kümmerte sich wenig um ihre

DEAR PYONGYANG der Regisseurin Yong-Hi Yang hatte eine zehnjährige Drehzeit und wurde als bester asiatischer Film bei der Berlinale 2006 und von der World Cinema Special Jury Documentary beim Sundance Film Festival 2006 ausgezeichnet.<sup>860</sup> Was für Südkorea auffällig ist, sind die zwei unterschiedlichen Sprachen unter den Sprechpartnern in einem Film: Japanisch innerhalb der Familie der Filmemacherin, (Nord-) Koreanisch in der Familie der Brüder in Nordkorea.

Als subjektive Beobachterin und zugleich Hauptfigur erzählt die Filmemacherin ihre Familiengeschichte, eine verkleinerte Ausgabe der modernen koreanischen Geschichte, in dokumentarischer Form und betrachtet die Themen Landesteilung und das Verhältnis zu Nordkorea aus drei unterschiedlichen Perspektiven: als Erzählerin, aus der Sicht ihrer Eltern und aus Sicht ihrer Brüder in Nordkorea. Ohne besondere filmästhetische Erzählweise nimmt die Filmemacherin den Alltag ihrer Familie wie ein Homevideo auf und zeigt damit ihren Blick auf Nordkorea, ihre Eltern und die Veränderungen. Beide Filme der Filmemacherin sind für sie selbst, ihre Familie und die Chongryon eine Art Selbstreflexion<sup>861</sup>, für das Publikum die Pforte zu einer geheimnisvollen Welt.

Der erste Film DEAR PYONGYANG erzählt die Geschichte eines Familienvaters und seiner Tochter, die durch die Kamera begonnen haben, ihre unterschiedliche Welt zu verstehen und den Abstand zwischen sich abzubauen.<sup>862</sup>

Am Anfang hatte ich eigentlich keinen konkreten Plan, außer dass ich meine Familie aufnehmen wollte. Ich wollte mir danach überlegen, was ich damit machen würde. Es ist aber auch nicht einfach, sie aufzunehmen. Wie schon vermutet, hat mein Vater die Kamera nicht angeblickt. Wenn er bemerkt hat, dass ich ihn aufnehmen wollte, ist er

---

Landsleute in Japan, stattdessen war die nordkoreanische Regierung sehr engagiert, sie zu unterstützen und sie in ihrer Organisation zu vereinen. Chongryon war und ist immer noch für Südkorea „eine Organisation mit zwei Gesichtern“: Die in Japan angesiedelten Koreaner verdienen einerseits Mitleid, weil sie unter der Diskriminierung durch die Japaner leiden und um ihre Existenz in dem fremden Land kämpfen müssen, andererseits gelten sie als Vertreter Nordkoreas außerhalb der Halbinsel. In der Tat sind stellen sie in der Vergangenheit als Unterstützer Nordkoreas eher eine Bedrohung für Südkorea dar. Nach Kang (2010, S. 163) wird Chongryon in der südkoreanischen Filmgeschichte zum Beispiel im Film BORN IN NAMPO-DONG (1970, R: Hyo-Cheon Kim) „als Spionage- oder Terrororganisation“ beschrieben und diese Wahrnehmung ist bis zum Jahr 2000 gültig. Der Filmemacherin wurde nach der Veröffentlichung ihres Debutfilms von Nordkorea verboten, das Land zu besuchen, aus diesem Grund bearbeitete sie ihren zweiten Film GOODBYE PYONGYANG mit denselben aufgenommenen Materialien.

<sup>860</sup> In: Cine 21, Vol. 759, am 27.11.2006, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/42946](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/42946)

<sup>861</sup> Vgl. Kang (2010), S. 170.

<sup>862</sup> Vgl. in: Cine 21, Vol. 759, am 27.11.2006, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/42946](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/42946)

schnell verschwunden. (...) Es hat ziemlich lange gedauert, dass ich einen ganz anderen Vater, zum Beispiel, wie er sich geschämt hat oder wie er von seinem Heiratsantrag erzählt hat, entdeckt habe.<sup>863</sup>

Die Erzählerin, die in Japan geboren wurde, ist ein Kind koreanischer Eltern, die politische Arbeit für die nordkoreanische Regierung übernommen hatten. Sie beginnt ihren Film mit dem Alltag ihrer Eltern. Ihre Familienfotos dienen als Belege dafür, welches Leben ihre Eltern bisher geführt hatten. Für die Erzählerin war Nordkorea kein Vaterland, für das sie sich freiwillig entschieden hat, sondern sie übernahm es von ihren Eltern in der Kindheit. Im Laufe der Zeit zweifelte sie, ob es das Land wert sei, nicht nur ihre Eltern, sondern auch ihre drei Söhne in Lebensgefahr zu bringen. Über Pyongyang, eine symbolische Stadt für den Kommunismus, drückt sie nach dem ersten Besuch ihre Befremdung aus, ihre Wahrnehmung von Nordkorea und die Bedeutung für sie verändert sich allmählich mit dem regelmäßigen Besuch der Familien ihrer Brüder in Nordkorea, die von ihren Eltern noch im Teenageralter nach Nordkorea zurückgeschickt wurden. Ihre Wahrnehmung auf Nordkorea richtet sich darauf, die Realität aus Sicht eines Familienmitglieds zu betrachten: Eine Sequenz in DEAR PYONGYANG, in der der Strom ausfällt und eine ähnliche Sequenz in GOODBYE PYONGYANG, in der die Küche mit Geschirr aus Japan zu sehen ist, mit der Information, dass es nur für zwei Stunden am Tag Wasser gibt und auch der Strom stark eingeschränkt ist, zeigt ihre Wahrnehmung von Nordkorea. Die Fantasie von einem wohlhabenden Land ist längst gewichen, es hat ihr die Augen geöffnet, dass die Bevölkerung des Landes unter schlimmen Überlebensproblemen leidet. Insbesondere in GOODBYE PYONGYANG wird der Alltag der Familien in Nordkorea, zum Beispiel die Esskultur, die Hausordnung, das Schulsystem, die Hochzeit und die Trauerfeier, ganz nah gezeigt. Dabei stehen die Nichten und Neffen der Filmemacherin im Mittelpunkt. Besonders die einzige Nichte, Seon-Hwa, spiegelt die Geschichte der Filmemacherin wider, die nach der politischen Entscheidung ihres Vaters gezwungenermaßen das gleiche Leben führen musste.<sup>864</sup>

Die Filmemacherin sagt in einem Interview: „Ich wollte die Gesichter der Menschen zeigen, die in Pyongyang leben.“<sup>865</sup> Für sie ist die Stadt Pyongyang ein persönlicher und

---

<sup>863</sup> Ebd.

<sup>864</sup> Vgl. in: Cine 21, am 17.03.2011, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/65169](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/65169)

<sup>865</sup> In: Cine 21, Vol. 759, am 27.11.2006, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/42950](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/42950)

authentischer Ort, an dem ihre getrennt lebende Familie auf sie wartet, dabei sind keine klassischen Bilder dieser Stadt zu sehen. Das Wort „Dear“ drückt dabei ihre enge Verbundenheit aus und dass die Liebe zu ihrer Familie auch der Stadt gilt. Zugleich ist es eine Geste, dass sie die fremde Welt und die Menschen mit Respekt betrachtet und zeigt.<sup>866</sup> Die Veränderungen in der Einstellung des Vaters gegenüber seiner Tochter und seinem Vaterland ist in DEAR PYONGYANG spürbar. Die patriotische Liebe für Nordkorea, dem Vaterland der Eltern der Filmemacherin, wird am stärksten am Anfang des Films durch ihre direkten sprachlichen Äußerungen vermittelt. Für ihren Vater war Nordkorea Glaube und Leben zugleich. Als treuer und aktiver Unterstützer Nordkoreas befand er sich auf der Seite des Kommunismus in Konfrontation mit der ‚imperialistischen‘ USA. Ihre Eltern glaubten damals fest daran, dass sich Nordkorea schnell zu einem wohlhabenden Land entwickeln würde, dafür waren sie bereit, ihr Leben und das ihrer drei Söhne zu opfern. Der Lohn für ihren Patriotismus wird in konkreten Gegenständen visuell gezeigt, als die Eltern mit zahlreichen Orden geschmückt ihren 50. Hochzeitstag und zugleich den 62. Geburtstag ihres Vaters in Pyongyang feiern. [Abb. 288] Die Kamera betrachtet den Vater und seinen kleinen Vortrag, in dem er sagt, er habe seine Loyalität für Nordkorea noch nicht ganz gezeigt.

Die Kamera zeigt die Veränderungen der Einstellung ihres Vaters im Laufe der Zeit gegenüber Nordkorea und der Filmemacherin selbst. Dies wird deutlich in zwei Sequenzen, in denen der Vater auf die Frage, ob er es bereue, seine drei Söhne nach Nordkorea geschickt zu haben, mit ja antwortet, aber seiner Tochter, der Filmemacherin, erlaubt, ihre Staatsangehörigkeit zu ändern, wogegen er sich lange Zeit gewehrt hatte. Der innere Abstand zwischen Vater und Tochter, die meist mit ihrer Narration ausgedrückt wurde, beginnt zu schmelzen. Die letzte Sequenz zeigt das noch intensiver: Die Tochter, die ihren kranken Vater mit der Kamera aufnimmt, kommentiert, wie stolz sie auf ihre Eltern ist und wie glücklich sie war. Ein emotionaler und dramatischer Abbruch der Distanz ermöglicht es, die beiden unterschiedlichen und entgegengesetzten Welten zu verstehen.

### **7.3.6.2 Zwei Menschenschicksale jenseits des Dooman-Flusses: DOOMAN RIVER**

Vor und während der japanischen Kolonialzeit sind zahlreiche Koreaner nach China und Russland ausgewandert, um der japanischen Herrschaft zu entfliehen und einen neuen

---

<sup>866</sup> Vgl. ebd.

Lebensort zu finden. Die koreanische Minderheit in China, Chosun-Jok genannt, besitzt die chinesische Staatsangehörigkeit, sie behält jedoch ihre Kultur, Tradition und Sprache. In letzter Zeit sind viele Chosun-Jok als billige Arbeitskräfte nach Südkorea zurückgekommen. Insbesondere die Chosun-Jok, die an der Grenze zwischen Nordkorea und China leben, sind für die nordkoreanischen Flüchtlinge eine erste Hilfe, um ihre Flucht zu unterstützen und weitere Hilfe anzubieten.

Der Filmemacher Lu Zhang gehört selbst zu der koreanischen Minderheit, die in China lebt; er betrachtet als dritte Person mit objektivem Blick Nordkorea und die Teilung des Landes sowie die nordkoreanischen Flüchtlinge. Sein Film DOOMAN RIVER zeigt das authentische Lebensbild der Menschen in einem Dorf, aber auf eine sehr eingeschränkte Weise aus einer bestimmten Distanz. Dieses befindet sich jenseits des Dooman-Flusses an der Grenze zu Nordkorea befindet.

Die Handschrift von Zhang zeigt sich in seinen Themen und dem Inszenierungsstil. Er gilt als Minimalist unter den Filmemachern und dieser Stil ist eng mit seinen Filmthemen verbunden.<sup>867</sup> In seinen früheren Filmen GRAIN IN EAR (2005, R: Lu Zhang), DESERT DREAM (2007, R: Lu Zhang) sowie dem Film DOOMAN RIVER, die mit finanzieller Unterstützung von Südkorea produziert wurden<sup>868</sup>, zeigte er das Leben von Menschen in der Diaspora, die als fremde Minderheit in anderen Ländern ihr Leben führen; die Veröffentlichung seiner Filme ist nicht nur in Nordkorea, sondern auch in China verboten.<sup>869</sup> Als Filme von und zugleich für die Diaspora ist sein filmischer Stil dem Minimalismus entsprechend: Ein einfaches Leben an realen Schauplätzen mit reduzierten Ausdrucksformen, so zeigt er die Bevölkerung als Minderheit in China und zugleich die authentische Realität.

(...) Demgegenüber geht es den Filmen des Minimalismus darum, das Alltäglichs *intensiv* sichtbar, ästhetisch erfahrbar werden zu lassen. (...) »Less is More«, das heißt vor allem: das Allereinfachste in seiner bloßen Existenz zu würdigen und dabei/dazwischen das Lebendige darin nachklingen zu lassen. Es heißt, im vermeintlich Nebensächlichen das Wichtige, im Kleinen das Große, im Belanglosen das Bedeutsame zu

---

<sup>867</sup> Vgl. Kang (2011), S. 96, 106-107.

<sup>868</sup> Vgl. ebd., S. 92.

<sup>869</sup> Vgl. Kim (2012), S. 71-72.



entdecken und es, so es in andere Zusammenhänge gebracht ist, mit immer neuen Nuancen, in immer anderen Facetten glänzen zu lassen. Das Minimalistische hält sich oft an das vermeintlich Oberflächliche des Lebens, fügt dessen Momente aber betont distanziert und betont stilisiert zusammen – um es so zu ermöglichen, den Dingen unter die Haut zu kommen.<sup>870</sup>

Zhang folgt diesen minimalistischen Strategien, um verschiedene Ausdrucksformen reduziert zu erfassen, so dass er schließlich seine Tendenz zur „distanzierten Beobachtung“<sup>871</sup> effektiv verwirklichen kann. Er minimalisiert alle möglichen filmischen Sprachen und betrachtet nur das, was in diesem Dorf, dem Hauptraum, passiert: Auf der narrativen Ebene schildert er das einfache Alltagsleben im Dorf, weder dramatische Spannungskurven ohne Finalität, noch Höhe- und Wendepunkte.<sup>872</sup> Die Kamera, die Augen des Filmemachers, positioniert er stabil und wartet, bis die Menschen ins Bild kommen, und lässt die Figuren häufig in einem Rahmen erscheinen, wie einem Foto oder einem Entwurf von Seon-Hee, der älteren Schwester der Hauptfigur Chang-Ho. Zhangs Kamera nimmt die Räume und Figuren meist von vorne und horizontal auf, so dass Landschaften, Wohnräume und Menschen naturalistisch dargestellt werden. Der Filmemacher vermeidet es mit einer niedrigen Schnittfrequenz, die Geschichte zu beeinflussen, damit behält er Abstand davon, was erzählt wird. Weiterhin kombinieren sich die reduzierten Dialoge, die einfachen Handlungen, die minimalistische Gestik der Figuren und die Dialekte dieser Minderheitenbevölkerung zu ungewöhnlichen Bildern der Menschen in absoluter Stille, „ohne einzelne Instrumente, musikalische Akzente oder Musik.“<sup>873</sup>

Mit den Filmbeispielen *CROSSING* oder *WINTER BUTTERFLY*, in denen die aktuelle Lebenssituation in Nordkorea auf Panoramen des Alltags mit langen Einstellungen<sup>874</sup>

---

<sup>870</sup> Grob; Kiefer; Mauer; Rauscher (2009), S. 10.

<sup>871</sup> Liptay (2009), S. 228.

<sup>872</sup> Vgl. Grob; Kiefer; Mauer; Rauscher (2009), S. 21.

<sup>873</sup> Vgl. ebd., S. 21.

<sup>874</sup> Liptay setzt sich mit der Frage auseinander, was man unter einer langen Einstellung versteht und analysiert dabei die Filme von Hsiao-hsien Hou. Sie definiert lange Einstellungen von Hou als sein Stilmerkmal, das ihn von dem japanischen Filmemacher Yasujiro Ozu unterscheidet. Die langen Einstellungen galten in den 1990er Jahren als „Markenzeichen des neuen taiwanesischen Kinos“ und „als stilistisches Merkmal eines panasiatischen Minimalismus, der auch bei anderen Filmemachern aus Taiwan (z. B. Bei Tsai Ming-Liang), Korea (z. B. Bei Hong Sang-Soo und Lee Kwang-mo), China (z.B. bei Jia Zhangke)

gezeigt werden, weist der Alltag im Dorf dieser Minderheitenbevölkerung viele Ähnlichkeiten auf, insbesondere in den Familienbildern.

Der Familienvater im Film DOOMAN RIVER ist vollkommen abwesend. Bilder zu dem Begriff „Familienvater“ sind in diesem Film nicht zu finden. Die Mutter der Familie von Chang-Ho, die jenseits des Dooman-Flusses in China als Teil der Minderheitenbevölkerung lebt, übernimmt die Rolle des Familienoberhauptes, arbeitet aber in Südkorea und existiert nur durch ihre Stimme am Telefon. Der Großvater der Hauptfiguren Chang-Ho ist zwar da, spielt jedoch keine bestimmte Rolle für die Familie. Der einzige Vater im Dorf, der mit Handel beschäftigt ist, wird von Polizisten festgenommen, da er einigen Nordkoreanern illegal bei ihrer Flucht geholfen hat. Mit den übrigen Männern im Dorf verhält es sich ähnlich: Sie leiden unter der schlimmen Arbeitslosigkeit und leben tagein tagaus von Alkohol. Der Alltag hat für die Dorfbewohner keine besondere Bedeutung. Die jungen Menschen sind schon weggegangen, dorthin, wo sie bessere Chancen erwarten, um Geld zu verdienen; im Dorf bleiben nur die alten Menschen, Kinder und Alkoholiker übrig.<sup>875</sup> Der Filmemacher stellt diese soziale Situation des Dorfes an der Grenze in einer Sequenz eindeutig dar: Der Großvater tritt in einen Raum ein, wo die Bestattung eines alten Herren aus dem Dorf stattfindet. Dort sind die anderen Dorfbewohner zu sehen. Auf einem kleinen Tisch steht das Foto des Verstorbenen und die Dorfbewohner singen ein Lied, das der Verstorbene gemocht hatte. In seinen Filmen sind typischerweise auch Standbilder von Menschen zu sehen, die keine Wurzeln haben und deshalb ständig auf Wanderschaft sind.<sup>876</sup>

Der Filmemacher zeigt seine Beobachtungen über die Folgen der Teilung des Landes und den Konflikt zwischen Süd und Nord in Verbindung mit der aktuellen Situation und den Bewohnern im Dorf. Es ist interessant, den beiden Nordkoreanern in diesem Film zu folgen, die unter Lebensgefahr die Grenze überqueren, wie sie mit Chang-Hos Familie umgehen und umgekehrt. Zuerst folgt der Filmemacher dem Blick eines Jungen, wie er mit einem nordkoreanischen Jungen eine Freundschaft beginnt und damit umgeht.

Chang-Ho, der Hauptdarsteller im Film DOOMAN RIVER ist am Anfang des Films am gefrorenen Dooman-Fluss liegend zu sehen. Er wird von dem Dorfvertreter und seiner heimlichen Geliebten entdeckt, die sich damit beschäftigen, das Auftauchen von Leichen

---

oder Japan (z.B. Hirokayu Kore-eda) zu finden ist.“ Liptay (2009), S. 223-224.

<sup>875</sup> Vgl. Kang (2011), S. 96.

<sup>876</sup> Vgl. ebd., S. 96.

auf dem Fluss bei den Ä mtern zu melden. Mit Hilfe seiner Mutter, die in Südkorea arbeitet, bleibt seiner Familie die Sorge um die Nahrungsnot erspart, aber das Dorf, in dem nur ältere Menschen und Kinder zu sehen sind, hat schon lange seine Lebendigkeit verloren. Chang-Ho ist als Kind eine alltägliche Figur; er freundet sich unbeschwert mit dem Jungen Jeong-Jin aus Nordkorea durch den Fußball an; das Fußballturnier gegen das Nachbardorf ist dabei klar wichtiger als die unterschiedliche Ideologie. Für ihn ist Jeong-Jin ein neuer Freund, der unter Lebensgefahr über den Fluss aus Nordkorea gekommen ist, um sein Versprechen ihm gegenüber zu halten. Die neue Freundschaft mit Jeong-Jin beginnt mit der Tat, das Leben der anderen zu retten. Beide Jungen treffen sich in einem alten Raum im Dorf, dort bietet ihm Chang-Ho etwas zu essen an, im Gegensatz zu den anderen Dorfjungen, die ihn ignorieren. Das Essen bekommt er unter der Voraussetzung, dass die Jungen aus Nordkorea mit ihnen gegen das Nachbardorf Fußball spielen. Jeong-Jin ist der einzige Junge, der für die Einhaltung dieses Versprechens mit einem Risiko zu Chang-Ho kommt.

Chang-Ho, der zu Beginn des Films gegenüber den nordkoreanischen Flüchtlingen freundlich ist und sich von der Welt der Erwachsenen distanziert, verändert sich rasch, nachdem er von einem Dorffreund erfahren hat, dass seine Schwester von Nordkoreanern vergewaltigt wurde und dadurch die von den Dorfbewohnern durch den Flüchtling empfundene Schande vergrößert worden ist. Seine innere Veränderung wird mittels seiner aggressiven Handlungen dargestellt: Er geht zum Fluss und schlägt dort mit einer Stange die geflohenen Nordkoreaner nieder und nimmt sich vor, nordkoreanische Kinder aus dem Dorf zu entführen.

Die Freundschaft mit Jeong-Jin bleibt jedoch stabil. Das Erscheinen von Jeong-Jin beim Fußballspiel erwärmt Chang-Ho und die Jungen im Dorf spielen zusammen. Ü berraschend wird Jeong-Jin von der Polizei festgenommen und dabei steht das Bild plötzlich still. Die Kamera zeigt Jeong-Jins Gesicht; im Anschluss nimmt sie Chang-Ho in den Fokus und zeigt, wie er auf diese Situation reagiert. Wegen des dicht gefallenen Schnees merkt man nicht genau, wo Chang-Ho sich befindet. Er sagt der Polizei, sie dürften Jeong-Jin nicht festnehmen und läuft langsam weiter, bis er plötzlich stürzt. Die Kamera bleibt in der Mitte eines Raums mit zwei großen Fensterrahmen. In einem Rahmen nimmt die Kamera die Polizei, die Kinder und Jeong-Jin auf, deren Blicke sich nach oben in Richtung der Hausdecke richten, und in dem anderen zeigt die Kamera Chang-Ho, der hinfällt und stirbt. [Abb. 295] Diese Situation kommt sehr überraschend, nicht nur die Tatsache selbst,

sondern auch dass der Filmemacher ohne Vorwarnung den Tod von Chang-Ho dargestellt hat. Dass der Tod von Chang-Ho im Laufe des Films notwendig war, betonte der Filmemacher in einer Veranstaltung beim Internationalen Filmfestival von Busan 2011:

(...) In der Welt der Kinder ist es plausibel, dass der Einsatz von Chang-Ho für seinen Freund Jeong-Jin tödlich endet. Chang-Hos Entscheidung erinnert die Zuschauer schließlich wieder an die Anfangssequenz des Films.<sup>877</sup>(...)

(...) Die letzte Sequenz habe ich mir sehr lange überlegt. Ich dachte, dass Chang-Ho sich umbringen muss, weil die Erwachsenen für die Kinder keinen Ausweg anbieten können. Es gibt auch in Seoul viele Kinder, die sich umbringen. Die Kinder nehmen sich das Leben, wenn sie keinen Ausweg finden können. Die Tatsache selbst, dass ich mir überlege, ob ich Chang-Hos Tod in dieser Art und Weise im Film zeigen muss, ist unnötig. Deshalb wollte ich ihn ohne Planung einfach zeigen.<sup>878</sup>

Eine weitere Beispielsequenz, in der der Filmemacher mit bestimmten Absichten die Opferfiguren<sup>879</sup> dargestellt hat, ist im Film DOOMAN RIVER mit einem sehr konkreten Fall zu finden. Das taube Mädchen Seon-Hee kümmert sich statt um ihre Mutter um ihren jüngeren Bruder Chang-Ho und den Großvater und bietet auch dem geflohenen Nordkoreaner eine warme Mahlzeit an, wie sie sie für ihre Familie täglich macht. Ihre Hauptaufgabe, die Mahlzeit zuzubereiten, und die Familie gemeinsam am Esstisch zu versammeln, wiederholt sich mehrmals. Ihre Familie hat, trotz des Risikos, einen nordkoreanischen Flüchtling mit Gastfreundschaft aufgenommen, der in der Nacht über den Dooman-Fluss über die chinesische Grenze gekommen ist, dennoch wird das Mädchen

---

<sup>877</sup> Gedächtnisprotokoll, 16. Busan International Filmfestival, 2011.

<sup>878</sup> Interview mit Zhang, in: Cinema Talk (2012), S. 299.

<sup>879</sup> Es gibt unterschiedliche Meinungen, ob der Filmemacher Zhang die Filmfiguren absichtlich als Opfer darstellen wollte. In einem Interview drückte Zhang aus, dass er versuchte, die Figuren realistisch darzustellen. Auf die Frage, warum die Emotion der Figuren wenig zum Ausdruck gebracht wird, antwortete Zhang, dass er ihre Emotionen in ihren Lebensräumen sehr treu im Film dargestellt hat. Sie sind nicht gefühllos, sondern nur ungeschickt, ihre Gefühle auszudrücken. (...) Sie drücken sehr starke Emotionen aus, aber in der Tat zeigen sie weder Gesichtsausdrücke, noch Reden. Möglicherweise wirkt ihr Verhalten auf uns unnatürlich, trotzdem war es wichtig, sie ohne Übertreibung zu zeigen. Vgl. Interview mit Zhang, in: Cinema Talk (2012), S. 300-301.

von ihm vergewaltigt. Eine TV-Nachrichtensendung über den aktuellen Präsidenten von Nordkorea veranlasst ihn zu der Tat. Die Nachricht enthalten Lob und Verherrlichung und stehen im Widerspruch zu der Überzeugung des Nordkoreaners, der aus politischen Gründen geflohen ist. Die Kamera bleibt eine Weile auf den Nordkoreaner gerichtet, wie er isst; langsam folgt der Zuschauer seinem Blick auf das Mädchen, das die TV-Nachricht anschaut. Die Tendenz der Nachricht ruft direkt die Hassgefühle gegen die nordkoreanische Regierung hervor. Der Filmemacher fokussiert weiterhin den Fernseher und seine Kamera nähert sich Schritt für Schritt, während das Mädchen außerhalb des Sichtfeldes vergewaltigt wird. Mit der Fokussierung auf das Off schafft die Kamera eine Leerstelle in diesem Film, die den Zuschauer nicht hinsehen lassen will oder kann, während noch etwas Wesentliches und Entscheidendes passiert.<sup>880</sup> Im Off-Screen vermutet man ausschließlich akustisch, was passiert und wird aufgefordert, die Bilder im Fernseher zu betrachten. Durch die fahrende Kamera und Off-Screen wird der gezeigte Raum als verschlossene und bedrohliche Welt für das Mädchen und als Zufluchtsort für die nordkoreanischen Flüchtlinge gezeigt.<sup>881</sup> Die Hilflosigkeit nach der Vergewaltigung wird in der nächsten Sequenz durch ihr Gesicht und ihre Handlungen dargestellt und die Bilder ohne Ton zeigen ihre Situation noch effektiver. Insbesondere in der Sequenz, in der sie den Anruf ihrer Mutter erhält, konzentriert sich die Kamera ausschließlich auf sie und ihre Reaktion. [Abb. 294] Diese lange Sequenz erhält mehrere Metaphern<sup>882</sup>: Im Verlauf der Szene fleht der nordkoreanische Flüchtling vor Hunger das Mädchen nach Essen an, bis schließlich in der Vergewaltigungsszene mit der Nachrichtengeräuschkulisse, nicht einfach das Verhältnis zwischen Täter und Opfer inszeniert, sondern viel mehr mit einer klaren Problemdarstellung gezeigt wird, wie die nordkoreanische Regierung ihre Landsleute in dramatische und menschenunwürdige Situationen drängt. Mit dieser Sequenz fragt man sich, wie die koreanische Minderheit an der Grenze mit nordkoreanischen Flüchtlingen umgehen soll, die mittlerweile zu einem Risiko geworden sind. Zhang gibt eine Antwort darauf in den zwei bedeutsamen Sequenzen von Chang-Hos Tod und in der Inszenierung des Traumes alter Frauen. Sie wollen die nordkoreanischen Flüchtlinge trotzdem weiterhin als ihr Volk annehmen.<sup>883</sup>

---

<sup>880</sup> Vgl. Liptay (2006), S. 114.

<sup>881</sup> Vgl. Lohmeier (1996), S. 282.

<sup>882</sup> Vgl. Kang (2011), S. 28.

<sup>883</sup> Vgl. ebd., S. 23-24.

In dem Film DOOMAN RIVER spielt die Essensszene als Alltagsritual eine wichtige Rolle. Essen ist eine Lebensnotwendigkeit, eine wesentliche Tätigkeit also und deshalb wiederholt es sich im Film; das Essen von Seon-Hees Familie wiederholt sich im Laufe des Films mit wechselnden Teilnehmern. [Abb. 291] „Das gemeinsam ritualisierte Essen fungiert als *cultural performance*, die die soziale Welt organisiert und kulturelle Formationen ausprägt.“<sup>884</sup> Es ist zwar eine Tradition in der koreanischen Kultur, die Gäste im Sinne der Verbrüderung satt nach Hause zu schicken, aber auch die Bitte um eine Mahlzeit besitzt insbesondere in Zeiten der Lebensmittelknappheit eine große Bedeutung, das Leben miteinander zu teilen, nicht nur als bloßes Sattessen.

Der Film DOOMAN RIVER inszeniert weiterhin die Nahrungsnot als gesellschaftliches Problem, das zuvor schon in anderen Filmen wie SOUTH OF THE BORDER, CROSSING, 48M oder WINTER BUTTERFLY mit konkreten Familiengeschichten dargestellt wurde, zuerst indirekt unter einem anderen Aspekt, aber dann voller Tragik mit den toten Menschen an dem gefrorenen Dooman-Fluss. Die Kamera zeigt die Leichen aus der Ferne, so dass sie nicht deutlich zu sehen sind. Das Verhalten der chinesischen Soldaten und Dorfbewohner jenseits des Dooman-Flusses in Nordkorea kann nur vermuten lassen, dass diese Tragödie alltäglich ist. Es gibt aber andere Zeugen, die die Situation Nordkorea treffend darstellen, wie der geflohene Nordkoreaner und der Junge Jeong-Jin, die für Lebensmittel oder wegen anderer Gefahren, um zu überleben, über den Dooman Fluss nach China gekommen sind. Er füllt die Stelle des Familienoberhaupts aus, da seine Eltern schon gestorben sind, und kümmert sich um seinen jüngeren Bruder. Seine Stelle in der zerrissenen Familie in der Gesellschaft unter dem nordkoreanischen Regime erinnert an andere Filmfiguren; den Familienvater und seinen Sohn in CROSSING, der während der Abwesenheit des Vaters die Rolle des Sohnes übernehmen musste und Jin-Ho in WINTER BUTTERFLY, der mit seiner Mutter eine Familie bildete und zum Schluss zum Opfer wird. Unter Lebensgefahr überquert der Junge Jeong-Jin wieder den Fluss mit Nahrung, um seinen jüngeren Bruder zu versorgen. Allein durch sein Handeln wird der Nahrungsmangel in Nordkorea sehr dramatisch dargestellt. In der Sequenz, in der er sich bei der Mahlzeit mit Chang-Hos Familie mit dem Essen zurückhält, es dann aber sehr schnell verschlingt, verdeutlicht die Vermutung, dass er mehrere Tage lang nichts gegessen hat. [Abb. 292] Sein Hauptziel, nach China zu gelangen, ist selbstverständlich darin begründet, der Nahrungsnot zu

---

<sup>884</sup> Hoff von (2009), S. 110.

entkommen und auch wegen der Freundschaft mit Chang-Ho, jedoch nimmt er das Risiko in Kauf. Da das Essen mehr als nur eine lebensnotwendige Tätigkeit bedeutet, ist das Hassgefühl der Dorfbewohner und der Zuschauer gegenüber dem nordkoreanischen Flüchtling, der zu dieser Mahlzeit eingeladen und damit sein Leben gerettet hat, verständlich.

Wegen seiner geographisch günstigen Lage ist das chinesische Gebiet auf der anderen Seite des Dooman-Flusses der erste Ort, den die Flüchtlinge aus Nordkorea ansteuern und zugleich ein Symbol für die Hoffnung des Lebens.<sup>885</sup> Der Dooman-Fluss ist im Winter<sup>886</sup> ein wichtiger Ort und zugleich der Hauptschauplatz in dem Film DOOMAN RIVER, der als Grenze zwischen Leben und Tod fungiert [Abb. 289 und 290]: Er ist zunächst unter geografischem Aspekt die einzige Landesgrenze zwischen Nordkorea und China, wo dieselbe Sprache gesprochen wird. Die koreanische Minderheit hatte sich schon früher auf der anderen Seite des Landes angesiedelt, deshalb besitzen sie die chinesische Staatsangehörigkeit. Der Fluss ist symbolisch ein natürliches Hindernis für die Nordkoreaner, das sie ihn zum Überlaufen überwinden müssen.<sup>887</sup> Diejenigen, die den Fluss erfolgreich überqueren, haben die Möglichkeit zum Überleben, für die anderen Menschen jedoch wird der Fluss zum Grab. Auf dem Fluss sind zahlreiche Leichen zu sehen, sie haben große Symbolkraft für Leben und Tod wie in dem Film 48M. An beiden Ufern des Flusses ist das Leben der Menschen sehr unterschiedlich. Der Dooman-Fluss ist für die koreanische Minderheitenbevölkerung ein Teil ihres Lebens als alltäglicher Wohnort. Chang-Hos Großvater bittet ihn darum, ihn nach seinem Tod auf dem Berg zu begraben, von dem aus man den Fluss gut sehen kann. Die Dorfbewohner bekommen von diesem Berg und dem Fluss lebenswichtige Stoffe wie Holz und Fische. Für sie lässt sich der Fluss in einer vielseitigen Bedeutung wahrnehmen, denn sie haben sich an den Anblick der Leichen gewöhnt.

Der Filmemacher Zhang benutzt den Dooman-Fluss in seinem Film als dritte Person und

---

<sup>885</sup> Der Dooman-Fluss als Ort des Heimwehs für ältere Menschen trotz der gefährlichen Lebenssituation wird in einem Interview mit dem Filmemacher noch deutlicher beschrieben: Der „Dooman-Fluss ist eine gefährliche Landesgrenze und zugleich ein Ort, den man immer wieder besuchen möchte. Deshalb wollte ich ihn mit diesem Film den Menschen zeigen, die sich noch an den Fluss erinnern.“ Vgl. Interview mit Zhang, in: Cinema Talk (2012), S. 305.

<sup>886</sup> In einem Interview äußert der Filmemacher Zhang, dass er in diesem Film die vier Jahreszeiten am Dooman-Fluss inszenieren wollte. Die verschiedenen Gesichter des Dooman-Flusses, dem Hauptgegenstand in dem Film, darzustellen, war sein Ziel, aber schwer zu realisieren. Vgl. Interview mit Zhang, in: Cinema Talk (2012), S. 298.

<sup>887</sup> Vgl. Kang (2011), S.105.

lässt den Zuschauer aus der Distanz betrachten, was an dem Dooman-Fluss passiert. Zhangs Filme sind mit sehr einfachen filmischen Darstellungen charakterisiert: Seine Kamera bewegt sich kaum. Sie betrachtet lediglich, wie die Figuren auftauchen und verschwinden. Dabei bleibt sie noch eine Weile, zeigt leere Räume, wo die Figuren schon nicht mehr zu sehen sind. Meistens befinden sich die Figuren in der Mitte oder im Hintergrund, auch der Schnitt ist sehr einfach.<sup>888</sup> Der minimalistische Stil des Filmemachers, vor allem die Kamera als stiller Betrachter mit Abstand, zeigt die Figuren und ihre Gefühle ohne Manipulation. Die Kamera und möglicherweise auch der Filmemacher gehören zum Teil der Natur an, wie der Dooman- Fluss.

Diese Inszenierungsweise wird in der ersten Sequenz des Films kurz aber deutlich vorgestellt: Am Anfang des Films befindet sich die Kamera in der Mitte des Flusses, der unter Schnee bedeckt liegt und zeigt die Landschaft. Bis zwei Menschen vor die Kamera treten, bleibt das Bild ruhig. Die Menschen, deren Plan gescheitert ist, werden an dem Fluss tot aufgefunden, aber der Filmemacher zeigt den Prozess der Flucht nicht detailliert. Jeong-Jin ist die einzige Figur in dem Film, die der Filmemacher filmisch zeigt, wie er den Fluss überquert. Jeong-Jin, der den Dooman-Fluss in der Nacht überquert, betrachtet die Kamera in der Ferne und man sieht ihn nur als Schatten, so dass es schwierig ist zu beurteilen, ob es sich um Jeong-Jin oder eine andere Person handelt. Der Schatten kontrastiert mit dem weißen Schnee, so dass seine Bewegung in der absoluten Stille sehr auffällig ist. Unter einem anderen Aspekt kann man vermuten, dass der Filmemacher die Flüchtlingsprobleme an der Grenze darstellt: Jeong-Jins Flucht wird einmal von der Kamera verfolgt. Die Kamera, die bisher nur die Gegenstände und Figuren mit Abstand beobachtet hat, bewegt sich ganz nah hinter Jeong-Jin und schwankt mit ihm. Diese Sequenz ist die einzige, in der sich die Kamera aktiv bewegt. Dieser Handkameraeffekt<sup>889</sup>

---

<sup>888</sup> Vgl. ebd., S. 108.

<sup>889</sup> Im Vergleich zu der Inszenierung des Dooman-Flusses und der Landesgrenze in dem Film DOOMAN RIVER, die als Teil des Lebens für die Minderheitenbevölkerung häufig gezeigt werden, kommt in dem Film CROSSING der Dooman-Fluss nur einmal vor, bei der relativ detailliert inszenierten Flucht von Yong-Su. Die Symbolik des Dooman-Flusses, der die Grenze zwischen Leben und Tod bildet, hat sich aber in diesem Film nicht verändert. In der Fluchtsequenz überquert Yong-Su nachts den Fluss, begleitet von Spannung erzeugender Musik und nimmt das Abzeichen der nordkoreanischen Staatangehörigkeit von seiner Jacke ab. Die Kamera zeigt eine Leiche im Fluss und fokussiert anschließend Yong-Sus Reaktion. Mit dem Erscheinen der nordkoreanischen und chinesischen Grenzpatrouillen erhöht sich die Spannung und ein anderer Flüchtling wird schließlich von den chinesischen Soldaten festgenommen. Die Kamera nimmt Yong-Su und den Festgenommen abwechselnd ins Visier und kontrastiert die unterschiedlichen Situationen. Den Wechsel von Tag und Nacht verknüpft der Filmmacher mit der sich schnell bewegenden Kamera und stellt dynamisch dar, wie rasch der Tag auf dem Land vergeht. Eine ähnliche Kamerabewegung ist auch in einer späteren Verfolgungssequenz zu sehen: Als die chinesischen Polizisten Yong-Su in dem Holzlager plötzlich



taucht plötzlich auf und teilt die lebendige Spannung der Flüchtlinge mit.

### 7.3.6.3 Nordkorea und seine Augenzeugen: KIMJONGILIA und YODOK STORIES

Ich war von der Geschichte sehr schockiert, was im Straflager in Nordkorea passiert. Außerdem bin ich Jude. Ein Teil meiner Familie ist im Lager verschwunden. (...) Ich wollte nicht mit meinem Film behaupten, was wir etwas dagegen tun müssen, sondern damit nur die aktuelle Realität in Nordkorea zeigen.<sup>890</sup>

- N.C. Heikin

Es ist nicht mehr neu, die katastrophale Lage der Menschen in Nordkorea in Konfliktfilmen zu sehen. In den vorangehenden Kapiteln ist dieser Aspekt aus Sicht der Landsleute aus Nordkorea mit Filmbeispielen näher beleuchtet worden, die einheitlich kritisch die aktuelle Situation beschreiben. In demselben Zusammenhang sind die beiden Filme KIMJONGILIA und YODOK STORIES<sup>891</sup> zu positionieren, die sich auf die Menschenrechte konzentrieren. Ein Unterschied liegt dabei in der anderen Perspektive auf die USA, den Gegner und ideologischen Gegenpol Nordkoreas in einem Dokumentarfilm, der mit vielfältigen Darstellungsmöglichkeiten die Verletzung der Menschenrechte zeigt.

Nordkorea, aus Sicht der USA, wird in KIMJONGILIA mit Hilfe von Zeugenaussagen, den Stimmen von 12 nordkoreanischen Flüchtlingen, als direkteste Methode<sup>892</sup>, sehr kritisch betrachtet. Der Filmtitel KIMJONGILIA, „der Name der Blume für den ehemaligen

---

überraschen, wo er als illegaler Arbeiter mit anderen Flüchtlingen körperlich schwer arbeitet, zeigen sie zuerst die Arbeiter unbewegt von oben, danach bewegt sich die Kamera mit dem Weglaufen von Yong-Su, so dass seine aktuelle Situation, ständig verfolgt zu werden, mit Spannung dargestellt wird. Seine Angst, dass er entdeckt wird und nie wieder zu seiner Familie zurückkehren kann, verbindet er mit seinen sich ständig wiederholenden Handlungen zum Überleben und stellt sie mit einem Handkameraeffekt wirkungsvoll dar. Der Spielort Holzlager bedeutet für die Flüchtlinge ein Asyl. Es ist den Arbeitern klar, dass sie sich hier in Gefahr befinden, doch trotz dieses Risikos müssen sie sich dafür entscheiden. Yong-Sus Hilflosigkeit, als er beim Überfall seinen Geldbeutel verliert, unsicher was er tun soll, wird in dieser Sequenz deutlich und zeigt seine äußerste Verzweiflung.

<sup>890</sup> In: Cine 21, Vol. 810, am 28.06.2011, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/66549](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/66549)

<sup>891</sup> Mit demselben Namen gibt es ein Musical Yodok Stories, das Sung-San Jung, der Filmemacher von RYANGGANG CHILDREN, produziert und in dem es um eine Familientragödie geht. Er wird aber auch im Film YODOK STORIES als ein Augenzeuge von 7 Episoden darstellt. Dieses Musical wurde im Jahr 2006 zum ersten Mal aufgeführt und mit der von der Washington Post verliehenen Bezeichnung „koreanische Les Miserables“ bis Ende März 2013 über 300 mal aufgeführt.

Auf: [http://mbn.mk.co.kr/pages/news/newsView.php?news\\_seq\\_no=1320428](http://mbn.mk.co.kr/pages/news/newsView.php?news_seq_no=1320428)

<sup>892</sup> In: Movieweek, am 21.06.2011, auf: <http://www.movieweek.co.kr/article/article.html?aid=26884>

Präsidenten Jung-Il Kim<sup>893</sup>, ist ein ironisches Symbol, das im Kontrast zu dem ernsten Inhalt des Films steht. Dieser Film verwendet unterschiedliche Erzählmethoden, um seine kritische Stimme noch effektiver vermitteln zu können: Vor allem befinden sich die Zeugenaussagen im Mittelpunkt der Erzählung. Um die Interviewteilnehmer zu schützen, werden einige Flüchtlinge in extremen Nahaufnahmen nur mit einem Teil ihres Körpers gezeigt, zum Beispiel ihre Augen mit Tränen oder der Mund. [Abb. 296] Dabei ist die Bildfläche in mehrere Teile gespalten. Um ihre Zeugenaussagen zu unterstützen, fügt die amerikanische Filmemacherin inszenierte Materialien ein, wie Cartoons, nordkoreanische Propagandafilme und Tanzsequenzen. Außerdem zeigt sie authentische Bildmaterialien, wie Satelliten- und Alltagsbilder, mit Narration und Untertitel. [Abb. 297-299] Dabei gibt es Sequenzen, bei denen Wort und Bild im Kontrast zueinander stehen: Der nordkoreanische Propagandafilm *GIRLS IN MY HOMETOWN* zeigt, dass es in Nordkorea ausreichend Nahrung gibt, im Untertitel vermittelt die Filmemacherin jedoch, wie dramatisch sich die Nahrungsknappheit in Nordkorea seit 1991 entwickelt hat.

Nicht nur, was das Thema betrifft, sondern auch von der Erzählweise her, haben die beiden Filme viele Ähnlichkeiten. Mit Hilfe von Zeugenaussagen der sieben nordkoreanischen Flüchtlinge erzählt der Film *YODOK STORIES* von dem Straflager in Yodok, Nordkorea. [Abb. 300 und 301] Die Augenzeugen waren dort mehrere Jahre lang gefangen, oder arbeiteten als Wachpersonal und erinnern sich während des Interviews daran, was sie dort erlebten.<sup>894</sup> Ihre sechs Episoden (von sieben) werden zuerst durch ihre Stimmen direkt vor der Kamera geschildert und im Anschluss daran wird eine Musicalszene filmisch inszeniert. [Abb. 303 und 304]

For quite some time I had thought about how to present a North Korean concentration camp in a documentary film since, for obvious reason, you can't just go in there with a camera. And from this, the idea of making the theatrical performance showing the life in such a camp came into my mind.<sup>895</sup>

---

<sup>893</sup> In: Cine 21, Vol. 809, am 22.06.2011, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/66441](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/66441)

<sup>894</sup> <http://www.yodokfilm.com/#/english/people>

<sup>895</sup> Auf: <http://www.documentary.org/content/meet-filmmakers-andrzej-fidyk-yodok-stories>

Zu der letzten Episode von Hyuk Kim gibt es einen nordkoreanischen Propagandafilm in Parallelmontage: Er erläutert in dem Interview die Realität der Menschenfresserei in Nordkorea, aber im Anschluss zeigt der Propagandefilm die Massen von Nordkoreanern, die für ihr Land marschieren. [Abb. 305 und 306] Diese ironische und kontrastive Inszenierung verdeutlicht zwei entgegengesetzte Blicke auf das Land, nämlich wie sich die nordkoreanische Regierung gegenüber anderen Ländern präsentieren möchte und wie es in diesem Land tatsächlich aussieht.

## **8. Schlussbetrachtung**

Nicht nur bestimmte Filmgenres, die produziert werden, um den gemeinsamen Interessen der Filmindustrie und der Zuschauer zu folgen, die daher also eng verbunden sind mit den Wünschen der Mehrheit des Publikums<sup>896</sup>, sondern auch bestimmte filmische Motive wiederholen sich in Konfliktfilmen immer wieder und verändern sich je nach Filmgenre oder der Botschaft des Films. Diese sich wiederholenden Filmelemente bilden schließlich den kultursemiotischen Code, der „als Rede eines unsichtbaren Sprechers“<sup>897</sup> eng mit der entsprechenden Gesellschaft verknüpft ist, so dass sie ausschließlich im kulturellen Kontext vollständig verstanden werden können. Als ein Teil der Schlussbetrachtung werden die sich in den Konfliktfilmen dieser Arbeit wiederholenden symbolischen Merkmale zusammengestellt und es wird versucht, ihre Bedeutungen aus der kulturellen und gesellschaftlichen Sicht zu analysieren.

### **8.1 Wiederholte filmische Motive und ihre Bedeutungen**

#### **Fotos, ein anderes Medium für die unvermeidlichen Geschichten und Erinnerungen**

Die Hauptthemen in den Beispielfilmen dieser Arbeit sind mit der Vergangenheit Koreas eng verbunden: Der Krieg und die Teilung des Landes sowie die schwierige Lebenslage der Bevölkerung in der damaligen Zeit sind historische Ereignisse. Die Fotografie, das Erinnerungsmedium<sup>898</sup>, ist dabei ein Gegenstand der Glaubwürdigkeit, der dem Menschen die Vergangenheit und Gegenwart als „Jahrhundert des Auges“<sup>899</sup> visuell präsentiert und ebenso die menschlichen Gefühle zu manipulieren vermag. Diese endlose Wiederholung dessen, „was sich existentiell nie mehr wird wiederholen können“<sup>900</sup>, reproduzieren diese Erinnerungsstücke und zwingen die Menschen zu einer Erkenntnis<sup>901</sup>, nämlich ihre schönen und auch unschönen Erinnerungen zurückzubringen.

Fotos spielen aus diesem Grund in den ausgewählten Filmen eine entscheidende Rolle, sie zeigen vergangene Existenzen und bringen dem Betrachter das vergessene Gestern der Menschen näher ins Bewusstsein.<sup>902</sup> Sie sind in erster Linie ein hilfreiches Mittel, um eine

---

<sup>896</sup> Vgl. Sakamoto (2007), S. 18.

<sup>897</sup> Lotman (1977), S. 61.

<sup>898</sup> Vgl. Scheid (2005), S. 156.

<sup>899</sup> Becker; Korte (2011), S. 5.

<sup>900</sup> Barthes (1989), S. 12.

<sup>901</sup> Vgl. ebd., S. 12.

<sup>902</sup> Hier wird ausschließlich behandelt, was fotografiert wurde, also der dritte Körper der Fotografie nach Barthes Klassifikation der Fotografie.

Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu bilden, durch die sich die Figuren in schweren Situationen an die schönen und friedlichen Momente erinnern können. Fotos funktionieren als effektives Mittel, fremde Menschen sich gegenseitig näherzubringen. Diese Fotos zeigen meist Familienbilder, auf denen sich alle Familienmitglieder befinden. Die schöne Vergangenheit, die nun zu unerreichbaren Momenten geworden ist, kontrastiert mit der Gegenwart, in der alle Familienmitglieder entweder auseinandergegangen sind oder vermisst werden. Die Fotos drücken den Abstand zwischen der Vergangenheit und Gegenwart aus; sie betonen die Gewalttätigkeit von Kriegssituationen und implizieren, dass die Figuren nicht zu ihrer friedlichen Vergangenheit zurückkehren können. Die abgebildete Wirklichkeit ist „ein vergangenes wie präsentes Wirkliches“ und zugleich liegt die Wahrheit der Fotografie in „einer Wahrheit der Zeit, des In-der-Zeit-Seins.“<sup>903</sup> Die Familienfotos in *WINTER BUTTERFLY* sind ein explizites Beispiel: sie zeigen die vergangene Zeit, in der die ganze Familie vereinigt war und konfrontieren den Betrachter mit der Gegenwart. Die Fotos betonen besonders die Abwesenheit des Familienvaters und stellen die unterschiedlichen Familiensituationen implizit dar. Die vollständige Familie in den Filmen *DEAR PYONGYANG* und *GOODBYE PYONGYANG* ist ausschließlich auf Fotos zu sehen. Eine Familie, die einmal zusammen lebte und wieder auseinandergerissen wurde, wird durch die Fotos in der Erinnerung behalten.

Manchmal zeigen die Fotos einen Teil der Geschichte, den man gerne ungeschehen machen möchte oder lange versucht hat zu vergessen. In diesem Fall funktionieren Fotos als „sicheres, jedoch vergängliches Zeugnis“<sup>904</sup>, das die vergangene Geschichte repräsentiert, nach Barthes: „Es ist so gewesen.“<sup>905</sup> Im Vergleich zum Text jedoch liefern Fotos mehr Details, meist emotionale Details, die nicht nur die wahren Ereignisse, sondern die entfalteten Gefühle mitteilen.

In *JSA* sind mehrere Fotos inszeniert und sie dienen als einzige Augenzeugen. Sophies Familienfoto in *JSA* bringt ihren vergessenen Vater wieder in Erinnerung, der aus der offiziellen Geschichte getilgt wurde.<sup>906</sup> Ihr Vater ist ein dunkler Teil der Geschichte, der sich als Kriegsgefangener weder für Süd- noch Nordkorea entschieden hat. Am Anfang des Films befindet sich ihr Vater nicht auf dem Foto, später taucht er dann als unleugbare

---

<sup>903</sup> Knaller (2011), S. 94-95.

<sup>904</sup> Barthes (1989), S. 104.

<sup>905</sup> Ebd., S. 104.

<sup>906</sup> Vgl. Sakamoto (2007), S. 23.

Geschichte auf. [Abb. 98] Das gefaltete Foto zeigt ebenso, dass Sophie die Existenz ihres Vaters für längere Zeit bewusst ignoriert hat und symbolisiert zugleich in erweitertem Sinne die vernachlässigte Kriegsgefangenenproblematik mit weiteren gezeigten Beweisfotos. Ihre Abstammung erzeugt eine stärkere, schlüssigere Identität, die sie nicht wahrnehmen wollte, was schließlich dazu führt, dass sie nicht davon befreit werden kann. Das Foto eines fremden nordkoreanischen Soldaten in ADDRESS UNKNOWN, das zufällig vor Ji-Heums Haus gefunden wird, zeugt von seiner Existenz, bleibt jedoch Vergangenheit. [Abb. 120]

Das Familienfoto von Chang-Guk [Abb. 118], dem Hauptdarsteller in ADDRESS UNKNOWN, besitzt ebenfalls diese zwei kontrastiven Bedeutungen, je nachdem unter welchem Aspekt man das Foto betrachtet: Für Chang-Guk ist das Foto der unglückliche Anfang seiner Existenz. Darauf befindet sich sein Vater, den er nie kennengelernt hat und der ihm sein unreines Blut beschert hat. Sein Fleisch und Blut wird in Südkorea nicht akzeptiert und bedeutet zugleich ein schweres Leben als offensichtlich Fremder. Chang-Guk versucht sich, seine unreinen Wurzeln, zu verleugnen; schließlich kommt er ums Leben, kopfüber in einem Erdloch steckend. [Abb. 122] Im Gegensatz dazu bedeutet für Chang-Guks Mutter das Foto den perfekten Moment in ihrem Leben. Damals war sie in voller Hoffnung auf ein besseres Leben, nach Amerika zu fliegen. Dieses vollständige Familienbild zeigt den Kontrast zur aktuellen Gegenwart. Sie gibt die Hoffnung nicht auf, ein neues vollständiges Familienbild zu machen. Das Foto zeigt ihre alte, aber noch aktuelle Hoffnung und führt sie zu einer Illusion. Am Ende des Films zerreisst die Mutter das Foto.

In JSA existiert die Teilungsgeschichte und zugleich gewünschte Zukunft, die sich erst noch erfüllen muss, auf den Fotos.<sup>907</sup> Fotos werden außerdem als dokumentarisches Mittel eingesetzt, um die geheimnisvolle Geschichte von vier Soldaten darzustellen. Das Verhalten der vier Hauptprotagonisten auf Familien- oder Freundschaftsfotos gegenüberzustellen, die intimen und persönlichen Beziehungen der Personen glanzvoll zu zeigen. Dies beseitigt den Abstand zwischen ihnen und zeigt den natürlichen Prozess, sich näher zu kommen. Die männlichen Figuren hinterlassen beim letzten Treffen Bilder, die sie gemeinsam zeigen, um ihre Verbrüderung in Erinnerung zu behalten. [Abb. 97] Nach Barthes zeigt dieses Foto eine gewisse Dualität, die nicht zusammenpasst.<sup>908</sup> Dabei nimmt der Soldat, der das Foto aufnahm, die Fotos der beiden Präsidenten Nordkoreas in diesem

---

<sup>907</sup> Vgl. Moon (2002), S. 22.

<sup>908</sup> Vgl. Barthes (1989), S. 31.

Raum, das Symbol für die höchste Priorität in Nordkorea, absichtlich nicht in das Bild auf. Damit wird klar, dass die unterschiedlichen Ideologien keinen Platz bei der Verbrüderung haben und die vier Soldaten machen ein neues Familienfoto.<sup>909</sup> Ihre Fotos, die in der Realität verboten sind, bilden in dieser Nacht den einzigen Beweis dafür, was tatsächlich zwischen diesen vier Soldaten passiert ist. Zum Schluss des Films zeigen Fotos wiederum die unbeachteten Momente, in denen sie in der JSA gewesen waren. Auf Schwarz-Weiß-Fotos, die eine ausländische Touristin gemacht hat, sind die vier Soldaten in der JSA zu sehen. [Abb. 100] Der schöne Moment in der Vergangenheit ist wie ein neues Familienfoto; er bleibt ausschließlich in Fotos erhalten und ist unwiederbringlich. Dadurch ist es eindeutig, dass dieser Film zwar versucht, objektiv zu sein, jedoch nicht ganz von Ideologie befreit ist. Die lange Teilungsgeschichte ist noch immer präsent und die vier Soldaten sind in dieser Geschichte eingesperrt.<sup>910</sup>

Die Fotos repräsentieren auch als wahre, bittere Zeugnisse unvergesslicher Geschichte; sie bringen die gegenwärtigen Situationen mit der Vergangenheit zusammen. Die Fotos der jungen Schülersoldaten am Ende des Films 71-INTO THE FIRE sind dafür ein gutes Beispiel. Diese Schwarz-Weiß-Fotos in Verbindung mit der Narration eines lebendigen Augenzeugen, der am Korea-Krieg als Schüler teilnahm, überwinden die lange Zeit und liefern objektive Beweise für den Heldentod der Kriegsoffer. [Abb. 189] In Kriegsfilmen funktionieren Fotos meist als Beweismittel, dennoch wirken sie sehr unterschiedlich je nach der Hauptbotschaft der Filme: Die Kriegsfilme mit antikommunistischer Botschaft verwenden oft Kriegsfotos und dokumentarische Filmmaterialien, um die Wahrheit mitzuteilen oder mit propagandistischen Absichten zu manipulieren. Bis in die 1980er Jahren ist es nicht selten zu finden, dass diese Materialien absichtlich eingesetzt wurden, um dem Publikum Angst zu machen, so dass ihre Erinnerungen an den Krieg noch verstärkt wurden.

Im Film R-POINT dient das Gruppenfoto [Abb. 211] der neun südkoreanischen Soldaten, das eigentlich ein Erinnerungsfoto ist, als Flashbackeffekt, um die versteckte Wahrheit zu zeigen, dass ein Geist schon beim Betreten der Insel unter den Mitgliedern der Gruppe gewesen ist. Als effektives narratives Mittel dient das Foto in diesem Horrorfilm zur Verdeutlichung, um die Handlung voranzutreiben und Spannung zu erzeugen.<sup>911</sup> Diese

---

<sup>909</sup> Vgl. Moon (2002), S. 22.

<sup>910</sup> Vgl. ebd., S. 23.

<sup>911</sup> Vgl. Birke; Butter (2011), S. 213.

filmische Spannung wird durch das Motiv geschaffen, dass das Unsichtbare in einem intensiven Zusammenhang mit Fotografie sichtbar wird.<sup>912</sup> Dieser offensichtliche und sichtbare Beweis für die Existenz des Unheimlichen überzeugt dabei mit seiner Repräsentationskraft und verbindet sich mit einer wesentlich komplexeren Erörterung des Nexus von Fotografie und Macht.<sup>913</sup> Die mit dem Foto bestätigte Sichtbarkeit des Unsichtbaren bedeutet für die Soldaten eine Andeutung der Gefahr, dass sie nicht heimkehren werden. Der Geist erteilt damit eine Lektion, dass der Vietnamkrieg nicht mit dem Korea-Krieg gleichzusetzen ist: Sie nehmen an dem Krieg als freundliche Unterstützer, sogenannte „Peacemaker“, teil, diese Erfahrung soll als schöne und bedeutungsvolle Erinnerung bleiben. Das unterscheidet es vom Gruppenfoto im Film 71-INTO THE FIRE [Abb. 189], das eher als Hilfsmittel für die Heroisierung der jungen Schüler funktioniert und dabei betont, dass die spätere Generation ihre Opferung nicht vergessen soll. Die Tatsache, dass Gruppenfotos in Kriegsfilmen über den Korea-Krieg sonst selten zu sehen sind, unterstützt diese Behauptung.

Fotos sind außerdem Zeugen der gegenwärtigen Situationen und Herkunft der Figuren oder einer manipulierten Wahrheit. In dem Film SHIRI wird Myoung-Hyeun auf verschiedenen Fotos identifiziert: Sie verbrennt ihr Familienfoto in einer Zeremonie, bevor sie als professionelle Spionin nach Südkorea kommt. Damit wird betont, dass ihr bisheriges Leben mit ihrer Familie beendet ist und sie ab diesem Zeitpunkt ausschließlich ihrem Land dient. Ihre sentimental und persönlichen Gefühle sollen damit vollständig beseitigt und sie soll als völlig andere Figur neu geboren werden. Ihre doppelte Identität wird im Laufe des Films visuell auf zwei Fotos dargestellt: als Bang-Hee Lee in ihrer alten Persönlichkeit und als Myoung-Hyeun Lee mit ihrem aktuellen, neu gewandelten Äußeren. Ihre Fotos zeigen die Vergangenheit und zugleich die Gegenwart in sehr unterschiedlichen Äußerlichkeiten. In SHIRI funktionieren die Fotos von Myoung-Hyeun zwar als nicht zu leugnende Beweise für die verschiedenen Identitäten der Protagonistin, aber zugleich zeigen sie den manipulierbaren Charakter von Fotos.

### **Fließende Motive: Meer, Wasser, Flüsse und Regen**

Keine feste Form und perfekte Symbiose: Wasser ist ein Symbol des Lebens, flüchtig ohne Besitzer. Wasser ist lebensnotwendig, dem Menschen aber nicht immer wohlgesonnen;

---

<sup>912</sup> Vgl. ebd., S. 214.

<sup>913</sup> Vgl. ebd., S. 214.



Wasser, besonders in Form von Meer oder Sturm, stört oder behindert den Alltag. Dieser wandelbare Charakter des Wassers wird in den ausgewählten Filmbeispielen unterschiedlich repräsentiert.

Regen symbolisiert im Film SHIRI zwei kontrastive Bedeutungen, je nachdem, aus welchem Blickwinkel man diesen Film betrachtet. Wie schon gezeigt, ist schwierig zu definieren, zu welchem Filmgenre dieser Film gehört, denn er ist mit mehreren Filmgenres, zum Beispiel Thriller, Actionfilm, Spionagefilm und Melodrama gemischt und das ist möglicherweise der entscheidende Grund, warum der Film in dieser Zeit zu einem so großen Erfolg wurde. Das filmische Motiv Regen verwandelt sich in verschiedene Formen und funktioniert unterschiedlich je nach filmischer Situation.

In der Sequenz, in der sich Bang-Hee in ihrer Ausbildung zur Terroristin befindet, bedeutet Regen ein wahres Hindernis der Natur, das zu einem Teil ihrer Ausbildung gehört. Dabei wird die Menschengruppe im starken Regen noch genauer mit Zeitlupeneffekt betrachtet und ihre körperliche Bewegung unter freiem Himmel im athletischen Vollzug dargestellt.<sup>914</sup> Im Vergleich dazu schafft Regen eine gemütliche Stimmung mit seiner Akustik und dient dazu, die melancholische Liebesgeschichte gefühlvoll zu inszenieren. Das Pärchen im Mittelpunkt der Erzählung wird dabei im Vergleich zu dem Fischpaar in einem Aquarium im Hintergrund repräsentiert; sie stellen sich mit „Kissing Gourami“<sup>915</sup> vor, was ihre beiden Lebenssituationen miteinander verknüpft. Kissing Gourami hat dabei mehrere Bedeutungen: Zum einen das Lebewesen aus dem Wasser, das sich nach dem Tod seines Partners zum Sterben legt, Fische, die sich wegen der Teilung des Landes nicht treffen können, und gleichzeitig der Name eines Terrorprojekts. In der Sequenz, in der sich das Liebespaar in der Wohnung an ihre erste Begegnung erinnert, spielt Regen eine melancholische Rolle als Hintergrundgeräusch. In einer anderen Sequenz des Films regnet es häufig. Eine weitere romantische Rolle des Regens wird in der Sequenz auf der Straße deutlich inszeniert: Ein glückliches Bild des Pärchens Jung-Won und Myoung-Hyeun; sie küssen sich vor einem Aquarium wie ein Paar Kissing Gourami, das das Pärchen repräsentiert, im verregneten Hintergrund mit der natürlichen Geräuschkulisse. In der letzten Sequenz ist das Meer zu sehen. Der Hauptdarsteller Jung-Won besucht die wahre Myoung-Hyeun im Krankenhaus. Sie betrachten das stille und ruhige Meer, ein Teil der

---

<sup>914</sup> Vgl. Wulff (2002), S. 672.

<sup>915</sup> Kissing Gourami (Dt.: Küssender Gurami) ist ein großer Süßwasserfisch, der zur Gattung Helostoma gehört.

puren Natur, die die schmerzhafteste Vergangenheit überwindet.

Im Film SHIRI ist ein interessantes Bild von Wasser zu beobachten: Das Wasser im Aquarium und im freien Raum besitzt zwei kontrastive Bedeutungen, nämlich Diskontinuität und Übereinstimmung. Das Wasser im Aquarium ist zwar lebensfreundlich, denn es befindet sich in der Nähe des Lebens, zugleich aber dient es als effektives Mittel der Bedrohung in diesem Film. Das Aquarium ermöglicht es, selbst in einem vermeintlich sicheren Raum, wie einem Büro, von nordkoreanischen Spionen kontrolliert zu werden.<sup>916</sup>

Die omnipräsente Gefahr, dadurch dass das alltägliche Leben der Südkoreaner sogar in der staatlichen Sicherheitsabteilung von ihrem Gegenspieler beobachtet werden kann, wird durch diese Methode präsentiert und damit wird die Gegenüberstellung beziehungsweise Verfremdung zwischen beiden dargestellt. In der letzten Sequenz in diesem Film nimmt die Kamera das Meer auf, das Jung-Won neben Myoung-Hyeun sitzend betrachtet. In dieser Sequenz überwindet das Meer ohne Barrikade die historischen Konflikte zwischen beiden Ländern und lässt den Hauptdarsteller allein in seinem eigenen Schmerz mit Begleitung von Musik.

In WELCOME TO DONGMAKGOL ist Regen ein Teil des Naturphänomens, der für die Menschengruppen im Dorf unterschiedliche Bedeutung hat: In der Sequenz stehen sich die bewaffneten Soldaten in der Mitte des Bildes im Regen gegenüber, dazwischen laufen zwei kleine Zwillinge hin und her. Die Dorfbewohner und der amerikanische Soldat Smith unter einem Dach blicken die Soldaten an. Für die Soldaten ist der Regen kein Grund dafür, die Gegenüberstellung aufzulösen. Für die Bewohner ist es eine interessante Beobachtung, diese Soldaten und ihr Spiel zu beobachten. Für Yeo-Il [Abb. 170] bietet der Regen ein wirksames Mittel für ein kleines Spiel, nämlich den Auslöser der Bombe zu stehlen. Der Regen symbolisiert in der Sequenz aber auch das Abklingen der Konflikte bei dem gemeinsamen Essen in der Nacht, das die innere Abgrenzung zwischen den fremden Gästen löst. Später in der anderen Sequenz sind die verbrüdereten Soldaten in einem Bildrahmen. Die Soldaten betrachten unter einem Dach entspannt den Regen. Das Verhalten, dass Taek-Gi, der jüngste nordkoreanische Soldat, Yeo-Il die Nationalflagge von Nordkorea im Regen schenkt, zeigt, dass die scharfe Ideologie beider Länder mit dem Regen, dem Symbol für Sauberkeit, verwischt worden ist.

Eine völlig andere Bedeutung ist in einem Film zu finden, in dem der Regen eher eine

---

<sup>916</sup> Back (2002), S. 114.

Verschärfung des Konflikts andeutet. Regen ist aus schamanischer und totemistischer Sicht ein Zeichen für Unglück. Man glaubt, dass ein Tier, eine Pflanze oder leblose Objekte und Erscheinungen eine enge mythisch-magische und auch verwandtschaftliche Verbindung mit einem Menschen oder einer Gruppe besitzen.<sup>917</sup> Insbesondere die Natur und Naturerscheinungen, wie Sonne, Mond, Regen, Donner, Baum, Stein usw. gelten als heilige Existenzen wie Gott und Göttin. In RAINY SEASON sagt Regen als heilige Naturerscheinung vorher, was in dieser Familie passiert. Die Familienmutter, die schon mehrmals dieselbe Erfahrung hatte, dass sie an einem heftig regnerischen Tag eine tragische Todesnachricht von einem Familienmitglied bekam, erwartet instinktiv eine weitere Mitteilung des Todes oder Unglücks. „Eine Personifizierung und Vergötterung der Naturerscheinungen und -wunder“<sup>918</sup> wird in dieser Sequenz durch die Mutterfigur, die Empfängerin des Signals, und den Regen, den Sender des Signals, konkret dargestellt. In diesem Film symbolisiert Regen aber auch eine Verschärfung des Konflikts zwischen den Familienmitgliedern, insbesondere zwischen beiden Müttern. [Abb. 70-72] Für die Mutter, deren Sohn Anti-Kommunist ist, ist der Regen eine wirksame Methode, die Kommunisten zu vertreiben. Ihr Verhalten, Gott um Regen zu bitten, provoziert die andere Mutter, denn ihr Beten bedeutet Lebensgefahr für ihren Sohn. Diese Sequenz zeigt den Konflikt zwischen beiden Frauen mit dem starken Regen nicht nur visuell, sondern auch akustisch. Regen in der Nacht ist ein klischeehaftes Element in Horrorfilmen, die Angst vor dem Unheimlichem zu steigern. In den klassischen koreanischen Horrorfilmen ist dieses Naturphänomen oft zu sehen. In Korea sagt man, Geister mögen feuchte und dunkle Plätze, deshalb signalisiert Regen im Horrorfilm ganz offensichtlich, dass im Film bald Gespenster auftauchen werden und Menschen erschrecken. Der Film R-POINT folgt dieser Regel entsprechend: Der Truppenführer trifft zum ersten Mal in einer regnerischen Nacht auf den Geist und erkennt den Friedhof, den er am Tag nicht sehen konnte. [Abb. 216 und 217] Außerdem ist ein Soldat von seinem toten Kameraden heimgesucht worden und bringt sich schließlich um. Die regnerische Nacht ist eine andere Welt für Verstorbene, die sich vom hellen Tag stark unterscheidet.

### **Filmmusik und ihre kulturelle kodierte Bedeutung**

Allgemein dient Musik als musikalisches Zeichen bewusst oder auch unbewusst dazu, eine

---

<sup>917</sup> Vgl. Stubbe (2008), S. 103.

<sup>918</sup> Bahn (1986), S. 240.

emotionale und kommentierende Wirkung eines Films zu schaffen, insbesondere für die dramatischen oder melancholischen Momente, wie Trennung, Abschied oder Tod.<sup>919</sup>

Musik kann als ein *gestisches Muster* wahrgenommen werden, das als eine Äquivalenz zu einer «gestischen Form» (Bierwisch 1990, S. 161ff.) von bestimmten Emotionen gedeutet werden kann. Jedoch ist diese Beziehung zwischen musikalischen Zeichen und außermusikalischen Größen einem relativ weiten Interpretationsspielraum unterworfen, der darüber hinaus auch stark von kulturellen und historischen Einflüssen bestimmt wird. (...) Darüber hinaus gibt es eine Vielzahl an musikalischen Topoi, musikalischen Zeichen und Zeichenfolgen, die also durch Konventionen mit bestimmten Größen verbunden und im kulturellen Wissen gespeichert sind.<sup>920</sup>

An dieser Stelle ist Filmmusik auf koreanische Lieder beschränkt, die als kultureller Kontext die Bilder der Gesellschaft widerspiegeln und in Verbindung mit diesen Liedern und bestimmten Bildern wird eine mentale und aussagekräftige Repräsentation zweier Systeme gebildet. Diese Lieder aus unterschiedlichen Epochen sind Schlager, die zu der Zeit sehr beliebt waren. George Burt schreibt in seinem Buch über die Gründe, warum die Musik so viele Menschen begeistern konnte: „In each of the preceding examples, the music is directed toward the characterization of an individual. But there are times when music must deal with a collective point of view, involving more than just one or two people. Situations emerge that have a governing influence on *groups* of people, situations that lie at the heart of a thematic problem.“<sup>921</sup> In der Tat waren die an dieser Stelle behandelten Lieder eng mit gesellschaftlichen Ereignissen verbunden und gewannen dadurch das Interesse der Menschen über Generationen hinweg. Liedtexte werden im Vergleich zur Rede in den meisten Fällen als impliziter Kommentar, als Aussage sowie innerer Monolog einer Figur oder als Kommentar einer Erzählinstanz zum filmischen Geschehen beschrieben.<sup>922</sup> Siegfried Kracauer definiert die musikalische Begleitung als kommentierende Musik, die im Tonfilm zur Institution geworden ist.<sup>923</sup> Weiterhin fährt er

---

<sup>919</sup> Liu fasst die allgemeine Funktion der Filmmusik in ihrer Dissertation zusammen. Vgl. Liu (2010), S. 32.

<sup>920</sup> Gräf; Großmann; Klimczak; Kraß; Wagner (2011), S. 251.

<sup>921</sup> Burt (1994), S. 30.

<sup>922</sup> Vgl. Gräf; Großmann; Klimczak; Kraß; Wagner (2011), S. 275-276.

<sup>923</sup> Vgl. Kracauer (1993), S. 191.

fort, sei die kommentierende Musik einst ein notwendiges Gegenmittel gegen erzwungene Stummheit gewesen.<sup>924</sup>

Die semiotische Beschaffenheit der Filmmusik mit Text hat sowohl Anteil am Zeichensystem Sprache wie auch am Zeichensystem Musik<sup>925</sup>, dabei sind diese musikalischen Motive als „Bestandteil des kulturellen Wissens einer Gesellschaft“<sup>926</sup> nicht nur denotativ, sondern auch konnotativ. Mit anderen Worten dient das Einsetzen dieser musikalischen Elemente nicht nur als zusätzliches Material, sondern als „kalkulierter Audio-Code“<sup>927</sup>, der „kulturelle kodierte Bedeutung“<sup>928</sup> ausschließlich mit Hilfe von kulturellem und gesellschaftlichem Kontext verstanden werden kann und drückt dabei mehr aus als das, was visuell dargestellt wird. Welche genaue Rolle die Musikeinsätze im Film im Verhältnis zum Bild aus der intertextuellen und kulturellen Sicht spielen und welche konnotative Bedeutung sie im Film liefern, wird anhand von Beispielsequenzen verdeutlicht.

In den beiden Filmen SHIRI und JSA spielt Musik eine entscheidende Rolle als melancholisches und emotionales Zeichen, das die Hauptdarsteller mit ihren gemeinsamen und sehr persönlichen Erinnerungen vereint, und bringt sie in bestimmten emotionalen Situationen näher. Dabei wirkt Musik grenzenlos, unabhängig davon, welche Nationalität man besitzt. Musik vereinigt Menschen mit ihrer magischen Kraft und bricht die unterschiedlichen Ideologien und Probleme. In beiden Filmen wird jeweils mit amerikanischen und koreanischen Popsongs eine bestimmte Stimmung geschaffen. In SHIRI begleitet das amerikanische Lied „When I dream“ von Carol Kidd die gesamte Erzählung, als klassisches Merkmal für ein Melodram. Das Lied, dessen Quelle direkt im Bild zu sehen ist (on-screen), verknüpft das Pärchen innerlich und wird im Laufe des Films als Leitmotiv häufig verwendet. Der dramaturgische und emotionale Einsatz von Musik, zwei von vier Funktionen der Musik zu Filmbildern<sup>929</sup>, ist in diesem Film gut zu erklären: In der Schlußsequenz markiert das Lied die glücklichen Momente des Pärchens als Erinnerungsmotiv (off-screen), es bringt diese Erinnerung im Moment des Abschieds und manipuliert die Trauer um die Landesteilung. Dieses tragische Ende deutet der Text des

---

<sup>924</sup> Vgl. ebd., S. 191.

<sup>925</sup> Vgl. Gräf; Großmann; Klimczak; Krah; Wagner (2011), S. 275.

<sup>926</sup> Ebd., S. 272 und Nasta (1991), S. 49.

<sup>927</sup> Kanzog (2007), S. 212.

<sup>928</sup> Petras (2011), S. 65.

<sup>929</sup> Dramaturgisierung, Spannungsgenerierung, Emotionalisierung und Konzeptionalisierung. Ebd., S. 261, Vgl. Kreuzer (2001), S. 151 und Vgl. Liu (2010), S. 33.

Liedes an, besonders der Teil „Why do I live my life alone with nothing at all? But when I dream, I dream of you. Maybe someday you will come true“ drückt indirekt die in der Realität noch nicht erfüllbare Liebe aus.

Ähnliche Funktionen sind auch in JSA zu finden. Der einzige Unterschied zwischen beiden Filmen liegt darin, dass das Lied von Carol Kidd in SHIRI hilft, das Pärchen und ihre Erinnerungen zusammenzubinden. Im Vergleich dazu simuliert der Film JSA die gemeinsame Mentalität beider Länder mit Hilfe der alltäglichen Popkultur.<sup>930</sup> In JSA begleitet ein koreanisches Lied „A letter from a private“ des südkoreanischen Sängers Kwang-Seok Kim<sup>931</sup> eine Sequenz: Die beiden südkoreanischen Soldaten wollten zum letzten Mal ihre Freunde auf der anderen Seite der Brücke besuchen, bevor Su-Houk aus dem Dienst entlassen wird. Sie tauschen Geschenke und Heimatadressen aus und kurz vor dem Abschied erklingt das Lied. Dieses Lied schafft es, innerhalb eines sehr kurzen Zeitraums einen emotionalen Gestus, ein Mitgefühl unter vier Soldaten zu etablieren und weiterhin verbindet es nicht nur die Soldaten im Film, die sich in der gleichen Situation befinden, sondern auch die Menschen im koreanischen Publikum, die wegen der Teilungssituation einige Jahre ihres Lebens für den Militärdienst opfern mussten oder müssen. In dieser Sequenz führt dieser musikalische Einsatz zweifellos zur emotionalen Verknüpfung in diesem spezifischen Kontext und diese Parallelität zwischen Lied und Bild ergibt gleichberechtigt und gemeinsam eine emotionale Intensität und führt schließlich zur Manipulation des menschlichen Gefühls.<sup>932</sup> Dies kann ebenso als konzeptioneller Einsatz von Musik im Bild-Ton-Verhältnis, also „eine rational-semiotische Funktion der Musik“<sup>933</sup>, verstanden werden: Weil das Lied das Gefühl für den dargestellten Raum, den heimlichen Treffpunkt, unterstützt und so eine integrative und argumentative Funktion in Bezug auf

---

<sup>930</sup> Dabei unterscheidet er sich von den Filmen von Kwon-Taek Im, der als Legende des südkoreanischen Films bezeichnet wird. Der Filmemacher Im hat sein Leben lang zahlreiche Filme gedreht, die von koreanischen Themen handeln. Er versucht, sie in der traditionellen Volkskultur zu finden, im Vergleich dazu findet Chan-Wook Park sie, insbesondere in diesem Film, in der aktuellen Kultur, die einfach erfahren werden kann. Kwon kritisiert aber auch, dass die berühmten Lieder, die von südkoreanischen Soldaten an nordkoreanische Soldaten geschickt wurden, nicht aus derselben Zeit stammen, sondern aus den 1980er und 1990er Jahren. Mit diesem Zeitsprung soll die Rückständigkeit der nordkoreanischen Wirtschaft und Gesellschaft ausgedrückt werden. Vgl. Kwon (2002), S. 71-74.

<sup>931</sup> Kwang-Seok Kim (1964-1996) ist ein wichtiger Sänger in der koreanischen Popkultur, insbesondere für die Generation in den 1960er Jahren. Sein Lied „A letter from a private (Der Brief des Soldaten)“ funktioniert in diesem Film genauso stark wie filmische Inszenierungsmethoden, insbesondere um Mitgefühl zu erregen, dass sich die Soldaten beider Länder als programmierte Waffen in der Waffenruhe in derselben Situation befinden. Vgl. Inuhiro (2002), S. 40 und Kim (2002), S. 94.

<sup>932</sup> Vgl. Türschmann (1994), S. 127-128.

<sup>933</sup> Gräf; Großmann; Klimczak; Krah; Wagner (2011), S. 271 und Türschmann (1994), S. 126-127.

die visuelle und narrative Textebene ausübt.<sup>934</sup> Die Liedtexte fassen bedeutende Aussagen tiefsinnig zusammen und liefern dem Rezipienten Informationen über die semantische und/oder narrative Einbettung<sup>935</sup>, nämlich dass die Menschen beider Länder ihr Leben für eine sinnlose Sache verschwenden müssen. In einer weiteren Sequenz ist das Lied „The unmailed letter“ desselben Sängers zu hören, in der die beiden südkoreanischen Soldaten nach der Schießerei in der Wache den Tatort verlassen und wiederum auf die jeweils andere Seite der Brücke zurückkehren. Das ist der Moment, in dem sich das Geheimnis unter vier Männern in einen gewalttätigen und öffentlichen Konflikt verwandelt und sie sich als Repräsentanten der beiden Teile Koreas gegenseitig beschießen. Die Schießerei von beiden Seiten der Brücke aus ist wie ein verkleinerter Krieg und zerstört nicht nur die beiden Wachen in Süd- und Nordkorea, in denen die Soldaten ihr Geheimnis hüteten, sondern auch ihre Freundschaft. Der Text des Liedes verstärkt die Tatsache, dass den Soldaten beider Länder nicht erlaubt wird, Freunde zu sein, und sich beide Länder gerade in einer Kriegspause befinden. Mit diesem Lied verabschieden sich die vier Soldaten voneinander und kehren in die bittere Realität zurück.

In COAST GUARD drückt das Lied des südkoreanischen Sängers Yeun Yeo „The past is gone“ das Schuldgefühl des Korporal Kangs aus. Korporal Kang singt dieses Lied kurz vor Filmende selbst, als er sich in Uniform in der Stadtmitte befindet. Wie der Text des Liedes zeigt, ist die Vergangenheit vorbei und man kann nichts rückgängig machen, obwohl er es bereut. Die Kamera nimmt sein Gesicht ganz nah auf, entfernt sich und nähert sich wieder. Bis zum Ende des Liedes zeigt sie ihn in der Mitte des Bildes. Das Lied als aktiver Sprecher enthält die vergangene Zeit von Korporal Kang; dass er sich seiner Fehler bewusst war, aber nicht in der Lage war, es zuzugeben, was ihn verrückt machte.

Filmmusik als Begleitelement bestimmter Emotionen in einem dramatischen oder melancholischen Moment verwandelt den Charakter noch direkter, wenn sie von den Figuren selbst gesungen wird. In diesem Fall kommt die Filmmusik on-screen (Bildton), Schneider fasst die Funktionen der on-screen Musik wie folgt zusammen: Musik im on (Bildton) füllt die Leere zwischen Leinwand und Betrachter im Sinne einer dritten Dimension und konditioniert durch Einwirkung auf das Raum- und Zeitempfinden den Betrachter solcherart, daß er diesen Raum in sich selbst wahrnimmt.<sup>936</sup> Sie dient als

---

<sup>934</sup> Vgl. ebd., S. 271, Nasta (1991), S. 52 und Vgl. Burt (1994), S. 58-59.

<sup>935</sup> Vgl. Gräf; Großmann; Klimczak; Krah; Wagner (2011), S. 269 und Vgl. Kreuzer (2001), S. 201.

<sup>936</sup> Vgl. Schneider (1990), S. 135.

aktiver Sprecher dazu, die Hauptaussage des Films zu treffen und den retrospektiven Blick auf die Vergangenheit sowie das Wir-Gefühl zu richten.

In WELCOME TO DONGMAKGOL ist es zum ersten Mal in den Beispielfilmen in dieser Arbeit zu sehen, dass die Filmfigur selbst singt. In der Festsequenz lässt beispielsweise der Gesang eines südkoreanischen Soldaten die Erinnerung aufkommen, welche Rolle das Singen in der Menschheitsgeschichte gespielt hat: Sein Gesang des Liedes namens Chang-Ga, in einem Musikstil dieser Zeit, dient dazu, die festliche Stimmung im Dorf zu verstärken, indem der Höhepunkt des Festes sinnlich dargestellt wird. Dabei erhält diese Sequenz mit Hilfe von musikalischen Elementen einen Zustand der Utopie, in der keine ideologische Gegenüberstellung zwischen den Soldaten mehr zu finden ist. Sequenzen, in denen ein Lied gesungen und gehört wird und dabei die therapeutische Funktion der Musik, ein Urphänomen des Ausdrucks für die Daseinsweise des Menschen, bewirkt, kommen in diesem Film, in Dongmakgol, dem filmischen Raum, bis zu dieser Festsequenz oft vor.<sup>937</sup> [Abb. 171]

In einem weiteren Beispielfilm dient ein Lied während der gesamten Geschichte als zarte Andeutung über den Verlauf der Geschichte und übernimmt die Rolle für eine ordnende und strukturierende Funktion<sup>938</sup>: Im Film MY WEDDING CAMPAIGN ist früh eine Sequenz zu sehen, in der der betrunkene Hauptdarsteller mit seinem Freund zuhause sein Lieblingslied singt. [Abb. 157] Das bekannte koreanische Lied mit dem Titel „Seon-Hee is 18 years old“ von Heun-A Na<sup>939</sup>, das davon erzählt, seine Liebe, Seon-Hee, zu finden, die wieder zurückkommen soll, wenn die Aprikosen blühen. Es ist leicht zu vermuten, dass der Film von Anfang an mit diesem Volkslied sehr deutlich bekannt gibt, wie die Handlung verläuft, dadurch, dass die weibliche Figur Seon-Hee heißt und dieser Film damit endet, den rennenden Man-Taek auf den verblühten Feldern zu zeigen. [Abb. 162] Aus diesem Grund kann man davon ausgehen, dass das Lied die Beziehung zwischen aufeinanderfolgenden Sequenzen verdeutlicht<sup>940</sup> und als Vorhersage für die erzählende Geschichte mit einem geplanten Happy End und einer Absicht eingesetzt wird.

Bei einer Verbindung von Kriegssequenzen wird die Funktion der Musik für die Verweisung auf die zeitliche und emotionale Situierung der Diegese noch verdeutlicht.<sup>941</sup>

---

<sup>937</sup> Vgl. Dobberstein (2000), S. 31-32.

<sup>938</sup> Vgl. Gräf; Großmann; Klimczak; Krah; Wagner (2011), S. 262.

<sup>939</sup> Ein bekannter südkoreanischer Volkssänger (\*1947)

<sup>940</sup> Vgl. Gräf; Großmann; Klimczak; Krah; Wagner (2011), S. 262.

<sup>941</sup> Vgl. ebd., 271.



Im Film THE FRONT LINE singt ein südkoreanische Soldat ein Lied names „Serenade in front line“<sup>942</sup>, das im koreanischen Diskurs sofort die aktuelle Kriegszeit repräsentiert. Das Lied ist in der Anfangssequenz des Films zu hören, in der die Stimmung der damaligen Konfliktsituation in Kombination mit den unruhigen Stadtbildern effektiv vermittelt wird.<sup>943</sup> Dasselbe Lied wird in der letzten Kampfsequenz von den Soldaten mitgesungen wie ein Trauermarsch bei der Beisetzung. In Verbindung mit der Schlußsequenz ist diese Behauptung plausibel, denn sie überlebten ihren letzten Kampf nicht. Diese Andeutung wird auch durch das gefilterte Bild unterstützt, denn diese Sequenz ist speziell grau-blau gefärbt. Die Soldaten beider Seiten werden mit diesem Lied trotz ihrer physischen und ideologischen Distanz emotional verknüpft und ein Wir-Gefühl wird hergestellt, dass sie nämlich dasselbe Schicksal teilen, um die letzten 12 Stunden durchzuhalten. Außerdem wird eine Solidarität hergestellt, dass sie ein Volk sind, das dasselbe Lied ohne Erklärung versteht. Dabei spielen die unterschiedlichen Ideologien keine Rolle und es wird verdeutlicht, welche wirksame Bedeutung ein Lied aus kultureller und historischer Sicht besitzt. [Abb. 199 und 203]

Eine ähnliche Sequenz ist in dem Film NORTH KOREAN PARTISAN IN SOUTH KOREA zu finden. Die südkoreanischen Soldaten und kommunistischen Partisanen stehen sich gegenüber auf den abgeernteten Reisfeldern. Wegen eines kleinen Jungen, der auf die Reisfelder läuft, um seinen Hund zu fangen, unterbrechen sie ihre Schießerei. Während dieser Pause unterhalten sie sich und beginnen schließlich gemeinsam ein bekanntes Lied zu singen. [Abb. 82 und 83] Wie in THE FRONT LINE zeigt diese Sequenz mit Hilfe von einem Lied das einheitliche Volkstum Koreas. Das Lied funktioniert als gemeinsame Mentalität und bindet die Landsleute seelisch und emotional aneinander. Diese Sequenz verdeutlicht eine ähnliche Botschaft wie in THE FRONT LINE, nämlich wie tragisch und unsinnig diese ideologische Gegenüberstellung in einem Volk ist, und zeigt die Tatsache, dass die beiden ideologischen Gruppen nicht wegen unterschiedlichen Ideologien auseinandergerissen werden können, obwohl sie sich gegenüberstehen.

---

<sup>942</sup> Das Lied entstand während des Krieges im Jahr 1952 in Busan, das zu der Zeit als südlicher Flüchtlingsort beliebt war. Es gehört zur Kategorie der Kriegslieder, die vom Krieg und den davon stammenden Schmerzen handeln. Vgl. Segye newspaper, am 21.06.2012, auf: <http://www.segye.com/Articles/News/Opinion/Article.asp?aid=20120621022871&cid=>

<sup>943</sup> Je nach zeitlichen Merkmalen setzt Zhang die Epoche zwischen 1945 und 1960 aus drei kleinen Epochen zusammen. Nach Zhang tauchen in der letzten Epoche zwischen 1954-1960 zahlreiche Lieder auf, die von dem Krieg und der Flucht handeln. Insbesondere sind diese Lieder von der amerikanischen Kultur stark beeinflusst, so dass sie den Alltag nach dem Krieg mit exotischen Melodien wiedergeben. Vgl. Zhang (2009), S. 224.

Der Film SUNNY enthält zahlreiche Lieder in einer Mischung verschiedener Musikgenres der damaligen Zeit. Es war der seltene Fall, dass ein Krieg im Film mit Schlagern der Sängerin Chu-Ja Kim (\*1951)<sup>944</sup>, den Lee Sisters<sup>945</sup>, Jung-Mi Kim (\*1953)<sup>946</sup> sowie Popsongs begleitet wurde. Ein möglicher Grund liegt aus kultureller und gesellschaftlicher Sicht in der unterschiedlichen Bedeutung zwischen dem Vietnamkrieg und dem Korea-Krieg: Im Vergleich zum Korea-Krieg, der als Tragödie des Landes bezeichnet wird, war der Vietnamkrieg für die südkoreanische Gesellschaft eine Chance, ihre Popkultur zu entwickeln, die nach dem Korea-Krieg gerade in Gang gesetzt wurde. Dafür gab es gute Gründe: Die Bands und Sängerinnen ermutigten die ehrenhaften und friedliebenden südkoreanischen Soldaten. Vietnam war aus diesem Grund ein ironischer Ort, wo man sich zwischen Leben und Tod befand und dennoch in ausgelassener Stimmung. Ein weiterer Grund liegt im kulturellen und gesellschaftlichen Kontext des sozialen Status der Frauen in dieser Zeit: In dem Film SUNNY geht es um die 1960er Jahre aus Sicht einer Frau, die auf ihren Mann wartet und beschließt, selbst auf die Suche nach ihm in Vietnam zu gehen. Zu dieser Zeit war ihr Handlungsspielraum stark eingeschränkt. Um darzustellen, wie eine Frau in dieser Situation lebte, werden die bekannten Schlager aus der Zeit als gesellschaftlicher und historischer Hintergrund verwendet.

Ein Lied dient auch als Zeichen der Identität der Menschen in Bezug auf ihre Heimat. Im Film DEAR PYONGYANG ist der Vater, der koreanische Auswanderer in Japan, singend zu sehen: Er antwortet auf die Frage der Filmemacherin mit zwei gemischten Sprachen, nämlich koreanisch und japanisch, welche Stadt er lieber mag, die Insel Jeju, seine Heimat in Südkorea, oder Pyongyang, seine ideologische Heimat. Mit der Antwort die Insel Jeju beginnt er, ein koreanisches Lied mit dem Titel „Teacher in an island (1967)“ von der Sängerin Mi-Ja Lee<sup>947</sup> in sauberem Koreanisch zu singen. Mit dem Lied, das für seine Generation eine unvergessliche Erinnerung bedeutet, drückt er die Sehnsucht nach seiner Heimat aus<sup>948</sup> und erinnert ihn zugleich daran, woher er stammt. Seine Identität als

---

<sup>944</sup> Before too late (1969), Sergeant Kim's return from Vietnam (1969) und You are so far away (1970).

<sup>945</sup> Ulleungdo Twist (1966).

<sup>946</sup> Don't say you go (1971).

<sup>947</sup> Eine berühmte koreanische Sängerin (\*1941), genannt „Die Königin der Elegie“.

<sup>948</sup> Jang schreibt in ihrem Aufsatz, die Besonderheit der Liedtexte in den 1970er und 1980er Jahren sei gewesen, dass diejenigen Lieder populär waren, in denen in den Texten die Sehnsucht nach der verlassenen Heimat behandelt wird. Sie setzt sich damit auseinander, dass diese Tendenz mit einem historischen und gesellschaftlichen Hintergrund, dem Krieg, auseinandergerissenen Familien und Ansiedelung in der Hauptstadt mit der Industrialisierung eng verbunden sind, was dem Schicksal dieses Vaters und seiner Familie entspricht. Vgl. Jang (2012), S. 89.

Koreaner wird in dieser schlichten, aber sinnlichen Sequenz bestätigt und führt dazu, seine Vergangenheit und Gegenwart als Zwangsauswanderer und kommunistisches Mitglied wegen der unruhigen Landesgeschichte nachzuvollziehen. [Abb. 287] In DOOMAN RIVER und YODOK STORIES sind auch die zwei bekannten koreanischen Lieder zu hören, die jeweils von der Filmfigur gesungen werden: Chang-Hos Großvater und seine Dorfbewohner in DOOMAN RIVER befinden sich in der Mitte des Bildes und trinken zusammen. Einer von ihnen beginnt, das Lied „A Dooman River full of tears“ (1936) von Jung-Gu Kim, einem südkoreanischen Sänger, zu singen und die anderen hören schweigend zu. [Abb. 293] Der Film YODOK STORIES zeigt eine nordkoreanische Frau, einen Flüchtling, allein in einer Sequenz, in der sie das Lied „A brier flower“ (1942) von Nan-A Baek singt. [Abb. 302] Die beiden Lieder erhalten zuerst eine inhaltliche Gemeinsamkeit, nämlich die Sehnsucht nach der Heimat. Insbesondere den gesellschaftlichen Veränderungen, zum Beispiel der Befreiung von der japanischen Kolonialzeit und dem Korea-Krieg, entsprach der Inhalt der Lieder, so dass sie sich als die beliebtesten Lieder etablierten. Der enorme Erfolg führte dazu, dass jeweils Filme mit demselben Titel in Südkorea gedreht wurden. Die Lieder verbinden die Menschen, die die koreanische Wurzel besitzen, unabhängig davon, wo sie leben oder lebten, unter demselben Volk mit dem Wir-Gefühl.

Filmmusik in Propagandafilmen wird zuerst als raumsemantischer Einsatz verstanden, der das Gefühl für den dargestellten Raum unterstützt<sup>949</sup> und zugleich das Ziel des Einsatzes verdeutlicht. In der letzten Sequenz von TESTIMONY, dem Höhepunkt des Films, sind drei bekannte Lieder für Koreaner zu hören, während südkoreanische Soldaten wiederum im Kampf ihre nordkoreanischen Gegner besiegen: Die Nationalhymne, als Zeichen für Südkorea, ein Kampflied mit dem Titel „Good bye my comrade“ und das Lied mit dem Titel „6.25 war“. Die drei musikalischen Elemente dienen dazu, die Hauptbotschaft des Films ganz gezielt zu zeigen.<sup>950</sup> [Abb. 63 und 64]

## **8.2 Konfliktfilm, gestern, heute und morgen: Eine Perspektive des südkoreanischen Konfliktfilms**

Koreanische Konfliktfilme haben im Vergleich zu anderen koreanischen Filmen einen besonderen Stellenwert. Im südkoreanischen Diskurs bilden sie ein eigenes Genre, das alle

---

<sup>949</sup> Vgl. Gräf; Großmann; Klimczak; Kraß; Wagner (2011), S. 271.

<sup>950</sup> Vgl. Oh (2011), S. 406.

klassischen und gemischten Filmgenres integriert; im Wandel der Geschichte haben sie sich dabei stetig weiterentwickelt, in engem Zusammenhang mit der Politik der verschiedenen Präsidenten Südkoreas gegenüber Nordkorea. Als charakteristische Besonderheit in der koreanischen Geschichte besitzt der Korea-Krieg eine wichtige Position, so dass er bisher die gesamte Landesstruktur und -geschichte stark beeinflusst hat. Das gilt auch für die koreanische Filmgeschichte.

Obwohl sich dieses Filmgenre mit der Popularität des Films als neue Unterhaltungsmöglichkeit in Südkorea ansiedelte und sich parallel zur südkoreanischen Filmgeschichte entwickelte, dauerte es sehr lange, bis sich dieser Begriff etablierte. Bis Ende der 1990er Jahre wurde die südkoreanische Gesellschaft durch mehrere diktatorische Regierungen belastet und diese standen außerdem im Konflikt mit Nordkorea. Mit der Renaissance des südkoreanischen Kinos seit Ende der 1990er Jahre entwickelten sich die Konfliktfilme sowohl qualitativ, als auch quantitativ. Nur wenige der Filme hatten wirklich wirtschaftlichen Erfolg und wurden im südkoreanischen Diskurs als wichtig angesehen und behandelt, andere Konfliktfilme scheiterten dabei, die Aufmerksamkeit von Publikum und Filmkritikern zu gewinnen. Die Aufmerksamkeit der Kritiker richtete sich auf einige wenige erfolgreiche Filme und nur diese galten als wichtig und wurden in wissenschaftlichen Arbeiten thematisiert. Andere Konfliktfilme, meist Komödien und kleine Dokumentarfilme, wurden im Diskurs wenig beachtet und dadurch wurde das Genre in der Entwicklung behindert.

Die vorliegende Arbeit bietet einen umfangreichen Überblick über den Konfliktfilm im südkoreanischen Kino seit dem Korea-Krieg, die wissenschaftlich bisher ohne genaue Kategorisierung als Einzelbeispiele behandelt worden sind. Diese Arbeit hat aus diesem Grund den Stellenwert, dass sie den Begriff Konfliktfilm als regional-spezifische Filmkategorie etabliert und mit akribisch gesammelten Filmbeispielen die Entwicklung sowie die Merkmale dieser Filme im Zusammenhang mit der politischen und gesellschaftlichen Geschichte zwischen Süd- und Nordkorea belegt. Diese Arbeit setzt einen Meilenstein für die weitere nationale und internationale Forschung über koreanische Konfliktfilme vor und nach der Wiedervereinigung. Durch die Analyse, welche Wirkung die Teilung auf das Land hatte, wie diese Wirkung in Filmen umgesetzt wurde und wie sich die Tendenzen je nach Epoche veränderten, werden die Identität und Denkweise von den Menschen, die sich in der heutigen Zeit befinden, und zugleich von den ehemaligen Präsidenten und deren Regierungen in der jeweiligen Epoche beleuchtet. Dadurch wird

deutlich, dass dieses Filmgenre, insbesondere für die Koreaner, einen Rückblick auf ihre Vergangenheit, zugleich aber eine Betrachtung ihrer Gegenwart und auch eine Vorbereitung auf ihre Zukunft, nämlich die gemeinsame Wiedervereinigung bedeutet. Seit 1950 wurden mehr als 250 koreanische Filme zu diesem Thema in verschiedenen Filmgenres produziert. Als Blütezeit des Konfliktfilms kann man die 1990er Jahre bezeichnen, als der koreanische Konfliktfilm äußerst populär war, und man in Südkorea von einem „Syndrom des Konfliktfilms“ sprach. Die Entwicklung bis zur Blütezeit dieses Genres war aber sehr langwierig. Trotz der ständigen Filmproduktion nach der Teilung des Landes, wurden diese Filme in Südkorea wenig beachtet. In den wenigen Besprechungen wurde eher die politische Situation thematisiert, im Vergleich dazu wurde der kulturelle Aspekt meist außer Acht gelassen. Es gibt dafür zwei wichtige Gründe: Die politische Lage, „die Spaltung des Landes“ ist zwar ein beliebtes Thema in den letzten 50 Jahren, jedoch gibt es zu diesen Filmen immer noch einschlägige Meinungen, die besagen, dass sie mit bestimmten Absichten produziert und als politische Strategie der alten Regierung eingesetzt wurden. Außerdem war es lange Zeit in Südkorea verboten, sich über Nordkorea zu äußern oder in Verbindung mit diesem Land zu stehen. Für Filmemacher und Kritiker gab es keine Ausnahme. Aus diesem Grund standen diese Filme häufig unter der Kontrolle der Regierung, die Filmemacher hatten damals selten die Möglichkeit, ihre Kunst frei herzustellen. Deshalb gestaltet es sich äußerst schwierig, diese Filme neutral zu untersuchen. Die Möglichkeiten, Filme mit dem Thema Teilung zu drehen, waren seit langem, genauer gesagt bis Anfang der 1990er Jahre im Rahmen des Antikommunismus stark eingeschränkt, so dass freie Künstleraktivitäten, befreit vom Einfluss der Regierung, kaum möglich waren, das gleiche galt für die in Nordkorea produzierten Filme. Dabei sind es seit 2000 besonders die Filme über die Teilung oder den Konflikt zwischen Süd- und Nordkorea, die enorme Kinobesucherrekorde erzielen. Der Grund liegt darin, dass dieses Thema wegen der politischen Entspannung zwischen beiden Ländern und der filmwirtschaftlichen Entwicklung der südkoreanischen Filmindustrie für viele Generationen universell ist, so dass man die Situation und Problemstellung in Filmen vorurteilslos nachvollziehen kann. Die Filme vermitteln nicht mehr wie früher nur das „böse Nordkorea und seine Bevölkerung als Täterfiguren“ aus einer eingeschränkten Sicht, sondern aus verschiedenen Perspektiven als vielfältige Filmfiguren.

In den 1950er Jahren entstanden die Konfliktfilme meist unter dem Namen Guk-Check Film nach gezielten politischen Richtlinien gegen den Kommunismus und ersetzten

beispielsweise das Filmgenre Kriegsfilm als allgemeine Benennung durch die Bezeichnung Konfliktfilm. Das Glücksgefühl, überlebt zu haben, hielt nur kurz an, die Überlebenden wurden in eine miserable Lebenssituation gedrängt, und waren gezwungen, in dieser neuen Nachkriegssituation zu überleben. Die Tendenz der Filme richtet sich darauf, entweder ein realistisches Lebensbild nach dem Krieg (AIMLESS BULLET) oder ein propagandistisches Bild der Kriegshelden (FIVE MARINES) darzustellen. Seit den 1960er bis Ende der 1980er Jahre wurde der Kalte Krieg fortgesetzt und das Verhältnis zwischen beiden Ländern wurde angespannter. Die vom Militär gestützte Regierung von Park, der als Diktator 18 Jahre lang an der Macht war, setzte die Arbeitskraft der Bevölkerung gezielt ein, um durch die Industrialisierung einen Wohlstandsstaat zu schaffen. Um die Bevölkerung unter diesem Ziel vereinen und mobilisieren zu können, wendete seine Regierung die bittere Erinnerung an den Krieg als nützliche und effektive Methode an, um sie für das gemeinsame Ziel zu motivieren. Die Kriegserinnerungen werden konkret mit Nordkorea assoziiert, das den Krieg begann. Damit wurden extreme Hassgefühle gegen den Kommunismus verbreitet. Unter dieser gesellschaftlichen Stimmung verbot die Regierung, die das Land in jeder Hinsicht stark aufstellen wollte, nicht nur das Tabuthema Nordkorea, sondern schränkte damit auch die Freiheiten der Bürger des gesamten Landes ein. Die künstlerischen Bereiche wurden stark zensiert und kontrolliert, der Filmmarkt war keine Ausnahme. Film, als bedeutende Freizeitaktivität der Bevölkerung, war für die Regierung eine attraktive Methode, die Menschen für den Antikommunismus zu vereinen. In den 1960er Jahren, der ersten Blütezeit des südkoreanischen Kinos, wurden Konfliktfilme - ersetzbar durch den Begriff antikommunistische Filme - aktiv mit staatlicher Unterstützung produziert; meist enthielten sie im Filmgenre Kriegsfilm, Dokumentarfilm oder Melodrama Erinnerungsstücke an den Krieg (THE MARINE NEVER RETURNED, LEGEND OF SSARIGOL, FLAME IN THE VALLEY) und den hinterlassenen Schmerz (THE DMZ, THE NORTH AND THE SOUTH) oder tragische Familienschicksale (A HERO WITHOUT SERIAL NUMBER). Nach dem Korea-Krieg bis Ende der 1960er Jahre wird Nordkorea und seine Bevölkerung meist als Soldaten im südkoreanischen Kino gezeigt, die Südkoreaner gewalttätig und kaltblütig töten, so dass Nordkorea als Kriegsauslöser und Gegner inszeniert wurde.

In den 1970er Jahren wurde die Zensur verstärkt, dadurch wurde die Produktivität der Filmemacher eingeschränkt. Als Epoche des Stillstands der Konfliktfilme und dunkelste Zeit des südkoreanischen Kinos wurde jedoch die antikommunistische Absicht in Filmen

noch relevanter. (TESTIMONY, DOES THE NAK-DONG RIVER FLOW?, NO GLORY) Obwohl der Kalte Krieg beendet war, führte eine Militärregierung das Land von 1980 bis Ende der 1990er Jahre weiter. Unter internationalem Einfluss wurde der Protest gegen die damalige Regierung und ihre andauernde Unterdrückung laut. Die demokratische Welle in anderen Ländern brachte nicht nur in die politische Situation eine neue Perspektive, sondern auch in den filmästhetischen Bereich, im Blick auf die Themen Landesteilung und Nordkorea. Diese Periode ist als Rückblick auf die Vergangenheit mit dem Zusammenbruch der Ideologie und als Vorbereitung auf die neue Welle im südkoreanischen Kino (GILSOTTEUM, THE TAEBAEK MOUNTAINS, NORTH KOREAN PARTISAN IN SOUTH KOREA) zu bezeichnen. Nicht nur die menschliche Darstellung nordkoreanischer Soldaten und Partisanen, sondern auch die kritische und realistische Betrachtung ideologischer Probleme sind wichtige Merkmale dieser Epoche.

Die Amtszeit von Dae-Jung Kim von 1998 bis 2003 brachte dramatischen Schwung in das Verhältnis zwischen Süd- und Nordkorea, der auch in der Amtszeit seiner Nachfolger erhalten blieb. Das Gipfeltreffen öffnete die lang verschlossene Tür zu dem geheimnisvollen Land und gleichzeitig die Augen, wie das Land Nordkorea wirklich ist und dass es der fremde Bruder Südkoreas ist. Die euphorische Stimmung der Versöhnung und Kooperation schweißte beide Länder in verschiedenen Bereichen zusammen und brachte ihren Landsleuten die Hoffnung auf eine friedliche Wiedervereinigung zurück. In dieser entspannten politischen Situation und der enorm entwickelten Filmwirtschaft als wichtigem Wendepunkt kamen Konfliktfilme in ihre Blütezeit, nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ, so dass man ohne Übertreibung sagen kann, dass die Geschichte der Konfliktfilme in Südkorea in zwei Abschnitte geteilt werden kann: vor und nach der Amtszeit von Dae-Jung Kim. Vor seiner Amtszeit konzentrieren sich die Konfliktfilme meist darauf, die antikommunistische Botschaft aus Sicht von Südkorea zu vermitteln, das Thema Landesteilung wird dabei eher als nationales Problem zwischen Süd-Nordkorea betrachtet. Während und nach seiner Amtszeit erweitern die Konfliktfilme jedoch ihren Themenbereich, über die klassischen Konflikte beider koreanischen Länder hinaus, so dass die vom Krieg und der Teilungssituation abgeleiteten Themen, wie Flüchtlinge oder nordkoreanische Spione in Südkorea oder die politische Unruhe in Nordkorea als wichtige Quellen der Konfliktfilme auftauchen.

In verschiedenen Filmgenres wurden die Teilung des Landes und Nordkorea thematisiert, das Land und seine Bevölkerung tauchten dabei in unterschiedlichen Filmrollen auf. Die

Darstellung Nordkoreas und seiner Landsleute variiert je nach Filmgenre; als albern und ungefährlich in Komödien, als Bruder in Spionagefilmen, als Opfer und ein Volk in Kriegsfilmern, Dramen und Dokumentarfilmen. Zu Beginn des Jahres 2000 tauchte der Konfliktfilm nun auch in einem gemischten Filmgenre mit Spektakel auf, wie in SHIRI, der eine neue Welle in Bezug auf Konfliktfilme brachte, und JSA. In dieser Epoche warf der Konfliktfilm einen Blick auf die Vergangenheit aus humanistischer Sicht unter dem Motto, dass beide Länder ursprünglich ein Land bildeten. Die fünf erfolgreichsten Filme und der Dokumentarfilm REPATRIATION in dieser Epoche zeigen diese einheitliche Tendenz: SHIRI, JSA, SILMIDO, TAEGUKGI und WELCOME TO DONGMAKGOL werden in unterschiedlichen Filmgenres kategorisiert, sie thematisierten jedoch eine klare Darstellung einer ideologischen Gegenüberstellung und gingen weg von der Vorstellung, dass Konfliktfilme ausschließlich realistisch sein müssen. Dabei wurde das Bild des Gegners dramatisch verändert. Kurz nach dem Krieg galt nicht nur die nordkoreanische Regierung, sondern auch ihre Landsleute als Gegner; in dieser Epoche jedoch setzten Konfliktfilme die Machtführer als ihren Gegner ein, die seit langem von beiden Seiten als politisches Mittel verwendet wurden. (SILMIDO) Mit Hilfe von Filmtechnik wurden naturalistische Bilder geliefert, dabei war auch wichtig, die veränderte Beziehung zwischen beiden Ländern darzustellen, als klare Botschaft: Wir sind alle Opfer des Krieges, deshalb ist es unsinnig, zu unterscheiden, wer Täter und Opfer ist. Die Filmfiguren wurden symbolisch als Sündenböcke der Teilungssituation und der Feindschaft zwischen beiden Ideologien dargestellt. Im und nach dem Krieg gab es ausschließlich zwei Menschengruppen: die Verstorbenen, die mit ihrem Tod zu Opferfiguren wurden, und die Überlebenden, die sich mit ihrem mühsamen Überlebenskampf und den Schuldgefühlen als Opfer fühlten. Diese Empathie wirkte auch in der nächsten Epoche, insbesondere in Kriegsfilmern mit einer deutlichen Botschaft gegen den Krieg, die in den 2000er Jahren nach einem Stillstand wieder aktiv produziert wurden.

In dieser Epoche entstanden als Neuerung Komödien zu den Themen. Sie beschrieben meist die Liebesgeschichten von Paaren, die jeweils aus Nord- und Südkorea stammen. In den Filmen WHISTLING PRINCESS und LOVE OF SOUTH AND NORTH war die Landesteilung eine wichtige Voraussetzung, die Liebesgeschichte noch dramatischer darzustellen. Jedoch ist dabei kein scharfer Unterschied der Ideologien zu finden. Für die junge Generation spielte die Landesteilung zunächst keine spürbare Rolle, die ihre Lebenssituation veränderte, aber im Laufe der Zeit beeinflusste die Teilung doch ihr Leben und ihre



persönlichen Probleme und sie bemerkten schließlich die Tragödie ihres Landes. Zudem hat sich die Darstellung der nordkoreanischen Spione ins Nürrische und Humorvolle verändert. Die Spione sind zufällig nach Südkorea über das Meer gelangt und werden dort von dem sich rasch entwickelnden Südkorea überwältigt. Zusammenfassend haben die Konfliktfilme in dieser Zeit von einem kritischen Blick bis zur humorvollen Annäherung an die Teilungssituation und den Korea-Krieg sowie der politischen Gegenüberstellung mit Nordkorea ausreichend Themen abgedeckt.

Unter Präsident Myung-Bak Lee setzte sich zwischen 2008 und 2013 die Popularität der Themen und ihre Tendenz fort. Die Regierung von Dae-Jung Kim versuchte unter der klaren Trennung zwischen Politik und Wirtschaft permanent, mit Nordkorea gemeinsame Gespräche zu führen, im Vergleich dazu ging die Regierung von Lee davon aus, dass solche Gespräche keine Bedeutung mehr haben, wenn Nordkorea kein ernsthaftes Interesse zeigt. In dieser Situation, dass sie Nordkorea, das die Vereinbarungen zwischen beiden Ländern in der Vergangenheit nicht einhielt, zu Veränderungen aufforderten, führte schließlich dazu, dass beide Länder nicht mehr zu Gesprächen zusammenkamen. Unter dieser politischen Anspannung wurden gängige Filmgenre, wie Kriegsfilme (THE FRONT LINE) und Spionagefilme, mit noch größerem Spektakel und eindringlicherer Botschaft produziert. Daneben wurde in Konfliktfilmen der realistische Alltag in Nordkorea als wichtiges Interesse angenommen und sie tendierten in Richtung Drama und Dokumentarfilm. In dieser Epoche fokussieren die Filme den bürgerlichen Alltag in Nordkorea und seiner Regierung, die sich nicht um die Bevölkerung kümmert oder sich wegen plötzlicher Machtwechsel in Unruhe befindet. Nordkorea wird von einem Regime beherrscht, das ständig nach Aufmerksamkeit von der Außenwelt sucht, um seine Macht zu demonstrieren, zuletzt wollte es demonstrieren, wie es mit seiner Atomwaffe den Weltfrieden bedrohen kann. Ironischerweise drückt das Land damit eher die Unfähigkeit seiner Regierung aus und bleibt unverändert auf der internationalen Bühne als eines der ärmsten Länder, das finanzielle Unterstützung benötigt und in dem die Menschenrechte permanent verletzt werden.

Mit steigender Zahl nordkoreanischer Flüchtlinge und verhungender Menschen in Nordkorea waren diese aktuellen Themen in Filmen oft zu finden. Auch Filmemacher, die selbst nordkoreanische Flüchtlinge waren, inszenierten als aktive Sprecher die wahre Lebenssituation in ihren Filmen. Dies geschah weiterhin mit einem kritischen Blick auf Südkorea aus Sicht der nordkoreanischen Flüchtlinge, wie Südkorea mit ihnen umgeht und

wie sie sich in Südkorea als Fremde behaupten müssen. Ein externer Blick auf die Themen ist auch zu finden, in dem das Teilungsproblem in einer Familiengeschichte und aus Sicht eines objektiven Betrachters gezeigt wird. Die Themenveränderungen in aktuellen Konfliktfilmen, wie Spionagefilmen, darf dabei nicht aus den Augen verloren werden: Die Auseinandersetzungen in der nordkoreanischen Führungsriege durch den inneren Zwiespalt nach dem Tod des Diktators Jung-Il Kim am 17.12.2011.

Das Trauma der Spaltung des Landes kehrt immer wieder in der imaginären Welt zurück. Es ist relevant, dass diese Filmgenres im südkoreanischen Diskurs weiterhin produktiv bleiben und die behandelten Themen je nach zukünftiger Landessituation sehr flexibel aufgenommen werden. Möglicherweise spielt die Wiedervereinigung, die irgendwann in Erfüllung gehen könnte, eine Rolle, dieses Filmgenre weiterhin im Entwicklungsprozess zu halten. Die Überwindung des Verfolgungswahns, dass dieses Thema eine Realität darstellt, bietet eine Möglichkeit, diese Kerngeschichte mit dem Prozess der Umsetzung in der inszenierten Welt je nach künstlerischem Bedarf zu gestalten. Trotz des enormen Erfolges solcher Filme waren immer wieder starker Kritik ausgesetzt, dass sie die bittere und traurige Geschichte sogar der komödiantischen Unterhaltung opfern würden, insbesondere ohne Bezug zu einer realistischen Ebene. Dabei hat es keinen einzigen Fantasiefilm oder Horrorfilm über dieses Thema gegeben. Diese Tatsache unterstützt die Behauptung, dass das Thema der Teilung des Landes sich immerhin zwischen Realität und Fantasie befindet: Es gibt keinen realistischeren und schrecklicheren Horrorfilm als den selbst erlebten Krieg, noch einen irrealeren und prächtigeren Fantasie-Sciencefictionfilm, um das Schicksal des Landes zu beschreiben, denn das wäre respektlos.

Das Jahr 2013 ist für Südkorea ein bedeutendes Jahr aus historischer Sicht, denn erstens ist in diesem Jahr eine neue Regierung angetreten und zweitens ist es der 60. Jahrestag des Waffenstillstands. Im Februar 2013 trat die neue Regierung von Geun-Hye Park an. Ihre Regierung steht aus zwei Gründen auf dem Prüfungsstand: Sie ist die erste Präsidentin in der südkoreanischen Geschichte und sie ist die Tochter des ehemaligen südkoreanischen Präsidenten Chung-Hee Park, „die Erbin des ehemaligen Diktators“<sup>951</sup>. Dessen Regierungszeit wird noch immer aus zwei Perspektiven betrachtet: In seiner langen Amtszeit entwickelte sich Südkorea nach dem Korea-Krieg wirtschaftlich sehr erfolgreich,

---

<sup>951</sup> Wagner (2012): südkoreas Präsidentin Park Geun Hye. Die Erbin des Diktators, in: Spiegel, am 20.12.2012, auf: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/suedkorea-die-wahl-von-park-geun-hye-reisst-historische-wunden-auf-a-874043.html>

überschattet wurden diese Fortschritte jedoch von dem Machtmissbrauch des Diktators zur Unterdrückung der Opposition.

Seit Beginn des Jahres trat Guen-Hye Parks Regierung der Provokation Nordkoreas tatkräftig entgegen und versuchte, mit diesem Gespräche zu führen, während sie dortige innenpolitische Situation genau beobachtete. Bei der Ansprache der Präsidentin<sup>952</sup> zur Gedenkfeier für die UN-Soldaten am 22. Juni 2013 war zu spüren, dass mit dem Problem der Teilung des Landes eine schwere Aufgabe auf die Schultern der nächsten Präsidentin übertragen wurde. Nach dem Tod von Jung-Il Kim wurde der Nachfolger Jung-Eun Kim zum Präsidenten Nordkoreas ernannt. Der plötzliche Tod von Jung-Il Kim hat die Gefahr einer Kriegsprovokation heraufbeschworen und die Lage zwischen den beiden Koreas wurde angespannt. Nach dem Tod seines Vaters versuchte der junge Diktator mit einer Provokation die wiederholte Erbschaft seiner Regierung seit der seines Großvaters zu stabilisieren, wurde aber schließlich von den USA und China zur Zurückhaltung aufgefordert. Dafür verwendete Nordkorea Anfang 2013 seine klassische Strategie in der Übergangsphase einer neuen Regierung, nämlich die Anspannung im Land auf den Höhepunkt zu bringen. Seine Regierung zeigte gegenüber Südkorea die kalte Schulter, und provozierte Südkorea mit Hilfe der internationalen Medien. Außerdem fand am 12.02.2013 der dritte Nukleartest statt und Nordkorea stellte seine Armee an der Landgrenze auf. Es verdeutlichte aber auch dabei, dass nicht nur Südkorea, sondern auch Niederlassungen der USA angegriffen werden konnten. Schließlich wurde der gemeinsame wirtschaftliche Bereich in Kaesong an der Grenze beider Staaten im April 2013 geschlossen und erst vier Monate später wieder geöffnet. Dieses Mal gewann Nordkorea mit seiner klassischen Strategie nicht viel, denn das Verhalten von China, seinem alten Unterstützer und von Südkoreas Präsidentin veränderte sich gegenüber Nordkorea: Der Präsident Chinas, Xi Jinping, verlangte „the denuclearization of the Korean peninsula“<sup>953</sup> und die Präsidentin Park kündigte für die Zukunft keine grundlose finanzielle Unterstützung mehr an. Damit hat Nordkorea keine andere Möglichkeit, als mit Südkorea ins Gespräch zu kommen, um seine wirtschaftliche Notlage zu verbessern. Unter dem wieder entspannteren Verhältnis der beiden Koreas seit Ende August 2013 ist die Hoffnung auf die friedliche

---

<sup>952</sup> “The war may have ended 60 years ago, but the Republic of Korea remains today a divided nation. This land must never again be visited with the tragedy of war. And our young people must never again be sacrificed in its throes.” (From remarks at the Ceremony Honoring the United Nations Korean War Veterans on the 60th Anniversary of the Korean War Armistice, July 22, 2013)

<sup>953</sup> Cho (2013), S. 2.

Wiedervereinigung wieder aufgetaucht und mit dem Vorschlag von Präsidentin Park der Gründung eines Parks im DMZ mit dem Namen „Park des Friedens“ konkretisiert worden. Es bleibt aber offen, wie sich die Situation Koreas, nach dem dreijährigen Korea-Krieg und der folgenden 60-jährigen Waffenruhe entwickeln wird. Wie in den vorangehenden Kapiteln erwähnt, spiegeln Konfliktfilme die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen in Süd- und Nordkorea wider. Korea wurde vor 60 Jahren in zwei Länder geteilt, nun treffen sie im realen und filmischen Raum mit unterschiedlichen Gesichtern aufeinander. Die zwei fremden Brüder befinden sich seit 1953 in einem sich wiederholenden Wechsel von Freundschaft zu Entfremdung.

## **Bibliographie**

- ALBERTS, Thies; GRUNDMANN, Matthias (2008): Familie im Film – Die Familie im filmischen Wandel, S. 87-110, in: Gesellschaft im Film (Hrg. Markus Schroer), UVK: Konstanz.
- ARNOLD, Frank; von BERG, Ulrich (1987): Sam Peckinpah. Ein Outlaw in Hollywood, Ullstein: Frankfurt am Main/Berlin.
- ARNHEIM, Rudolf (2002): Film als Kunst. Mit einem Nachwort von Karl Prümm und zeitgenössischen Rezensionen, Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- BACK, Moon-Im (2002): Die Politik der Entideologisierung – SHIRI, THE SPY und JSA, S. 106-129, in: Film und Aspekt I. JSA (Hrg. Moon-Im Back), Sam-In: Seoul.
- BAE, An-Na (2008): A Study on dailiness and subjectivity in Korea independent documentaries, Chung-Ang University: Seoul.
- BAE, Su-Kyong (2004): A Study on the transition of Korean Film censorship system - focus on administrative character and changes of film censorship organization, Chung-Ang University, Seoul.
- BAHN, Peter (1986): Natur-Religion - Dem Leben begegnen, S. 234-241, in: Zurück zur Natur-Religion? (Hrg. Holger Schleip), Bauer: Freiburg.
- BALME, Christopher; BOENISCH, Peter M. (2001): Re-Play. Wiederholung der Welt. Welten der Wiederholung im zeitgenössischen britischen Drama, S. 269-284, in: Die Wiederholung (Hrg. Jürgen Felix; Bernd Kiefer; Susanne Marschall; Marcus Stiglegger), Schüren: Marburg.
- BARTHES, Roland (1989): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- BECKER, Sabina; KORTE, Barbara (2011): Visuelle Evidenz? Zum Reflex der Fotografie in Literatur und Film: Einführende Überlegungen, S. 25-38, in: Visuelle Evidenz. Fotografie im Reflex von Literatur und Film (Hrg. Sabina Becker; Barbara, Korte), Linguae & litterae; 5, De Gruyter: Berlin/New York.
- BIRKE, Dorothee; BUTTER, Michael (2011): Geister sehen. Fotografie im Horrorfilm, S. 212-230, in: Visuelle Evidenz. Fotografie im Reflex von Literatur und Film (Hrg. Sabina Becker; Barbara, Korte), Linguae & litterae; 5, De Gruyter: Berlin/New York.
- BRAUERHOCH, Annette (1996): Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror, Schnüren: Marburg.
- BRAUERHOCH, Annette (2002): Feminismus und Film, S. 163-165, in: Reclams Sachlexikon des Films (Hrg. Thomas Koebner). Reclam: Stuttgart.
- BRINKEMPE, Peter V. (2002): Die neue zivilsoldatische Mentalität, S. 207-222, in: MedienTerrorKrieg: zum neuen Kriegsparadigma des 21. Jahrhunderts (Hrg. Goedart Palm; Florian Rötzer), Verlag Heinz Heise: Hannover.
- BURT, George (1994): The Art of Film Music. Special emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman, Northeastern University Press: Boston.

- BÜRGER, Peter (2007): Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood, 2., durchgesehene und erweiterte Aufl, Schmetterling Verlag: Stuttgart.
- BÜSCHEL, Hubertus (2008): Ein „vergessener Krieg“?. Erinnerung an den Koreakrieg und den USA, S. 192-207, in: Der Korea-Krieg. Wahrnehmung – Wirkung – Erinnerung (Hrg. Christoph Kleßmann; Bernd Stöver), Böhlau Verlag: Köln, Weimar, Wien.
- BYUN, Chang-Ku (2011): South Korea's Policies toward North Korea and South-South Conflicts. Characteristics and Implications, S. 173-209, in: Korean Association of Unification Strategy, Vol. 11, No. 3, Seoul.
- BYUN, Jai-Ran (2004): Understanding on North Korea appearing in South Korean Films - focusing on SHIRI, SPY LEE CHUL-JIN and JSA, S. 241-276, in: Film Studies, No. 16, Seoul.
- BYUN, Jai-Ran (2011): Reading the City Seoul, in modernity on Yu Hyeon-Mok's Works from the 1960s – Focused on AIMLESS BULLET and THE SCHOOL EXCURSION, S. 157-184, in: Film Studies, No. 49, Seoul.
- BYUN, Jai-Ran (2011): Experience of Modernity in the 1950-60's Korean Cinema – Reading Seoul Represented in Films, S. 186-214, in: Film Studies, No. 23, Seoul.
- CHANG, Woo-Jin (2007): Flashbacks and Inner Voices in FIVE MARINES - Narrative Strategy and Style, S. 317-343, in: Film Studies, No. 34, Seoul.
- CHO, Han-Bum (2013): Prospects for North Korea's Nuclear Issue and Inter-Korean Relations in the Second half of 2013, in: Center for Unification Policy Studies (Hrg. Korea Institute for National Unification), online Series CO 13-20, Seoul.
- CHO, Hye-Jung (2011): Study on the formation of Korean Film Policy – Focusing on promotion film policies of Rhee government, S. 381-399, in: Film Studies, No. 49, Seoul.
- CHO, Jun-Hyung (2001): Anticommunism film, S. 29-34, in: Information of imagery culture (Hrg. Korean Film Archive), No. 22, Seoul.
- CHO, Jun-Hyeung; Lee, Woo-Seok; YEON, Hye-Suk; HAN, Se-Hee (2004): The Korean Cinema in Newspapers 1945-1957, Korean Film History Research Material Series 02 (Korean Film Archive, KOFA), Space & People: Seoul.
- CHO, Jun-Hyeung (2005): Korea Film Industry and Policy, S. 144-205, in: Korean Film Studies 1980- 1997 (Hrg. Korean Film Archive, KOFA), Korean Film History Research Material Series 02, Iche: Seoul.
- CHO, Su-Jin (2006): Frauenfiguren im koreanischen Film der Gegenwart im Bezug auf den gesellschaftlichen Kontext, Erlangen-Nürnberg Universität: Erlangen-Nürnberg.
- CHO, Sung-Chul (2010): A Study for Improvement of North Korean Immigrants Settlement, Kyung-Hee University.
- CHOI, Eun-Jin (2009): Two Views of Unification of North- and South Korea - focusing on THAW OF SPRING DAY, LOVE OF SOUTH AND NORTH und MY WEDDING CAMPAIGN, S. 238-245, in: Korea Contents Studies, Vol. 9, No. 1, Seoul.

- CHOI, Jin-Hee (2010): *The South Korean Film Renaissance: local hitmakers, global provocateurs*, Wesleyan University Press: Middletown USA.
- CHOI, Yong-Ho; SHIN, Jung-A (2012): *THE FRONT LINE and the reality of the war*, S. 201-226, in: *Study of Semiotics*, Vol. 32, Seoul.
- CHUNG, Kyung-Sup (1989): *Aspekte der Wiedervereinigung Koreas. Innen- und außenpolitische Probleme bis zum Jahr 1974*, Politikwissenschaft Band. 3, Lit Verlag: Münster.
- CHUNG, Sung-Il (1987): *Über Im Kwon-Taek*, Oneol: Seoul.
- CHUNG, Sung-Il (2003): *Film about COAST GUARD*, S. 412-431, in: *Kim Ki-Duk – Wildwuchs oder Sündenbock* (Hrg. Chung Sung-Il), Happy reading: Seoul.
- CHUNG, Sung-Il (2003): *Im Kwon-Taek spricht über sich, Teil 2*, Hyunsik Book: Seoul.
- CHUNG, Sung-Il (2006): *Four Variations on Korean Genre Film. Tears, Screams, Violence and Laughter*, S. 1-16, in: *Korean Cinema from Origins to Renaissance* (Hrg. Mee-Hyun Kim), Communications Book: Seoul.
- CHUNG, Tae-Soo (2004): *A Comparative Study of South Korea and North Korea's Film 1970*, S. 387-422, in: *Film Studies*, No. 23, Seoul.
- CHUNG, Youn-Jung (2003): *The Study of the South Korea Residents' Recognition about the Defectors from the North Korea*, Chungang University.
- CHUNG, Young-Kwon (2010): *A comparative study on the representation of nationality in North and South Korean war films – Focusing on MARINES ARE GONE (1963) and WOLMI ISLAND (1982)*, S. 185-209, in: *Cineforum*, No. 11, Seoul.
- CHUNG, Young-Kwon (2010): *A Study of the Formation of Discourse on Anti-communist Films and the Origin of War Film in South Korea between 1949 and 1956*, S. 377-417, in: *Modern Film Studies*, No. 10, Seoul.
- CHUNG, Young-Kwon (2011): *A Study on the Institutionalization of South Korean Anticommunist Films – Focusing on the Articulation with War Film between 1949 and 1968*, Dongguk University: Seoul.
- CIESLIK, Thomas (2001): *Wiedervereinigungen während und nach der Ost-West-Blockkonfrontation. Ursachen der Teilung – Grundlagen der (fehlenden) Einheit. Untersucht an den Fallbeispielen Vietnam, Jemen, Deutschland, China und Korea*, Tectum: Marburg.
- CORNIL, Kerstin (2008): *Die Komödie von der verlorenen Zeit: Utopia und Patriotismus in Wolfgang Beckers GOOD BYE LENIN!*, S. 252-272, in: *Die Filmkomödie der Gegenwart* (Hrg. Jörg Glasenapp; Claudia Lillge), Paderborn: Wilhelm Fink.
- DEGE, Eckart (1996): *Die koreanische Minderheit in der VR China*, Schriftenreihe interdisziplinäre Studien Ost-/Südostasien Skript 5 (Hrg. Johannes Glembek; Thomas Jarmer; Regina Karolewski), Institut fächerübergreifenden Studiens und Forschens (IfSF) e. V: Trier.
- DEMIR, Anaïd (2006): *Kim Ki-Duk, Serial Painter*, S. 37-58, in: *Kim Ki-Duk* (Danièle Rivière,

Adrien Gombeaud, Anaïd Demir, Cédric Lagandré, Catherine Capdeville-Zeng), Cinema Monographs, Dis Voir: Paris.

DISTELMEYER, Jan (2006): Der Soldat James Ryan (Saving Private Ryan), S. 331-336, in: Filmgenres Kriegsfilm (Hrg. Thomas Klein; Marcus Stiglegger; Bodo Traber). Reclam: Stuttgart.

DOBBERSTEIN, Marcel (2000): Musik und Mensch. Grundlegung einer Anthropologie der Musik. Reihe Historische Anthropologie Band 31 (Hrg. Forschungszentrum für Historische Anthropologie der Freien Universität Berlin Kollegium: Michael Erbe, Gunter Gebauer, Dietmar Kamper, Dieter Lenzen, Alexander Schuller, Jürgen Trabant, Christoph Wulf), Dietrich Reimer Verlag: Berlin.

DÜLLO, Thomas (2008): Wohnen im Film, S. 356-392, in: Gesellschaft im Film (Hrg. Markus Schroer), UVK: Konstanz.

EDER, Jens (2008): Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse, Schnüren: Marburg.

ESCHER, Anton; KOEBNER, Thomas (2009): Ist man, was man isst? – Essrituale im Film, Edition Text + Kritik: München.

FAULSTICH, Werner (1995): Die Filminterpretation, 2.Aufl, Vandenhoeck und Ruprecht: Göttingen.

GANS, Thomas (2009): Filmlicht –Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film, Shaker Verlag: Aachen.

GERDES, Julia (2001): Nur einmal (noch)!, S. 357-380, in: Die Wiederholung (Hrg. Jürgen Felix; Bernd Kiefer; Susanne Marschall; Marcus Stiglegger), Schüren: Marburg.

GRÄF, Dennis; GROßMANN, Stephanie; KLIMCZYK, Peter; KRAH, Hans; WAGNER, Marietheres (2011): Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate. Schrift zur Kultur- und Mediensemiotik Band 3, Schnüren: Marburg.

GOMBEAUD, Adrien (2004): Kongdong Kongbi Guyok/ Joint Security Area, S. 235-240, in: The Cinema of Japan and Korea (Hrg. Justin Bowyer), Wallflower Press: London.

GÖRTZ, Katharina (2007): Die Suche nach der Identität. Erinnerung erzählen im Spielfilm. Gardez! Verlag: Remscheid.

GROB, Norbert (2002): Autorenkino, S. 46-50, in: Sachlexikon des Films (Hrg. Thomas Koebner), Reclam: Stuttgart.

GROB, Norbert (2003): Zwischen Licht und Schatten. Essay zum Kino 2. Aufl. Filmstudien Band 20 (Hrg. Thomas Koebner), Gardez! Verlag: St. Augustin.

GROB, Norbert; KIEFER, Bernd; MAUER, Roman; RAUSCHER, Josef (2009): Kino des Minimalismus, Bender Verlag: Mainz.

GRZESCHIK, Ilona (2002): Propagandafilm, S. 478-482, in: Reclams Sachlexikon des Films (Hrg. Thomas Koebner). Reclam: Stuttgart.

HAAS, Gerhard (2011): "Erzähl mir doch Märchen!". Überlegungen zu Funktion und Bildungswert einer universalen Erzählform, in: Faszinierende Märchenwelt. Das Märchen in



Illustration, Theater und Film (Hrg. Kurt Franz; Jürgen Janning; Claudia Maria Pecher; Karin Richter). Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Band 39. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren GmbH.

HAN, Mi-Ra (2005): Analysis of R-POINT - Concentrating on Modernism and Gender, S. 201-225, in: Image & Film Studies, Vol. 6, Seoul.

HANNA-DAOUD, Thomas (1996): Die NSDAP und der Film bis zur Machtergreifung, Medien in Geschichte und Gegenwart Bd. 4, Böhlau Verlag: Köln; Weimar; Wien.

HEINZE, Carsten (2012): Die Wirklichkeit der Gesellschaft im Film. Dokumentarfilme als Gegenstand der Filmsoziologie, S. 78-100, in: Perspektiven der Filmsoziologie (Hrg. Carsten Heinze; Stephan Moebius; Dieter Reicher), UVK: Konstanz.

HELLER, Heinz-B und STEINLE, Matthias (2005): Filmgenres Komödie, Philipp Reclam jun: Stuttgart.

HICKETHIER, Knut (2002): Star/Starsystem, S. 587-591, in: Reclams Sachlexikon des Films (Hrg. Thomas Koebner). Reclam: Stuttgart.

HICKETHIER, Knut (2007): Genretheorie und Genreanalyse, S. 62-96, in: Moderne Film Theorie (Hrg. Jürgen Felix), 3. Aufl, Bender: Mainz.

HONG, Hyun-Ik (2011): The Lee Myung-Bak Administration's North Korea Policy- Evaluation and Improvement Plan, in: The Institute for Democracy and Policies, auf: [http://www.idp.or.kr/file/file01.html?mode=view&table=file1&b\\_idx=16](http://www.idp.or.kr/file/file01.html?mode=view&table=file1&b_idx=16)

HONG, Kun-Sik (2007): North Korea Policy of Kim Young-Sam Administration and Kim Dae-Jung Administration - Focusing on cognitive differences between supreme leaders, Yonsei University.

HÖRL, Patrick (1996): Film als Fenster zur Welt. Eine Untersuchung des filmtheoretischen Denkens von John Grierson, Kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München (Hrg. Karl Friedrich Reimers; Albert Scharf), Band. 20, Ölschläger: Konstanz.

HUGHES, Theodore (2011): Planet Hallyuwood. Imagining the Korean War, S. 197-212, in: ACTA Koreana, Vol. 14, No. 1 (June).

HWANG, He-Jin (2005): A Mode of Articulation between the Public and the Private Realm in Women's Films of the 1970s, S. 425-448, in: Film Studies, No. 26, Seoul.

HWANG, Hey-Jin (2004): A Study on Korean Film in the 1970s during the Revitalizing Reform System, Dongguk University.

HWANG, Jin-Mi (2003): ADDRESS UNKNOWN, S. 268-307, in: Kim Ki-Duk – Wildwuchs oder Sündenbock (Hrg. Chung Sung-II), Happy reading: Seoul.

HWANG, Ji-Seon (2006): The Study of the Function of Music, Through the Analysis of Music in the Movie SILMIDO, Ewha Womens University, Seoul.

HWANG, Young-Mee (2011): A Study on the multicultural aspect in Korean Movies, S. 239-262,

in: Film Studies, Nr. 47, Seoul.

IM, Keum-Bok (1989): The imagination of tragic Utopia in distrust times – PARTISAN, NORTH KOREAN PARTISAN IN SOUTH KOREA, THE TAEBAEK MOUNTAINS and JURISAN, S. 389-399, in: Criticism Literature, No. 3, Seoul.

IM, Sang-Heok (2006): Movie and Freedom of Expression. Changes of Film Approval System in Korea, S. 97-102, in: Korea Film History (Hrg. Mi-Hyun Kim; Jae-Seok Ahn), Communications Book: Seoul.

INUGIRO, Yomota (2002): Segmentierung der Teilung, S. 32-59, in: Film und Aspekt I. JSA (Hrg. Moon-Im Back), Sam-In: Seoul.

JAFFA, Ira (2008): Hollywood hybrids: mixing genres in contemporary films, Rowman & Nittlefield Publishers: USA.

JANG, Hyun-Ju (2005): A Study of genre, author and star in TAEGUKGI, Korea University, Seoul.

JANG, Yu-Jeong (2012): Character of popular song lyrics in the 1970's and 1980's, S. 79-113, in: Study for Performance culture No. 24, Seoul.

JARVIE, I.C (1974): Film und Gesellschaft – Struktur und Funktion der Filmindustrie, Ferdinand Enke Verlag: Stuttgart.

JEONG, Min-Ah (2007): The family dramas of Korean civil war produced at the period of the establishment of Korean Peninsula's divided regime – Focused on 1966's North Korean Film THE FAMILY OF CHOI, HAKSHIN and South Korean Film A MILITARY HERO WITHOUT SERIAL NUMMER, S. 175-195, in: Modern Film Studies, Vol. 4, Seoul.

JI, Myoung-Heok (2005): Korea-Krieg im koreanischen Filmen und die Blickveränderung, S. 19-34, in: The Arts, No. 8, Seoul.

JI, Myoung-Heok (2005): The Korea War in Film, S. 76-81, in: Next, No. 20, Seoul.

JU, Chang-Kyu (2011): The Dynamic of the Korean Cinema Renaissance (1997-2006). On the Dislocation of the High Modernism of the Film Industry and Aesthetic Renaissance, S. 507-541, in: Film Studies, No. 50, Seoul.

JU, Eun-Woo (2007): USA in Korean Movie, S. 58-75, in: Social Criticism, No. 37, Paju.

KANG, Jeong-Gu (1997): Park Chung-Hees' Policy toward North Korea, S. 212-240, in: History Criticism, No. 40, Seoul.

KANG, Jin-Woog (2011): Becoming South Korean: South Korea's Disciplinary Governance and North Korean Settlers' Identity Formation, S. 191-227, in: Korea Journal of Sociology, Vol. 45, No. 1, Seoul.

KANG, Mi-Ja (2004): Film als neues kulturelles Paradigma - SHIRI, JSA, SILMIDO und BROTHERHOOD, S. 257-275, in: Literatur and Image, Vol. 2004, Seoul.

KANG, Mi-Jeong (2011): The Overcoming of Posttraumatic Stress Disorder (PTSD) and the Epic of Division through the Movie WELCOME TO DONGMAKGOL, S. 9-46, in: The journal of the

Humanities for Unification, No. 52, Seoul.

KANG, Sang-Neon (2004): A Study on the Adaptation of South Korean Society for Refugees from North Korea, Daejin University.

KANG, So-Won (2005): Korean Cinema in 1980, S. 10-79, in: Korean Film Studies 1980- 1997 (Hrg. Korean Film Archive, KOFA), Korean Film History Research Material Series 02, Iche: Seoul.

KANG, Sung-Ryul (2004): What means Division Film for us?, S. 227-239, In: *Litopia*, Vol. 4/3, No.15, Seoul.

KANG, Sung-Ryul (2005): Two extreme Views about Partisans, S. 285-292, In: *History*, No.22, Seoul.

KANG, Sung-Ryul (2005): The Director Ha Gil-Jong, Theory & Praxis: Seoul.

KANG, Sung-Ryul (2008): Application of Postcolonialism on Study of Korean Film – Focusing on Pro-Japanese films and Im Kwon-Taek's Films, S. 165-191, in: *Korean Cultural Studies*, No. 25, Seoul.

KANG, Sung-Ryul (2008): Shifting from the theme of Anti-Communist Films to Feeling of Comradship -Memory of the Vietnam War in South Korean Cinemas, S. 404-425, in: *History Criticism*, Vol. 84, Seoul.

KANG, Sung-Ryul (2010): Film ist Geschichte, Salimteo: Seoul.

KANG, Sung-Ryul (2011): Floating Life, Watching Camera: Diaspora in Zhang Lu's Films, S. 91-118, in: *Modern Film Studies*, Vol. 11, Seoul.

KANG, Sung-Ryul (2011): A Study on Attentions of North Korean Defector in Films, S. 5-31, in: *Modern Film Studies*, Vol. 12, Seoul.

KANG, Sung-Ryul; Meng, Su-Jin (2010): Kim Dong-Won, der Vertreter des koreanischen Dokufilmemachers. Seohaemunsib: Paju.

KANG, Yu-Jung (2005): The Korean War and Romantic Idealization, S. 155-170, in: *the oriental political history*, Vol. 5, No. 2, Seoul.

KANG, Yun-Ju (2003): Politische Filme in der Postmoderne. Filmanalyse und alternative Filmproduktionsweise in der Dritten Welt, Online-Ressource; urn:nbn:de:hbz:6-85659540233, Münster Universität.

KANG, Yun-Ju (2007): The Geopolitical Aesthetic of Film WELCOME TO DONGMAKGOL, S. 55-82, in: *Culture and Society* No. 2, Seoul.

KANZOG, Klaus (2001): Grundkurs Filmrhetorik. Diskurs film Verlag: München.

KANZOG, Klaus (2007): Grundkurs Filmsemiotik. Münchner Beiträge zur Filmphilologie Band 10, Diskurs Film Verlag: München.

KIM, Bo-Kyeong (2007): A study on meaning changes in the division of the Korean Peninsula represented in the Korean division Film-Focused on the latter half of the 1990s, Hanyang

University.

KIM, Byeong-Cheol (2004): A Study of the National Specificity in the Korean Blockbuster, Chung-Ang University, Seoul.

KIM, Byeong-Cheol (2005): Licht und Schatten der koreanischen Blockbuster, Korean Studies Information: Paju.

KIM, Chang-Nam (2000): Die kulturelle Beeinflussung und Bedeutung des Korea-Krieges - Mit dem Schwerpunkt Musik und Film, S.125-146, Sungkonghoe Press: Seoul.

KIM, Chan-Woo (2011): The Industrialization and Standardization Policy of Korea. The introduction of the Park Chung-Hee Regime's economy, planned standardization and the launch of the government initiative standardization, S. 161-260, in: Korean Political Science, Vol. 18, No. 3, Seoul.

KIM, Cha-Ho (2001): A Study of Korean Anti-Communism Film - focusing on the social-cultural Function and Context Organization of Korean Anti-Communism Ideology, Dongguk University.

KIM, Dong-Chun (2008): War and Society. What means the Korea war for us?, Dolbeagae Verlag: Seoul.

KIM, Dong-Chun (2008): Die kollektive Erinnerung an die Massaker während des Koreakriegs und die historische Aufarbeitung in Südkorea, S. 161-178, in: Der Korea-Krieg. Wahrnehmung – Wirkung – Erinnerung (Hrg. Christoph Kleßmann; Bernd Stöver), Böhlau Verlag: Köln Weimar Wien.

KIM, Jay (2002): A Study on the Urbanity and Modernity in Korean Cinema from the late 1950s to 1960s, Chung-Ang University.

KIM, Jeong-Ran (2007): Analyse der mythologischen Filmelemente in WELCOME TO DONGMAKGOL, S. 333-375, in: Studien für französische Kultur, No. 15, Seoul.

KIM, Jeong-Ran (2008): The Change and Durability of the Engagement Policy toward North Korea under Kim Dae-Jung and Roh Moo-Hyun, Sookmyung Girl's University.

KIM, Ji-Mi (2011): Two ways, pain of division to awake - THE FRONT LINE und PUNGSAN, S. 322-332, in: Hwanghae Mun-Hwa (Herbst), Seoul.

KIM, Ji-Seok (1993): The Film director Bae Chang-Ho, S. 81-109, in: Film Studies, No. 09, Seoul.

KIM, Jong-Gab (2003): Effekte und Grenzen der politischen Legitimation und die Regimestabilität der autoritären Herrschaft, dargestellt am Beispiel Südkoreas (1948-1987), Freie Universität Berlin: Berlin.

KIM, Jong-Won (2004): The Dictionary of Korean Film Directors, Kookhak: Seoul.

KIM, Keum-Dong (2005): Aesthetic of Kim Ki-Duk's Film THE BIRDCAGE INN and new role of the viewer, S. 7-36, in: Film Studies, No. 25, Seoul.

KIM, Kyoung-Hyun (2002): Männer sind diejenigen, die ihre geliebten Menschen töten - Deviierte Menschen, Staatsicherheit und Ästhetik der Blockbuster in SHIRI und JSA, S. 86-105,

in: Film und Aspekt I. JSA (Hrg. Moon-Im Back), Sam-In: Seoul.

KIM, Kyoung-Wook (2005): Memory as Fictional Imagination of History, S. 7-29, in: Film Studies, No. 26, Seoul.

KIM, Kwon-Ho (2005): The Memories of War and Representation, S. 101-135, in: Society and History No. 68, Seoul.

KIM, Kwon-Ho (2006): The Developments and Characteristics of Korean War Film, S. 77-108, in: Local History and Culture Vol. 9, No. 2, Seoul.

KIM, Kyung-Hyun (2005): Korean Film and Im Kwon-Taek, S. 22-52, in: Im Kwon-Taek – The Making of a Korean national Cinema (Hrg. Kim, Kyung-Hyun; James, David. E), Hanul: Paju.

KIM, Kyung-Hyun (2005): is This the Way to remember the war?, S. 242-273, in: Im Kwon-Taek – The Making of a Korean national Cinema (Hrg. Kim, Kyung-Hyun; James, David. E), Hanul: Paju.

KIM, Myoung-Ja (2007): Race, Gender, and Postcolonial Identity in Kim Ki-Duk's ADDRESS UNKNOWN, S. 243-264, in: Seoul Searching. Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema (Hrg. Frances Gateward), State University of New York press: New York.

KIM, Seong-Bo (2008): Der Einfluss des Korea-Krieges auf die Wirtschaft Nord- und Südkoreas, S. 99-115, in: Der Korea-Krieg. Wahrnehmung – Wirkung – Erinnerung (Hrg. Christoph Kleßmann; Bernd Stöver), Böhlau Verlag: Köln Weimar Wien.

KIM, Se-Jin (2007): A Study of the Definition and the Category on 1970's Korean National Policy Film, S. 5-26, in: Modern Film Studies, Vol. 3, Seoul.

KIM, Seung-Kyung (2008): A Look at the Ideology and Identity of Korean Film in the 90's through Cultural Studies – centered on WEDDING STORY, SOPYONJE, SHIRI and JSA, S. 27-57, in: Modern Film Studies, No. 6, Seoul.

KIM, So-Hee (2000), Biography of Kim Ki-Duk, S. 21, in: Cine 21, Vol. 206, Seoul.

KIM, So-Yeon; BAEK, Moon-Im; AHN, Jin-Su; LEE, Soon-Jin; LEE, Ho-Guel; CHO, Young-Jeong (2003): Speck on Korean Cinema. Reflections on 1950s Korean Cinema in the 1950s, Sodo: Seoul.

KIM, So-Young (2005): 'Cine-maina' or Cinephilia. Film Festivals and the identity question, S. 79-91, in: New Korean Cinema (Hrg. Chi-Yun Shin; Julian Stringer), New York University press: New York.

KIM, Su-Hyun (2004): A change of Ideology in division film - Focusing on division film since SHIRI, Sogang University: Seoul.

KIM, Su-Nam (1997): Im Kwon-Taek and his Films, S. 53-74, in: Chung-e Journal, No. 11, Seoul.

KIM, Suk-Young (2007): Crossing the Border to the "Other" Side. Dynamics of Interaction between North and South Koreans in SPY LI CHEOL-JIN and JSA, S. 219-242, in: Seoul Searching. Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema (Hrg. Frances Gateward), State University of New York press: New York.

- KIM, Sun-Ah (2011): The Cinematic Space of Dissemi/ Nation. A Comparative Study of NATION AND FATE, THE JOURNAL OF MOOSAN, and THE DOOMAN RIVER, S. 53-81, in: Modern Film Studies, Vol. 14, Seoul.
- KIM, Ui-Su (1998): A Study of Korean Division Film – Focusing on the Definition and Evolution Process of Korean Division Films as a Genre, Sogang University: Seoul.
- KIM, Yoon-A (2001): A Study on the Genre Tendency of Korean Film in the 1980s, S. 101-121, in: Film Studies, Vol. 17, Seoul.
- KIM, Yoon-A (2008): A Study on Representation of violent Death, S. 33-50, in: Modern Film Studies, Vol. 5, Seoul.
- KIM, Yong-Im (2004): A Study on Aspect of Dissolution of Family Ideology portrayed in Korean Films and Alternative Forms of Family, Dongguk University.
- KIM, Yong-Min (2011): Zwei Aspekte zur Wiedervereinigung – GOOD BYE LENIN! und EINE (über) MUTIGE FAMILIE, S. 249-269, in: Deutsche Literatur, No. 118, Seoul.
- KIM, Young-Soo (2011): Nordkoreanische Flüchtlinge – Ein umstrittenes Thema, S.241-256, in: Die Wiedervereinigung geteilter Nationen (Hrg. Klaus Stüwe; Eveline Hermannseder), Kulturelle Ökonomik Band 10, LIT Verlag: Münster.
- KINDERMANN, Gottfried-Karl (1994): Der Aufstieg Koreas in der Weltpolitik, Olzog: München.
- KLEIN, Thomas (2002): Der inszenierte Krieg, S. 224-247, in: Kino der Extreme (Hrg. Marcus Stiglegger), Gardez! Verlag: St. Augustin.
- KLEIN,Thomas; STIGLEGGER, Marcus; TRABER, Bodo (Hrg.) (2006): Filmgenres Kriegsfilm, Reclam: Stuttgart.
- KLIB, Andreas (2003): Ein Traum von Deutschland - Wolfgang Beckers GOOD BYE LENIN! im Kino, S. 37, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, am 13.02.2003.
- KNALLER, Susanne (2011): Die Zeit des Bildes. Die Zeit der Schrift. Fotografie und Autobiografie am Beispiel von Roland Barthes und Sophie Calle, S. 75-95, in: Visuelle Evidenz. Fotografie im Reflex von Literatur und Film (Hrg. Sabina Becker; Barbara Korte), Linguae & litterae; 5, De Gruyter: Berlin/New York.
- KOCH, Manuel; KOCH, Michelle (2009): Vom Nährwert des Ekelhaften, S. 150-176, in: Ist man, was man isst? – Essrituale im Film (Hrg. Anton Escher; Thomas Koebner), Edition Text + Kritik: München.
- KOEBNER, Thomas/ Hrg. (2007): Filmgenres Melodram und Liebeskomödie, Reclam: Stuttgart.
- KOEBNER, Thomas (2009): Hunger – Annäherung an ein Trauma in mehreren Schritten, S. 77-98, in: Ist man, was man isst? – Essrituale im Film (Hrg. Anton Escher; Thomas Koebner), Edition Text + Kritik: München.
- KOLKER, Robert (2001): Allein im Licht. Penn·Stone·Kubrick·Scorsese·Spielberg·Altman, 1. Aufl., Diana Verlag: München.

- KRACAUER, Siegfried (1993): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit.*, 2. Aufl. Vom verf. rev. Übers. von Friedlich Walter und Ruth Zellschan. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft (Hrg. Karsten Witte), Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- KREUZER, Anselm C (2001): *Filmmusik. Geschichte und Analyse, Studien zum Theater, Film und Fernsehen Band. 33* (Hrg. Renate Möhrmann), Peter Lang: Frankfurt am Main.
- KRONER, Marion (1973): *Film-Spiegel der Gesellschaft?. Inhaltanalyse des jungen deutschen Films von 1962 bis 1969*, Quelle& Meyer: Heidelberg.
- KWON, Eun-Seon (2002): *Koreanischer Blockbuster – Nationalismus im Film JSA*, S. 60-85, in: *Film und Aspekt I. JSA* (Hrg. Moon-Im Back), Sam-In: Seoul.
- KWON, Myoung-A (2003): *Literary Pictures and making Commemoration – Experience of Korea War and the Revision of History*, S.123-151, In: *The learned society of Korea Literary*, Nr. 26, Seoul.
- KWON, Soo-Hyun (2011): *Individual Attitudes toward North Korean Immigrants*, S. 129-153, in: *Korea Policy Studies*, Vol. 20, No. 2, Seoul.
- KWON, Young-Jin (2011): *A study on the Lee Myung-Bak administration's policies towards North Korea: focusing on 'mutual benefits and common prosperity' policy*. Korea University.
- LAGANDRÉ, Cédric (2006): *Spoken Words in Suspense*, S. 59-96, in: Kim Ki-Duk (Danièle Rivière, Adrien Gombeaud, Anaïd Demir, Cédric Lagandré, Catherine Capdeville-Zeng), *Cinema Monographs*, Dis Voir: Paris.
- LANGEWITZ, Oliver (2008): *Die Filmgesellschaft. Die Entwicklung einer kommunikationssoziologischen Austauschtheorie am Beispiel interdependenter Kommunikation zwischen Akteuren im Filmsystem*, Cuvillier Verlag: Göttingen.
- LEE, Eun-Jeung (2005): *Joint Security Area. wie man in Südkorea den andauernden kalten Krieg verarbeitet*, S.133-153, in: *Krieg im Film* (Hrg. Stefan Machura; Rüdiger Voigt), LIT Verlag: Münster.
- LEE, Eun-Jeung (2008): *Korea im demokratischen Aufschwung. Politische Kultur und Kulturdiskurse*, *Mitteldeutsche Studien zu Ostasien 10* (Hrg. Gesine Foljanty-Jost; Ralf Moritz/Steffi Richter), Leipziger Universität Verlag: Leipzig.
- LEE, Gil-Sung (2004): *A Study for Theater and Audience in 1960 and 1970*, S. 187-235, in: *Korean Film Studies 1960 to 1979* (Hrg. Korean Film Archive, KOFA), *Korean Film History Research Material Series 01*, Iche: Seoul.
- LEE, Ho-Gul (2004): *Korean Film in 1970*, S. 87-142, in: *Korean Film Studies 1960 to 1979* (Hrg. Korean Film Archive, KOFA), *Korean Film History Research Material Series 01*, Iche: Seoul.
- LEE, Hyang-Jin (2000): *Contemporary Korean Cinema – Identity. Culture. Politics*. Manchester University Press: UK.
- LEE, Hyo-In; JUNG, Jong-Hwa (2003): *Traces of Korean Cinema from 1945 to 1959*, *Korean Film History Research Material Series 01* (Korean Film Archive, KOFA), Munhak Sasang. Inc:

Seoul.

LEE, Hyo-In (2004): Korean Film in 1960, in: Korean Film Studies 1960 to 1979 (Hrg. Korean Film Archive, KOFA), Korean Film History Research Material Series 01, Iche: Seoul.

LEE, Jin (1994): Genre and Society of Korean cinema in the 1960s, S. 77-142, in: Film and Studies, No. 5, Seoul.

LEE, Kyoung-Hwa (1993): A comparative Study of War films between South- and North Korea, Hanyang University.

LEE, So-Hee (1999): Eine Untersuchung über Promotionsstrategien mit dem Film SHIRI, Hankuk University of Foreign Studies. Seoul.

LEE, So-Hyun (2012): The Division Narrative and Nationalism - Women's Place in Korean National Blockbusters, S. 73-100, in: Media, Gender and Culture (Korea Women Communication Institute) No. 21, Seoul.

LEE, Seung-Hwan (2001): The Reproduction of Hollywood Style in the Korean Blockbuster, S. 101-121, in: Film Studies, No. 17, Seoul.

LEE, Seung-Hwan (2005): Representation of Korean Society with Historical Memory – WHITE BADGE and R-POINT, S. 201-221, in: Film Studies, Vol. 27, Seoul.

LEE, Seung-Hwan (2010): The Symptoms of Korea as a Post-Modern Society – focusing on Vietnam War Films, S. 207-225, in: Film Studies, Vol. 44, Seoul.

LEE, Su-Hyun (2011): A Comparative Study of Storytelling on GOOD BYE LENIN! and A FAMILY WITH A BIG LIVER, S. 165-190, in: Literatur and Image 2011/ Spring, Seoul.

LEE, Seung-Hwan (2011): A Strategy for Documentary Storytelling – BORDER CITY & BORDER CITY 2, S. 325-346, in: Modern Film Studies, Vol. 12, Seoul.

LEE, Yong-Kwan (1995): The expressive Function of long-take in Im Kwon-Taek's Film, S. 74-96, in: Film Studies, No. 10, Seoul.

LEE, Yoo-Ran (2005): A Study on Yu Hyeon-Mok's Perception of Reality in his Works from the 1960s, Chung-Ang University.

LEE, Young-Il (1988): The History of Korean Cinema, Motion Picture promotion Corporation: Seoul.

LIM, Il-Tschung (2012): Die Spionage, der Krieg und das Virus. Populäres Globalisierungswissen im zeitgenössischen Hollywood-Kino, Wilhelm Fink Verlag: München.

LIPTAY, Fabienne (2004): WunderWelt. Märchen im Film, Filmstudien Band 26 (Hrg. Thomas Koebner), Gardez! Verlag: Remscheid.

LIPTAY, Fabienne (2006): Leerstellen im Film. Zum Wechselspiel von Bild und Einbildung, S. 108-131, in: Bildtheorie und Film (Hrg. Thomas Koebner; Thomas Meder, Text+Kritik: München.

LIPTAY, Fabienne (2009): Virtuoser auf einer Geige – Hou Hsiao-hsien, S. 221-241, in: Kino des



- Minimalismus (Hrg. Norbert Grob; Bernd Kiefer; Roman Mauer; Josef Rauscher), Bender Verlag: Mainz.
- LIU, GUOYI (2010): Die Macht der Filmmusik. Zum Verhältnis von musikalischem Ausdruck und Emotionsvermittlung im Film. Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag. Reihe: Psychologie, Tectum: Marburg.
- LOHMEIER, Anke-Marie (1996): Hermeneutische Theorie des Films, Max Niemeyer Verlag: Tübingen.
- LOTMAN, Jurij M ( 1977): Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, Syndikat: Frankfurt am Main.
- LOWE, Peter (2000): The Korean War, Twentieth-Century Wars Series, Macmillan Press: Hong Kong.
- LÜ KE, Birgit (2008): Los Angeles im Film, VDM Verlag: Saarbrücken.
- MAENG, Soo-Jin (2004): An Analysis of Woman Image as Scapegoat & National Allegory – Focusing on The Filmmaker Lee Doo-Young's MULBERRY, S. 101-123, in: Film Studies, No. 24, Seoul.
- MAI, Manfred (2006): Künstlerische Autonomie und soziokulturelle Einbindung. Das Verhältnis von Film und Gesellschaft, S. 24-47, in: Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge (Hrg. Manfred Mai; Rainer Winter), Herbert von Halem Verlag: Köln.
- MCHUGH, Kathleen (2005): South Korean Film Melodrama: State, Nation, Women, and the Transnational Familiar, in: South Korean Golden Age Melodrama. Gender, Genre, and National Cinema (Hrg. Kathleen McHugh; Nancy Abelmann), Wayne State University Press: Detroit.
- MEDER, Thomas (1994): Michelangelo Antonionis «Il deserto rosso» und seine Überlegungen zur Farbe, in: Natur und ihre filmische Auflösung (Hrg. Jan Berg; Kay Hoffmann). Eine Tagung des Kommunalen Kinos Stuttgart mit Unterstützung der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft. Timbuktu Verlag: Marburg.
- METZ, Christian (1972): Semiologie des Films, Wilhelm Fink: München.
- MIKOS, Lothar (2004): Helden zwischen Kampfgetümmel und Selbstver Zweifel. Ästhetik der Gewaltdarstellung in Kriegsfilmern, S. 29-38, in: Der Krieg in den Medien (Hrg. Christian Büttner; Joachim Von Gottburg; Verena Metze-Mangold), Campus Verlag: Frankfurt am Main.
- MIN, Eung-Jun; JOO, Jin-Suk; KWAK, Han-Ju (2003): Korean Film. History, Resistance and Democratic Imagination, Praeger: USA.
- MIN, Hey-Sug (2009): A Study on the popular Narrative Skills of SILMIDO, S. 289-309, in: Modern Literary Theory, Vol. 37, Seoul.
- MIN, Kyoung-Won; CHAE, Hee-Ju (2011): A Study of Communication Method of Documentary Films – Centering on OLD PARTNER, OUR SCHOOL and REPATRIATION, S. 279-309, in: Film Studies, Vol. 50, Seoul.

- MONACO, James (2008): *Film Verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien mit einer Einführung in Multimedia*, 10. Aufl, Rowolt Taschenbuch Verlag: Hamburg.
- MOON, Chung-In (2012): *The Sunshine Policy. In Defense of engagement as a path to peace in Korea*, Yonsei University Press: Seoul.
- MOON, Jae-Cheol (2002): *Die Methode, erneut die Teilung vorzustellen*, S. 12-31, in: *Film und Aspekt I. JSA* (Hrg. Moon-Im Back), Sam-In: Seoul.
- MOON, Jae-Cheol (2004): *A Study on the function of auteur(ism) in Korean cinema*, S. 143-165, in: *Film Studies*, No. 24, Seoul.
- MOON, Jae-Cheol (2007): *A Study on Digital Technology as Rhetoric of Nationalism - focused on contemporary Korean cinema*, S. 315-338, in: *Film Studies*, No. 33, Seoul.
- MOON, Gwan-Gyu (2006): *The primal Scene and Cinematic Representation as the Screen-memory on Im Kwon-Taek's Film – focusing on SOPYONJE and KILSODEUM*, S. 199-223, in: *Film Studies*, No. 28, Seoul.
- MORIN, Edgar (1958): *Der Mensch und das Kino*, Klett: Stuttgart.
- MUN, Gwan-Gyu (2009): *Lee Man-Hee*, Seoul Selection: Seoul.
- NAM, In-Young; KIM, Il-Ran; Lee, Seung-Min (2010): *A Study for Distribution and Export Market Development for Korea Documentary*, Korea Film Council Report: Seoul, auf: <http://www.kofic.or.kr/kofic/business/rsch/findPolicyDetail.do?boardNumber=39&policyNo=236>
- NASTA, Dominique (1991): *Meaning in Film. Relevant structures in soundtrack and narrative*, Peter Lang: Bern.
- NEALE, Steve (2000): *Genre and Contemporary Hollywood*, Routledge: London.
- NEUMANN, Kerstin-Luise (2002): *Blockbuster*, S. 82, in: *Sachlexikon des Films* (Hrg. Thomas Koebner), Reclam: Stuttgart.
- OH, Jin-Gon (2011): *The cinematic feature and periodical peculiarity of the 1970s South Korean movie WITNESS 1974*, S. 385-417, in: *Film Studies*, No. 50, Seoul.
- OH, Yoo-Seok (2008): *Formen südkoreanischer Erinnerung an Krieg und Nachkrieg*, S. 179-191, in: *Der Korea-Krieg. Wahrnehmung – Wirkung – Erinnerung* (Hrg. Christoph Kleßmann; Bernd Stöver), Böhlau Verlag: Köln Weimar Wien.
- OH, Young-Sook (2007): *Korean Cinema and Cultural Discourse in the 1950s*, So-Myoung Press: Seoul.
- OH, Young-Sook (2010): *Korea-Japan Amity and the Representation of Japan – Cinema Censorship and Korean Cinema in the First Half of the 1960s*, S. 271-312, in: *Modern Film Studies*, Vol. 10, Seoul.
- OH, Young-Sook (2012): *The Cinematic Representation and Imaginary Space of the North Korean defectors*, S. 185-212, in: *Film Studies*, Nr. 51, Seoul.

- OH, Yu-Young (2011): A Study of Human Nature in Kim Ki-Duk's Films, Chungnam National University.
- OPPELT, Ulrike (2006): Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg – Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm, Beiträge zur Kommunikationsgeschichte Bd. 10 (Hrg. Bernd Söseman), Franz Steiner: Stuttgart.
- OTTO, Stephan (2007): Die Wiederholung und die Bilder. Zur Philosophie des Erinnerungsbewusstseins, Felix Meiner Verlag: Hamburg.
- PAQUET, Darcy (2004): OBALTAN/ AIMLESS BULLET, S. 83-90, in: The Cinema of Japan and Korea (Hrg. Justin Bowyer), Wallflower Press: London.
- PAQUET, Darcy (2005): The Korean Film Industry: 1992 to the Present, S. 32-50, in: New Korean Cinema (Hrg. Chi-Yun Shin und Julian Stringer), New York University press: New York.
- PAQUET, Darcy (2009): New Korean Cinema. Breaking the Waves, Wallflower: London and New York.
- PARK, Chung-Suk (2004): A Study of Leitmotiv in AIMLESS BULLET, Dongguk University.
- PARK, Chur-Woong (2005): The Analysis of Kim Ki-Duk's Style, S. 183-208, in: Film Studies, No. 26, Seoul.
- PARK, Ji-Yeon (2004): Korean Film Policy and Industry in 1960 and 1970, S. 143-185, in: Korean Film Studies 1960 to 1979 (Hrg. Korean Film Archive, KOFA), Korean Film History Research Material Series 01, Iche: Seoul.
- PARK, Jin-Im (2008): Distant Love, Distant Vietnam War - A Study of Jun-Ik Lee's Distant Love, S. 615-641, in: Literature and Image, Vol. 9, No. 3, Seoul.
- PARK, Jin-Im (2013): Return of "The Repressed" and "The Other" in the Vietnam War Horror Film. A Study on Kong Su-Chang's R-POINT, S. 199-225, in: Comparative Korean Studies, Vol. 21, No. 1, Seoul.
- PARK, Kwang-Deuk (2011): The Study of North Korea Prison Camps's Actuality and Improvement, S. 83-120, in: Korean Association of unification Strategy, Vol. 11, No. 1, Seoul.
- PARK, Sang-Bong (2009): A Study on the Unification Policies of North & South Korean Governments and an Alternative Proposal, Kangwon National University Graduate School.
- PARK, Seung-Hyun (2007): Korean Cinema after Liberation. Production, Industry and Regulatory Trends, S. 15-36, in: Seoul Searching. Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema (Hrg. Frances Gateward), State University of New York press: New York.
- PARK, Sueng-Han (2005): A Study on the changes in policy of Nord Korea to South Korea and its Factors, Chosun University.
- PETRAS, Ole (2011): Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung, Transcript Verlag: Bielefeld.

- POHL, Manfred (2002): Keine Alternative zur „Sonnenscheinpolitik“. Südkorea als selbstbewusster Akteur in der internationalen Politik, S. 137-166, in: Begegnungen mit Kim Dae-Jung. Korea auf dem Weg zu Frieden, Versöhnung und Einheit (Hrg. Hartmut Koschyk), Olzog: München.
- PRINCE, Stephen (1998): Savage Cinema. Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies, University of Texas Press: Austin.
- PROKOP, Dieter (1970): Soziologie des Films, Soziologische Texte Band 69 (Hrg. Heinz Maus; Friedrich Fürstenberg), Hermann Luchterhand Verlag: Neuwied und Berlin.
- QUANZ, Constanze (2000): Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels, Teiresias: Köln.
- RAABE, Bianca (2009): Filmkriege? Visualisierungsformen gewaltsamer Konflikte, Tectum Verlag: Marburg.
- REINECKE, Stefan (1993): Hollywood goes Vietnam. Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film. Mit einem Nachwort von Georg Seeßen, Hitzeroth: Marburg.
- RITZER, Ivo (2006): Brotherhood – Wenn Brüder aufeinander schießen (Taegukgi Hwinalrimyeo), S. 364-369, in: Filmgenres Kriegsfilm (Hrg. Thomas Klein; Marcus Stiglegger; Bodo Traber). Reclam: Stuttgart.
- RITZER, Ivo (2009): Walter Hill. Welt in Flammen, Bertz-Fischer GbR: Berlin.
- ROBINSON, Michael (2005): Contemporary Cultural Production in South Korea. Vanishing Meta-Narratives of Nation, S. 15-31, in: New Korean Cinema (Hrg. Chi-Yun Shin; Julian Stringer), New York University press: New York.
- ROBNIK, Drehli (2002): Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie, S. 246-286, in: Moderne Film Theorie (Hrg. Jürgen Felix), Bender: Mainz.
- ROH, In-Hwa (1993): A Study about IM Kwon-Taek, S. 65-80, in: Film Studies, No. 9, Seoul.
- RÖWEKAMP, Burkhard (2011): Antikriegsfilm. Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis, Text+Kritik: München.
- SAKAMOTO, Rie (2007): The Study of genre Development in Korean Division Film since SHIRI: Focused on JSA and WELCOME TO DONGMAKGOL, Hanguk University of Foreign Studies.
- SCHÄFLI, Roland (2003): Hollywood führt Krieg - Eine Anthologie der Kriegsfilme, ihrer Stars und Regisseure, Mediabook Verlag: Gau-Heppenheim.
- SCHEID, Torsten (2005): Fotografie als Metapher zur Konzeption des Fotografischen im Film. Ein intermedialer Beitrag zur kulturellen Biografie der Fotografie, Medien und Theater (Hrg. Jan Berg; Hartwin Gromes; Hajo Kurzenberger) Band 4, Georg Olms Verlag: Hildesheim.
- SCHMITT, Georg Joachim (2004): Die Stunde der Wahrheit für die Welt. Zum Problem des Antikriegsfilms, S. 111-128, in: Der Krieg in den Medien (Hrg. Christian Büttner; Joachim von Gottburg; Verena Metze-Mangold), Campus Verlag: Frankfurt am Main.

SCHNEIDER, Norbert Jürgen (1990): Handbuch Filmmusik I, Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film, 2. Überarbeitete Auflage. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München Band 13. Ölschläger: München.

SCHROER, Markus (2012): Gefilmte Gesellschaft. Beitrag zu einer Soziologie des Visuellen, S. 15-40, in: Perspektiven der Filmsoziologie (Hrg. Carsten Heinze; Stephan Moebius; Dieter Reicher), UVK: Konstanz.

SCHWEINITZ, Jörg (2002): Von Filmgenres, Hybridformen und goldenen Nägeln, in: Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase? (Hrg. Jan Sellmer; Hans J. Wulff), Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GFM) 10, Schnüren: Marburg.

SEO, Dae-Jeong (2008): An Reflexive approach to Cinematic Transition or Cinematic Seek period, S. 79-106, in: Modern Film Studies, Vol. 6, Seoul.

SEO, In-Sook (2002): Kim Ki-Duk's Film and the meaning of sadomasochism, S. 210-231, in: Film Studies, No. 20, Seoul.

SEO, In-Sook (2004): A Study for the Aesthetics of Korea Cinema – Im Kwon-Taek, S. 240-269, in: Film Studies, No. 23, Seoul.

SEO, In-Sook (2008): A Critical Study on Ideology and Reality of SILMIDO, S. 161-173, in: Korea Content Institut, Vol. 8, No.7, Seoul.

SEO, In-Sook (2011): The Representation of Korean Political Division in Korean Blockbuster Film - The Return of Han and Sinpa, S. 981-1015, in: The journal of Literature and Film, Vol. 12, No. 4, Seoul.

SEO, Ji-Eun (2006): The Study of Modernism in Kim Ki-Duk's Movie, Korea National University of Education.

SEO, Kok-Suk (2004): To Watch the Korean Film Industry and Film Comedy in the early 2000s, S. 215-239, in: Film Studies, Vol. 23, Seoul.

SEO, Seong-Hee (2007): A Study on Korea Merchandising Movies - Focusing on MARRIAGE STORY, S. 371-393, in: Film Studies, Vol. 33, Seoul.

SEEßLEN, Georg (1993): Nachwort. Der Aufklärer im Kino und die Bilder des Kriegs, S. 144-159, in: Hollywood goes Vietnam. Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film (Stefan Reinecke), Hitzeroth: Marburg.

SHIM, Ae-Gyung (2011): Anticommunist war films of the 1960s and the Korean cinema's early genre-bending traditions, S. 175-196, in: ACTA Koreana, Vol. 14, No. 1 (June).

SHIN, Jee-Young (2005): Globalization and New Korean Cinema, S. 51-62, in: New Korean Cinema (Hrg. Chi-Yun Shin; Julian Stringer), New York University press: New York.

SHIN, Kang-Ho (2003): A Study of Style in Films on Lee Man-Hee, S. 145-175, in: Film Studies, No. 22, Seoul.

SHIN, Min-Ho (2002): Change on news reporting North Korea-related matters after summit meeting and reform measures of our press, Graduate School of Public Administration, Dongguk

University.

SHIN, Chi-Yun; STRINGER, Julian (2007): Storming the Big Screen. SHIRI Syndrome, S. 55-72, in: Seoul Searching. Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema (Hrg. Frances Gateward), State University of New York press: New York.

SIM, Young-Sub (2007): The Change of female Character focused on Korean Films since the 90's, S. 127-147, in: Modern Film Studies, Vol. 3, Seoul.

SOFSKY, Wolfgang (2002): Zeiten des Schreckens. Amok, Terror, Krieg. 2 Aufl. Fischer Verlag: Frankfurt am Main.

SON, Hyo-Jong; PARK, Yeon-Kyoung (2013): Crisis in 20 years, in: Northeast Asia Strategic Analysis (Hrg. Korea Institute for Defense Analyses), auf: [http://kida.re.kr/nasa/report/anbo\\_usilfull.asp?g=5](http://kida.re.kr/nasa/report/anbo_usilfull.asp?g=5)

SONG, Tae-Hyeon (2009): A Study on the Cultural Contents Concerning the theme of North Korean Defections - On the Basis of CROSSING by Kim Tae-Gyun and BARIDEGI by Hwang Seok Young, S. 363-384, in: Comparative Study of World Literature, Vol. 28, Seoul.

SOHN, Eun-Kyung (2006): A Study on the Dominant Representational Paradigm of Division Film Responding to the Change of North and South Korea's Relationship, Seoul national University.

STEININGER, Rolf (2006): Der vergessene Krieg. Korea 1950-1953, Olzog Verlag: München.

STIGLEGGER, Marcus (2000): Splitter. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino, in: Splitter im Gewebe. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino (Hrg. Marcus Stiglegger), Theo Bender Verlag: Mainz.

STIGLEGGER, Marcus (2002): Kriegsfilm, S. 322-325, in: Sachlexikon des Films (Hrg. Thomas Koebner), Reclam: Stuttgart.

STIGLEGGER, Marcus (2002): Horrorfilm, S. 263-264, in: Sachlexikon des Films (Hrg. Thomas Koebner), Reclam: Stuttgart.

STIGLEGGER, Marcus (2006): Steiner - Das Eiserne Kreuz (Cross of Iron), S. 245-249, in: Filmgenres Kriegsfilm (Hrg. Thomas Klein; Marcus Stiglegger; Bodo Traber). Reclam: Stuttgart.

STIGLEGGER, Marcus (2006): Zeit-Lupe. Versuch zur Philosophie gedehnter Zeit im Film, S. 345-357, in: Bildtheorie und Film (Hrg. Thomas Koebner; Thomas Meder, Text+Kritik: München.

STIGLEGGER, Marcus (2013): Im Angesicht des Äußersten, S. 132-147, in: Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie (Hrg. Hermann Kappelhoff; David Gaertner; Cilli Pogodda), Vorwerk 8: Berlin.

STOIBER, Edmund (2002): Kim Dae-Jung – Mann des Friedens und der Entspannung zwischen Nord und Süd, S. 27-29, in: Begegnungen mit Kim Dae-Jung. Korea auf dem Weg zu Frieden, Versöhnung und Einheit (Hrg. Hartmut Koschyk), Olzog: München.

STÖVER, Bernd (2008): Globalität versus Regionalität. Was zeigt der Koreakrieg für die Geschichte des Kalten Kriegs?, S. 211-217, in: Der Korea-Krieg. Wahrnehmung – Wirkung – Erinnerung (Hrg. Christoph Kleßmann; Bernd Stöver), Böhlau Verlag: Köln Weimar Wien.

- STRICKHAUSEN, Waltraud (2001): (Gegen) die Wiederholung des Grauens, S. 239-268, in: Die Wiederholung (Hrg. Jürgen Felix; Bernd Kiefer; Susanne Marschall; Marcus Stiglegger), Schüren: Marburg.
- STRINGER, Julian (2005): Putting Korean Cinema in its Place. Genre Classifications and the Contexts of Reception, S. 95-105, in: New Korean Cinema (Hrg. Chi-Yun Shin; Julian Stringer), New York University press: New York.
- STROBEL, Ricarda (1984): Propagandafilm und Melodrama. Untersuchungen zu Alfred Hitchcocks „Lifeboat“ und Orson Welles „The Stranger“, Wissenschaftler Verlag: W. Faulstich Rottenburg-Oberndorf.
- STUBBE, Hannes (2008): Sigmund Freuds »Totem und Tabu« in Mosambik, V&R Unipress: Göttingen.
- SUH, Dae-Jeong (2004): A Study on the influence of the American mass culture on the sense of value of Korean films - focused on the cinema and mass music in 1950's, S. 89-112, in: Modern Film Studies, Vol. 4, Seoul.
- SUNG, Kyoung-Suk (2010): Filmische Rache. Eine stilistische Analyse von Park Chan-Wooks Vengeance-Trilogie, Techtum: Marburg.
- TÜRSCHMANN, Jörg (1994): Film-Musik-Filmbeschreibung. Zur Grundlange einer Filmsemiotik in der Wahrnehmung von Geräusch und Musik. Film-und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten. D 7 Göttinger philosophische Dissertation, Marks Publikationen: Münster.
- VIRILIO, Paul (1991): Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, Fischer: Frankfurt am Main.
- VOIGT, Rüdiger (2005): Der Kampf um die Herzen. Filme als Waffen der Kriegspropaganda, in: Krieg im Film (Hrg. Stefan Machura; Rüdiger Voigt), LIT Verlag: Münster.
- VON HOFF, Dagmar (2009): Familienessen – Thomas Vinterbergs Film *Fest*, S. 109-120, in: Ist man, was man isst? – Essrituale im Film (Hrg. Anton Escher; Thomas Koebner) Edition Text + Kritik: München.
- VOSSEN, Ursula (2004) (Hrg): Filmgenres. Horrorfilm. Reclam: Stuttgart.
- WILL, Fabienne (2001): Die Wiederholung: ein Thema mit Variationen, S. 423-433, in: Die Wiederholung (Hrg. Jürgen Felix; Bernd Kiefer; Susanne Marschall; Marcus Stiglegger), Schüren: Marburg.
- WULFF, Hans J. (2002) : Zeitluppe/ Zeitraffer, S. 672, in: Sachlexikon des Films (Hrg. Thomas Koebner), Reclam: Stuttgart.
- WÜSTLEIN, Thomas (2008): Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm. Eine Analyse von Spielbergs „SAVING PRIVATE RYAN“. VDM Verlag: Saarbrücken.
- WUSS, Peter (1990): Kunstwert und Massencharakter des Mediums, Hanschel Verlag: Berlin.
- YANG, Kyung-Mi (2010): A Study on the characteristic of after 1990's Korean Nationalism Film, S. 57-92, in: Film Studies, No. 46, Seoul.

YOM, Chan-Hee (2007): 1960's Korean Films and the Process of the Formation of the Modern Nation, S. 11-42, in: Film Studies, No. 33, Seoul.

YU, Hyun-Mi (1998): Im Kwon-Taek und Humanism, S. 22-46, in: Film Studies, No. 14, Seoul.

YU, Ji-Hyeong (2005): Director Lee Man-Hee, Da Vinci: Seoul.

YU, Si-Na (2005): Korean Cinema in 1990, S. 82-141, in: Korean Film Studies 1980- 1997 (Hrg. Korean Film Archive, KOFA), Korean Film History Research Material Series 02, Iche: Seoul.

ZHANG, Eu-Jeong (2009): The development of the Korean popular song in 1945-1960, S. 205-234, in: Korea Literature Vol. 51, Seoul.

ZIEGLER, Bok-Suk (1998): Die Wiedervereinigungspolitik der beiden koreanischen Staaten, Universität Regensburg: Regensburg

### **Zeitungen**

KIM, Jong-Moon (1955): PIAGOL and THE BOXES OF DEATH, in Hanguk newspaper, am 24.07.1955.

WESTPHAL, Anke (2003): Was unterging, taucht nicht mehr auf: GOOD BYE LENIN! Legt heiter Distanz ein - Das macht traurig, in: Berliner Zeitung, am 08.02.2003, S. 33.

ZANDER, Peter (2012), in: Die Welt, am 08.09.2012,  
auf: <http://www.welt.de/kultur/kino/article109106074/Mit-Pieta-gewinnt-Kim-Ki-duk-endlich-den-Loewen.html>

Kyung-Hyang newspaper, am 22.11.1997.

Donga newspaper, Interview mit Jin Jang, S. 13, am 27.05.1999.

Weekly Economic Review (2012), Vol. 506, Hyundai Research Institute

Hankyoreh, am 09.08.2011

Hankyung newspaper, am 12.12.2012,  
<http://www.hankyung.com/news/app/newsview.php?aid=2012121245761>

Segye newspaper, am 21.06.2012,  
auf: <http://www.segye.com/Articles/News/Opinion/Article.asp?aid=20120621022871&cid=>

### **Dokumentarfilme und TV**

Dokumentation über Woo-Jung Han, Part 2, Korean Film Archive 2005.

Dokumentation über Sang-Ho Park, Korean Film Archive.

TV Program SBS *I want to know that* am 23.03.2013.

### **Institute**

Korea film council, in: Filmindustrie im Jahr von 2003,

auf: <http://www.kofic.or.kr/kofic/business/board/selectBoardDetail.do?boardNumber=2#none>

Integrated Information System for Separated Families,



auf:[https://reunion.unikorea.go.kr/reunion/jsp/user/ud/udl0101V?q\\_idx=184&q\\_section=REQUEST&q\\_argKeyGubun=&q\\_argKeyWord=&currentSN=](https://reunion.unikorea.go.kr/reunion/jsp/user/ud/udl0101V?q_idx=184&q_section=REQUEST&q_argKeyGubun=&q_argKeyWord=&currentSN=)

Korea Institute for National Unification, KINU (2012): The Lee Myung-Bak Administration's North Korea Policy: Review and Evaluation, in: KINU Pending Issues Force Online-Series CO 12-19, Seoul,

auf:<http://www.kinu.or.kr/issue/index.jsp?page=1&num=848&mode=view&field=&text=&order=&dir=&bid=DATA01&ses=&category=1>

Statistics Korea

auf: <http://www.index.go.kr/>

auf:[http://www.index.go.kr/egams/stts/jsp/potal/stts/PO\\_STTS\\_IdxMain.jsp?idx\\_cd=2784&bbs=INDX\\_001&clas\\_div=C&rootKey=1.48.0](http://www.index.go.kr/egams/stts/jsp/potal/stts/PO_STTS_IdxMain.jsp?idx_cd=2784&bbs=INDX_001&clas_div=C&rootKey=1.48.0)

auf: [http://www.index.go.kr/egams/stts/jsp/potal/stts/PO\\_STTS\\_IdxMain.jsp?idx\\_cd=2717](http://www.index.go.kr/egams/stts/jsp/potal/stts/PO_STTS_IdxMain.jsp?idx_cd=2717)

The annual state of the union Message, am 29.01.2002,

auf: <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2002/01/20020129-11.html>

<http://www.daejongfilmaward.com/x/>

<http://www.blueaward.co.kr/awards/>

### **Artikeln und Aufsätze aus Zeitschriften und Zeitungen**

AHN, Si-Hwan (2005): Wunderland DONGMAKGOL - Wie treffen sich Fantasie und Geschichte?, Cine 21, am 31.08.2005, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/33118](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/33118)

BYUN, Sung-Chan (2003), Cine 21, am 04.04.2003, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/17016](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/17016)

Hwang, Dong-Mi (2011), in: Hankyoreh Red, am 25.07.2011, auf: [http://h21.hani.co.kr/arti/culture/culture\\_general/30090.html](http://h21.hani.co.kr/arti/culture/culture_general/30090.html)

Hyun, Hwa-Young (2013), in: Segye Ilbo am 04.07.2013, auf: <http://www.segye.com/content/html/2013/07/04/20130704022774.html>

KANG, Eun-Young (2011): Lustige Spione in den Medien, in: Weekly Korea, auf: <http://weekly.hankooki.com/lpage/entertain/201107/wk20110719020856105250.htm>

Kim, Gab-Sik (2004), in: Donga Ilbo, am 18.08.2004, auf:<http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=106&oid=020&aid=0000256217>

Kim, Hyun-Jung (2005), Cine 21, am 02.08.2005, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/32467](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/32467)

KIM, Sung-Heun (2011), Review über WINTER BUTTERFLY, in: Cine 21, Vol. 811, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/66626](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/66626)

KIM, Yong-Euon (2010): Wie dynamisch ist der Film SECRET REUNION!, Cine 21, am 09.02.2010, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/59668](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/59668)

KIM, Young-Hee (2003), Cine 21, am 24.01.2003,  
auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/16721](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/16721)

MOON, Seok (2012), Cine 21, am 13.02.2012, auf:  
[http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/69004](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/69004)

NAM, Da-Eun (2010): Warum ich nicht für den Film SECRET REUNION stehe, Cine 21, am  
04.03.2010, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/59945](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/59945)

NICHIWAKI, Hideo (2007), Cine 21, am 18.01.2007,  
auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/43983](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/43983)

PAGUET, Darcy (2007), in: Korean Film org, auf: <http://koreanfilm.org/docs.html>

SHIN, Min-Kyoung (2013), in: Naver Special Move Edition am 13.06.2013,  
auf: <http://movie.naver.com/movie/mzine/cstory.nhn?nid=1742>

SHIN, Yun-Dong-Wook (2005): Der Wunsch meines Vaters ist die Wiedervereinigung. Was ist  
unserer?, Cine 21, am 29.06.2005, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/31677](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/31677)

WAGNER, Wieland (2012): Südkoreas Präsidentin Park Geun Hye. Die Erbin des Diktators, in:  
Spiegel, am 20.12.2012, auf: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/suedkorea-die-wahl-von-park-geun-hye-reisst-historische-wunden-auf-a-874043.html>

Cine 21 Vol. 809, am 24.06.2011, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/66470](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/66470)

Cine 21 Vol. 813, am 26.07.2011, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/66804](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/66804)

Cine 21 Vol. 813, am 26.07.2011, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/66805](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/66805)

Cine 21 Vol. 760, am 08.07.2010, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/61414](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/61414)

Cine 21 Vol.758, am 16.06.2010, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/61216](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/61216)

Cine 21, Vol. 759, am 27.11.2006, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/42946](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/42946) und  
auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/42950](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/42950)

Cine 21, am 10.07.2010, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/61553](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/61553)

Cine 21, am 29.07.2008, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/52271](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/52271)

Cine 21, am 11.22.2011, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/68183](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/68183)

Cine 21, am 07.08.2008, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/52460](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/52460)

Cine 21, Vol. 810, am 28.06.2011, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/66549](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/66549)

Cine 21, Vol. 809, am 22.06.2011, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/66441](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/66441)

Cine 21, am 20.04.2005, auf: [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/29886](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/29886)

Cine 21, Vol. 794, am 16.03.2011

<http://blog.naver.com/gyeoulnabi>

[http://blog.naver.com/dooman\\_river/](http://blog.naver.com/dooman_river/)

<http://www.documentary.org/content/meet-filmmakers-andrzej-fidyk-yodok-stories>

<http://www.yodokfilm.com/#/english/people>

[http://mbn.mk.co.kr/pages/news/newsView.php?news\\_seq\\_no=1320428](http://mbn.mk.co.kr/pages/news/newsView.php?news_seq_no=1320428)

Filmvorstellung DEAR PYONGYANG, auf der Berlinale,  
[http://www.berlinale.de/external/en/filmarchiv/doku\\_pdf/20062287.pdf](http://www.berlinale.de/external/en/filmarchiv/doku_pdf/20062287.pdf)

Interview mit Zhang Lu, In: Cinema Talk (2012), Young-Jin Kim, In-Young Nam, Ji-Hwan Song, Ji-Hyee Shin, Young-Seup Shim, Dong-Jin Lee, Chang-Ho Han (Hrsg.), Hanibook: Seoul, Südkorea.

Interview mit Je-Kyu Kang, am 16.12.2011, auf:  
[http://joynews.inews24.com/php/news\\_view.php?g\\_menu=701100&g\\_serial=625344&rrf=nv](http://joynews.inews24.com/php/news_view.php?g_menu=701100&g_serial=625344&rrf=nv)

Movieweek, am 15.07.2010, auf: <http://www.movieweek.co.kr/article/article.html?aid=27126>

Movieweek, am 21.06.2011, auf: <http://www.movieweek.co.kr/article/article.html?aid=26884>

NK Vision Nr. 30, 12.2011,  
[http://nkvision.com/read.php?ca\\_item=2&num=226&quarterId=NKV12](http://nkvision.com/read.php?ca_item=2&num=226&quarterId=NKV12)

Political Report (2012), The Institute for Democracy and Policies,  
auf: [http://www.idp.or.kr/file/file04.html?table=file4&mode=view&sno=0&search=&field=&cate=&b\\_idx=32&](http://www.idp.or.kr/file/file04.html?table=file4&mode=view&sno=0&search=&field=&cate=&b_idx=32&)

Mediaus, am 02.01.2012, auf: <http://www.mediaus.co.kr/news/articleView.html?idxno=22215>

## **Filmographie**

### **A BOLD FAMILY (South Korea 2005; R: Myoung-Nam Cho)**

A family learns that their father has a great deal of real estate slated for them to inherit when he passes away. But the old man's will include a special clause that the estate must be transferred to the family only when North and South Korea are unified. Otherwise the money will be donated to the Ministry of Unification in Korea. To secure the money for themselves, the whole family shows a fake news program which announces that the North and South have been joined as one yet again. They succeed in duping him, but now their father miraculously recovers from his illness after hearing the false news of reunification! To keep their show running, the family has to handle even more challenging acts, including a table tennis game with North and South Koreans playing on the same team, and trying to represent an entertainment troupe from Pyeongyang. That is, until one day a phone call changes everything...

### **ADDRESS UNKNOWN (ADDRESS UNKNOWN; South Korea 2001; R: Ki-Duk Kim)**

Four people ravaged by war live in a quiet little town located on the outskirts of an American military base. Chang-guk and his mother live in a red abandoned bus. Chang-guk's mother writes to Chang-guk's father who was a black soldier stationed in Korea but who now has left them behind to go back to America. Although each of her letters come back to her stamped with "Address Unknown" she does not give up. Chang-guk despises his mother and often beats her for her actions who is defenseless. Ji-heum is a timid youth who does not attend high school but instead works at a local portrait studio. He is oftentimes overwhelmed by his overbearing father who claims he was a war hero. Ji-heum has a secret crush on Eun-ok, a girl who can only see out of her one eye. He tries in vain to protect her. Eun-ok lives in pain of having to live day to day with her condition, which was a result of her older brother's prank. She hides half of her face behind her hair and has also withdrawn from the world. She falls for James, an American soldier who promises to pay for her eye surgery. Chang-guk is abused and ridiculed by the town's people for being mixed and his sole patron is his boss, Dog Eye, who is the local dog butcher. All four lives collide as each individual's hope for a better future return to them unfulfilled.

### **AIMLESS BULLET (South Korea 1961; R: Hyun-Mok Yu)**

Cheol-ho (Kim Jin-kyu) is a clerk at a CPA office, who lives with his mother (Noh Jae-sin), his pregnant wife (Moon Jung-suk), a younger sister (Seo Ae-ja), and a younger brother (Choi Moo-ryong). His life is hard with his mother who became deranged during the war and always screams "Let's go!" His wife is pregnant but malnourished, his sister is a prostitute for foreigners and his younger brother is an unemployed veteran. However, it is difficult to take care of his family along with his salary. Even with a terrible toothache, going to the dentist isn't an option for him. One day, he receives a phone call from the police saying that his younger brother Yeong-ho was arrested for robbing a bank. When he returns from the police station, he hears the news that his wife is just about to deliver a baby. He heads for the hospital right away but his wife has already died from giving birth. Deeply despaired, Cheol-ho leaves the hospital without even seeing his wife's dead body and wanders around the street. Then he goes to the dentist and gets his rotten tooth pulled out. Cheol-ho cannot manage himself because of blood and pain in his mouth and gets in a taxi. Wearily, he mumbles, "Let's go."

**A HERO WITHOUT SERIAL NUMBER (South Korea 1966; R: Man-Hee Lee)**

In around the 1950s a man in charge of a guerilla unit is hiding in the Masingryeong Mountains. On the other hand, his brother, a high government official in the North Korean Ministry of Defense has his father killed blaming him a reactionary. He suffers greatly from the guilt of killing his father and finally decides to give himself up to his brother's guerilla unit. Tragically, however, he is shot to death on his way to the unit to surrender. At his last breath, in his brother's arms, he gives his brother the logistics secrets of the North Korean army.

**BEAT BACK (South Korea 1956; R: Kang-Cheon Lee)**

It is a documentary about Major Kim Man-sul's service during the Korean War. The Korean forces dispatch two military units to defend the Baeti Heights led by Kim. Although it is hard to do so, Kim and his senior, Kim Mu-cheol (Choe Bong) and other soldiers do their best. Kim even risks his life to save his juniors, but many die as the enemy forces approach. Meanwhile Lee Kang-no (Yun Il-bong), a communications officer, reads a letter from his wife - missing her and his daughter. Encouraged by it, Lee risks his life to make successful communication between his military unit and the headquarters. His unit wins. Commander Kim Man-su gathers a small number of his subordinates because many had died, and encourages them to do their best to ward the enemy off.

**BERLIN FILE (South Korea 2012; R: Seung-Wan Ryou)**

JUNG Jin-soo (played by HAN Suk-kyu), a South Korean intelligence agent, comes across an unidentifiable operative, a 'ghost,' while surveilling a North Korean weapons deal in Berlin. The mystery figure is a North Korean secret agent, PYO Jong-seong, whose information cannot be found on any intelligence database. Jung quickly goes after Pyo to unveil his identity and gets himself embroiled in a vast international conspiracy. In the meanwhile, another North Korean operative, DONG Myung-soo, is dispatched to Berlin with a secret agenda to purge Pyo and take control of the North Korean embassy. Dong sets a trap to frame Pyo's wife, RYUN Jung-hee, for treason and tightens the noose around Pyo's neck. Pyo surveils his wife with hopes of clearing accusation against her but he plunges into deeper confusion when he discovers her secret.

**CHIL-SU AND MAN-SU (South Korea 1988; R: Kwang-Su Park)**

Born in Dongduchon, Chil-su is talented in art. While waiting for a wedding invitation from his sister in America, Chil-su quits his job painting theater sign which is his livelihood. He becomes Man-su's assistant. Man-su is in the army serving his military duty. He suffers under the dark shadow of his father. Chil-su gets dumped by Ji-na, a college student, and he loses all contacts with his sister. Understandably, Chil-su feels a little shaken. On the other hand, Man-su is unable to find stability. One night after they finished a large billboard, the two rave around the tower goofing around. However, the police are deployed when they misunderstand and think that they are trying to kill themselves. Through their misunderstanding, Man-su ultimately falls and injures himself while Chil-su is led away by the police.

**CROSSING (South Korea 2008; R: Tae-Kyun Kim)**

Yong-su lives in a small coal-mine village in North Korea with his wife and young son. Although living in extreme poverty, the family is happy just to be with each other. Then one day, Yong-su's pregnant wife becomes critically ill. Let alone medicine, Yong-su can't even find food for her in North Korea. So he secretly crosses the borders of China hoping to find the medicine for his wife.

After many life threatening moments in China, Yong-su is forced into South Korea, becoming an unwanted refugee prohibited to return to his family. Meanwhile, his wife passes away leaving their young son alone in desperation. With no one to turn to, his young son sets out to find his father not knowing where or how to find him.

**DANCE TOWN (South Korea 2010; R: Kyu-Hwan Jeon)**

Jeong-Lim, a North Korean middle class worker, defects from the North following the accusation of watching a porn video. Her husband barely gets Jung-Nim out of the country but is arrested by the North Korean security forces. Jung-Nim lives in South Korea under the surveillance of Kim Soo-Jin, who was assigned to do this by the government. Jung-Nim feels lonely, and then meets Oh Sung-Tae, a patrolman. But as time goes by, it's her husband that Jung-Nim misses and worries about more and more. It is then that she hears news about her imprisoned husband through her watchdog Soo-Jin.

**DEAR PYONGYANG (Japan 2005; R: Yong-Hi Yang)\***

A Japanese-born ethnic Korean filmmaker chronicles her father's fierce loyalty to North Korea and the radical choices he makes due to his Marxist ideology. The father as a teen had moved from South Korea to Japan. He grew Marxist in his views and declares himself a North Korean due to his experiences of Japanese occupation, Korea's division and the Korean War. He envisioned a unified and communist Korean Peninsula. In 1971, he sent his three sons to Pyongyang. Thirty years later, his youngest child explores her father's choices. She filmed multiple trips to Pyongyang, offering unprecedented access to daily life in the secretive country. (<http://www.imdb.com/title/tt0492454/>)

**DOES THE NAK-DONG RIVER FLOW? (South Korea 1976; R: Kwon-Taek Im)**

The Korean armed forces driven to the Nak-Dong River starts the battle just before Dae-Ku, the last line of defense. First Lieutenant Cha leads the special attack corps each of whose member has own character and way of life. Cheon, seventeen-year-old boy, volunteers the battlefield. While rangers are implementing the mission to explode the last bridge, the switch doesn't work. Master Sergeant Park corrects the TNT line and orders to press the switch near the explosive, other members are hesitant at first, but they press the switch after all. Park dies a heroic death and the enemy tank brigade is completely destroyed. Seeing this, Cheon rushes at the enemy's position with the last tank and dies.

**DOOMAN RIVER (South Korea; France 2005; R: Lu Zhang)**

Chang-ho lives on the China side, while Jeong-jin lives on the North Korea side. Because of the known reason, more and more North Korean refugees are trying to reach the outside world. Dooman River quite naturally, has become the first hurdle for the refugees to cross. Through an unexpected circumstance, Chang-ho and Jeong-jin met up, and have become good friends. Through the misunderstanding of each other, disbelief and vengeance, they have grown to appreciate friendship, sincerity and respect between each other. Dooman River has inherited a lot of pains and sacrifices, but the genuine relationship developed by Chang-ho and Jeong-jin has shed the light of hope for a better future.

**DOUBLE AGENT (South Korea 2003; R: Hyun-Jung Kim)**

On a day of cold war, a gunshot breaks the silence of East Berlin. The South and the North Korean soldiers shoot at each other with a man being between them. The man finally crosses the border and defects to the South. He is allocated to South Korea's intelligence board with a mission of analyzing anti-Communist information. He is Lim Byeong-ho who is a North Korean spy having a mission to help communize the South. He has tried to get trust from the South and ever since he came to the South three years ago. Byeong-ho gets the first order from the North: "Kantact Deje." He has to contact a radio program DJ Yun Su-mi, a resident spy. Byeong-ho keeps relationships with Su-mi, pretending to be her lover. He gradually feel pity for Su-mi since she has to live as a resident spy for all of her life.

**FIVE MARINES (South Korea 1961; R: Kee-Duk Kim)**

Oh Deok-su (Shin Young-kyun) is a second lieutenant in the Korean Navy where his father Oh Seok-man (Kim Seung-ho) serves as a commander. He believes he was always treated unequally from his older brother since his youth. Other marines at the base are highly individualistic and get into some skirmishes occasionally, but they soon build a sense of togetherness. One day, the youngest marine, Ha Yong-gyu (Nam Yang-il), who was the most liked in the base, gets killed while on a scouting mission. Enraged by this tragic incident, squad commander (Dok Go-sung) sneaks into the North Korean camp alone. After suffering a severe injury, he escapes from the enemy camp, and right before he dies, he informs the base that the North Korean Army is expanding their ammunition dump in preparation for a full-scale attack. The marines, including Woo Jeong-guk (Choi Moo-ryong), Jang Yeong-seon (Park No-sik) Kim Hong-gu (Hwang Hae) and Ma Ju-han (Kwak Gyu-seok), volunteer for a risky mission of bombing the ammunition dump of North Korea with Oh. Before leaving, Oh resolves all the misunderstanding he has had with his father. 5 marines infiltrate the enemy camp and complete their mission. However, 4 marines, excluding Woo, bravely sacrifice their lives for the success of the mission. Woo Jung-guk returns to his base carrying the dead body of Oh, who died on the boat after the escape. He hands over the confidential documents that Oh had seized from the enemy and what Oh left behind for his father.

**FLAME IN THE VALLEY (South Korea 1967; R: Soo-Yong Kim)**

In the early 1950s when Korea is still at war, Kyu-bok (Shin Young-kyun) who escaped from the North Korean People's Army secretly sneaks into a small village in the mountainside. This village has turned into a widow village due to the war and widows Jum-rye (Ju Jeung-ryu) and Sa-wol (Do Kum-bong) live across from one another. Jum-rye had to take care of her mother-in-law (Han, Eun-jin) who was also a widow, a dote grandfather-in-law, and mentally deranged sister-in-law (Kim Yeong-ok). Sawol lives with her mother (Hwang, Jung-soon). Sawol's husband was a soldier from the South and Jum-rye's was a soldier from the North, making the two women hostile towards one another. At first, it was Jum-rye who hid Kyu-bok sneaking around the village in an underground tunnel and slept with him. Later, Sawol finds out about the existence of Kyu-bok and threatens him to have sex with her. Afraid that Kyu-bok may be arrested, Jum-rye silently approves the relationship between Kyu-bok and Samwol, and a strange sense of solidarity begins to form between the two women as they get to possess the same man. Meanwhile, a mopping-up operation on remaining soldiers from the North takes place in the village and the troop sets the bamboo field on fire to arrest any soldiers possibly hiding in the mountain. When this mission is to take place in the village, Samwol realizes she is pregnant with Kyu-bok's baby. Samwol's mother finds out and

Samwol commits suicide by drinking lye (sodium hydroxide) water. In the chaos of the bamboo field burning down, villagers cry out for its loss because the bamboo field symbolized their own life. In the meantime, Kyu-bok is lost and wanders around the burning mountain crying out in despair until he eventually descends the mountain and ends up dying near a stream. Jum-rye holds Kyu-bok's dead body as she cries in despair in front of the troops and other villagers.

**GILSOTTEUM (South Korea 1985; R: Kwon-Taek Im)**

In the summer of 1983, many were searching for family members who were separated during the Korean War. At her husband's urging, Hwa-young goes to a meeting place to see if she can find her son when she gets caught up in memories. With the liberation of the nation, she goes to the town of Kilsodeum and becomes an orphan. Hwa-young goes on to live with her father's friend, Kim Byung-do and falls in love with his son. In Yeouido, at the meeting spot, Hwa-young meets Dong-jin. Though he is married to another woman, he had been waiting for her. With him is Hwa-young's son, Seok-chul. Meeting Seok-chul, Hwa-young feels the distance of 33 years between her and her son. However, she weeps tears as she identifies Seok-chul as her son.

**GOODBYE PYONGYANG (Japan 2006; R: Yong-Hi Yang)\***

This documentary portrays the growth of a girl who was born and living in Pyongyang, North Korea. Director YANG tells the stories of her niece Seon-Hwa whose father (YANG's brother) immigrated to North Korea from Japan in the early 70s. YANG gazes at Sona who was educated in a North Korean school in Japan. The film gives not only images of ordinary people's lives in Pyongyang but also the unique process of building identities for new generations.

(<http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/films/index/filmsView.jsp?movieCd=20090654#sthash.K6t36DP h.dpuf>)

**HELLO! STRANGER (South Korea 2007; R: Dong-Hyun Kim)**

Jin-wook is a North Korean defector who has just completed education at the center for North Korean adjustment to South Korean life. After moving into his first Seoul apartment, Jin-wook goes out to a wholesale market to buy blankets and his shocked at the excessives of South Korean capitalism. Getting lost on the way home, he asks for help from Hye-jeong, who doesn't know where Jin-wook's apartment is either. The two end up wandering all night long. On another day, Jin-wook meets Ting-woon, an illegal immigrant from Vietnam on his way to Pusan to see his ex-girlfriend, a meeting that turns out to be an ill-fated reunion. That night Jin-wook and Ting-woon had a heart-to-heart talk in a motel even though Ting-woon is not capable of speaking Korean.

**JOINT SECURITY AREA/ JSA (JOINT SECURITY AREA/ JSA; South Korea 2000; R: Chan-Wook Park)**

A firefight occurs at the "Bridge of No Return" in the DMZ (De-Militarized Zone), and two North Korean soldiers are killed. The North claims that the incident was a flagrant attack by the South Koreans, while the South claims that one of their soldiers was kidnapped. In order to solve the dispute, the NNSC (Neutral Nations Supervisory Commission) dispatches half-Korean half-Swiss Army Intelligence Bureau officer, Major Sophie E. Jean. With no cooperation from either side, the case appears to be unsolvable. However, Major Jean discovers that the number of bullets fired from the pistols and the number found at the scene differ by one, and she begins to dig deeper into the backgrounds of the soldiers involved. Subsequently she finds out about an encounter previous to



the firefight when North Korean soldiers saved a South Korean soldier from a mine. The story unravels to reveal a friendship developing among the soldiers.

**KIMJONGILIA (USA 2009; R: N.C. Heikin)\***

For some, the Korean War was a clear example of American imperialism. For others, it was a valiant effort on the part of the UN and the Koreans to quash the spread of communism. For all Koreans, it was a tragedy. The country was not just divided; it was devastated. The death toll was astronomical, and the destruction profound. Many engage in assigning blame for the war according to their political beliefs, but this is a useless exercise. The point is that the human rights situation in North Korea today is catastrophic. KIMJONGILIA is the first film to let North Korean refugees tell their stories in their own words.

(<http://www.imdb.com/title/tt1180311/>)

**LEGEND OF SSARIGOL (South Korea 1967; R: Man-Hee Lee)**

During the Korean War (1950~1953) Second Lieutenant Kim asks an old citizen Gang of Ssarigol village to hide seven stragglers of his unit, and then he leaves to follow his ranks. An armed force official from the North side, who used to be a farm servant of the town, enters the town with armed forces and threatens the town members to hand the hidden soldiers of the South side over to them. The seven South Korean soldiers cannot but to start a combat with the North Korean soldiers. By the time, Second Lieutenant Kim's unit arrives at the town to help them to defeat the enemy. Ssarigol restores peace as usual.

**LOST IN THE SOUTHKOREA MISSION: GOING HOME (South Korea 2003; R: Jin-Woo Ahn)**

Two soldiers of the North Korean naval forces - Choe Baek-du, a taciturn officer, and Lim Dong-hae a private who doesn't have long before finishing his service in the military - are working hard at the Mt. Maebong camp. One fine day, they share a drink while fishing at sea. They doze off at the cool breeze, and when they wake up they find themselves to have reached South Korean seas. It is summer vacation time in the East Coast. Watching pretty girls in tiny bikinis are certainly pleasant to the eyes. But when they speak out, people think they are from Yanbian, and when they say they came from "above" the police get the wrong idea, thinking they were sent from "above." It won't be so easy to go back quietly. What's worse, things get even more complicated when they meet a high school girl, who happens to be the daughter of the chief of police. It just so happens she practically runs away from home. Now the whole police force is looking for her.

**LOVE OF SOUTH AND NORTH (South Korea 2003; R: Cho-Sin Zeong)**

Kim Cheol-su is the suave, sophisticated ladies' man of the South, and O Yeong-hui is a proud, intellectual university student of North Korea. These two meet at an excavation site in Yanbian as student representatives. Cheol-su, who is preoccupied with girls, sets on his mission to seduce Yeong-hui. Yeong-hui goes to a nightclub in Yanbian with her friend Hye-yeong. Cheol-su had heard that the girls were going, so he goes there too. When he tries to make some body contact, he is humiliated by Yeong-hui. He decides to pay back for his humiliation by finding the ancient tomb first, and the competition begins. As if it were a sign from the heavens to stop fighting, the entrance of the tomb collapses and the two are trapped inside. In total darkness, their quarrels continue, blaming each other for what has happened, but finally they come to rely on each other. They finally

get rescued from the pit. Upon seeing the news, both fathers in the North and South send agents to Yanbian. Cheol-su manages to meet with Yeong-hui who had escaped, and they learn that their feelings toward each other are mutual. Cheol-su is brutally beaten by the agent from the North. Seeing this, Yeong-hui tries to protect him, saying things she doesn't really mean. But finally she chooses love. They end up being chased by both sides and reach a convention center where an international economic conference is being held.

**MY WEDDING CAMPAIGN (South Korea 2005; R: Byeong-Gug Hwang)**

HONG Man-taek is a 38 year-old bachelor who at his age is still unable to meet eyes with a woman. Whenever his mother complains "Never had luck with men, never had luck with sons", he feels guilty about not having found a bride yet. Man-taek's old friend Hee-chul (YU Jun-sang) thinks he is a lady killer, but he's only a bit more experienced than his basket case friend. Urged on by his grandfather, the two bachelor buddies embark on a matchmaking journey to Uzbekistan to find the women of their lives. The trip to Uzbekistan begins with anxiety and hope. While Hee-chul musters all his suaveness and broken English to appeal to the women, Man-taek gets rejected again and again. Even more frustrated than Man-Taek himself is Lara, their matchmaker -cum-interpreter. There is a special reason why she must find a bride for Man-taek, and she decides to give special private lessons on language and manners to achieve their common goal.

**NO GLORY (South Korea 1979; R: Kwon-Taek Im)**

Yun works as a reporter in the days of confusion in the wake of the Korean liberation from Japan. He keeps hope that he'll achieve something someday. He analyzes the political power of the left and right wing and thinks about the cause of the confusion. Finally, he decides to shake his flag and shoots the hero of the left wing, Lee Chul.

**NORTH KOREAN PARTISAN IN SOUTH KOREA (South Korea 1990; R: Ji-Young Chung)**

Lee Tae, a war correspondent, joins the North Korean partisan in 1950. But he soon feels torn by the partisan's activities and his own passivity. When the Operation Chung-ryong fails and Lee Tae and his men find themselves on the run from the punitive forces. Injured while on the run, Lee Tae is taken care by Park Min-ja and they soon fall in love. But when he is called back to duty by headquarters, they are forced to go their separate ways. As the winter weather worsens, Lee Tae and his men fight in the Yakdam Peak battle and there he meets the poet Kim Young. They discuss the futility of fighting one's own people. The North Korean partisan in South Korea cornered in the hills of Mt. Jiri and there he meets the legendary Commander Lee Hyun-sang. He is also astonished by Kim Hee-sook's courage. From this point on, he becomes an official member of the political party of the partisan. When the news of a truce is heard, the members are thrown into turmoil. Hunger and the weather drive them to destitution and during the last battle Lee Tae is taken prisoner by the punitive forces. His long battle for the partisan comes to a close.

**PIAGOL (South Korea 1955; R: Kang-Cheon Lee)**

After the armistice a military unit led by a person nicknamed "Agari" commits all the wrongdoings in Jiri Mountain. Cheol-su, who sick and tired of communism, is loved by cold-minded Aeran, who is committed to her party. One day So-ju, a female agent who was relocated to another camp, comes to Piagol with her shoulder wounded. Man-su rapes her and she dies while being

raped. Man-su kills his communist peer to hide his sin, and makes Dal-seok responsible for all his wrong-doings, He later also kills Dal-seok. All the communist troupes are about to be killed due to a government crackdown. Ae-ran and Cheol-su abhor living in the mountain and plan to free themselves from being communists, but their conversation is overheard by Agari. Agari kills Cheol-su during a quarrel. Ae-ran at last kills Agari, and descends the mountain alone.

**POONGSAN (South Korea 2011; R: Jae-Hong Jeon)**

An unidentified man (Yoon Kye-sang) delivers just about everything from Seoul to Pyongyang (across the truce line) within three hours. But this time, it isn't an object that he has to deliver; his mission is to bring In-ok (Kim Gyu-ri), across the truce line. She is the lover of a high ranking North Korean official who fled to South Korea. The man and In-ok sense indefinable emotion as they try to climb over the wired fence and agents from the South make them a dangerous proposal. The North Korean spies who remained in Seoul to punish the male defector make a plan to abduct In-ok. An unforeseeable adventure begins.

**RAINY DAYS (South Korea 1979; R: Hyun-Mok Yu)**

During the Korean War in early 1950s, mother's family comes and stays at Dong-man's house. His uncle on father's side is a North Korean partisan and the uncle on mother's side dies while fighting as South Korean soldier. That's why his grandmothers don't get along. Dong-man tells a stranger that his partisan uncle was home and his father gets arrested. Many partisans die. When his uncle's body disappears, they listen to a fortune teller's prediction. On the day his uncle's supposed to come home, a snake comes into the house and his grandmother on mother's side offers food thinking that it is his spirit. Two grandmothers make peace.

**RYANGGANG CHILDREN (South Korea 2011; R: Sung-Hoon Kim; Sung-San Jung)**

This film is about a story that unfolds when a robot, a Santa Clause outfit, and some children's books fall from the sky in Ryanggangdo, North Korea.

**REPATRIATION (South Korea 2004; R: Dong-Won Kim)\***

Explores the agonizing psychological and physical survival of long-term "unconverted" North Korean political prisoners in detention in South Korea and their quest to return home. The filmmaker first became acquainted with two unconverted prisoners in 1992. Both men, imprisoned for spying in the South, refused to denounce their communist beliefs and served out their full 30-year terms. Drawn to their stories and them personally, Dong-won subsequently filmed them for more than a decade. By the end of the 1990s, relations between North and South Korea significantly improved, and even the most hardened unconverted cases were released. How did these men survive the dehumanizing conversion process of systematic torture for more than 40 years? What awaited them in the outside world? And what was their final destiny? Ultimately a story about the indomitable human spirit, Repatriation is an extraordinary chronicle of human drama in the context of political change, and a testament to those who stubbornly, and at tremendous cost, fight for what they believe in.

(<http://movies.yahoo.com/movie/repatriation/#>)

**R-POINT (South Korea 2004; R: Su-Chang Kong)**

It is 1972 and the Vietnam War is drawing to an end. First lieutenant Choe Tae-in is the sole survivor among 200 soldiers in the Honbau battle, and he suffers from nightmares. His request to be sent back to join his detachment is denied, and the CID commander gives him a secret searching mission. February 2nd 1972, 10 pm. In the wireless radio at the division headquarters, someone is screaming 'donkey 30.' 18 men who had been sent on a searching mission to 'Romeo Point' 6 months ago and who were presumed dead were asking to be rescued. Choe Tae-in's mission was to find proof of their survival. 3 days later, he is at the entrance of Romeo Point. As the 9 men enter the dark jungle, an old epitaph that was hidden under the leaves appears. It reads, "Those who have blood on their hands shall not return." It was a 7-day mission, and they find 10 soldiers in the first camp, and it was only the beginning of the first day.

**SECRETLY GREATLY (South Korea 2013; R: Cheol-Soo Jang)\***

As a North Korean sleeper cell agent, Ryu-han infiltrates the South and assumes the role of a village idiot in a rural town. He observes the townsfolk and waits patiently for his mission. One day, after 2 years of playing the role of the village idiot, fellow elite spies Hae-rang, posed as a rock star and Hae-jin, posed as an ordinary student, are dispatched to the same town as Ryu-han. He helps the other two spies settle in and teach them how to adjust in the South. There is a sudden drastic political power shift in the North and all three spies receive an urgent mission: commit suicide. (<http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/films/index/filmsMore.jsp?strMenuId=010401&movieCd=20126672>)

**SECRET REUNION (South Korea 2009; R: Hun Jang)**

6 years ago, a gun related incident occurred in the middle of Seoul. Han-kyu, an NISA (National Intelligence Service) agent and Ji-won, a North Korean spy, meet. Han-kyu is fired from the National Intelligence Service for a failed mission and Ji-won is branded a traitor and dumped by North Korea. 6 years later, the two men who should be regarded as enemies run into each other but hide their identities. As time passes, they become friends and share a mutual understanding of each other. When Ji-won receives orders from North Korea just like 6 years ago, he and Han-kyu are forced to make a decision that their lives depend on.

**SHIRI (SHIRI; South Korea 1999; R: Je-Kyu Kang)**

Jung-Won and Jang-Gil are special of O.P., the nation's top secret intelligence service. When an O.P. informer is shot by a sniper in broad daylight, RYU instinctively suspects the involvement of Bang-Hee, Ace-sniper of the North Korean 8th special force. Her track record includes numerous assassinations of government officials and the astonishing ability to dodge the authorities in disguise. In the process of investigating this case, Jung-Won and Jang-Gil learn that Bang-Hee had attempted to secure into her possession South Korean explosives, but they fall into a deadly trap set by Mu-Young, the leader of the North Korean special force. Jung-Won recognizes Mu-Young, whom he first met during a hijacking operation, in a surveillance video of a deadly hit, and realizes the latter's infiltration into South Korea. Meanwhile, O.P. suspects a mole in the organization when they realize that Bang-Hee is always one step ahead. The film heads toward a drastic conclusion as O.P. must put a stop to the explosive conspiracy that the North Koreans have in stock. Myoung-Hyeun

**71-INTO THE FIRE (South Korea 2010; R: Jae-Han Lee)**

A sad and magnificent war movie based on the true story of 71 student soldiers who ran into the line of fire in their school uniforms in August, 1950 to protect the Nakdong River frontline on which the fate of the Korean War depended. At 4 a.m. on June 25, 1950, the Korean War breaks out, which no one had expected. The North Koreans are armed with impressive firepower and make their way rapidly down south while the South Korean army loses battle after battle. As the entire world is caught up in the fear of a third world war, the UN decides to send massive numbers of troops into Korea. The South Korean army has nowhere else to retreat to and gathers all its troops along the Nakdong River to hold the line until the UN troops arrive. KANG Seok-dae (KIM Seung-woo)'s unit, which has been guarding the city of Pohang, also receives orders to report to the Nakdong River. Now that their forces have been pushed all the way down south, they cannot afford to leave Pohang. KANG Seok-dae has no choice but to leave 71 student troops who have never held a gun to guard the place. Jang-Bum (T.O.P.) is appointed squadron leader since he is the only one who has actually seen a battle, but Gab-jo(KWON Sang-woo) who volunteered for the army as an alternative to being dragged off to an orphanage openly ignores Jang-bum. The 71 boys whose training consisted of shooting one shot each, wait for Seok-dae's unit to return with no idea as to what may happen in Pohang where there are no refugees or soldiers left.

PARK Mu-rang(CHA Seung-won), who has been instrumental in flattening the city of Youngdeok, ignores orders to go to Nakdong River and instead leads the 766 commando unit of the People's Army towards Pohang. His plan is to go through Pohang and conquer Busan in the shortest amount of time, which is the final destination. PARK Mu-rang's unit arrives in Pohang in no time and the 71 boys left at Pohang Girls' Middle School by the National Command are awakened in the middle of the night by the sound of an attack. Pohang, which had been quiet, is now overcast by the threat of war and the student soldiers must fight against the People's Army whose troops are increasing by the hour.

**SILK SHOES (South Korea 2005; R: Kyun-Dong Yeo)**

With his film having failed and producer having run away, Man-soo needs to pay back all the film's debts. While Man-soo also makes plans to run away, he receives a call from the money lender. Instead of paying back the money, the money lender proposes that Man-soo, as a favor to the money lender, make a movie for his old father. Old BAE is from North Korea, and has longed to visit his hometown before he dies. With no other alternative available, Man-soo accepts the threatening proposal to shoot the film. From the very beginning of shooting, things get more complicated, and soon they find themselves in a big mess.

**SILMIDO (SILMIDO; South Korea 2003; R: Woo-Seok Kang)**

Gang In-chan cannot get a job anywhere, because of the fact that his father has defected to North Korea. He wanders around the back alleys until he is jailed for attempted murder, where he is paid a visit by a soldier asking if he could "kill for his country." Then he is sentenced to death, when his crime was only attempted murder. He is lead to the execution chamber, but it turns out he is taken to an isolated pier in Incheon. There he finds others like him - Sang-pil, Chan-seok, Won-hui, and Geun-jae who have all been dragged to this place. That is how in 1968, 31 young men were taken to Silmido, an isolated island off the west coast. Not knowing what is going on, their hair is shaved off. Then the soldier that had paid each of them a visit stands in front of them. He is warrant officer Kim Jae-hyeon. He tells them that their single mission is to "enter the palace of Kim Il-sung and

bring his head.” Hellish drills start under the supervision of Sergeant Jo. They have no ranks, and they are not part of any military division. They are just called ‘684 North Korean palace explosion corps.’ Each of them is assigned to an individual trainer, who is also responsible for keeping an eye on them. On Silmido, there is no human dignity - only the goal of cutting Kim Il-sung’s throat.

**SOUTH OF THE BORDER (South Korea 2006; R: Pan-Suk Ahn)**

Sun-ho, a horn player for the Mansoodae Art Company, Pyongyang’s state propaganda troupe, is a man who has everything: he’s from a well-to-do family and has a beautiful fiancée, Yeon-hwa. However, his world turns upside-down when authorities discover a letter from his grandfather in Seoul. His family has to flee North Korea and they take refuge in Seoul. Now with no money or friends, Sun-ho’s only hope is to make enough money to bring Yeon-hwa from North Korea.

**SPY (South Korea 2012; R: Min-Ho Woo)**

North Korea’s vice foreign minister requests asylum. In order to get rid of him, North Korea sends code name Chief CHOI to the South. Meanwhile, code name Mr. KIM, who lives in South Korea as a spy, also receives his first order from the North in 10 years. Mr. KIM has a secret rendezvous with Chief CHOI and then starts gathering his fellow comrades to help him plan the traitor’s assassination.

**SPY GIRL (South Korea 2004; R: Han-Jin Park)**

My name is Lim Gye-sun. I have natural good looks and I am a master of combat. I came to the South to catch Kim Yeong-gwang who ran away with the operational funds. I almost died crossing the Imjin River without fins. Now, I work at a fast food joint downtown, using ‘Hyo-jin’ instead of my real name. I am still working on my mission to find Kim Yeong-gwang. But so many guys come to see me at work - it’s tiresome being so pretty. There is one problem. A guy started coming every day. I wasn’t sure if he liked me or hamburgers, but then took pictures of me with his digital camera and put them up on his website and called it “You’re a spy if you don’t know her.” Should I eliminate him? No, first I’ll flash him with my killer smile and persuade him to close down the site. You’re a spy if you don’t know me, eh? Who are you calling a spy? But wait, he’s cuter than I first thought. My name is Choe Go-bong. I always ranked first in my class in high school. But I messed up the entrance exam because of constipation, and then a soothing pill the next year. Now, I’m on my third year of preparing for the university entrance exam. I was spending my days buried in books when some of the boys tell me that an ‘angel’ has come at the fast food joint in the building next door. I was only mildly curious, but when I laid eyes on her...It was love at first sight. Her name is Park Hyo-jin. I fell madly in love with her and I just couldn’t concentrate on anything else. Then one day, Dad comes to me with the note from the army. Oh no! He has enlisted me, saying “son, you need to have your mind revamped.” I’ll have to leave for the army soon, and I want to tell her how I feel, but I just can’t speak when I’m with her.

**SPY PAPA (South Korea 2011; R: Seung-Ryong Han)**

The year was 1974 when anti-communist sentiment was rampant. This is a story about a North Korean spy who went to the South and his anti-communist daughter. LEE Man-ho (37 years old) was a Korean spy who went to the South 14 years ago. He lived in a small town and ran a dry cleaning business. He worked hard as a spy in efforts to reuniting the two Koreas. A fellow spy, IM Bang-won was a realtor. He lost sight of the ideologies he used to believe in and began embezzling

operational funds for personal investment. Man-ho's daughter, Sun-bok, was a hardworking anti-communist activist. She made anti-communism posters, entered speech contests, handed out leaflets, and reported communist activities. To investigate the operational fund embezzlement, a female spy called Red Snake comes to the South. Bang-won gets nervous and gives Man-ho the ridiculous task of assassinating the president to cover the tracks of his embezzlement of the operational funds. Bang-won takes Sun-bok hostage, so Man-ho risks his life taking on the ridiculous task in order to save his daughter. He heads over to the Independence Day celebration on August 15th.

**SUNNY (South Korea 2008; R: Joon-Ik Lee)**

Old-fashioned Soon-yi marries into a family in the country without love. But when her husband abandons her by enlisting into the Vietnam war, she wants to show that she is capable of loving him. She uses her vocal talent to join a band heading there and sings for the restless soldiers in hopes of meeting her husband while on tour.

**TAEGUKGI (BROTHERHOOD-WENN BRÜDER AUFEINANDER SCHIESSEN MÜSSEN; South Korea 2004; Je-Kyu Kang)**

Jin-tae shines shoes in the streets of Jongno, hoping to save money to send his younger brother, Jin-seok to university, and get married with his fiancée Yeong-sin. One day in June, extras saying a war had started fly about in the streets, and Seoul which had been so peaceful, is suddenly filled with the sounds of sirens and screams. Jin-tae decides to escape to the south and his family joins the mass of people trying to get away. At the Daegu Station they get entangled in the great whirlwind of history. Jin-seok, who is over 18, is forced to board the train for conscripts. Jin-tae jumps on the train to bring him back, but he himself is forced to stay on the train too. Without ever getting any proper training, the two are sent to Nakdong River, the last frontline. Jin-tae goes to see the battalion commander to cancel Jin-seok's recruitment. In his meeting with the commander, he understands what he has to do to send his brother back home. He starts on his dangerous mission to become the war hero. The Korean army succeeds in defending the Nakdong River frontline thanks to Jin-tae's exploits. When they hear news that the Incheon landing operation was successful, Jin-tae's battalion heads north. Jin-tae, who has no sense of patriotism or notion of democracy, was turning into a war hero just to save his younger brother, while Jin-seok realizes that if he was to survive the war, he had to become stronger. They head for Pyeongyang, where an unexpected fate awaits them.

**TESTIMONY (South Korea 1973; R: Kwon-Taek Im)**

June 25, 1950. When second lieutenant Jang has a date with his girl friend during weekend, numerous North Korean jet fighters make sudden air raids to the skies of Seoul. It is the beginning of Korean War. In spite of Korean Army's brave defense, North Korean army reddens South Korea with their state-of-the-art weapons. This movie describes the progress of war from the invasion in June 25, 1950 to the reclamation of territory on the basis of Sun-A's personal experience. Also this film reminds hard lessons from tragic history.

**TYPHOON (South Korea 2005; R: Kyung-Taek Kwak)**

Myung-sin, who has become a pirate, lives with hatred in his heart and endures the hardships, seeks revenge on the two nations, North and South Korea, using nuclear waste that has the devastating

power of plutonium. Se-jong, a South Korean naval officer departs with his team of elite forces to prevent Sin's master plan of Nuclear Typhoon. Born under the same skies of the same race, but of a completely different nation... Living a life so different, the two point their guns at each other's heart...

**THE COAST GUARD (THE COAST GUARD; South Korea 2002; R: Ki-Duk Kim)**

The beautiful scenery of the East Sea. There is a warning sign: anyone approaching here after 7 p.m. may be shot being mistaken as a spy. When everyone is hanging around, Corp. Gang alone works out thinking of arresting spies. One day in the military frontier area, Corp. Gang sees a drunken couple dangerously making love. In the dark, at the site of the back of the man, Corp. Gang starts shooting towards the sight with fear. The man gets killed and Corp. Gang gets frightened at the sight, but he still gets a due prize and a vacation for having caught a spy. During his vacation, he tells his girlfriend Seon-hwa the fact that he killed a civilian by mistake. Corp. Gang has been changed into an aggressive person, and in the end loses his temper and comes out of the army, but does not go far. Meanwhile, Mi-yeong who lost her boyfriend keeps circling the military area with a weird smile on her face. The coast becomes filled with uneasy atmosphere.

**THE DMZ (South Korea 1965; R: Sang-Ho Park)**

There are little sister and brother who lose their mother at the DMZ, which stands for the tragedy of the Korean War (1950-1953). They decide to come to south to look for their parents. They pass the crisis many times and finally they meet mother whom they never forget even in sleep at the outpost.

**THE FRONT LINE (THE FRONT LINE; South Korea 2011; R: Hun Jang)**

Towards the end of the Korean War, a South Korean battalion is fiercely battling over a hill on the front line border against the North in order to capture a strategic point that would determine the new border between two nations. The ownership of this small patch of land would swap multiple times each day. Kang is dispatched to the front line in order to investigate the tacit case that's been happening there. But he gets spiraled into the war that's more terrifying than death itself when he meets his friend Kim, who has transformed into a war machine, and his unit. As the countdown for ceasefire begins, both sides become more vicious, resulting in deaths of countless lives until the last man could claim the land.

**THE JOURNALS OF MUSAN (South Korea 2010; R: Jeong-Beom Park)**

North Korean defector JEON Seoung-Chol distributes fliers for a living. He likes Sook-young, who goes to same church, but he can't get himself to draw close to her because of his present circumstances. Kyoung-Chol, who lives with Seoung-Chol, is a broker who sends other North Korean defectors' money to their families in North Korea through his uncle in China. But Kyoung-Chol later gets conned by his uncle and he asks Seoung-Chol to bring him the money that's he's hidden away.

**THE MARINE NEVER RETURNED (South Korea 1963; R: Man-Hee Lee)**

During the Korean War (1950-1953), a marine squad marches north fighting off Chinese army. The marines die one after another. Among them are friends from a small village. Only one of them survives the Chinese attack. He is sent to a hospital where his fiancée, a nurse, is waiting for him. This film depicts barbarism of the war, dying people and touching friendship among soldiers.



**THE NORTH AND THE SOUTH (South Korea 1965; R: Kim Kee-Duk)**

A North Korean major comes south over the border and surrenders to meet his wife again. She already becomes the commander's wife of his troop. So the commander feels agony and decides to let her get to him. So he volunteers to take a field by joining a special attack corps in which any soldier returns alive. But, the major does not want her because she has become another man's wife.

**THE SPY (South Korea 1999; R: Jin Jang)**

The North Korean spy, Lee Cheol-jin, is dispatched to the South to steal a DNA sample of the super pig developed in the South. However, when Cheol-jin gets in a cab to make contact with stationed spy, Mr. Oh, he gets robbed of his bag, which holds operational funds and his gun, by a four-men cab robbery team. Afterwards, Cheol-jin does make contact with Mr. Oh but he cannot execute the operation empty-handed so he ends up staying at Mr. Oh's house. Cheol-jin grows fond of Mr. Oh's young and pretty daughter. Meanwhile, Cheol-jin gets the order to eliminate a spy who defected after he was dispatched to the South in the past. Following orders, Cheol-jin goes to eliminate the defected spy when he learns that it is his closest friend. Having no choice, Cheol-jin kills him. With this incident, Cheol-jin is full of anguish. But thinking of his family staying in the North and his countrymen who are starving to death, Cheol-jin makes up his mind to execute the operation. He succeeds in stealing the DNA sample of the super pig from the laboratory. However, the next day, it is announced on the news that the South Korean government has decided to supply the super pig to the North. No longer useful, Cheol-jin is killed by fellow spies as he attempts to return to the North.

**THE TAEBAEK MOUNTAINS (South Korea 1994; R: Kwon-Taek Im)**

This film depicts the story of a village people who suffered from the turmoil of fighting between the left wing and the right wing about the time of the Korean Conflict (1948-1953) The village people may represent all the Korean people who suffered during the Korean Conflict However, the main theme of this film is not the fight of ideologies, but humanism itself, which Director Im considers one of the most important things in human beings. This film attempts to look into the confused Korean modern history from a bird' eye view In particular nationalist Kim Bum-Woo is an example of the typical Korean intellectuals who suffered in the whirlpool of ideological fighting during that period. This film shows us four different situations. One is the situation of a nationalist (Kim Bum-Woo) The second is the situation of a leftist (Yum Sang-Jin) the third is the situation of a rightist (Yum Sang-Goo), and the fourth is the situation of a girl shaman (So-Hwa) which is the highlight of this film. Through the exorcism performed by So-Hwa, The protagonists try happiness of human beings in our own Korean way.

**THE WINTER THAT YEAR WAS WARM (South Korea 1984; R: Chang-Ho Bae)**

With the outbreak of the Korean War, Su-ji and Oh-mok lose their parents. Along with their brother Su-cheol, they go live with their mother's parents. As they go to take refuge, Su-ji loses Oh-mok by accident. Time passes and with her older brother Su-cheol's success, Su-ji enters the high society. But due to the guilt of losing her younger sister Oh-mok, she does a lot of charity work constantly looking for Oh-mok. When Su-ji finally finds Oh-mok in an orphanage, she turns coldly away from Oh-mok for not having any evidence to prove that she is her sister. Oh-mok marries Il-hwan whom she has met at the orphanage and they live a hard life. Finally, Su-ji is convinced that

Oh-mok is her sister but after living through such hardship, Oh-mok breathes her last.

**48M (South Korea 2012; R: Baek-Doo Min)**

A story of cruel acts occurring in a place where Amnokgang that flows between Yanggang-do of North and Changbai in China is narrowest. The short but also long distance of 48M determines life and death. As of 2012, the number of persons who left North Korea is approximately 200,000. Among them, approximately 23,000 came to Korea, with remaining approximately 180,000 persons either forcibly returned to North Korea or forced to wander various countries in the world including China and Asian countries. The reason they cross the 48m wide river -- which is narrow but also wide -- at the risk of their life is that they earnestly wanted to live.

**WELCOME TO DONGMAKGOL (WELCOME TO DONGMAKGOL; South Korea 2005; R: Kwang-Hyun Park)**

During the Korean War, in November 1950, a P-47D American fighter is stranded in a remote mountain village, Dongmakgol, surrounded by the cliffs of the Hambaek and Taebak mountain ranges. In the fighter is a soldier from the Allied forces, Smith (Steve Tashular). A village resident, Yeo-il (Kang Hea-jung) sees the scene, and on her way home she encounters North Korean soldiers, Lee Su-wha (Jung Jae-young) and others, and takes them to the village with her. At the same time, two South Korean soldiers, Pyo Hyun-chul (Shin Ha-geun) and Mun Sang-sang, separated from their regiment, come to the village, as well. So soldiers from the North, South, and the Allied Forces all meet in Dongmakgol, and tensions flare to a near breaking point even as the innocent villagers haven't the foggiest idea that there is a war underway. Eventually, even Dongmakgol is threatened by the war; the National Army of the South decides to bomb the village, as they believe it is an enemy encampment that downed the fighter jet. When everyone hears this news, the three groups of soldiers cooperate to try to save Dongmakgol.

**WHISTLING PRINCESS (South Korea 2002; R: Jung-Hwang Lee)**

Ji-eun is a childish daughter of the leader of North who studied dancing in Europe. As a chief member of Pyeongyang performance group, she came to South Korea and has just finished her performance. The day before going back to North Korea, she escapes from her fellows to enjoy the last free day. Then, CIA tries to get rid of Ji-eun to hinder the relationships between the South and the North.

**WINTER BUTTERFLY (South Korea 2011; R: Kyu-Min Kim)**

This movie is based upon an event that happened in the Hwang Hae District in North Korea. Jin-ho is an 11 years old boy who gathers firewood for a living and supports his mother who is sick. His happiness is cooking with his mother in a dream kitchen. His fear is losing his mother and being left alone. One day he quarrels with his mother for that reason, and has an accident alone in a mountain. He gets lost and wanders for a path in the mountain, and his mother goes here and there for him. After a few days when even a little hope turns into despair He happens to find a mark he left before for another reason, and finds a path on the trail of the mark. But he gets in trouble at the bottom of the mountain. He can't carry his firewood home and beaten wildly. Though empty, he hurries home for his mother must have expected him every moment. But he doesn't know this is just a beginning of misfortune.

**Yodok Stories (Yodok Stories; Norway 2009; R: Andrzej Fidyk)\***

Today, more than 300.000 men, women and children are locked up in North Korea's concentration camps. Systematic torture, starvation and murder is what faces the inmates. Few survive many years in the camps, but the population is kept stable by a steady influx of new persons considered to be 'class enemies'. A small group of people have managed to flee from the camps to a new life in the prosperous South Korea. Some of them gather and decide to make an extraordinary and controversial musical about their experiences in the Yodok concentration camp. Despite death threats and many obstacles the musical becomes a tour de force for this ensemble of refugees. For them a possibility opens to talk about their experiences and inspire others to protest the existence of the camps. (<http://www.yodokfilm.com/#/english/the-movie/about>)

Abbildungen



Abb. 01. 00:52:46



Abb. 02. 00:03:41



Abb. 03. 01:04:08



Abb. 04. 01:13:54



Abb. 05. 00:45:34



Abb. 06. 01:51:20



Abb. 07. 00:23:09



Abb. 08. 00:25:14



Abb. 09. 00:25:37



Abb. 10. 00:37:27



Abb. 11. 00:10:08



Abb. 12. 00:18:35



Abb. 13. 00:19:25



Abb. 14. 00: 19:53



Abb. 15. 00:35:06



Abb. 16. 01:02:00



Abb. 17(00.25.52)



Abb. 18. 00:48:05





Abb. 19. 01:44:17



Abb. 20. 01:45:08



Abb. 21. 01:49:59



Abb. 22. 01:57:00



Abb. 23. 00:04:10



Abb. 24. 00:44:49



Abb. 25. 00:07:25



Abb. 26. 00:55:53



Abb. 27. 01:09:30



Abb. 28. 00:53:52



Abb. 29. 00:56:14



Abb. 30. 01:22:50



Abb. 31. 00:15:47



Abb. 32. 00:37:15



Abb. 33. 00:42:34



Abb. 34. 01:07:14



Abb. 35. 01:08:26



Abb. 36. 01:27:06



Abb. 37. 01:28:07



Abb. 38. 00:10:23





Abb. 39. 00:10:33



Abb. 40. 00:16:55



Abb. 41. 00:24:03



Abb. 42. 00:49:03



Abb. 43. 01:00:48



Abb. 44. 00:30:20



Abb. 45. 01:34:30



Abb. 46. 01:36:22



Abb. 47. 01:48:24



Abb. 48. 00:03:04





Abb. 49. 00:03:25



Abb. 50. 00:03:30



Abb. 51. 00:03:46



Abb. 52. 00:17:17



Abb. 53. 00:18:39



Abb. 54. 00:21:35



Abb. 55. 01:13:07



Abb. 56. 00:40:41



Abb. 57. 00:41:21



Abb. 58. 00:08:41



Abb. 59. 01:21:17



Abb. 60. 01:18:10



bb. 61. 01:24:01



Abb. 62. 01:30:35



Abb. 63. 01:51:22



Abb. 64. 01:52:15



Abb. 65. 00:27:39



Abb. 66. 01:38:21



Abb. 67. 01:38:31



Abb. 68. 01:39:39





Abb. 69. 00:46:38



Abb. 70. 00:59:43



Abb. 71. 01:00:59



Abb. 72. 01:02:15



Abb. 73. 01:18:36



Abb. 74. 02:01:11



Abb. 75. 00:06:02



Abb. 76. 00:22:26



Abb. 77. 00:22:41



Abb. 78. 00:26:12





Abb. 79. 01:00:16



Abb. 80. 01:30:22



Abb. 81. 00:19:52



Abb. 82. 00:49:02



Abb. 83. 00:49:02



Abb. 84. 01:06:51



Abb. 85. 01:19:37



Abb. 86. 02:38:19



Abb. 87. 02:32:00



Abb. 88. 00:52:58



Abb. 89. 01:19:11



Abb. 90. 01:46:08



Abb. 91. 01:54:29



Abb. 92. 01:55:11



Abb. 93. 00:10:45



Abb. 94. 00:55:08



Abb. 95. 01:00:21



Abb. 96. 01:07:27



Abb. 97. 01:08:10



Abb. 98. 01:23:47





Abb. 99. 01:30:59



Abb. 100. 01:45:56



Abb. 101. 00:14:34



Abb. 102. 01:59:04



Abb. 103. 00:11:22



Abb. 104. 00:12:56



Abb. 105. 00:13:34



Abb. 106. 00:13:51



Abb. 107. 00:14:16



Abb. 108. 00:15:14





Abb. 109. 00:19:23



Abb. 110. 00:19:49



Abb. 111. 00:20:26



Abb. 112. 00:20:36



Abb. 113. 00:40:33



Abb. 114. 02:10:16



Abb. 115. 00:03:57



Abb. 116. 00:05:44



Abb. 117. 00:06:55



Abb. 118. 00:11:59





Abb. 119. 00:40:01



Abb. 120. 00:59:39



Abb. 121. 01:02:33



Abb. 122. 01:39:25



Abb. 123. 00:07:29



Abb. 124. 00:22:04



Abb. 125. 00:23:08



Abb. 126. 01:04:40



Abb. 127. 01:11:31



Abb. 128. 01:31:15





Abb. 129. 00:08:33



Abb. 130. 00:25:48



Abb. 131. 00:26:35



Abb. 132. 00:26:36



Abb. 133. 00:41:20



Abb. 134. 01:14:34



Abb. 135. 01:39:37



Abb. 136. 01:48:32



Abb. 137. 02:17:48



Abb. 138. 02:21:15





Abb. 139. 02:24:30



Abb. 140. 00:24:20



Abb. 141. 00:25:45



Abb. 142. 00:30:52



Abb. 143. 01:22:19



Abb. 144. 00:15:51



Abb. 145. 01:41:49



Abb. 146. 01:42:44



Abb. 147. 01:01:15



Abb. 148. 00:22:55





Abb. 149. 00:24:39



Abb. 150. 00:08:54



Abb. 151. 00:09:11



Abb. 152. 01:17:03



Abb. 153. 01:33:04



Abb. 154. 00:14:24



Abb. 155. 00:59:10



Abb. 156. 01:25:27



Abb. 157. 00:11:43



Abb. 158. 00:36:02





Abb. 159. 01:40:52



Abb. 160. 01:56:43



Abb. 161. 01:57:37



Abb. 162. 01:57:47



Abb. 163. 00:15:42



Abb. 164. 00:16:12



Abb. 165. 00:29:22



Abb. 166. 00:38:26



Abb. 167. 00:54:02



Abb. 168. 01:00:13





Abb. 169. 01:04:21



Abb. 170. 01:16:28



Abb. 171. 01:20:27



Abb. 172. 01:24:56



Abb. 173. 02:04:39



Abb. 174. 02:04:40



Abb. 175. 00:16:30



Abb. 176. 00:18:49

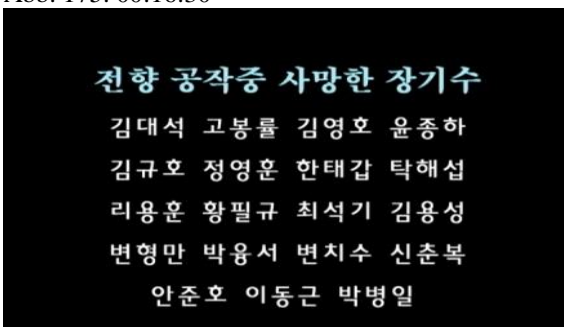


Abb. 177. 00:27:41



Abb. 178. 00:28:45



Abb. 179. 02:16:14

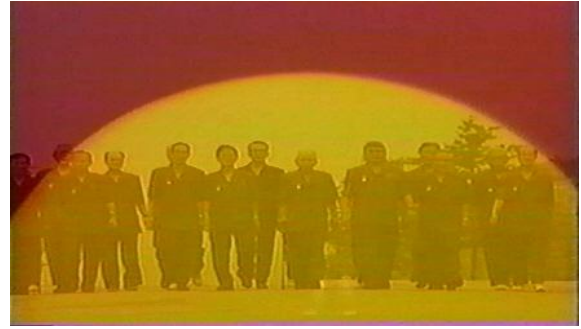


Abb. 180. 02:16:58



Abb. 181. 01:34:32



Abb. 182. 01:36:01



Abb. 183. 01:38:34



Abb. 184. 01:39:40



Abb. 185. 01:42:40



Abb. 186. 01:45:20



Abb. 187. 01:49:59



Abb. 188. 01:50:59





Abb. 189. 01:55:33



Abb. 190. 00:03:15



Abb. 191. 00:03:54



Abb. 192. 00:41:12



Abb. 193. 00:55:19



Abb. 194. 00:55:22



Abb. 195. 00:55:29



Abb. 196. 00:55:43



Abb. 197. 00:55:56

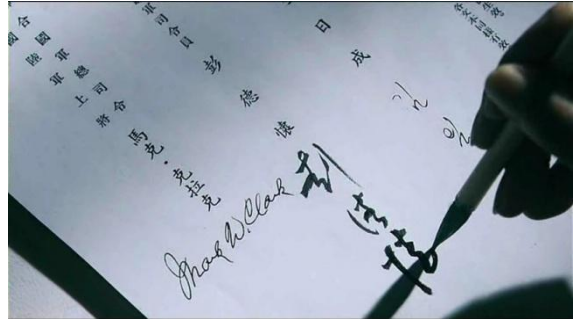


Abb. 198. 01:43:44





Abb. 199. 01:54:24



Abb. 200. 01:54:36



Abb. 201. 01:55:14



Abb. 202. 01:55:20



Abb. 203. 01:55:46



Abb. 204. 02:04:55



Abb. 205. 02:07:54



Abb. 206. 00:48:31



Abb.207. 00:50:28



Abb. 208. 00:55:30





Abb. 209. 01:12:59



Abb. 210. 01:35:36



Abb. 211. 00:11:59



Abb. 212. 00:12:23



Abb. 213. 00:25:54



Abb. 214. 00:37:45



Abb. 215. 00:40:58



Abb. 216. 00:46:29



Abb. 217. 00:59:26



Abb. 218. 01:04:25





Abb. 219. 00:02:38



Abb. 220. 00:30:19



Abb. 221. 00:31:27



Abb. 222. 00:31:47



Abb. 223. 00:58:01



Abb. 224. 01:09:35



Abb. 225. 01:10:01



Abb. 226. 01:26:44



Abb. 227. 01:26:50



Abb. 228. 01:33:49



Abb. 229. 01:35:29



Abb. 230. 01:35:46



Abb. 231. 00:24:06



Abb. 232. 00:24:16



Abb. 233. 00:35:50



Abb. 234. 00:36:57



Abb. 235. 00:37:40



Abb. 236. 00:46:44



Abb. 237. 00:49:40



Abb. 238. 00:52:09





Abb. 239. 00:53:07



Abb. 240. 01:02:07



Abb. 241. 01:04:11



Abb. 242. 01:29:18



Abb. 243. 01:30:30



Abb. 244. 00:09:53



Abb. 245. 00:09:55



Abb. 246. 00:26:42



Abb. 247. 01:34:54



Abb. 248. 01:52:34



Abb. 249. 00:02:30



Abb. 250. 00:04:08



Abb. 251. 00:03:23



Abb. 252. 00:04:51



Abb. 253. 00:15:25



Abb. 254. 00:40:31



Abb. 255. 01:15:58



Abb. 256. 00:10:36



Abb. 257. 00:17:15



Abb. 258. 00:32:17





Abb. 259. 01:01:50



Abb. 260. 01:05:32



Abb. 261. 01:35:24



Abb. 262. 00:01:37



Abb. 263. 00:02:08



Abb. 264. 00:11:16



Abb. 265. 00:12:42



Abb. 266. 00:23:23



Abb. 267. 01:11:08



Abb. 268. 01:24:37



Abb. 269. 00:02:57



Abb. 270. 00:24:01



Abb. 271. 00:26:35



Abb. 272. 00:19:23



Abb. 273. 00:21:14



Abb. 274. 00:23:33



Abb. 275. 01:09:28



Abb. 276. 01:25:06



Abb. 277. 01:32:28



Abb. 278. 00:00:34





Abb. 279. 00:01:20



Abb. 280. 00:13:13

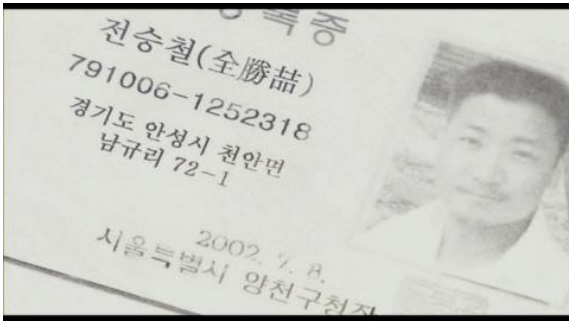


Abb. 281. 00:12:00



Abb. 282. 02:04:07



Abb. 283. 02:04:25



Abb. 284. 00:01:49



Abb. 285. 01:10:12



Abb. 286. 01:15:48



Abb. 287. 00:14:09



Abb. 288. 01:09:12





Abb. 289. 00:00:47



Abb. 290. 00:03:25



Abb. 291. 00:04:57



Abb. 292. 00:26:17



Abb. 293. 00:57:01



Abb. 294. 01:07:19



Abb. 295. 01:24:46



Abb. 296. 00:02:49



Abb. 297. 00:06:51



Abb. 298. 00:07:46



Abb. 299. 00:17:42



Abb. 300. 00:18:11



Abb. 301. 00:18:35



Abb. 302. 00:19:47



Abb. 303. 00:46:42



Abb. 304. 00:49:04



Abb. 305. 01:03:14



Abb. 306. 01:03:36

## **Fremder Bruder. Die Teilungssituation zwischen Süd- und Nordkorea im Spiegel des koreanischen Films seit dem Korea-Krieg**

Als charakteristische Besonderheit in der koreanischen Geschichte besitzt der Korea-Krieg eine wichtige Position, so dass er bisher die gesamte Landesstruktur und -geschichte stark beeinflusst hat. Das gilt auch für die koreanische Filmgeschichte und nach dem Korea Krieg im Jahr 1950 wurde in den Filmen das Thema „Landteilung“ häufig aufgegriffen und bis heute oft behandelt.

In dieser Untersuchung werden solche Filme als Konflikt-Filme bezeichnet, die die Spaltung des Landes und die Beziehungen zu Nordkorea thematisieren, und insgesamt 60 Beispielfilme aus verschiedenen Filmgenres seit dem Ende des Korea-Kriegs bis zur Gegenwart analysiert und unter dem Aspekt beleuchtet, wie diese politischen und gesellschaftlichen Themen über das Verhältnis zwischen Süd- und Nordkorea repräsentiert werden. Mit Hilfe von Beispielfilmen wird versucht, herauszufinden, wie stark und unterschiedlich der Bruderkrieg und die davon abgeleitete Teilung des Landes in südkoreanischen Filmen im Wandel der Geschichte widerspiegelt werden.

Diese Arbeit setzt sich zuerst mit Kracaurs Spiegeltheorie, einer filmsoziologischen Theorie, und der Genretheorie als wichtigen theoretischen Überlegungen auseinander, um zu verdeutlichen, in welchem Bezug Konfliktfilme über die südkoreanische Gesellschaft angesehen werden und welche Rolle sie als Spiegel der Gesellschaft spielen, um gesellschaftliche Stimmungen, Bewusstseinsformen und Wünsche zu verdeutlichen. Dabei werden die kulturellen und gesellschaftlichen sowie filmwirtschaftlichen Aspekte berücksichtigt.

Die vorliegende Arbeit bietet einen umfangreichen Überblick über den Konfliktfilm im südkoreanischen Kino seit dem Korea-Krieg. Die koreanischen Konflikt-Filme als regional-spezifische Filmkategorie stehen im engen Zusammenhang mit dieser politischen Situation und die Darstellung sowie Thematisierung Nordkoreas werden jeweils durch die verschiedenen Generationen der Filmemacher unterschiedlich präsentiert. Im südkoreanischen Diskurs bilden sie ein eigenes Genre, das alle klassischen und gemischten Filmgenres integriert; im Wandel der Geschichte haben sie sich dabei stetig weiterentwickelt, in engem Zusammenhang mit der Politik der verschiedenen Präsidenten Südkoreas gegenüber Nordkorea.