



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Facetten des zeitgenössischen südkoreanischen
Thriller-Genres im Kontext einer kulturellen und
gesellschaftlichen Wandlung eines Landes“

Verfasser

Dejan Valkov

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Dr. Claus Tieber

Erklärung

Ich versichere hiermit, dass die vorliegende Diplomarbeit selbstständig verfasst und keine weiteren als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die in anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angaben der Quellen sichtbar gemacht wurden.

Dejan Valkov, Wien, am 21. März 2013

Vorwort

Die vorliegende Arbeit bildet den Abschluss meiner Ausbildung im Diplomstudiengang Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien. Ich möchte mich an dieser Stelle bei allen Menschen, die mich während des Studiums unterstützt haben, herzlichst bedanken.

Mein Dank gilt vor allem meiner Familie und Freunden, speziell meinen Eltern, ohne deren tatkräftige Unterstützung mein Studium nicht in so geordneten Bahnen verlaufen wäre.

Besonderen Dank gilt seitens der Universität Prof. Dr. Brigitte Marschall und Dr. Claus Tieber, der mir immer mit Rat und Tat zur Seite gestanden ist und dessen fachliche Anregungen von mir dankbar aufgenommen wurden.

Dejan Valkov

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	9
1.1	Aufbau der Thesis	13
2	Filmproduktion in Südkorea	15
2.1	Südkorea vor der Liberalisierung - der Kinofilm und sein staatliches Korsett.....	17
2.2	Aufstieg eines populärkulturellen Phänomens - <i>The New Wave</i>	19
3	Storytelling als kollektive Erinnerung - "Memories of Murder"	22
3.1	Südkoreanisches Kino - ein Phänomen zwischen Globalisierung und nationaler Geschichte	22
3.2	Aufbau und Struktur - Kontrastwirkung von Leere und Körperlichkeit	24
3.3	Influenz und Ausdrucksformen politischer und medialer Aspekte in <i>MEMORIES OF MURDER</i>	28
3.4	Politische Thematik als unkonventionelles Genre-Element.....	38
3.5	Narration als Gesellschaftskritik und Aufarbeitung sozialer Missstände....	39
3.6	Die Figur des Antihelden im zeitgenössischen südkoreanischen Thriller ...	42
3.7	Rollenverteilung und Geschlechterkampf - Übernahme ästhetischer Normen in regionalen und globalen Kontext.....	46
4	Einblicke in die Abgründe der menschlichen Seele - Gewaltdarstellung und Repräsentation des "BÖSEN" in Park Chan- wooks <i>OLDBOY</i>	55
4.1	Park Chan-wook - ein Regisseur zwischen B-Movie und Arthouse-Kino	56
4.2	<i>OLDBOY</i> - Ein Film als Zeichen eines Bruchs mit der geschichtlichen Vergangenheit eines Landes und Synonym einer neuen Denkweise	58
4.3	Aufbruch von künstlerischen Genrekonventionen und Enttabuisierung sozialer Stereotypen auf dramaturgischer und visueller Ebene in <i>OLDBOY</i>	61
4.4	Das Leiden des Protagonisten als sentimentale Leere - ein moralisches Dilemma als Folge sozialer Konventionen und Misskommunikation	64
4.5	Gewalt als Form der Reaktion - ein Ventil zur menschlichen Seele und Ausdruck einer Entsozialisierung	72

4.6	Moralität und die Rolle der Frau als Einfluss auf den Antihelden.....	80
4.7	Regisseure einer "Video Generation" als <i>Comercial Auteurs</i>	85
5	"Blockbuster-Kino" im Schatten Hollywoods - "The Host" und "Shiri"	91
5.1	Blockbusterkino - unterschiedliche Definitionen.....	93
5.2	USA und Südkorea - eine <i>spezielle</i> Beziehung politischer und filmischer Natur.....	99
5.3	<i>The Host</i> - Analoge und differente Elemente in Narrationsmuster und Ästhetiken eines Blockbusterfilms - Vergleich zweier Welten	101
5.4	<i>"High-Quality" Motion Pictures versus American Blockbuster</i>	110
5.5	Ausblick auf eine ungewisse Zukunft	116
6	Zusammenfassend	118
7	Bibliografie	120
8	Anhang	124
8.1	Zusammenfassung in deutscher Sprache.....	124
8.2	English Abstract.....	125
8.3	Curriculum Vitae.....	126

1 Einleitung

Seit dem Ende des 20. Jahrhunderts ist der rasante Anstieg der Popularität von zeitgenössischem südkoreanischen Pop-Kulturgut in den Kulturkreisen der westlichen Welt zu beobachten und auch an mir nicht spurlos vorbeigewandert.

Filme wie *OLDBOY*¹ oder *MEMORIES OF MURDER*² wussten mich ob ihrer radikalen Bilder und innovativen Zeichensprache schon früh zu fesseln und weckten meine Aufmerksamkeit auf den von der Filmwissenschaft noch relativ unberührten Bereich der Influenz von Kino nicht nur auf die Entwicklung des popkulturellen Phänomens Südkorea, sondern in erster Linie das Wechselverhältnis zwischen dem Aufstieg des heimischen Kinofilms und der gleichzeitig stattfindenden Emanzipation des Landes auf sozialer und politischer Ebene.

Diese Arbeit soll in erster Linie die Entwicklung des Kunstmediums "Film" im Hinblick auf die Befreiung eines jungen südkoreanischen Volkes aus einer gehemmten Denkweise anhand seines kulturhistorischen Kontextes untersuchen, und die Frage beantworten, ob und wie die unterschiedlichen narrativen und bildästhetischen Elemente des zeitgenössischen Films und insbesondere des Thriller-Genres einen Einfluss auf Wahrnehmung und Denkweise eines Massenpublikums nehmen können. Dabei werde ich auf Siegfried Kracauers filmtheoretischen Ansatz zurückgreifen, der den gesellschaftlichen Aspekt des Films in der Hinsicht hervorhebt, als dass dieser als Konsumgut betrachtet als Medium fungiert, welches die Ideologien und Denkweisen einer Gesellschaft transportiert.³

Kracauers Theorie erweist sich deshalb als geeignete Basis, da gewisse Parallelen in der Art der Filmwahrnehmung zwischen europäischem Kinopublikum zu Beginn bis Mitte des 20. Jahrhunderts und dem

¹ *Oldeuboi*, Regie: Chan-wook Park, Südkorea 2003. [Anm.: Diese und alle nachfolgenden Filmquellen stammen aus der International Movie Database (IMDB)].

² *Salinui Chueok*, Regie: Joon-ho Bong, Südkorea 2003.

³ Anm.: Als Basis meiner Argumentation dient Siegfried Kracauers "*Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*" sowie sein Spätwerk "*From Caligari to Hitler*", in welchem er den deutschen Film der 30er und 40er Jahre in Relation zum Aufkeimen des Nationalsozialismus sieht und somit das Wechselverhältnis zwischen Kunstmedium und Gesellschaft dokumentiert.

südkoreanischen Kinobesucher zur Zeit nach dem Ende der Militärregierung Mitte der 80er Jahre existieren. Die ersten Filme dieser Zeit zeichneten sich - ähnlich wie ihre älteren Pendants im europäischen Raum - dadurch aus, dass sie die Sensationslüste der Massen befriedigen mussten und desweiteren sich an aus Zeitung bzw. gesellschaftlichen Umfeld bekannten Geschichten bedienten: um ein wenig vorzugreifen, spielt beispielsweise das politische Element in *MEMORIES OF MURDER* zu der Zeit der Mordserie einer wichtige Rolle, während in *OLDBOY* die Stilisierung der einzelnen Bilder (scheinbar) im Vordergrund steht.

Die Besonderheit liegt jedoch darin, dass beide Filme das gemeinsame Ziel verbindet, den Beobachter als kritischen Zuschauer zu fordern, indem ihm seine Schaulust (*OLDBOY*) bzw. seine Untätigkeit (*MEMORIES OF MURDER*) als Spiegel vorgeführt werden.

Somit finden sich erstaunlicherweise grosse Analogien zu Filmen der 30er Jahre in Deutschland wie beispielsweise Walter Ruttmans *BERLIN - DIE SINFONIE EINER GROSSSTADT*⁴ wieder, die dem Betrachter Einblicke in die Gesellschaft und in seine eigene Denkweise liefern mit der Absicht, diesen Beobachter in einen kritisch denkenden Zuschauer zu verwandeln.

Dieser Sprung zur selbstreflexiven Auseinandersetzung mit den Bildern auf der Leinwand steht nach Kracauer nicht nur in direktem Verhältnis zu einem genauso stattfindenden Wandel in der Denkweise des einzelnen Menschen im Zuge einer gesellschaftlichen Umstrukturierung. Die Art der Rezeption von Filmen dient auch als Eingang zum Innenleben des Zuschauers, der seine Ängste und Hoffnungen des alltäglichen Lebens zumeist unbewusst auf den Film überträgt und sich insgeheim eine Erleichterung dieser, stellvertretend durch den Protagonisten, erhofft.

In diesem Zusammenhang soll sich diese Arbeit vor allem im Hinblick auf den Zuschauer als Schnittstelle auf die Wechselwirkung zwischen der Kunstform Kino und den Einflüssen der gesellschaftlichen Ebene beziehen und in jedem Kapitel

anhand der ausgesuchten Filmbeispiele wichtige Aspekte dieses Verhältnisses herausarbeiten, um auf folgende Fragen eine Antwort zu

⁴ *Berlin - Die Sinfonie einer Grossstadt*, Regie: Walter Ruttmann, Deutschland 1927.

finden: Welchen Ausdruck findet diese Beziehung auf filmästhetischer sowie inhaltlicher Ebene? Transformiert sich die neugewonnene filmische Identität Südkoreas als Symbol eines neues Selbstbewusstseins in die Wahrnehmung eines ganzen Volkes?

Dabei werde ich unterschieden zwischen Formveränderung in der Narration innerhalb der Struktur eines Genres (beispielsweise in Form von einem Aufbruch von Konventionen, einem politisch kritischer Subtext, etc.) und Formveränderung der Ästhetik der bewegten Bildern im Zuge einer stilistischen Neuorientierung.

Beide Punkte setzen eine gewisse Emanzipation des Kinopublikums voraus bzw. tragen gleichermassen zu derselben bei, indem sie die kritische Wahrnehmung und Rezeption der Filme als ihr wichtigstes Anliegen benennen und durch die Etablierung von politischer und soziokultureller Kritik im Medium Film auch auf die neugewonnene Freiheit des Kinos hinsichtlich dem Wegfall von Zensur und der Erfüllung bestimmter Vorgaben seitens des Staates verweisen.

Die Befreiung des südkoreanischen Kinos aus seiner politisch bestimmten Vorgeschichte wird vor allem aus dem Bruch mit gewissen Narrationsmustern ersichtlich. Im *MEMORIES OF MURDER* feiern gesellschaftskritische Ansichten gegenüber dem bestehenden politischen Regime im Rahmen der Diegese ihren Einzug als bis dato untypisches Genre-Element und führen zu einer Aufarbeitung von sozialen Missständen in der südkoreanischen Gesellschaft. In Park Chan-wooks *OLDBOY* wiederum wird die Rolle von Inzest in der Gesellschaft thematisiert und die traditionellen Werte wie Familie und Geschwisterliebe auf bizarre Weise dargestellt und hinterfragt.

Diese zwei Werke bilden auch den Kern dieser Arbeit, da sie beide als Pioniere gewissermassen alle Facetten des *modernen* südkoreanischen Thrillers beinhalten. Viel wichtiger aber gelingt es ihnen, das Seelenleben ihrer Figuren zu dokumentieren und durch ihre Trostlosigkeit und geistige Leere als Referenz auf den Zeitgeist und dem Wesen der südkoreanischen Bevölkerung dienen zu können, welche bis Ende des 20. Jahrhunderts nicht darüber im Klaren war, was ihre landestypischen Charakteristika darstellen

sollte und Begriffe wie "Nationalstolz" oder "Einigkeit" sich befremdlich anhören mussten.

Begonnen hat dieser geistige Umschwung mit dem ersten südkoreanischen Blockbusterfilm *SHIRI*⁵, welchem ich ein ganzes Kapitel widmen werde, da dieser Actionthriller den Aufstieg des heimischen Big-Budget-Films aus dem Schatten Hollywoods einleitete - ein Trend, der mit *THE HOST*⁶ seine Vollendung finden sollte und neben dem Blockbuster die Etablierung der neuen Klassifizierung *High-Quality-Movie* einleitete. Hier werde ich auf die Differenzen zwischen südkoreanischen High-Quality-Produktionen und amerikanischen Blockbusterfilmen eingehen mit dem Ziel, die Selbstständigkeit dieser südkoreanischen Filme als Fortschritt im Zuge der Globalisierung Südkoreas einzuordnen.

Die berechtigte Frage, die sich der Leser nach diesen Zeilen wahrscheinlich stellen wird: Warum diese Punkte anhand des Thriller Genres behandeln und nicht auf das gesamte Repertoire des Films ausweiten?

Wie bereits erwähnt, sind die tragenden Säulen, welchen all diese Punkte untergeordnet sind, kulturelle Identität bzw. die Findung dieser.

Um diese definieren zu können, ist es notwendig, Filme heranzuziehen, deren Charaktere über Merkmale verfügen, die die Grenzen der Leinwand überschreiten und in die Welt der Realität hineinfließen. Diese Elemente werden erst durch die Konfrontation des Protagonisten mit einem unlösbar scheinenden Dilemma hervorgerufen und manifestieren sich in den Aktionen des Charakters. Die Abgründe der menschlichen Seele sind zu jeder Zeit in den Bildern der genannten Filme präsent und bilden die Basis der Kommunikation mit dem Zuschauer⁷, der die Trauer der unmittelbaren (politischen) Vergangenheit seines Landes genauso in seinem Herzen trägt wie die von ihm begutachtete Figur auf der Leinwand.

⁵ *Swiri*, Regie: Je-gyu Kang, Südkorea 1999.

⁶ *Gwoemul*, Regie: Joon-ho Bong, Südkorea 2006.

⁷ Anm.: Falls nicht andersartig formuliert, ist mit "Zuschauer" das südkoreanische Publikum gemeint. Diese Arbeit analysiert u.a. die Beziehung zwischen Film und Betrachter mit der Annahme, dass ein Grossteil des südkoreanischen Publikums sich seiner politischen Vergangenheit bewusst ist - der kommerzielle Erfolg diverser politisch- und gesellschaftskritischer Filme wie *Memories of Murder* oder *Joint Security Area* unterstützt diese Annahme.

Sind diese genannten Ausführungen auch Merkmale des klassischen Filmdramas, so fehlt in diesem doch die für den Aufstieg des südkoreanischen Films charakteristische *moderne* Ästhetik der Bilder, die ihren Ausdruck in einer bis dahin im südkoreanischen Film nie dagewesenen Stilisierung der einzelnen Kader findet. Das Ziel dieser Arbeit ist es deshalb auch aufzuzeigen, dass wir nur im zeitgenössischen koreanischen Thriller sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene Merkmale finden können, die in einer Relation zum kulturellen und gesellschaftlichen Umschwung des Landes stehen können.

1.1 Aufbau der Thesis

Zu Beginn erfolgt als Einstieg ein kurzer Überblick über die politische Situation Südkoreas der letzten 50 Jahre mit der Absicht, ein Verständnis für das triste Dasein des Kinofilms bis Ende der 80er zu schaffen. Diese Zeilen sollen dem Leser die schwierige Lage der damaligen Filmstudios aufzeigen und einen Einblick in das Denken der Regisseure des *Hallyu*⁸ gewähren, die ausnahmslos Kinder dieser Zeit sind und diese in unterschiedlichsten Formen in ihren Filmen thematisieren.

Als Paradebeispiel für den politischen und gesellschaftlichen Umschwung Südkoreas und Bindeglied zwischen "alter" und "neuer" Denkweise soll in Bong Joong-hos *MEMORIES OF MURDER* der gesellschaftliche Aspekt zur Zeit der Militärregierung als neues Element des Storytellings auf der Leinwand elaboriert werden. Die kritische Auseinandersetzung des Films mit der politischen Vergangenheit des Landes soll die damals getätigten Fehler als Fehlleistungen Vieler und nicht Einzelner entlarven und somit den Film als selbstreflexive Aufarbeitung mit der Vergangenheit und als KOLLEKTIVE Erinnerung eines Volkes an ein KOLLEKTIVES Versagen zeigen.

⁸ Der Begriff *hallyu*, auf deutsch mit *Neue Welle* übersetzt, bezieht sich auf die steigende Popularität südkoreanischer Populärkultur im asiatischen Raum der 90er Jahre. Er ist in seiner Bedeutung eng verbunden mit dem ökonomischen Wachstum Südkoreas um die Jahrtausendwende.

Das nächste Kapitel widmet sich den seelischen Abgründen des Individuums auf der Leinwand und zeigt anhand von Park Chan-wooks *OLDBOY* die Versuche eines Mannes, seiner Vergangenheit durch Hypnose als Mittel zur Auslöschung seiner Erinnerung zu entkommen, als Streben eines Landes, mit seiner geschichtlichen Vergangenheit zu brechen, um seine eigene Identität zu finden.

Desweiteren wird das Phänomen der Gewalt im südkoreanischen Thriller in diesem Kontext untersucht, welches sich in der neuartigen Ästhetik der Bilder manifestiert und als wichtiges, da primär sichtbares Element für den Aufschwung des südkoreanischen Kinos steht.

Diese visuelle Neuorientierung zeigt sich erstmals wie bereits erwähnt bei der Etablierung des heimischen Blockbusterfilms durch den Actionthriller *SHIRI* und führt zur Entstehung des eigenständigen *Attribution High-Quality-Movie*, welches sich in seinen Voraussetzungen und festgelegten Standards versucht, von seinem amerikanischen Vorbild aus Hollywood abzuheben.

Diese Arbeit soll in erster Linie die kulturelle und geistige Umorientierung eines Landes anhand eines einzigen Filmgenres analysieren und diese als Resultat eines kontinuierlichen Wechselspiels zwischen den bewegten Bildern auf der Leinwand und ihrer Aufnahme durch das Publikum zeigen und somit die Transformation von künstlerisch inspiriertem fiktionalen Gedankengut in gesellschaftskritisches, das alltägliche reale Leben betreffende Denken beweisen. Einfach formuliert steht die Beantwortung folgender Frage im Zentrum: In welchem Verhältnis steht der Wandel des Kinofilms zum sozialen und politischen Umschwung eines Landes und woraus ergibt sich seine Bedeutung?

2 Filmproduktion in Südkorea

Nach dem Aufstieg Hongkongs als Grossmacht des Actionfilms Ende der 80er Jahre sowie der unglaublichen Popularität japanischer Horrorfilme wie *THE RING*⁹ oder *THE GRUDGE*¹⁰ Ende der 90er Jahre fand der Einzug des südkoreanischen Thrillers in die westlichen Kinos statt und setzte letztendlich nur einen Trend fort, der nur die Spitze des Eisbergs der immensen Popularität koreanischer Popkultur repräsentiert.

Längst sind diese Filme aus einem doch so fernen Land nicht nur in cinephilen Kreisen ein anregender Gesprächsstoff, sondern haben den Blickfang der Hollywoodschen Filmstudios ergattern können, die sich diese Originalität und Frische mithilfe von Remakes anzueignen versuchen. Dieser Wandel ist umso erstaunlicher, wenn die Tatsache beäugt wird, dass Mitte der 90er Jahre in der von der Universität Oxford publizierten, von der Fachpresse als allumfassende und sämtliche bedeutende Werke internationaler Filmgeschichte beinhaltende Sammlung anerkannt, jegliche Erwähnung des südkoreanischen Kinos fehlt.¹¹

Das im gegenwärtigen Zeitalter der globalen Vernetzung gestiegene Interesse der Menschen an kulturellem Austausch trägt wesentlich als Auslöser dieses kulturellen Aufstiegs Südkoreas bei, liefert aber dennoch keine zufriedenstellende Begründung.

Erstaunlicherweise lässt sich das transkulturelle Phänomen der zunehmenden Bedeutung des lokalen Elementes im Zeitalter der Globalisierung beobachten - vorher nicht thematisierte bzw. vergessene kulturelle Besonderheiten eines Landes werden nun im Nationenvergleich als relevant empfunden und den Blicken der Welt präsentiert.

Im günstigsten Fall dient diese "Wiederentdeckung" einer Aufarbeitung unrühmlicher Geschehnisse der lokalen Geschichte (siehe Kapitel drei - *MEMORIES OF MURDER*) und hat eine kathartische Wirkung auf ein Volk. Im

⁹ *Ringu*, Regie: Hideo Nakata, Japan 1999.

¹⁰ *Jo-on*, Regie: Takashi Shimizu, Japan 2002.

¹¹ Shim, Doobo "Hybridity and rise of korean popular culture", *Sage Publications National University of Singapore* 2006, <http://mcs.sagepub.com/content/28/1/25>, 14.08.2012; (Original: Nowell-Smith, G. (ed.) *The Oxford History of World Cinema*. Oxford, 1996 Oxford University Press

Kino fungiert das Genre des Exploitationfilmes als Paradebeispiel einer positiven sowie negativen Ausbeutung diverser in der Wahrnehmung des Publikums etablierter Konventionen.

Betrachtet man den Diskurs der Entwicklung des Kinofilms, so fällt auf, dass diese von Besonderheiten lokaler Kulturgüter erfolgte Wiederaufnahme länderspezifisch wesentliche Unterschiede aufweist.

So versucht beispielsweise das französische Kino, durch bereits bewährte und künstlerisch in allen Formaten verwirklichte Geschichten den Anschluss an seine glorreiche Zeiten der 60er und 70er Jahre herzustellen - Filme wie *PUBLIC ENEMY NO.1 - MORDINSTINKT*¹² samt Sequels, in denen landesweit bekannte Figuren das lokale Element hervorheben oder zahlreiche Verfilmungen literarischer Klassiker wie *LES MISÉRABLES*¹³ belegen diesen Fokus auf das Vergangene.

Das südkoreanische Kino ist aufgrund seiner Geschichte geradezu gezwungen, einerseits sein Augenmerk hinsichtlich der Inspiration auf den ausländischen Film zu legen, andererseits jedoch privilegiert, den nahezu noch unerschöpften Schatz heimischer Mythologien bzw. lokal inspirierter Geschichten der Welt zu präsentieren.

Durch den starken Einfluss des Mediums Film folgt eine Auswirkung dieser Besonderheiten auf andere Kulturgüter wie landesspezifische Musik, Küche, Mode, etc. und mündet somit in einem Prosperieren der bis dato verhinderten Kreativität.

Es finden also bestimmte Veränderungen von Wertvorstellungen in Kultur und Ökonomie statt und um diese Wandlung nachvollziehen zu können, muss ein Schritt in die Vergangenheit des Landes getätigt und der Stellenwert des Kinos unter dem Kontext der staatlichen Kontrolle untersucht werden.

¹² *L'instinct de mort*, Regie: Jean-Francois Richet, Frankreich 2008.

¹³ *Les Misérables*, Regie: Josée Dayan, Frankreich/Italien/Spanien/Deutschland/USA 2000.

2.1 Südkorea vor der Liberalisierung - der Kinofilm und sein staatliches Korsett

Unter der Militärregierung des 1961 an die Macht gekommenen Park Chung-hee und seinem als *Yushin Kaehyuk*¹⁴ bekannten Programm erlebte Südkorea seine schwerste Zeit. Eine Meinungs- und Redefreiheit unterbietende Politik des Staates und die damit verbundene streng sanktionierte Einstellung bei Nichtbefolgung dieser Richtlinien sollte ihren Ausdruck auch im Kinofilm finden. Unter Parks Nachfolger Chun Doo-hwan und dessen Weiterführung des Regimes bis 1986 fanden Kinoproduktionen ausschliesslich zu Propagandazwecken statt, überwacht von einem Zensurkomitee mit der Aufgabe, regierungskritisch scheinende Storylines zu eliminieren. Die gesamte mediale Welt Südkoreas tristete ein kastriertes Dasein unter suppressiver staatlicher Gewalt - künstlerische Entwicklung konnte auch deshalb nicht stattfinden, weil das wichtige Element der kritischen Hinterfragung von bestimmten Gegebenheiten von Seiten der Regierung beschnitten wurde.

Diese von der Regierung als *Restoration*¹⁵ euphemistisch dargestellte Umschreibung diente angeblich der Regulierung der sozialen und ökonomischen Integration des Landes.

Durch ein bestimmtes Einfuhrkontingent an Filmen aus dem Ausland und dem limitierten Wettbewerb sowie dem 1973 überarbeiteten *Motion Picture Law*¹⁶

¹⁴ Anm.: *Yushin Kaehyuk* (zu deutsch: Yushin-Verfassung) ist die als revitalisierenden Reformen in die Geschichte eingegangene Bezeichnung des politischen Plans Park Chung-hees, Südkorea wieder in eine stabile Wirtschaftslage zu führen. Mit propagandistischen Mitteln unter dem Motto "Behandle Angestellte wie Familienmitglieder" wurde die Arbeitsleistung der heimischen Mittelschicht bei Zahlung von Geringstlöhnen gesteigert. (Quelle und Zitat aus: Seung-hyun, Park "Korean Cinema after liberation: Production, Industry, and Regulatory Trends", Frances Gateward Hg., *Seoul Searching*, New York: University Press)

¹⁵ ebda. S. 137.

¹⁶ Anm.: Das *Motion-Picture-Law* unterlief im Zuge der Zeit einige Wandlungen und wurde bereits im Jahre 1962 eingeführt, war jedoch in seinen Forderungen noch recht beschränkt. Die Forderungen bezogen sich lediglich auf eine Mindestanzahl an 15 pro Jahr produzierten Filmen pro Geschäftsjahr mit kommerziellem Anspruch. Im Jahr 1973 wurde diese Gesetze drastisch verschärft: So wurde ein Lizenzsystem eingeführt um die Monopolisierung einiger weniger Firmen sicherstellen zu können sowie die Regelungen der Einfuhrkontingente überarbeitet. Als wichtigste Neuerung erwies sich die Etablierung der *Motion Picture Promotion Corporation (MPPC)*, deren Aufgabe in der Einhaltung und Kontrolle dieser Regularien bestand. (Quelle: Park Sung-Hyun, "Korean Cinema after Liberation: Production, Industry, and Regulatory Trends, *Seoul Searching*, S. 33/330 10%, kindle edition).

im Jahr 1973 konnte der Filmmarkt reguliert werden und stand unter vollständiger Kontrolle des Staates.

Im Zeitraum zwischen 1973-1985 kamen jährliche ca. 90 heimische und 30 ausländische Produktionen auf den Markt und da die (ausgewählten) ausländischen Filme auf grosses Interesse seitens des Publikums stiessen, lag das Augenmerk der Produzenten auf diese wenigen von der Zensur erlaubten Importe, die sich nun gezwungen sahen, heimische Produktionen auf den Markt zu bringen, um den Bedingungen der Erhalt dieser Importware zu erfüllen¹⁷. Das Geschäft mit der Distribution von Werken aus dem Ausland erwies sich als sehr profitabel im Gegensatz zum heimisch produzierten Film, der in Folge dessen verkümmerte und dessen Entwicklung nur durch seine Stagnation auffiel.

Einigende Merkmale dieser Filme waren die ideologischen Ansichten der Militärregierung unterstützende Themen wie die Hervorhebung der Bedeutung von kultureller Tradition, eine antikommunistische Einstellung sowie die Rolle des Individuum zur Stärkung der Gemeinschaft und letztendlich den Staat.

Diese antikommunistische Haltung war vor allem in billig produzierten Action- und unmoralischen Melodramafilmen sehr präsent, wie beispielsweise in Park no-shiks *Madwoman*¹⁸, in welchem die Abneigung gegenüber Japan und Nordkorea mithilfe von historischen Ungenauigkeiten bei Betrachtung historischer Fakten gleichermassen aufgezeigt wird.

Diese Eintönigkeit auf den koreanischen Leinwänden forderte seinen Tribut in sinkenden Verkaufszahlen sowie wenig neu entstehenden Kinohäusern und sollte sich im Jahr 1987 schlagartig ändern.

¹⁷ Diese *import quota* erforderte mindestens vier produzierte Filme, um ein Recht auf eine bestimmte Anzahl an Import-Filmen gewähren zu können. Im Zuge der Öffnung des Landes wurde dieses System auch aufgrund des Druckes von Seiten der *Motion Picture Export Association of America* (MPEAA) 1986 abgeschafft. (Choi, Jin-hee, *The South Korean Film Renaissance*, Middletown: Wesleyan University Press 2010, S.7).

¹⁸ *Kwangnyeo*, Regie: No-shik Park, Südkorea 1975.

2.2 Aufstieg eines populärkulturellen Phänomens - *The New Wave*

Ende der 80er Jahre sah sich die Regierung aufgrund des schlechten finanziellen Erlöses der Kinoproduktion gezwungen, ihre den heimischen Filmmarkt betreffenden Regularien zu lockern und erteilte amerikanischen Filmstudios die Erlaubnis der direkten Distribution ihrer Filme in Südkorea. Somit war den Regularien des vertraglich festgelegten Einfuhrkontingents im Juli 1987¹⁹ ein Ende gesetzt und hatte zur unmittelbaren Folge die Etablierung einer grösseren Anzahl an Filmstudios.

Da der Wettbewerb hart umkämpft war und der Import von nun an ein grösseres finanzielles Risiko darstellte, war ein erheblicher Aufschwung im heimischen Filmsektor zu beobachten, der unter dem Begriff *The New Wave* seine passende Bezeichnung finden sollte.

Eine Generation junger, unerfahrener Regisseure konnte nun in die von ihnen angestrebte artistische Richtung gehen und begann, die Entwicklung des koreanischen Kinos anzutreiben. Das Kino hatte sein Schattendasein als politisch missbrauchtes Machtinstrument überwunden und wurde nun auch als Mittel zur sozialen Selbstreflexion in Filmen wie beispielsweise *BLACK REPUBLIC*²⁰ wiederentdeckt. Verständlicherweise wurden in diesen Filmen über Veränderungen in der Gesellschaft und dem Aufbruch von Konventionen sinniert, da Südkorea sich in diesen Jahren ökonomisch gesehen zu einem wichtigen Markt in Asien zu wandeln begann.

Diese Phase des Experimentierens setzte auch neue Akzente in der Narrationsebene und liess die bisherige Linearität des Plots zugunsten der Dramaturgie aufbrechen. Wie in den nachfolgenden Kapiteln ersichtlich wird, begannen Regisseure, eigenständige Stilistiken zu formen, um die Gunst des Publikums zu gewinnen und die im Wettbewerb stehende Konkurrenz auszusteichen.

Filmstudios gingen Joint-Ventures mit Konzernen wie Samsung oder Daewoo ein, mit deren finanzieller Unterstützung der Export des koreanischen Kinos in die benachbarten Länder zu florieren begann.

¹⁹ Park, Seung-hyun, "Korean Cinema after Liberation", Franis Gateward Hg., *Seoul Searching*, S.22.

²⁰ *Keduldo urichurum*, Kwang-su Park, Südkorea 1990.

Beispielsweise gilt *SHIRI* als erster koreanischer Blockbusterfilm mit einem Einspielergebnis von über einer Million US-Dollar²¹.

Gewisse Formen der Zensur waren jedoch noch vorhanden und jegliche Form von politisch kritisch interpretierbaren Aussagen im Film wurden bis Anfang des neuen Jahrtausend vom *PPEC*²² entfernt. Interessant ist das dabei angewandte Mass dieses Komitees, das sich hinter dem Vorwand schützte, der Jugend Gewalt und Sex vorenthalten zu wollen, jedoch Filmen mit ähnlichen Inhalten eine Altersfreigabe von 15 Jahren oder vergleichbar niedrig verhängte, wie beispielsweise John McTiernans *DIE HARD*²³ oder James Camerons *TERMINATOR*²⁴, die in den Vereinigten Staaten nur ab 18 Jahren im Kino zu sehen waren.

Ein im Jahr 1996 stattgegebener Gerichtsbeschluss vom höchsten Gericht hob die Filmzensur als der Verfassung rechtswidrige Tat auf²⁵ - eine Folge der Klageflut heimischer Filmemacher auf ihr Recht nach Denk- und Meinungsfreiheit.

Mit diesem Schritt begann die südkoreanische Filmindustrie als auch die Gesellschaft den Stellenwert des Films als einerseits ein der Unterhaltung dienendes Medium dementsprechend einzuordnen, andererseits, und hier liegt das Besondere, als ein Ort des Ausdrucks menschlicher Vorstellungen von sozial, religiös und visionär inspirierten Themen, die als Symbol der Freiheit und Unabhängigkeit fungieren können.

Das südkoreanische Kino konnte sich nun in alle erdenklichen Richtungen entfalten - manche Regisseure blieben auf einer konservativen Schiene und begannen, ihre Filme an den Wünschen ihres Publikums abzustimmen, während andere wie beispielsweise Bong Joon-ho sich mit der Aufarbeitung der zu Ende gegangenen Ära der Militärregierung beschäftigten und

²¹ Paquet, Darcy "Christmas in August and Korean Melodrama", *Seoul Searching*, S.41.

²² Das *Public Performance Ethics Committee (PPEC)* war ein Apparat des Staates, der mit bestimmten administrativen Tätigkeiten hinsichtlich ethischer Fragen in der künstlerischen Darstellung beauftragt war und im Bereich Film als Komitee für Zensur fungierte. Nach Aufhebung des Zensurgesetzes 1996 wurde das PPEC abgeschafft und in das PPPA (Public Performance Promotion Association) umgewandelt. (Quelle: *Seouls Searching*, S.30.).

²³ *Die Hard*, Regie: John McTiernan, USA 1988.

²⁴ *Terminator*, Regie: James Cameron, USA 1997.

²⁵ Park, Seung-hyun, "Korean Cinema after Liberation", S.30ff.

geschickt die sozialkritische Komponente im Rahmen einer fiktionalen Erzählung einbetteten.

Diese vorangehenden Zeilen sollen nur als kurzer Überblick über die Vorgeschichte des koreanischen Filmes verstanden werden, um die nachfolgenden behandelten Werke in einen bestimmten Kontext einordnen zu können und die angespannte politische und soziale Situation der 70er und 80er Jahre als unmittelbare Ursache der Etablierung und des Stellenwert des südkoreanischen Filmes und speziell des Thriller-Genres der Gegenwart hervorzuheben.

3 Storytelling als kollektive Erinnerung - "Memories of Murder"

3.1 Südkoreanisches Kino - ein Phänomen zwischen Globalisierung und nationaler Geschichte

Die Story im Medium Film ist vielleicht mit Ausnahme der Anfangsjahre des Kinos schon immer der wichtigste Bindungspunkt zwischen Publikum und den projizierten Bildern gewesen, an welchem den bewegten Bildern ein bestimmter Sinn zugesprochen wird und somit der Zuschauer in eine eigene zumeist fiktionale Welt entführt wird. Die Art der Übermittlung von Geschichten in bewegten Bildern erfuhr in der Entwicklung des Kinos stets eine Wandlung - sei es auf technischer Ebene beispielsweise durch die Möglichkeiten der Montage, vor allem aber aufgrund der Übertragung von volkseigenen und allgemein bekannten Mythen und Geschichten aus Literatur, Musik und Malerei auf die grosse Leinwand.

In Zeiten der weltweiten Globalisierung zählt auch der Film als transkulturelles Gut und es bieten sich durch das *social network* wie niemals zuvor ideale Möglichkeiten, vormals nur lokal bekannten Geschichten einem Weltpublikum präsentieren zu können.

Die Geschichte zeigt uns, dass die Entwicklung dieses *Storytellings* seit jeher mit der Bedingung der künstlerischen Freiheit gekoppelt ist und in autoritär regierten Ländern unterentwickelt ist. Diese dann stattfindende Intervention von Politik in Kunst, die zumeist in Form von Zensur ihren Ausdruck findet, führt zu Narrationsmustern, die von jeglichem politisch- und sozialkritisch Unterton "befreit" sind und deren Zweck entweder der reinen Unterhaltung dient, das vorherrschende politische Regime propagiert, oder versucht, mithilfe der Story Schlupflöcher an der Zensur vorbei zu finden.

Im unter der Militärregierung leidenden Südkorea waren es vor allem die *shin-pa*-melodramatischen Filme²⁶, mit denen die Filmemacher Wege fanden, den Kontrollen zu entgehen.

Das südkoreanische Kino sah sich selbst lange Zeit bis in die späten 80er Jahre des 20. Jahrhunderts mit dieser Problematik konfrontiert und es sollte bis zu Beginn des neuen Jahrtausends dauern, ehe die Bevölkerung für die Aufarbeitung dieser dunklen Zeit der Militärdiktatur bereit war.

Im Jahr 2003 erscheint mit *MEMORIES OF MURDER* ein Film auf den Markt, der tiefe Einblicke in die Seele der Menschen zur Zeit des Militärregimes der 80er Jahre in Südkorea preisgibt, indem er geschickt eine auf realen Ereignissen basierende Story mithilfe Elementen einer fiktionalen Erzählung zu einem Konstrukt der kulturellen Identitätsbildung erweitert und somit mit den Storykonventionen der zu dieser Zeit entstandenen Filme bricht.

Die nächsten Unterkapitel der Arbeit werden sich mit der Bedeutung und Symbolik dieses Werkes für das südkoreanische Volk beschäftigen und mit Unterstützung filmanalytischer Elemente den Geist dieser düsteren Zeit anhand ausgewählter Szenen abstrahieren, der von diesem bis dato unverarbeiteten Trauma beherrscht wurde.

Der Crime-Thriller *MEMORIES OF MURDER* basiert auf den grausamen Mordfällen in der Stadt Hwaseong²⁷ zwischen 1986 und 1991, als zehn junge Frauen bzw. Mädchen vergewaltigt und getötet wurden - diese Mordserie gilt heutzutage als erster dokumentierter Serienmordfall in der noch jungen Geschichte der Republik Südkoreas.

Trotz zahlreicher Verdächtiger, hoffnungsvoller Spuren und einem enormen Aufwand gelang es den örtlichen Behörden nicht, den oder die Täter zu

²⁶ Das *shin-pa*-Melodrama entwickelte sich aus dem *shimpageki*, einer Theaterform, die Ende des 19. Jahrhunderts als Gegenbewegung zum japanischen *kabuki*-Theater entstand. Das Wort lässt sich als *new school drama* übersetzen und impliziert den Versuch Japans Ziel um die Jahrhundertwende, mit der Modernisierung des japanischen Dramas sich dem Westen kulturell anzunähern. Im Film wird dieses Subgenre des Melodramas vor allem durch die ins Extreme geführte und zumeist unlogische Figurenkonstellation, die auf Kosten der Emotionalität zu Leiden hat. (Cho, Su-Jin, "Frauenfiguren im koreanischen Film d. Gegenwart", S.16ff).

²⁷ Anm.: Hwaseong liegt 43km von Seoul entfernt in der südlichen Provinz Gyeonggi-do (Quelle: lexikon.freenet.de)

fassen, nicht zuletzt ihrer unzureichenden Qualifikationen und Kompetenzen geschuldet.

Der Film entführt den Zuschauer in eine nicht benannte Kleinstadt Mitte der 80er Jahre, die von einer grausamen Mordserie erschüttert wird, deren Hintergründe offenbar sexueller Natur sind, da die Opfer u.a. mit ihrer Unterwäsche erwürgt aufgefunden und Samenspuren im Körper einer Leiche entdeckt werden. Bei der Jagd auf den Täter erweisen sich die örtlichen Behörden als inkompetent und den Erfordernissen der Situation überfordert. Im Zentrum der Geschichte steht Park Du-man (gespielt von Song Kang-ho), an dessen Figur das geballte Unvermögen und die Trostlosigkeit der Polizei gezeichnet wird. Eine Einstellungsfolge zu Beginn des Films gewährt uns Einblicke in die dilettantische Ermittlungsarbeit der Polizei, in der Park Du-man von seinem Vorgesetzten aufgefordert wird, einen Vergewaltiger und den Bruder des Opfers durch bloße Beobachtung zu unterscheiden als Folge der Prahlerei Parks, einen schamanenhaften Spürsinn bei der Erkennung von Kriminellen zu besitzen.²⁸ Parks Versuche sind zum Scheitern verdammt und der Zuseher stellt sich die berechtigte Frage, wie dieser Mann einen Serienmörder erkennen soll, wenn er doch bei den leichtesten Übungen versagt.

Seine Welt ist bestimmt von einer emotionalen und psychischen Lethargie ohne Ziele und Inspiration im alltäglichen Leben, und selbst die ersten Morde vermögen es nicht, ihn aus diesem geistigen Stillstand herauszureissen.

Jedoch gelingt es ihnen, seine investigativen Instinkte zu wecken und ihn letztendlich vollständig von seinem gewohnten Alltag zu absorbieren.

3.2 Aufbau und Struktur - Kontrastwirkung von Leere und Körperlichkeit

Bong Joon-ho geht beim Aufbau der einzelnen Abschnitte sehr methodisch vor - hervorzuheben wäre beispielsweise die erste Sequenz des Films, die eine sehr spezielle Konstruktion aufweist: unter dem Sonnenschein eines späten

²⁸ Anm.: Besagte und folgende Szenen der behandelten Filme wurden aus den DVD- oder Bluray-Versionen (siehe Kapitel 7 - *Bibliografie*) entnommen.

Nachmittages im Schatten eines Weizenfeldes beschäftigt sich ein junger Knabe mit der Jagd nach Grasshüpfer und schenkt seine Aufmerksamkeit den Geräuschen eines sich nähernden Traktors. In einer der folgenden Einstellungen, als Detektiv Park zur Untersuchung des Tatorts eintrifft, beginnt der Knabe, die Gesichtszüge und Laute des Polizisten nachzuahmen - eine symbolisch stark aufgeladenen Bildabfolge entsteht, denn diese Mimesis spiegelt den repetitiven Charakter der Ereignisse und v.a. der Bemühungen der Kriminalpolizei wider, die nie in der Lage ist und letztendlich auch sein wird, IHREN Grasshüpfer einzufangen, da sie im Kornfeld vor lauter Irrungen nie die Übersicht wahrt. Diese Aktionen des Kindes, sowie weitere, banal anmutende Ereignisse, wie u.a. ausrutschende Kriminologen, die bei der Bergung des zweiten Opfers eintreffen, können als eine Kritik an die Rationalität der Erwachsenenwelt verstanden werden, die mit ihren konventionellen, weil berechenbaren und deshalb in ihrer Form beschränkten Gedankenwegen auf überraschend eintretende Ereignisse zumeist gezwungen ist, unvorbereitet zu reagieren. Desweiteren führt solches durch Regeln geleitetes Denken zu Fehlern und Aufdeckung dieser, beispielsweise sichtbar am Rechtssystems Südkoreas, welches nach wie vor die Verjährung eines Mordes nach 15 Jahren vorschreibt²⁹.

Diese drastische Kritik an den heimischen Behörden und der veralteten Gesetzgebung ist ein Novum im südkoreanischen Kino und markiert den Übergang im Wandel der Zeit, da die Darstellung dieser Problematik auf den Kinoleinwänden des Landes nicht nur akzeptiert, sondern von der Gesellschaft erwünscht wird, wie die ausserordentlichen Einspielergebnisse in den Kinohäusern folgen lassen.³⁰

Bong Joon-ho lässt an seinen Absichten keine Zweifel aufkommen, da er bereits in einer der ersten Sequenzen eine trostlose Atmosphäre etabliert, indem er durch seine Bildkomposition die Inkompetenz der Behörden in den Fokus der Wahrnehmung stellt: die Montage präsentiert dem Zuseher

²⁹ Ryu, Yeo-Hae, *"Die Verfolgung völkerstrafrechtlicher Verbrechen nach deutschem und südkoreanischen Strafrecht"*, Göttingen: Cuvillier Verlag 2007.

³⁰ International Movie Database, <http://www.imdb.com/title/tt0353969/business>, 15.07.2012.

Polizisten, die Böschungen hinunterschlitzen, einen Traktor, der ungesicherte Fußspuren überfährt, sowie Park, der sich von einem möglichen Verdächtigen die korrekte Bedienung einer Schreibmaschine demonstrieren lassen muss.

Mit Aufnahmen bestimmter Örtlichkeiten manifestiert Bong Joon-ho demzufolge visuell erste Impressionen in die Wahrnehmung des Zusehers und verweist dadurch augenblicklich auf die unmittelbare Vergangenheit des Landes. Einstellungen von heruntergekommenen Fabriken, renovierungsbedürftigen Häusern und von Schlaglöchern gezeichneten Strassen transportieren die düstere Stimmung dieser ländlich anmutenden Stadt und zeigen von der Politik ihres Landes gebrandmarkte Menschen, die hoffnungslos und desillusioniert ihrem alltäglichen Leben nachgehen und, zynisch formuliert, auf die Offenbarung ihres Schicksals warten.

Leere spielt in Bong Joon-hos Symbolik eine tragende Rolle und meiner Meinung nach sind Siegfried Kracauers filmtheoretische Ansichten in seinem Werk *Theory of Film*³¹ eine geeignete Basis, von der aus die Bedeutung von Leere in *MEMORIES OF MURDER* als Element zur *Darstellung einer physischen Realität*³² analysiert werden kann.

Bong Joon-ho lässt eine geistige Form des Nichts von einer materiellen konstituieren und vice versa - diese Leere und die **räumliche** Trostlosigkeit ihrer Umgebung gepaart mit dem Wissen, die gewalttätige Hand eines unterdrückenden Regimes im Nacken zu haben, hindert die Gesetzeshüter an einer "freien" Denkweise und führt zur Erkenntnis ihrer **geistigen** Unfreiheit und somit Desillusionierung.

Folglich sind die Fundorte der Leichen alltäglicher Natur, die trotz des frequenten Passantenverkehrs zumeist unbehelligt bleiben, wie zum Beispiel trockengelegte Kanal- und Schachtsysteme oder auch diverse Farmanlagen. An dieser Stelle rückt die enthüllende Funktion des Films in den Vordergrund - Kracauer definiert sie als "[nicht sichtbare Phänomene, die

³¹ Kracauer, Siegfried, *Theorie des Filmes*, HG: Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, *Siegfried Kracauer Werke Band 3 Theorie des Films*, Berlin: Suhrkamp 2005, (Theory of Film, New York: Oxford University Press 1960).

³² Kracauer definiert unterschiedliche Elemente, die die Darstellung der physischen Realität ermöglichen können. In diesem Beispiel verweise ich auf die Unterkapitel *Leblose Gegenstände* und *Enthüllende Funktionen*. (ebda. S 90f).

*das Bewusstsein überwältigen und somit Sonderformen der Realität darstellen]"³³. Im Falle von *MEMORIES OF MURDER* mündet diese Erkenntnis der Protagonisten ob ihrer geistigen Unfreiheit in die Wahrnehmung des Zusehers, welcher die wahren Gründe der Unfähigkeit der Polizei nun als Folge ihrer belastenden politischen und sozialen Situation erkennt. Denn letztendlich stellt Bongs Werk eine Sonderform der Realität dar, die mithilfe ihrer realitätsnahen Darstellung einer dunklen Epoche und dem nahezu dokumentarisch anmutenden Charakter der Mordfälle Einzug in die Wahrnehmung des Zuschauers findet, ihn zu einer kritischen Reflektion bewegt und somit Teil seiner realen persönlichen Gedankenwelt wird.*

Dieser bereits angesprochene psychologische Aspekt der Leere verlangt als Gegenpol eine gewisse Konstitution der Körperlichkeit, die sich beispielsweise in Gestalt der Frauenopfer äussert und somit eine Transformation der inneren Leere in die physische Realität einer Materie erfolgt: diese innere Leere der Charaktere spiegelt sich in ihrer äusseren Realität ihrer Umgebung wider, folglich stehen diese Ebenen in einer gegenseitigen Relation zueinander. Bong Joon-ho nutzt meiner Meinung diese Elemente, um beim Zuschauer eine starke emotionale Reaktionen auszulösen, indem er diesem als Kontrast zu den Formen des Nichts die Körperlichkeit der Leichen präsentiert - so geschehen am Fundort des ersten Opfers: unmittelbar neben einer schmalen Strasse in der Unscheinbarkeit eines Wasserschachtes, liegt die Leiche einer nackten jungen Frau, die den Strahlen des Sonnenlichts beraubt ist und von Ameisen betrauert wird in ihrer gesamten Bedeutung als Allegorie einer Epoche in der südkoreanischen Geschichte, in welcher Hoffnungen auf die Vorzüge einer demokratischen Welt (wie die Kleider von dem Opfer) weggerissen wurden und Wassertropfen, die an ihrem nackten Körper entlangrinnen, die Vergänglichkeit des Lebens in all ihren Formen preisgeben. Neben der Präsenz von physischer Einsamkeit ist diese Einstellung vor allem als psychische Form dieser ob des Fehlens eines Glaubens auf bessere Zeiten zu verstehen. In einer nahezu beiläufig anmutenden Szene des "Liebes"aktes

³³ ebda. S.111.

zwischen Park Du-man und seiner Frau wird diese Ambivalenz glaubhaft präsentiert, als dem Publikum durch Parks Worte, "[sein Glied wäre rausgefallen]" und der Vorwurf an seine Frau, "[sie sollten es schon richtig machen]"³⁴, auf komische Art und Weise suggeriert wird, dass die Gemahlin ihr Lustempfinden durch Stöhnlaute nur vortäuscht und sie sich auch nicht durch den Umstand seines bereits rausgefallenen Gliedes stören lässt. Beide sind in diesem Moment bizarrer Emotionslosigkeit geistig und emotional Lichtjahre voneinander entfernt und jeder ein Gefangener seiner eigenen, nach Individuellem schreienden Welt, kaschiert durch das Fortführen ihres angeblich normalen Lebens.

Diese Störung bzw. Hinderung der Auslebung der menschlichen Triebe wird von

Bong Joon-ho u.a. auch an den Ortschaften festgemacht - vom lustlosen Ehespiel als Resultat u.a. einer miserablen Lebenssituation, dargestellt von einem heruntergekommenen Zimmer und dem Fehlen jeglicher Form von Luxus bis hin zu wichtigen Schauplätzen, die sich die Gemeinsamkeit des Untergründigen teilen: Verdächtige werden in einem Kellergeschoss gefoltert, Leichen in Schachtsystemen gefunden.

Durch diese Symbolik der Tiefen der menschlichen Seele wird dem Zuschauer Eintritt in das von Hoffnungslosigkeit und Angst geprägte Seelenleben der Charaktere gewährt und wie Kracauer schon in seinem Werk "*Von Caligari bis Hitler*"³⁵ gezeigt hat, kann diese Angst durchaus ihr Ventil in Formen der Gewalt finden.

3.3 Influenz und Ausdrucksformen politischer und medialer Aspekte in *MEMORIES OF MURDER*

Durch diese Bezugsherstellung zu den lokalen Örtlichkeiten kreiert Bong eine Parallele zwischen Mörder und Polizei, indem er beide als Teil eines gemeinsamen Ganzen, als Opfer eines Systems zeigt, welches sie zu zwei

³⁴ *Memories of Murder*, 00:09:57.

³⁵ Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler*, Berlin: Suhrkamp Verlag ⁸1984, S.121; (*From Caligari to Hitler: A psychological history of the german film*, New York: Princeton University Press 1947).

Seiten einer selben Münze werden lässt. Die materiellen Oberflächlichkeiten und äusseren Umstände spiegeln die tiefen Abgründe ihrer "verlorenen" Seelen wider und werden auch an einzelnen Gegenständen festgemacht, die alle für sich etwas bedeuten bzw. einfordern, wie beispielsweise ein rohrartiges Versteck, in welchem Detektiv Jo Yong-gu Männerzeitschriften mit Nacktbilder von Frauen findet, die einer der Hauptverdächtigen als Stimulation und Zufluchtsort seines unerfüllten Lusttriebes vor seiner kranken Frau und seinen Kindern verbirgt.

Der Militärstiefel, den Detektiv Jo Yong-gu mit einer Schutzhülle umwickelt, die das Resultat der Folterungen von Verdächtigen abfedert und maskiert, soll als Paradebeispiel der Symbolik der Konsequenzen eines autoritären Regimes dienen, deren Prinzipien durch die gesamte gesellschaftliche Hierarchie wandern und in Ausübung von Gewalt an Unschuldigen enden. Auch an dieser Stelle wird die Bedeutung eines toten Gegenstandes hervorgehoben: ähnlich wie das Panzerfahrzeug in Eisensteins

PANZERKREUZER POTEMKIN fungiert ein bestimmter Gegenstand als führender Akteur der Szenerie und lässt diese in einem neuen Licht erscheinen: Jo Yong-gu ist letztendlich eine Marionette des Staates und der aus dieser geistigen Supression resultierende Druck löst bei ihm seinerseits ein Verlangen nach Macht und Herrschaft aus, welches er gegenüber den bemitleidenswerten Tatverdächtigen ausüben kann. Jo ist dabei wie sein von einer Plastikhülle umhüllter Stiefel eine abgeschwächte Waffe des Regimes. Ironischerweise führt eine unglückliche Verkettung der Ereignisse im Verlauf der Story zur Amputation von Jos Fuss und beraubt ihn somit seiner mächtigsten Waffe, ohne jedoch auf einen ausdrücklichen Hinweis auf die Selbstverschuldung dieses Schicksalschlags, die Ignorierung der eintreffenden Symptome, zu verzichten.

Der Regisseur verknüpft hier abermals auf geschickte Art und Weise Realität und Fiktion: in besagter "Unfall"-Szene befinden sich Jo, Park und weitere Kollegen in einem gut besuchten Restaurant und verfolgen einen aus Found footage montierten Fernsehbericht, der sexuelle Übergriffe von Beamten auf Studentinnen aus dem Jahre 1986 thematisiert, als gegen sexuelle

Notigungen der Polizei demonstrierende Studenten in der Hauptstadt Seoul bei Strassenkämpfen mit den Behörden schwer verletzt wurden.

Die einseitige Berichterstattung bringt die Situation im Restaurant zur Eskalation und es kommt schliesslich zu einer Auseinandersetzung zwischen Beamten und Zivilisten.

Mit der Darstellung dieser Demonstrationsszenen³⁶ weckt Bong die Erinnerungen des südkoreanischen Zuschauers an diese Missbrauchsfälle einerseits und nutzt diese Bilder zur Etablierung der zwiespältigen Sichtweise und Wahrnehmung des Zuschauers gegenüber den polizeilichen Beamten - diese "Instrumente" der Machtausübung sind Figuren, die einen

Serienmörder jagen und folglich somit auch das Privileg und die Rolle des Sympathieträgers ausfüllen sollten, die jedoch lange Zeit vakant bleibt und erst mit dem Auftreten von Seo Tae-yoon in Anspruch genommen wird.

Durch die Vorführung von Ausschnitten aus Found Footage-Materialien generiert Bong eine Beziehung der fiktionalen Realität zur physischen Wirklichkeit und bringt somit seine Bilder in die reale Welt des Zuschauers ein, der somit gezwungen wird, sich an diese Zeit zu erinnern und dadurch eine Nähe zur Geschichte bekommt - ein weiterer Schritt, den "[innerlich aufgewühlten Zeugen in einen bewussten Beobachter umzuwandeln]"³⁷.

Eine weitere Reminiszenz an diese aufständische Zeit ist auch die Figur des Hauptverdächtigen Park Hyeon-gyu, einem *wijang chwieopja*³⁸, der mit seinem introvertierten Wesen und den sanften Händen den klassischen Akademiker und reinen Gegenpol zur Arbeiterschicht verkörpert.

Durch seine erstmalige Präsentation entsteht folgende Kontroverse für das Publikum und die berechtigte Frage nach dem eigentlichen Schuldigen und dem "wirklichen" Täter: Park Du-man oder Park Hyeon-gyu?

Diese kontextuellen Hingergrundinformationen, die von Regisseur Bong Joon-ho im Laufe der Handlung stückweise implementiert wurden, befreien

³⁶ siehe Fussnote 38.

³⁷ Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler*, S. 110.

³⁸Anm.: Unter dem Begriff *wijang chwieopja* verstand man zu Zeiten der Militärregierung Studenten, die zumeist allein und ohne Familie lebten und der Arbeiterbewegung dienten, indem sie ihre akademische Ausbildung versteckten und in Fabriken arbeiteten. Das Opfer der realen polizeilichen Übergriffe aus dem Jahre 1986 ist auch dieser "Kategorie" zuzuordnen. (Quelle: Jung, Ji-youn, *Korean Film Directors: Bong Joon-ho*, Seoul: Korean Film Council 2008, kindle edition, 21 % location 616ff).

beide zwar nicht, "erleichtern" sie aber in gewissem Masse von ihrer Schuld und relativieren ihr Handeln. Beide sind Geschädigte ihrer Zeit und können ihrer Bestimmung, die tief in ihrem Charakter eingegraben ist, nicht entfliehen: Du-man seiner Unfähigkeit, das Wesen eines Menschen zu erkennen und Hyeon-gyu (scheinbar) der immer wiederkehrenden Niederlage, seinen Trieben standzuhalten und letztendlich das zu besiegen, wofür seine ehemaligen Studentenkollegen demonstrativ und aufopferungsvoll kämpfen.

Tatsächlich wird die Frage nach dem Schuldigen noch einmal in der letzten Einstellung des Films gestellt, die uns einen Park Du-man mit Tränen in den Augen präsentiert, dessen direkt in die Kamera gerichteter Blick schamlos das Publikum anspricht. Die Ambivalenz dieser Szene ist mannigfaltig an Interpretationsmöglichkeiten: zuallererst zeigt sie einen letzten verzweiferten Versuch Parks, den Täter zu finden, im Wissen, dass er ihn niemals aufspüren wird, indem Bong seinen Blick auf den Zuschauer schweifen lässt. Jeder, den Parks Blick streift, könnte der Mörder gewesen sein, womit Bong Joon-ho den Zuschauer³⁹ als "Mitschuldigen" in der Hinsicht nicht ausschliesst, dass er ihm vorwirft, den Verlockungsrufen seiner Gefühle nachzugeben und das rationale Denken zu vernachlässigen, als es Park Hyeon-gyu ohne jegliche Beweise als Täter abstempelt und seinen Sympathien gegenüber Detective Seo nachgibt.

Mit dieser letzten Einstellung wird dem Betrachter die Manipulation seiner eigenen Wahrnehmung bewusst und er kann sich zum ersten Mal mit der Figur des Park Du-man vollständig identifizieren. Park Du-man erlebt somit eine Wandlung in der Wahrnehmung des Zuschauers als zu Beginn unfähiger Kriminalpolizist bis hin zu einem Südkoreaner, an dessen Wesen sein Dasein in einer schwierigen Zeit und die Vorgeschichte seines Landes nagt und er sich sowohl von dieser als auch seiner persönlichen Vergangenheit nicht

³⁹Anm.: Das von mir untersuchte Wechselverhältnis zwischen Filmfiguren und Zuschauer basiert auf der Annahme, dass der Zuschauer Südkoreaner ist. Diese gilt für die gesamte Arbeit, ausser explizit andersartig formuliert. Jegliche Erkenntnisse den Zuschauer betreffend sollen nicht allgemein als für ein ganzes Publikum stellvertretend gültige Ansichten verstanden werden und basieren auf meiner persönlichen Wahrnehmung der einzelnen Filme.

lösen kann. An dieser Stelle des Films offenbart der Regisseur diese innere Zerrissenheit eines einzelnen Individuums als Problem einer ganzen Generation, die unter der Militärregierung zu leiden hatte und kreiert ein Gemeinschaftsgefühl zwischen Zuschauer und Hauptcharakter. Denn was benötigt Identifikation, um in ihrem Wesen als solche wahrgenommen zu werden? Eine existierende Identität, in deren Zentrum das geteilte Leid von Zuschauer und Protagonist ein Gemeinschaftsgefühl bewirkt - sowohl der Zuschauer, dem seine irrationale Wahrnehmung anhand Hyeon-gyu vor Augen geführt wird, als auch Park Du-man teilen eine gemeinsame Erinnerung an diese schreckliche Zeit, sei es durch Gedanken von Selbsterlebtem oder Erinnerungen von Überliefertem.

Diese erst im Verlauf des Films eintretende Identifikation mit Park lässt sich durch den für den Zuschauer erschwerenden Umstand erklären, dass bis zum Aufkommen von Park Hyeon-gyu kein Antagonist als solcher fixierbar ist und Park Du-mans Figur als Antiheld uns anfangs blendet und über die bereits genannte politische Problematik hinwegsehen lässt, da seine individuelle Unfähigkeit uns in ihren Bann zieht und die politische Ebene dramaturgisch betrachtet wenig Einfluss auf die Handlung zu haben scheint. Erst mit der Auflösung in der letzten Einstellung des Films stehen wir gemeinsam mit Park Du-man am Ende und wissen nicht, wie und warum wir an diesem bestimmten Punkt angelangt sind. Der Zeitsprung, den Bong tätigt und Park als gealterten Geschäftsmann in einer ihm unbekannten Welt präsentiert, lässt mich als Zuschauer erst in dem überfalligen Masse nachdenklich werden ob der politischen Besonderheiten dieser vergangenen Zeit. Somit beschwört der Film eine umfassendere Realität als die der Abbildung in der Weise, dass die einzelnen Einstellungen mit einer über der eigentlichen Narration hinausgehenden Bedeutung und Sinnhaftigkeit unterlegt werden, die ihren Ausdruck jedoch in der Materialität dieser filmischen Realität finden muss (siehe der Militärstiefel), da das Nichtexistente und Flüchtige an einer gewissen Körperlichkeit gebunden ist. Kurz gesagt: der politisch-kritische Unterton des Films wird durch banal anmutende physische Elemente wie beispielsweise den angesprochenen Militärstiefel in seiner Wichtigkeit nochmals unterstrichen. Kracauer spricht hierbei vom "*Fluss des Lebens*"

und versteht damit das Leben als "*materielles Kontinuum*"⁴⁰, an welchem sich unsere Gedanken- und Gefühlswelt anhängt.

Jedoch ändern diese Umstände, die wir über diese Zeit und ihre Menschen gelernt haben, nichts daran, dass Mörder und Motiv verborgen bleiben und unser Wissen als nutzlos klassifiziert und durch das Gefühl der Resignation ersetzt wird.

Im Verlauf des Filmes nimmt uns Bong Joon-ho zum wiederholten Mal kurz vor Preisgabe des Mörders die Hoffnung auf die Preisgabe seiner Identität - stellvertretend dafür wird zu Beginn des letzten Drittels des Films der geistig und körperlich benachteiligte Kwang-ho von einem Zug überfahren, bevor er Park die Identität des Mörders offenbaren kann.

An Stelle von Erkenntnis treten die Erinnerungen des Jungen an seine Verbrennungen und die nach wie vor an seinem Körper zu sehende Narben. Wie auch die anderen Männer in seinem Umfeld ist sein Charakter geprägt von Passivität und Hilflosigkeit, die letztendlich als eine Bestätigung und Bestrafung von Ignoranz in diesen schrecklichen Unfall resultiert. Dies ist nur ein weiteres Beispiel einer von der politischen Befangenheit gekennzeichneten, "alten" Denkweise eines Landes, vom Regisseur auf einen Leidtragenden in Gestalt eines körperlich und geistig benachteiligten Jungen komprimiert, die uns die Schwierigkeit vor Augen führt, die Grundzüge seines eigenen Wesens zu ändern (siehe auch am Paradebeispiel Park Du-man). Jedoch beharrt Bong Joon-ho darauf, die entscheidenden Ereignisse nach dem Ursache-Wirkung-Prinzip aufzubauen und keinesfalls den Weg des geringsten Widerstands zu wählen, all diese Geschehnisse nur als Auswirkungen eines Regimes zu minimieren.

Jede seiner Figuren ist für ihre persönlichen Leiderfahrung zuständig, welche unter dem Mantel eines kollektiven Leidens versteckt ist - u.a. wie bereits erwähnt an den Beispielen der schlampigen Polizeiarbeit bei der Spurensicherung, Jos leicht zu verhindernde Amputation einer möglichen Lösung des Falls zu erkennen ist.

Doch die Menschen der diegetischen Welt sind nicht in der Lage, sich zu helfen und genau hier platziert Bong seine kritische Haltung gegenüber der

⁴⁰ Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films*, S.130.

südkoreanischen Gesellschaft der 80er Jahre: der Grossteil des südkoreanischen Volkes ausserhalb Seouls ist auf dermassen extreme Weise ein Gefangener seiner Zeit, dass jegliche Form eines eigenständigen, "freien" Denkens nahezu flächendeckend extrem unterentwickelt scheint und erst in Person von Detektiv Seo Tae-yoon aus Seoul Einzug in die Provinzstadt Hwaseongs findet. Der Regisseur stellt einen Bezug zu dieser vergangenen Epoche her, indem er seinen Filmfiguren jegliche Form von Befreiung aus ihrem persönlichen Leiden nicht gewährt, da ihnen eine selbstständige Denkweise fehlt, wie sie beispielsweise das Südkorea in der globalen Vernetzung der Gegenwart auszeichnet. Dem Zuschauer wird dieser Umstand durch die erwähnten Schicksalsschläge einzelner Filmfiguren bewusst und diese Erkenntnis ermöglicht ihm, die unterschiedliche Denkweise der Menschen vor der Öffnung des Landes als solche zu hinterfragen. Ihm wird somit auch die Unmöglichkeit der Absichten klar, einen willkürlich agierenden Serienkiller mit konventionell agierenden Beamten das Handwerk zu legen. Folglich sehnt er sich nach einer Figur, wie er sie in Gestalt von Detektiv Seo letztendlich findet, die den freien Geist verkörpert und im Gegensatz zum Antihelden Park Du-man den Heldenstatus ausfüllen kann.

Seos akribische Arbeit und seine ersten kleinen Erfolge auf der Jagd nach der Identität des Mörders führen zu einem grossen Vertrauen des Zuschauers in seine Fähigkeiten und letztendlich, wie bereits angeführt, zur Vorverurteilung des Hauptverdächtigen als Ergebnis einer Manipulation der Wahrnehmung des Zuschauers. Betrachten wir in der gesamten Chronologie der Ereignisse, wie der Zuseher durch diesen geschickten Kniff in der Narration gelenkt wird:

Die ersten beiden Hauptverdächtigen sind aufgrund hervorstechender körperlicher (die verkrüppelten Finger des Jungen, die ein kompliziertes Verbinden der Hände der toten Frauen unmöglich machen würden) sowie geistiger Charakteristika

(zweiter Hauptverdächtiger nicht in mentaler Verfassung, einen Mord zu begehen), zweifellos nicht in der Lage, einen Mord zu begehen.

Erst mit Verdächtigem Nummer drei treten erste Zweifel ob seiner Unschuld auf, die gepaart sind mit den Wunschvorstellungen des Zuschauers, den Mörder gefasst zu sehen. Und obwohl die Vorgeschichte der Story gegen ihn spricht und keine konkreten Beweise ihm zur Last fallen, führt unsere bereits entwickelte Sympathie zu Detektiv Seo und dessen Überzeugung auf einer emotionalen Basis zu einer Vorverurteilung des jungen Mannes - die emotionale Bindung zum Protagonisten entscheidet das "Duell" gegen die Rationalität für sich.

Es ist interessant zu sehen, dass unsere gesamte Wahrnehmung von der Glaubwürdigkeit des Detektives und dem Aufzeigen seiner logischen Gedanken getäuscht werden kann und erst mit dem finalen Dokument, dem unwiderlegbaren Faktum der unschlüssig negativen DNA-Analyse, in ihrer konstruierten Welt erschüttert wird. Die Ursache dieser Täuschung liegt in der Natur des Menschen, sich bei Extremsituationen, von Kracauer als *"Phänomene, die das Bewusstsein überwältigen"*⁴¹ bezeichnet, an einen letzten Strohalm der Hoffnung klammern zu müssen. Mord und Vergewaltigung sind Gräueltaten, die in der menschlichen Seele Ängste hervorrufen, eine rationale Begründung ihrer Ursache blenden und folglich schwer zugänglich sein können. Nur in Anbetracht dieser natürlichen Ängste des Menschen ist unsere verfrühte Verurteilung des Hauptverdächtigen als Täter zu erklären, die letztendlich auf Grundlage unseres subjektiven Empfindens beruht - ein Phänomen, das als *primacy effect*⁴² in der Psychologie bekannt ist und im Film ein wichtiger Bestandteil zur "Kontrolle" der Wahrnehmung des Zuschauers dient und ihn frühzeitig über einen Charakter urteilen lässt.

Die Kamera dient hierbei als einziges verlässliches Medium, da nur sie eine unverzerrte und unbeeinflussbare Realität darstellen kann. Sie ist es auch, welche die Sensationslust des Zuschauers nach Gewalt und Unmoral befriedigen kann, ohne den Komfort des Kinosessels verlassen zu müssen. In

⁴¹ ebd. S. 108.

⁴² Der Begriff *primacy effect* wurde in den 60er Jahren von den Psychologen R.C. Atkinson und R.M. Shiffrin eingeführt und beschreibt, den Umstand sich an einen früher erlangten Informationsgehalt besser erinnern zu können als an eine später erfasste Information. (Atkinson, R.C., Shiffrin, R. M., "Human memory: a proposed system and its controll process", in K.W. Spence, *The Psychology of Learning and motivation*, New York: Academic Press 1968).

diesem Fall erinnert sie ihn gleichzeitig auch an ein nicht gelöstes tragisches Kapitel südkoreanischer Zeitgeschichte.

Des Regisseurs sehr behutsames Spiel in genannter entscheidender Szene zeigt, dass ihm bei den Dreharbeiten deutlich bewusst war, wie schmerzhaft eine Konfrontation seiner Landsleute und diverser Zeitzeugen mit der Realität sein könnte und ihm diese Tatsache es letztendlich unmöglich machte, der Wurzel des Übels ein passendes Gesicht zuzuordnen. Zu wenige Jahre sind seit diesen schrecklichen Ereignissen vergangen und zu viele Menschen könnten vor den Kopf gestossen oder gar verletzt werden, weshalb Bong Joon-ho seinen Fokus verständlicherweise vermehrt auf die damalige Zeit und weniger auf die Identität des Mörders gelegt hat.

Die Aufarbeitung der Mordserie ist wie diese von einem repetitiven Charakter geprägt - eine Kette von traumatischen Ereignissen wird kontinuierlich zu verarbeiten versucht vor dem Hintergrund des Bewusstseins, keine befriedigende Lösung liefern zu können. Doch letztendlich ist der Rhythmus der Narration darauf ausgelegt, den Zuseher das Gefühl einer Endlosschleife zu vermitteln, in welcher die Polizisten gefangen sind und selbst mit qualifizierter Hilfe in Form von Detektiv Seo nicht ausbrechen können.

Dieses Gefühl führt den Zuseher in eine differente Position und legt seinen Blick von einem scheinbar unmöglich zu fassenden Mörder auf die Protagonisten und die Frage nach den Gründen ihres Scheiterns - zwischen den einzelnen Morden gewährt ihm Bong einen Einblick in die Problematik der Menschen dieser Zeit und offenbart die bereits erwähnte prekäre Lage der Polizei und ihre Situation als Marionette des autoritären Regimes.

Die Menschen dieser für die Geburt von Helden gewissermassen prädestinierten Epoche können sich nicht von den Fesseln des Staates lösen, welche sie sich, geprägt von lethargischer Depression und Unfähigkeit, in Form einer Selbstgeißelung immer wieder neue auferlegen und somit durch Handlungslosigkeit die ihnen vorgesetzten Einschränkungen tolerieren.

Diese Offensichtlichkeit wird in eine der letzten Einstellungen des Films erkennbar: Park Du-man sitzt zusammen mit Frau und Kindern beim Mittagessen und rügt seinen Sohn aufgrund seiner scheinbaren Obsession mit Computerspielen. Er drückt sein Unverständnis gegenüber der neuen, ihm

fremden jungen Generation aus und genau an diesem Punkt der vollkommenen Freiheit eines Menschen, die es ihm erlaubt, zusammen mit seinen Liebsten ein Essen geniessen zu können und er sich auf der Mikroebene seines Seins den Vorzügen einer auf den Regeln der Demokratie aufgebauten Umwelt erfreuen sollte, kommt Parks gebrandmarkte Seele zum Vorschein. Er weiss nichts mit dieser gewonnenen Eigenständigkeit anzufangen und sein Leben ist an irgendeinem Punkt in der Vergangenheit hängen geblieben, wie Bong Joong-ho in der nächsten Einstellung mit der Rückkehr Parks an den Fundort der ersten Leiche dokumentiert. Bong Joon-ho versucht genau diese Leere in seinem Protagonisten aufzuzeigen und erschafft wie bereits erwähnt ein Konstrukt, welches die Leere der Realität gefangenhält und sie an der Auflösung hindert, indem er sie von einem Gebilde aus Schuldgefühlen und traumatischen Erlebnissen umgibt. Dadurch setzt Bong Joon-ho beim mit dieser Mordserie vertrauten Zuseher einen Trigger in Bewegung, welcher ihm einen möglichen Zugangspunkt zu diesem historischen Trauma bietet und ihm Verständnis für diese dunkle Epoche in der südkoreanischen Geschichte in Form einer Katharsis gewährt. Der entscheidende Punkt ist die Transformation einer einzelnen zu einer kollektiven Form der Erinnerung und analog dazu die Erkenntnis eines Versagens vieler und somit nicht das eines Individuums. Interessanterweise kritisiert Bong Joon-ho meiner Meinung nach dieses "Modell", denn einerseits werden die individuellen Taten und Schuldgefühle von Menschen einer Ära letztendlich als strukturelle Fehler angesehen, andererseits jedoch wird diese Krise nicht aufgelöst und existiert weiterhin im Bereich dieser Strukturen. Neben den Fehlern in der Gesetzeslage herrschen weiterhin grosse Diskrepanzen im Ausbildungsniveau der polizeilichen Behörden zwischen Grossstadt und ländlicher Provinz, um nur zwei Beispiele zu nennen.

3.4 Politische Thematik als unkonventionelles Genre-Element

Wie wir bereits festgestellt haben, verbindet Bong Joon-jo lokale Politik mit Elementen des Genre-Films und generiert somit eine frische Methodik im filmhistorischen Diskurs des südkoreanischen Kinos.

Politik im Film wurde und wird nach wie vor mit wenigen Ausnahmen, wenn verwendet, nahezu ausschliesslich als mythisch aufgeladener Teil der Story eingesetzt, wie in klassischen Historiendramen an Anlehnung der "Wu-xia"-Filme Chinas zu erkennen ist: in Kim Seong-soos *THE WARRIOR*⁴³ aus dem Jahre 2001 dient der politische Kontext des chinesische Bürgerkriegs im Jahr 1375 zwar als Basis des Plotgerüsts, da es die Flucht einer kleiner Gruppe aus China in ihre Heimat Korea erfordert, jedoch spielt das politische Element eine sehr untergeordnete Rolle, da die Wechselbeziehungen zwischen den einzelnen Protagonisten im Fokus stehen und nicht das übergeordnete Allgemeine.

Populäre und im Ausland sehr erfolgreiche Serien wie *THE GREAT JANG GEUM*⁴⁴ oder *WIND OF THE PALACE*⁴⁵ porträtieren zwar den Aufstieg von berühmten Persönlichkeiten der koreanischen Geschichte, jedoch dient das nur oberflächlich angeschnittene (zumeist nicht der Historie entsprechende) politische Element nur als Auslöser von Spannungen zwischen den Figuren, die zumeist in Schwertkämpfen ihren Ausdruck finden.

Das sind jetzt nur wenige Beispiele, dennochs ist zu beobachten, dass dieses Element, im Gegensatz zu *MEMORIES OF MURDER*, im Grossteil des Kanons südkoreanischer Filmkunst beliebig und folglich austauschbar erscheint und genau an dieser Stelle wird der enorme Stellenwert von Bongs Werk ersichtlich: die Handlung zieht ihre Bedeutung aus der Zeit ihres tatsächlichen Geschehens und ein möglicher Ersatz bzw. Austausch des politischen Elements der autoritären Regierung hätte zur Folge, dass das lokale Wesen zu abstrakt und das Genre für sich in seiner Isolation zu stark hervorgehoben werden würde - ein Umstand, der beispielsweise in Kang Je-

⁴³ *MUSA*, Regie: Kim Sung-su, Südkorea 2001.

⁴⁴ *DAE JANG GEUM*, Regie: Lee Byoung-hoon, Südkorea 2003/2004, (Quelle: hancinema.net).

⁴⁵ *YI SAN*, Regie: Kim Geun-hong, Südkorea 2007, (hancinema.net).

kyus *SHIRI* wunderbar zu beobachten ist, in welchem die Konfrontation zwischen süd- und nordkoreanischen Spezialeinheiten thematisiert wird, sie sich jedoch zu keiner Zeit in den Hinterkopf des Zuschauers einnistet, da das Augenmerk zunächst auf die Teilung Koreas gelegt scheint, der Konflikt sich jedoch schnell als austauschbar und für die Bedeutung der Handlung irrelevant entpuppt. Die Fehde zwischen beiden Ländern ist zweitrangig und durch dieselbe beliebiger anderer Nationen zu ersetzen.

3.5 Narration als Gesellschaftskritik und Aufarbeitung sozialer Missstände

Die Storyline von *MEMORIES OF MURDER* umfasst die 80er Jahre und die Ereignisse dieses gewählten Zeitraumes greifen gravierend auf die Dramaturgie der Handlung ein. Es ist erkennbar, dass die Ausführungen des Staates in einem solchen Ausmasse in das tägliche Leben von Zivilisten und Behörden involviert sind, dass das Scheitern einer Aufklärung der Mordfälle im Vorhinein prädestiniert erscheint.

Nach der Teilung Koreas 1950 und dem nachfolgenden Bürgerkrieg herrschte unter der Bevölkerung Südkoreas eine ständige Angst vor Übergriffen aus dem kommunistischen Norden, die in der Gegenwart zwar abgeschwächt, nichtsdestotrotz aber sehr präsent ist. Als präventive Massnahme fanden in den Städten in wöchentlichen Abständen sogenannte Drills statt, die mögliche Angriffssituationen trainieren sollten und in denen die Bürger aufgefordert wurden, sich in ihre Häuser zu verbarrikadieren.

Während einer solchen Übungseinheit lauert der Mörder seinem fünften Opfer auf und nutzt die ihm ironischerweise durch den Staat gewährte Unbehelligkeit und ihm gegebene Freiheit vor unerwünschten Blicken aus, um seine grausamen Taten zu vollstrecken.

Der Umstand, dass ein Grossteil der Polizeikräfte aufgrund der gleichzeitig stattfindenden Studentenproteste nach Seoul abkommandiert werden, und somit dem Mörder eine Art Freifahrtsschein gewährt wird, wirft ein bizarres Licht auf den Staat als paradoxen und unfreiwilligen Verbündeten eines Serienmörders.

Es kann nur gemutmasst werden, dass der vierte Mord durch ein grösseres Polizeiaufgebot hätte verhindert werden können, während der fünfte durch das "Einsperren" seiner Bürger vom Regime nahezu auf provokativste Weise herausgefordert wird.

Diese gesellschaftskritischen Elemente sind von entscheidender Natur, da sie Bong Joon-hos wichtigste Aussage untermauern: der Staat untergräbt seine Pflichten, den Bürger zu schützen, lehnt sich gegen seine Forderungen nach Freiheit und Gerechtigkeit mit aller Macht auf und lässt sein Volk durch Ausübung von Gewalt verstummen, analog zu dem "Täter ohne Gesicht" und seinen Aktionen mit den unschuldigen Frauen.

Die Mörderfigur ist in diesem Fall eine allegorische Individualisierung des Staates und zeigt im Kampf mit der Polizei auf, dass jegliche Jagd und Suche nach seiner Identität, jegliches Aufbäumen nur von kurzer Dauer ist und ihre Verfolger sich immer weiter von ihr entfernen. Dabei werden auf der Mikroebene der Filmfiguren die Rollen vertauscht und die Polizisten übernehmen den Part der hilflosen Zivilisten, die sich auf der Makroebene der Gewaltherrschaft des Staates ausgesetzt sehen. Wie der Staat als ein Komplex aus machthungrigen Individuen verbleibt auch die Ausgeburt dieses Kollektivs identitätslos.

Die Rolle der Polizei ist wie bereits erwähnt von ambivalenter Natur, denn einerseits übt sie ihre Pflichten als verlängerter Arm des Regimes aus, andererseits soll sie den "braven" Bürger schützen, der ihr jedoch aufgrund ihrer Unfähigkeit nur Verachtung entgegenbringt und sie öffentlich denunziert. Bong Joon-ho setzt dieses kollektive Versagen, sowohl der politischen Führungskräfte als auch der Revolution unfähigen Bürger in kritischem Kontext zum Kapitalismus und schwächt die Bedeutung der grossen Vorbildnation, wie sie die Vereinigten Staaten damals und heute noch darstellt, entscheidend ab. Selbst die Ermittlungsmethoden der amerikanischen Kriminalpolizei gepaart mit ihren technologischen Hilfsmitteln erweisen sich für die Lösung der Mordserie als unzureichend. Diese kritische Haltung Bongs gegenüber den Vereinigten Staaten nimmt in seinem nächsten Werk *THE HOST* eine noch viel zentralere Rolle ein, weshalb sie in den folgenden Kapiteln noch genauer elaboriert wird.

In Zusammenhang mit *MEMORIES OF MURDER* ist jedoch interessanter, dass die kritische Auseinandersetzung mit der Polizeiarbeit in südkoreanischen Filmen keine Seltenheit darstellt, sondern sich vielmehr als Regel offenbart und den Betrachter zu folgender Frage drängt, wieso der Beschützer der gemeinen BürgerInnen in solchem Ausmasse der Lächerlichkeit preisgegeben wird.

Ist es in *MEMORIES OF MURDER* noch das kollektive, und dennoch irgendwie schuldlose Versagen der Polizei, dass letztendlich durch das politische Element abgeschwächt wird, stimmt die polizeikritische Keule in Na Hong-jins Thriller *THE CHASER*⁴⁶ eine wesentlich härtere Resonanz an.

Nas Werk weist einige Parallelen zu *MEMORIES OF MURDER* auf - das Sujet basiert lose auf Ereignissen in den Jahren 2003/2004, als die Hauptstadt Seoul von einer Mordserie erschüttert wurde und der ehemaliger Häftling Yoo Young-cheol 21 Menschen zerstückelt und deren Leber verspeist haben soll.⁴⁷

Anders als in *MEMORIES OF MURDER* finden wir in *THE CHASER* den nach einer Korruptionsaffäre suspendierten Ex-Cop Joong-ho vor, dessen auf entgeltliche Dienstleistungen junger Frauen spezialisiertes Etablissement vom spurlosen Verschwinden seiner Angestellten heimgesucht wird. Seine Vermutungen, sein weibliches Personal wäre Teil eines Menschenhandelskomplott, erweisen sich als falsch und es beginnt ein Spiel gegen die Zeit nach der Suche des Killers und seines jüngsten, noch lebenden Opfer. Diese wenigen Zeilen verdeutlichen bereits die Tatsache, dass deutliche Parallelen in der Charakterzeichnung zwischen der Figur Park Du-mans in *MEMORIES OF MURDER* und Joong-ho in *THE CHASER* zu finden sind, die sich im folgenden Kapitel als hilfreich für die Definition des Antihelden im zeitgenössischen südkoreanischen Thriller erweisen könnte.

⁴⁶ *Chugyeogja*, Regie.: Na Hong-jin, Südkorea 2008.

⁴⁷ Anm.: Yoo Young-cheol wurde im Dezember 2004 zum Tode verurteilt. Seine Taten und das folgende Urteil änderten die Grundstimmung der Bevölkerung gegenüber der Todesstrafe in eine allgemeine Befürwortung -1997 fand die letzte Vollstreckung statt. Diverse Verfahrensmängel aufgrund einer Rechtsverletzung des Täters zogen den Prozess um einige Monate in die Länge. Zum Zeitpunkt der Verfassung dieser Arbeit ist die Todesstrafe an Yoo Young-cheol nach wie vor nicht vollstreckt. (Sam Zarifi, "Should Korea end the death penalty?", [koreaherald.com](http://view.koreaherald.com/kh/view.php?ud=20110608000910&cpv=0), 08.06.2011, <http://view.koreaherald.com/kh/view.php?ud=20110608000910&cpv=0>. 18.07.2012).

3.6 Die Figur des Antihelden im zeitgenössischen südkoreanischen Thriller

Die Figur des zumeist exzentrischen Antihelden ist im zeitgenössischen südkoreanischen Kino einer sehr beliebte und Joong-ho in *THE CHASER* ein Paradebeispiel eines verbitterten, vom Leben gezeichneten Mannes mittleren Alters, dessen Perspektivlosigkeit an seiner Psyche zu nagen weiss.

Regisseur Na Hong-jin verzichtet auf eine im asiatischen Kino oft anzutreffende Idealisierung der Hauptfiguren zugunsten der Charakterzeichnung - eine Idealisierung, wie wir sie beispielsweise in einigen Produktionen Hongkongs, siehe in den Filmen John Woos ("*HARDBOILED*"⁴⁸, "*A BETTER TOMORROW*"⁴⁹) und Johnnie Tos ("*THE MISSION*"⁵⁰, "*VENGEANCE*"⁵¹), deren Protagonisten in einer nahezu melodramatischen Überzeichnung hochstilisiert werden, vorfinden.

In den folgenden Zeilen werde ich zu dekonstruieren versuchen, wie Na Hong-jin die Wandlung seines Protagonisten von totalem Antihelden zum Sympathieträger vollzieht.

Durch einen geschickten und unkonventionellen narrativen Trick lässt der Film den Mörder für kurze Zeit aus dem Interesse des Publikums verschwinden, denn bereits nach der Einführungssequenz wird der für jederman ersichtliche Mörder Young-min verhaftet.

Dieser Twist erzeugt folgende Wirkung: einerseits findet sich der Zuseher überrascht ob des weiteren Verlaufs des Films wieder, da der Täter bereits inhaftiert wurde, andererseits lenkt der Film das Hauptaugenmerk auf Zuhälter Joong-ho und die Arbeit seiner Ex-Kollegen am Polizeirevier.

Die Story nimmt sich Zeit für die Charakterentwicklung Joong-hos und zeigt uns den Mann hinter der Fassade des geldgierigen Abzockers: ein von Schuldgefühlen geplagtes Individuum, das seine Call-Girls nicht beschützen konnte und das, von der Tochter der letzten entführten Frau angetrieben, auf der verzweifelte Suche nach ihr menschliche Züge offenbart.

⁴⁸ *Lat sau an taam*, Regie: John Woo, Hong Kong 1992.

⁴⁹ *Yin hung boon sik*, Regie: John Woo, Hong Kong 1986.

⁵⁰ *Cheung fo*, Regie: Johnnie To, Hong Kong 1999.

⁵¹ *Fuk sau*, Regie: Johnnie To, Hong Kong 2009.

Auf der anderen Seite ist die hilflose Polizei positioniert, die den Mordverdächtigen aufgrund unzureichender Beweise und Verfahrensmängel freilassen muss und ihn letztendlich aus den Augen verliert.

Diese Apathie, die wir gegenüber Zuhälter Joong-ho zu Beginn des Filmes empfinden, wandelt sich im Verlauf der Story zu einer Abneigung der polizeilichen Behörden, die in der grausamen Klimax der Story ihren Höhepunkt findet: durch eine Verkettung von Ereignissen und einem Wink des Zufalls führt das Schicksal den Mörder Young-min und sein Opfer Mi-jin, das sich aus seiner Gefangenschaft befreien konnte, in die Lokalität eines kleinen Supermarktes zusammen.

An dieser Stelle ist die Montage höchst interessant: Der Zuseher sieht den perplexen, über dieses überraschende Aufeinandertreffen in unermesslichem Masse wütenden Young-min nahezu explodieren und sein Opfer mit einem Hammer auf grausamste Weise niederstrecken. Wären diese Aufnahmen in ihrer Schonungslosigkeit nicht schockieren genug, zeigt Regisseur Na Hong-jin abwechselnd in einem Polizeiauto schlafenden Beamten, im Wechsel mit Einstellungen von einem hilflosen Joong-ho, der unweit des Supermarktes nicht in der Lage ist, seine Mi-jin zu finden.⁵²

Auch wenn es letztendlich den Beamten gelingt, den Mörder zu fassen und die Leichen zu finden, führen diese Ereignisse zu keinem befriedigenden Ende für Joong-ho und das Publikum, da der Tod Mi-jins, mit welcher der Zuseher sympathisiert, unerwartet und -erwünscht ist. Die Trauer und Ungläubigkeit über diese Ereignisse führt zu einer vollständigen Identifizierung mit Joong-ho und zeigt die Leistung des Films, eine verabscheuungswürdige Figur im Verlauf der Geschichte in einen Sympathieträger verwandeln zu können. Zu Beginn des Films sieht das Publikum noch einen skrupellosen Zuhälter, ein Antiheld par excellence, dessen einziges Interesse in die Steigerung seines Kapitals liegt. Das Verschwinden seiner Angestellten berührt ihn in seiner Menschlichkeit erst im Moment der Entführung Mi-jins und dem erstmaligen Aufeinandertreffen Joong-hos mit ihrer Tochter, der es letztendlich gelingt, sein Herz zu öffnen.

⁵² Siehe Abb. auf Seite 71.



Abbildung von Joong auf der Suche nach Miin-jin (*THE CHASER*, DVD © Ascot Elite Home Entertainment)

Somit findet sich die Problematik unserer kapitalistischen Gesellschaftsstrukturen, die ihre Basis in Betonung der materiellen gegenüber der menschlichen Komponente liegt, in den Grundzügen des Hauptcharakters wieder: Joong-ho ist ein Produkt seiner Umwelt und, wenn wir Kracaurs filmtheoretischen Ansichten folgen wollen, der wichtigste Informationsträger des Films, welcher die Ideologie und Denkweise seiner Mitmenschen transportiert. Kracauer sieht den wichtigsten Auftrag gegenüber dem Kino darin, dem von der Wirklichkeit entfremdeten Zuschauer wieder einen Zugang zu dieser zu ermöglichen⁵³.

Durch die Fülle an Informationen und audiovisuellen Reizen, die unseren Alltag prägen, können wir mit der Reflektion unseres täglichen Lebens gewissermassen überfordert werden. Der wichtigste Zufluchtsort neben unserer Traumwelt bietet die Welt der Künste und somit auch die des Films, weshalb Filme wie *THE CHASER* und *OLDBOY* extreme Situationen des Lebens zeigen müssen, um unser Aufmerksamkeit auf bestimmte Sachverhalte zu lenken.

⁵³ Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler*, S.121.

In diesem Fall ist Joong-ho die Schnittstelle zwischen diegetischer und realer Welt, da seine charakterlichen Züge den Zuschauer sofort Parallelen zu seiner persönlichen Realität erkennen lassen. Dieses Verständnis bietet nicht nur die Basis für die Wandlung der Figur Joong-hos, vor allem aber die spätere Identifikation mit einem geläuterten Protagonisten, der mit allen Mitteln um das Leben seines Callgirls kämpft.

Durch Grossaufnahmen von Joongs Gesicht sieht der Zuschauer diese Wandlung wunderbar in seinen veränderten Mimik, die zu Beginn teilnahmslos wirkt und gegen Ende des Films von Hoffnungslosigkeit und Müdigkeit geprägt ist. Seine verzweifelte Suche nach Mi-jin führt zu keinem befriedigendem Ergebnis, bewirkt jedoch, seine Erinnerung über die wahren Werte im Leben zu wecken.

Die unklare Rollenverteilung der Figuren und ihre Wandelbarkeit ist eine Facette des südkoreanischen Genre-Films und unterscheidet sich grundlegend vom zumeist klar definierten Rollenbild im Genre-Kino Hollywoods. Filmklassiker wie *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER*⁵⁴, *NORTH BY NORTHWEST*⁵⁵ oder *PSYCHO*⁵⁶ weisen eine klar definierte Trennung zwischen "Gut" und "Böse" auf und beziehen ihre Spannung entweder von der Erwartungshaltung des Zuschauers gegenüber der Entwicklung der Story oder der Faszination des in seinem Wesen durch und durch "bösen" Widerparts des Helden. Die Figur des Protagonisten fungiert in diesem Zusammenhang nur als Sympathieträger des Zuschauers und unterscheidet sich somit grundlegend von seinem südkoreanischen Pendant.

In *MEMORIES OF MURDER* beispielsweise finden wir in Park Du-man den klassischen Antihelden wieder, der sich durch die bitteren Umstände seiner Polizeiarbeit zum Sympathieträger wandelt, genauso wie die Figur des Oh Dae-su in Park Chan-wooks *OLDBOY*, dessen Schicksalsschlag ihn von seiner ursprünglichen Rolle als Täter hin in ein Opferbild drängt, worauf ich im nächsten Kapitel genauer eingehen werde.

⁵⁴ *The Silence of the lambs*, Regie: Jonathan Demme, USA 1991.

⁵⁵ *North by Northwest*, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1959.

⁵⁶ *Psycho*, Regie: Alfred Hitchcock, USA: 1960.

Manchmal vollzieht sich die persönliche Wandlung der Hauptfigur so tragisch, dass die Grenzen zwischen "Gut" und "Böse" übersprungen wird, wie in *I SAW THE DEVIL*⁵⁷ an der Figur Soo-hyuns zu erkennen ist. Dessen brutaler Rachefeldzug gegen den Soziopathen und Mörder seiner Frau Kyung-chul führt letztendlich dazu, dass er selbst die monströsen Züge seines Widerparts annimmt und sich dadurch nicht mehr von diesem unterscheidet. In der finalen Szene, die uns die Hinrichtung Kyung-chuls durch eine Guillotine in aller Grausamkeit zeigt, sieht der Zuschauer einen Soo-hyun, dem jegliche Gesichtszüge entglitten sind und den bedauernswerten Weg, den dieser junge Mann sich gezwungen sah, einzuschlagen. Diese Feststellung wirft folgende Frage auf: Wieso neigen südkoreanische Filmemacher zu diesem Trend der ambivalenten Charakterzeichnung und wie sieht ihre Entwicklung aus?

3.7 Rollenverteilung und Geschlechterkampf - Übernahme ästhetischer Normen in regionalen und globalen Kontext

Auffällig ist die bereits erwähnte Tatsache, dass im Vergleich zu Filmproduktionen aus China und Japan der südkoreanische Film keine Genres mit Ursprüngen in der eigenen Landesgeschichte aufweist, wie beispielsweise der chinesische "*Wu-Xia*"-Film oder der amerikanische Western, womit die südkoreanischen Regisseure auch aufgrund der mit der Problematik der politischen Geschichte behafteten Entwicklung des Films in ihrer Heimat folgende mögliche Wege einschlagen konnten: ausländische Quellen der Inspiration aufspüren oder eigene neue, innovative Pfade beschreiten. Die Charakterzeichnung der Hauptfigur bietet dabei einen guten Ansatzpunkt zur Innovation. Die Protagonisten sind zumeist Gefangene ihres eigenen inneren Konflikts und Opfer ihrer Umwelt und müssen auf der Suche nach Ursache und Lösung diese tiefen Täler voller leidvoller Erfahrungen durchschreiten. Letztendlich führen diese Erfahrungen dazu, dass Oh Dae-su im Film *OLDBOY* an die Grenzen des Wahnsinns gelangt und erkennen muss,

⁵⁷ *Akmareul boatda*, Regie: Jee-won Kim, Südkorea 2010.

dass die Erinnerungen an seine Taten niemals verschwinden können und immer als Teil seines Wesens weiterleben werden.



Abb. von Oh Dae-su in den Armen seiner Tochter Mi-do (Quelle: *OLDBOY* DVD, © ems).

In *MEMORIES OF MURDER* treten beide genannten Szenarien ein, denn der Einfluss aus dem Suspensekino Hollywoods ist unverkennbar. Die Mordfälle werden dem Zuschauer als diverse Puzzlebausteine a la David Finchers *SIEBEN*⁵⁸ präsentiert, der gewillt ist, die Gedankenwege der versagenden Polizisten nachzuverfolgen, mit dem Streben, sich auf Ebene des Mörders zu begeben und der Polizei einen Schritt voraus zu sein.

Es sind alle konventionellen Elemente einer klassischen *crime story* enthalten: der überwiegende Teil der Filmzeit ist geprägt von der Darstellung der Protagonisten bei der Ausführung ihrer polizeilichen Ermittlungen und stellt aus dramaturgischen Gründen die *screen time* der Aktionen des Mörders deutlich in den Schatten.

⁵⁸Seven, Regie: David Fincher, USA 1995.

Der wesentliche Unterschied zum konventionellen Narrationsmuster betrifft das Ende der Story, deren Progress in eine grosse Leere führt, da erstens des Mörders Identität unbekannt bleibt und er damit verbunden zweitens nicht gefasst werden kann.

Bong Joon-ho lässt im Verlauf der Geschichte die Puzzle-Elemente bedeutungslos werden, da die Hinweise des Mörders einen willkürlichen Charakter bekommen. Chronologisch gesehen haben die ersten drei Opfer folgende Gemeinsamkeiten: alle sind sie von überdurchschnittlicher Schönheit, in rotem Gewand gekleidet und werden von ihrem Mörder in einer Regennacht überrascht, nachdem dieser einen bestimmten Song mit dem Titel "Sad Letter" von einer Radiostation spielen lässt.

Ab dem vierten Mord ist der Wegfall der ersten zwei Gemeinsamkeiten zu beobachten und ab Mord Nummer fünf tritt komplette Willkür ein.

Eine mögliche Überlegung bezüglich der Begründung dieser wäre in dem Gespür des Täters, dass ihm die Polizei näherkommt und ihn somit zwingt, unbedachter bzw. schnörkelloser zu handeln und keine Zeit mit dem Verstecken von Hinweisen zu verschwenden, zu finden.

Ein anderer Ansichtspunkt würde von mehreren Tätern ausgehen bzw. auch einen Nachahmer ins Spiel bringen, der auf diese Formen der Inszenierung verzichtet.

Letztendlich bleiben diese Spekulationen müssig und es stellt sich die berechtigte Frage, ob dieser Film überhaupt noch als Thriller gesehen werden kann.

Der vollständige Informationsgehalt führt in ein Nichts, womit das zentrale Genreelement, die Spannung, durch Trostlosigkeit abgelöst wird und dem Zuseher letztendlich ein zunächst unbefriedigendes Gefühl der Leere vermittelt wird. Doch diese Verletzung der konventionellen Richtlinien führt uns zu folgender entscheidender Frage: Was genau hat der Zuschauer gesehen?

Die Komponente dieser Leere ist sehr interessant, da sie uns zeigt, dass der Film seinem Betrachter viele Fragen stellt, deren Beantwortung ihm selbst überlassen bleibt und ihm somit vor Augen führt, dass der Ablauf von Zeit nicht immer zu einem erwarteten Resultat führen muss, sondern nur eine

temporale Abfolge der Reflexion unserer Wünsche und Hoffnungen darstellt - Warten auf ein Ereignis setzt nicht zwingend eine Belohnung mit dem Eintreffen dieses voraus.

Wir sehen somit den Film als Symptom an, welches das Wunschdenken der Charaktere mit dem des Zuschauers paart und eine Forderung nach einer Form von Erlösung offenbart. Wenn demnach Kracauer wie bereits erwähnt von "*[materiellen Dingen spricht, die in die Geschehnissen einer Story eingreifen und sie sogar beherrschen können]*"⁵⁹, kann diese These somit auch auf den Einfluss des Mediums Film an sich und auf unsere Art der Wahrnehmung der realen Alltäglichkeit angewendet werden. Dieses durch fiktionale Bilder entstandene Gefühl projiziert der Zuschauer auf die Abbilder seines realen Lebens, beispielsweise erscheinen Orte und Dinge des Alltags als Folge dieser Assoziation in einem neuen Licht sind und somit nur ein weiteres Resultat der Wechselwirkung zwischen Film und Gesellschaft.

Im Fall von *MEMORIES OF MURDER* ruft die Zeit ein Gefühl der Hoffnungslosigkeit hervor, das, am Beispiel des Epilogs zu sehen, auch nach Jahren nicht verflogen ist und eine zeitlose Unklarheit in den Köpfen der nachfolgenden Generationen zurücklässt.

Es findet also tatsächlich eine "Entwertung" des klassischen Genres statt, jedoch nur in Form einer Transformation, da die durch reale Ereignisse aufgeladene Geschichte und die Folgen der lokalen Politik es nicht erlauben, sich dieser Thematik genreüblich anzunähern. Das beantwortet auch die Frage nach einem möglichen Happy-Ending - der Geist der Zeit verbat es Bong und hätte nur sein narratives Konzept in Frage gestellt.

Diese Differenzierung zum klassischen Genre Hollywoods lässt sich in bereits erwähnter Szene zu Beginn des Films manifestieren, als Park Du-man in die Lage gerät, am Polizeirevier einen Vergewaltiger und den Bruder des vergewaltigten Mädchens identifizieren zu müssen - der Aufbau dieser Szene suggeriert dem Zuseher dieses Rätsel aus Parks Sichtweise und nach Betrachten der beiden Männer erscheint trotz einer gewissen Tendenz eine hundertprozentige Auflösung unmöglich. Es fehlt der Einblick in die Psyche der beiden Figuren und diese Lücke im Wissen des Betrachters weitet sich im

⁵⁹ Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films*, S. 90f.

Verlauf der Story auch auf die Hauptverdächtigen aus und stellt einen wesentlichen Unterschied zu amerikanischen Klassikern des Thriller Genres wie *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* oder *SIEBEN* dar, in denen uns Einsicht in die verschachtelten Gedankenwege und die Motivation der Charaktere gewährt wird.

Mit dieser psychologisch angehauchten Szene impliziert Bong Joon-ho das gewöhnliche Gesicht (oder die Gesichter) des Mörders auf die fehlende Unterscheidung zwischen Opfer und Täter und verneint die Möglichkeit einer physiognomischen Stereotypisierung des klassischen Mörderprofils: durch unzähligen Gross- und Nahaufnahmen von Konterfeis diverser Hauptverdächtiger erschwert er die mögliche Wahl einer Vorverurteilung, lässt ein Gefühl der Beliebigkeit bei der Betrachtung der einzelnen Gesichter entstehen und raubt ihnen ihre Identität als Individuum.

Im Fall von *MEMORIES OF MURDER* führte Bongs nach und nach steigende Besessenheit⁶⁰ mit dem Mordfall zu einer emotionalen Überreaktion seinerseits und folglich einer unermesslichen Wut auf die Unfähigkeit der Behörden, die er jedoch im Verlauf seiner Recherche- und Regiearbeit zu unterdrücken wusste und letztendlich seinen Protagonisten nur eine Teilschuld zukommen lässt.

Das Wesen des Films ist von allegorischer Symbolik einer Zeit, in der die breite Masse, unklar ob ihrer eigenen kulturellen Identität und aus Angst vor kommunistischen Übergriffen aus dem benachbarten Nordkorea, sich mit einer Militärdiktatur im Rücken in eine tiefe Krise stürzte und deren Überwindung bishin zur demokratischen Wende und Öffnung gegenüber dem Westen einige Jahre dauern sollte.

Das "kollektive" Versagen dieser Zeit, dessen Rolle die Polizei im Film übernimmt, repräsentiert die fehlende Bedeutung des Individuums und seine Machtlosigkeit gegenüber seiner suppressiven Regierung.

Nicht grundlos steht diese Hilflosigkeit der Polizei im Fokus des Filmes - eine Tatsache, die bereits durch den Titel *MEMORIES OF MURDER* verdeutlicht wird:

⁶⁰ Anm.: Zitate und Berichte über den Werdegang von *Memories of Murder* sind in Jung Ji-youns Interview mit Bong Joon-ho nachzulesen in: Ji-youn Jung, *Korean Film Directors - Bong Joon-ho*, Viertes Kapitel: *Interview*).

der "Natur" eines jeden Mordes ist behaftet, dass sich nur der Mörder selbst an den Akt des Tötens erinnern kann und somit als einziger Zeuge verbleibt. Die Polizei und meistens auch der Zuschauer können nur das Resultat wahrnehmen und als Erinnerung speichern - eine Memorisierung, die im Laufe der Zeit Verdrängung weichen oder wie in diesem Beispiel offenbart, sich ins kollektive Gedächtnis eines ganzen Volkes einbrennen kann.

In einem Interview⁶¹ äussert sich der Regisseur zu seiner Recherchearbeit an den einzelnen Morden, u.a. Befragungen von Polizisten, die in den Fällen involviert waren und spricht ihre Schuldgefühle sowie die Unfähigkeit, diese schockierenden Ereignisse zu verarbeiten, an.

Der Film zeigt auf, dass diese Schuldgefühle der Polizei ob ihrer Misserfolge in ihrer Wurzel unbegründet sind, da sie als gebrandmarkte Opfer ihrer Zeit niemals auch nur ansatzweise in der Lage sein konnten, diese Mordserie zu lösen. Einerseits war die Polizei in erster Instanz der verlängerte Arm der autoritären Regierung, die ihr Volk durch Gewalt und Terror unterdrückte, andererseits sollte sie ihren Pflichten nachkommen und genau diese Menschen beschützen. Das psychische Leid der Beamten unter diesem Druck in Kombination mit dem schlechten Ansehen unter der Bevölkerung mussten letztendlich unweigerlich zu einem kollektiven Zusammenbruch am Höhepunkt einer Extremsituation, wie sie beispielsweise ein Serienmord darstellt, führen. Demzufolge erscheinen auch diese Morde nicht als Tat eines Einzelnen sondern man ist beinahe geneigt zu sagen durch den vorherrschenden düsteren Geist dieser Epoche hinaufbeschworen.

Diese Behutsamkeit, mit welcher der Regisseur vorgeht, findet ihren Höhepunkt in der Charakterzeichnung und Darstellung des Studenten Park Hyeon-gyu, dessen Figur auf einen realen, von der Tageszeitung "Gyeongin Ilbo" damals als Hauptverdächtigen Nummer 1 ausgerufenen Mann, basiert⁶².

Letztendlich lässt der Film das Gesicht des Täters verborgen, weist jedoch durch diese Aktion nicht nur auf die mögliche Beliebigkeit in der Wahl eines potentiellen Schuldigen hin, viel mehr verleiht er dem Publikum durch die

⁶¹ siehe Fussnote 60.

⁶² ebda. 43%, location 1281/3026.

Verbergung dieser wahren Identität die Möglichkeit der kritischen Selbsthinterfragung hinsichtlich der Vorverurteilung Hyeon-gyus als Schuldigen.

Sowohl dem Zuschauer als auch den Figuren der Diegese wird das Begehen des selben Fehlers zuteil und durch diese Erkenntnis wird nicht nur die Identifikation zwischen Betrachter und Filmfigur gefördert. Der Zuschauer kann erstmals zu dem Gefühl des kollektiven Versagens gelangen, was ihn nun selbst miteinbezieht, über den Akt der kollektiven Erinnerung (Publikum im Kinosaal) bis hin zur Realisierung einer Gemeinsamkeit, die ihn sowohl mit jedem Zuschauer im Kinosaal als auch den Figuren auf der Leinwand verbindet. Die grösste Leistung des Filmes ist diese Möglichkeit eines entstandenen Gemeinschaftsgefühls, ausgelöst durch die gemeinsame Erinnerung an dem gemeinsamen Versagen einer Generation, die dadurch die nachfolgende prägt, indem sie dieser als Lernerfahrung dient und somit gleichzeitig als Teil von ihr in ihrem Denken und Handeln weiterlebt.

Um die Identität des Täters zu verbergen, musste Bong aufgrund seiner Herangehensweise sichergehen, dass Zweifel an der Wirklichkeit dieser Figur bestanden, weshalb er drei Schauspieler den Part des Täters übernehmen liess⁶³.

Auch die Problematik der Kleidungsfarbe als Erkennungsmerkmal musste beachtet werden, da sie sonst zu einer irreführenden Verurteilung eines Unschuldigen von Seiten des Publikums führen könnte.

Die Farbgestaltung der Bilder ist ein entscheidender Faktor, da sie die Charaktere in der mise-en-scene selbst bestimmen, beispielsweise das erste Aufeinandertreffen zwischen Park Du-man und Seo, in welchem ihre sofort spürbaren Differenzen auf

1. dramaturgischer (Kampf)
2. thematischer und
3. filmtechnischer (grau verfärbte Bilder) Ebene ihren Ausdruck finden.

⁶³ ebda. 45% location 1329/3029.



Abb. zeigt das erstmalige Aufeinandertreffen von Park Du-man und Seo (*MEMORIES OF MURDER*, DVD © WVG Medien GmbH).

Nur zu Beginn und zum Ende des Films, als sich der Kreis schliesst und Park Du-mans leerer Blick erneut über die Felder des Fundortes der ersten Leiche schweift, überwiegt eine warme gelbliche Farbgebung, die den sonnigen Tag in eine entspannte Atmosphäre eintaucht.

Dieses warme Gefühl mutet sarkastisch an ob der düsteren und farblosen Bilder zuvor und verleiht der Gesamtheit des Werkes eine zumindest visuelle Geschlossenheit, wenn auch das Dilemma der Thematik womöglich auf ewig ungelöst bleiben wird.



Abb. von Park Du-man zu Beginn des Filmes beim Eintreffen am Fundort der ersten Leiche (ebd. © WVG Medien GmbH).



Abb. zeigt Park Du-man in der letzten Filmsequenz bei seiner Rückkehr am Fundort (Quelle: ebd © WVG Medien GmbH).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass mit *MEMORIES OF MURDER* dem Zuschauer ein Stück Aufarbeitung der Geschichte seines Landes ermöglicht wird und ihm die Fehler der Menschen dieser Epoche mit der Absicht aufgezeigt werden, nicht nur um daraus zu lernen sondern um die Wichtigkeit der kritischen und selbstreflexiven Wahrnehmung des Alltäglichen zu begreifen.

4 Einblicke in die Abgründe der menschlichen Seele - Gewaltdarstellung und Repräsentation des "BÖSEN" in Park Chan-wooks *OLDBOY*

*"The characteristic of my film is that they take a step past the
boundaries of commercial film"*⁶⁴

Betrachtet man die gegenwärtige Generation an südkoreanischen Regisseuren und ihre Werke, so ist die Tatsache auffallend, dass im Gros der Filme keine Auseinandersetzung mit den Traditionen der Kinogeschichte stattfindet. Sowohl die filmtechnische Ästhetik als auch die Sujets in den Werken von Regisseuren wie Bong Joong-ho, Park Chan-wook oder Kim Ji-woon sind geprägt von der Entwicklung einer eigenständigen, dynamischen Kraft und dem Aufbrechen bestehender Genrekonventionen, deren Ausdruck eine grosse Resonanz im heimischen und ausländischen Publikum gefunden hat.

Der zutreffende Terminus für die Umschreibung dieser Filmschaffenden wäre der einer "Videogeneration"⁶⁵, die sich in erster Linie ihr Handwerk durch den Kino- und Videomarkt der 80er Jahre, meist verbunden mit dem Filmstudium in westlichen Ländern, aneignen konnte.

Neben Bong Joong-hos *MEMORIES OF MURDER* gilt Park Chan-wook mit seinem Film *OLD BOY* als Begründer dieser "neuen Welle", deren Ursprünge im Beginn des neuen Jahrtausends zu finden sind. Parks Stilgemisch aus Elementen des amerikanischen B-Movies mit Besonderheiten der heimischen Populärkultur durchbrach mit grossem Nachdruck die Regeln des klassischen Thriller- und Drama-Genres und brachte ihm letztendlich den "Grand Prix" der Jury in Cannes 2004 ein.

Sein zugegebenermassen unerwarteter Erfolg zeigt auf, dass die zielorientierte Betonung sowohl auf Plot- als auch auf Stilebene massentauglich kombiniert werden kann, ohne auf das Element der

⁶⁴ Park, Chan-wook, in: Kim, Young-jin, *Korean Film Directors - Park Chan-wook*, Seoul: Korean Film Council 2007, 14%, location 292/2221).

⁶⁵ Begriff abgewandelt aus Young-jin Kims Umschreibung der Regisseure dieser Zeit - Verweis auf S. 73 dieser Arbeit (Quelle: ebda.).

Respräsentation der künstlerischen Ansichten des Regisseurs verzichten zu müssen - arthouse und mainstream müssen sich demnach nicht ausschliessen.

Getrieben vom Verlangen, Filme zu drehen, die seinen eigenen Sehenswünschen entsprechen und nicht auf die der Zuschauerschaft abgestimmt sind, strebt Park nichtsdestotrotz nach Kommunikation in Form von Konfrontation mit seinem Publikum.

Diese Umstände lassen den kommerziellen Erfolg seiner Filme, insbesondere von *OLDBOY* als zu ergründendes Phänomen erscheinen, welches ich in den nächsten Zeilen dieser Arbeit zu erklären versuchen werde. Wie dekonstruiert Park Chan-wook das Thriller-Genre in seine Bauteile, nur um es als massentaugliches, gesellschaftskritisches Phänomen wiederauferstehen zu lassen?

4.1 Park Chan-wook - ein Regisseur zwischen B-Movie und Arthouse-Kino

Um diese Fragen beantworten zu können, müssen wir einen Blick auf Park Chan-wooks Werdegang werfen, da dieser erst die wahre Problematik in der Realisierung eines Filmes wie *OLDBOY* in einem Land wie Südkorea offenbart. Wie auch im Kino des Westens werden auch im südkoreanischen Film existenzielle Krisen des menschlichen Wesens als beliebte Thematik aufgegriffen, so auch in Filmbeispielen wie *MEMORIES OF MURDER* und *OLDBOY*.

Diese inneren Konflikte, mit denen die Charaktere zu kämpfen haben, lösen beim Zuschauer konträre Emotionen einerseits in Form von Verstärkung aus, andererseits eine gleichzeitig stattfindende Faszination ob den Versuchen der Auflösung dieser inneren Zerrissenheit des Protagonisten auf dem Weg zu Lösung seines Dilemmas.

Parks Film unterscheidet sich grundlegend von Bong Joon-hos Werk in der Hinsicht, dass Park seine Inspiration vermehrt von anderen Werken, wie z.B.

aus den Filmen Bergmans und Hitchcocks zieht und weniger aus Dingen des alltäglichen Lebens.⁶⁶

Dieser Vergleich zu *MEMORIES OF MURDER* ist insofern interessant, da beide Filme unterschiedliche Blickwinkel auf eine ähnliche Problematik ihrer Protagonisten aufweisen und mit unterschiedlichen Stilmitteln gearbeitet wird - beide Protagonisten sind verzweifelt auf der Suche nach einer für sie nicht greifbaren Gestalt im Wissen darüber, dass diese für immer ausserhalb ihrer Reichweite bleiben wird.

Parks Unkonventionalität während seiner Tätigkeit als Filmkritiker liess ihn zu einem "Aussenseiter" in der südkoreanischen Filmindustrie werden. Er selektierte hauptsächlich europäische und amerikanische B-Movies nach persönlichem Geschmack und versuchte seine Leserschaft, vom Publikum und der Filmkritik übergangene Werke anhand bestimmter hervorstechender Merkmale näherzubringen.

Paradoxerweise gelingt ihm ausgerechnet mit dem massentauglichen Blockbuster *JOINT SECURITY AREA*⁶⁷ der Durchbruch und liefert einerseits den Beweis seiner kommerziellen Tauglichkeit als Regisseur, zeigt jedoch andererseits das Resultat des Drucks seitens der Produktionsfirma auf Park und die nötigen Kompromisse, die er für die Dreherlaubnis eingehen musste: die melodramatisch überzogene Gefühlswelt zwischen den Charakteren musste im Vordergrund stehen und eine für jederman leicht zugängliche da in den Köpfen der Menschen existente Thematik wie die Auseinandersetzung zwischen Nord- und Südkorea gewählt werden.

Der Erfolg von *JOINT SECURITY AREA* eröffnete ihm neue Möglichkeiten, die ihm gewährten, seine filmischen Fantasien zu verwirklichen, welche unmittelbar zur Schöpfung von *SYMPATHY FOR MR. VENGEANCE*⁶⁸ führen sollten. Zwar erwies sich dieser als kommerzieller Flop an den Kinokassen, etablierte Park aber in den Augen seiner Kollegen und zeigte ihm jedoch schmerzhafterweise auf, dass der schwer verdauliche Plot rund um den taubstummen Ryu und sein verzweifelter Kampf, seiner kranken Schwester

⁶⁶ Kim, Young-jin, "Interview", *Korean Film Directors: Park Chan-wook*.

⁶⁷ *Gongdong gyeongbi guyeok JSA*, Regie: Chan-wook Park, Südkorea 2000.

⁶⁸ *Boksuneun naui geot*, Regie: Chan-wook Park, Südkorea 2002.

eine notwendige Niere zu besorgen mit Parks stilistisch überbordenden Bildern zur damaligen Zeit nicht im Rahmen des Mainstreams kombiniert werden konnten und die klassischen Regeln des Massenfilms erst gesprengt werden mussten, um weiterhin nebeneinander existieren zu können.

Folglich sah sich Park gezwungen, seinen nachfolgenden Film kommerzieller anzulegen. Dennoch konnte er sich nicht seiner Natur entziehen und spielte in Gedanken mit der Thematik "Inzest" und dem Zusammenbruch zweier Familien sowie einer für den Zuschauer höchst unkomfortablen Auflösung des Dilemmas seiner Story, demzufolge auch dieser Plot wenig massentauglich erschien.

Somit lag die grosse Herausforderung darin, das audio-visuelle Element so zu gestalten, dass es den Zuseher gleichzeitig faszinieren, vor allem jedoch von der schweren Last des Konflikts ablenken sollte. Dramaturgische Elemente wie der eher langsame Aufbau des Plots und der Twist im letzten Drittel des Filmes wirkten zudem ebenfalls unterstützend hinsichtlich Parks Absichten, doch diesen werde ich mich im Laufe der folgenden Unterkapitel detaillierter widmen.

4.2 *OLDBOY* - Ein Film als Zeichen eines Bruchs mit der geschichtlichen Vergangenheit eines Landes und Synonym einer neuen Denkweise

OLDBOY gilt in Südkorea zusammen mit *MEMORIES OF MURDER* als wichtigster Film der 2000er Jahre und der finanzielle Erfolg hat bewiesen, dass ein aus einer Kombination von Arthouse und Mainstream angelegtes Projekt nicht grundsätzlich zum Scheitern verdammt sein muss, wenn die Kommunikationsebene zum Publikum funktioniert und die Gedankenwege des Regisseurs im Rahmen der diegetischen Welt verständlich sind. Wie auch in Hollywood bestimmt in Südkorea der Erfolg an den Kinokassen über den Status eines Filmemachers.

Park Chan-wook sieht sich seit seiner Anfangszeit mit dieser Problematik konfrontiert, wie beispielsweise anhand des experimentelleren Werkes *I'M A*

*CYBORG, BUT THAT'S OK*⁶⁹ zu erkennen ist, dessen Elemente des B-Movies und die unzähligen Sprünge in der Narration zwischen Realität und Fantasie den Grossteil des koreanischen Publikums den Kritikern grossen Filmzeitschriften wie "Korean Cinema Today" nach zuzufolge perplex die Kinosäle verliessen liessen.

Gleichzeitig jedoch fand dieses Werk grossen Beifall bei dem nach Diversität und Innovation beinahe lechzenden europäischen Publikum, was eine Frage nach den Gründen aufwirft.

Betrachtet man gesondert und unabhängig voneinander die Länder des europäischen Kinos, so erkennt man eine lange Tradition an bereits etablierten Stories, deren Ursprünge bis zu den Anfängen der abendländischen Kultur zurückverfolgt werden können. Aus einem unendlich scheinenden Fundus an Geschichten, wie beispielsweise Verfilmungen von alten antiken Mythen wie Homers, mittelalterlicher Sagen rund um König Arthur sowie unzählige Theaterstücke von literarischen Grössen wie William Shakespeare oder Victor Hugo, die auf die Leinwand des Kinos gebracht wurden und die kulturellen Besonderheiten ihrer Entstehungsländer zu transportieren vermochten, konnten die koreanischen Filmschaffenden aufgrund der problematischen politischen Situation in ihrem Heimatland kaum schöpfen, da die Geschichte des Landes eng mit der Historie Chinas verbunden ist und somit kaum Überlieferungen von eigenständigen Helden und Sagen existieren. Das Sammelwerk des Mönches Il-yeon mit dem Titel *Samguk Yusa*⁷⁰ aus dem 13. Jahrhundert dient dabei als wichtige Basis für Mythologieforscher, da die danach während der Joseon-Dynastie⁷¹ aufgeschriebenen Tradierungen ohne Hinweise auf ihre Herkunft und Erzähler letztendlich auf Il-yeons Werk zurückzuführen sind. Somit gibt es keine verifizierbaren Überlieferungen bis in das 20. Jahrhundert hinein,

⁶⁹ *Ssa-i-bo-geu-ji-man-gwen-chan-a*, Regie: Chan-wook Park, Südkorea 2006.

⁷⁰ Il-yeon, Kim, Dal-yong, *Overlooked historical record of THE THREE KOREAN KINGDOMS*, Seoul: Jimoondang 2006.

⁷¹ Die Joseon oder choson Dynastie ging von 1392 bis 1910 und markiert die wichtigste Epoche in der kulturellen Entwicklung des Landes. (Quelle: Kallie Szecepanski, "The Joseon Dynsty in Korea", asianhistory.about.com, <http://asianhistory.about.com/od/southkorea/p/JoseonDynasty.htm>, 13.08.2012).

welches zunächst von den Auseinandersetzungen mit Japan und ab Mitte des Jahrhunderts mit dem neuen Feindbild Nordkorea geprägt war.

Koreanische Sagengestalten, die in Kunst und Film eine Rezeption erfahren wie beispielsweise der *Kumiho*⁷², der neunschwänzige Fuchs, sind genauso im chinesischen⁷³ und japanischen Raum⁷⁴ zu finden und zeigen eine Problematik der Regisseure bei der Findung landeseigener Geschichten. Betrachtet man also die Geschichte Koreas, so erkennt man den Einfluss chinesischer Denkweisen in Religion und Kultur, von welchem sich die südkoreanischen Filmemacher der *Neuen Welle* loslösen und demzufolge etwas Eigenständiges kreieren wollten - etwas, dessen Charakteristika in der vollkommene Abgrenzung von der Geschichte Chinas und Japans zu finden ist. Unmittelbar nach Ende der Militärdiktatur erfolgte eine Zeit der Aufarbeitung sowie das Beschreiten neuer innovativer Wege im Medium Film.

Mit diesem Versuch des Aufbaus einer eigenen kulturellen Identität sollte es schliesslich der jungen Republik gelingen, sich auf der Ebene des Films von den jahrhundertelangen Einflüssen aus China und Japan zu distanzieren. Jedoch verunsicherte der rapide Aufstieg des *Hallyu*-Phänomens Teile der Bevölkerung, die sich nun in einer grossen Lücke zwischen nicht ausreichend verarbeiteter Vergangenheit und einer sich im Zuge der Globalisierung schnell öffnenden Welt wiederfanden, womit man verständlicherweise mutigen, da ungewöhnlichen Produktionen wie *I'M A CYBORG, BUT THAT'S OK* kritisch gegenüberstand.

Aus markttechnischer Seite betrachtet führte die Abhängigkeit der südkoreanischen Filmindustrie von grossen Kinoketten in Kombination mit der Wirtschaftskrise Mitte der 2000er Jahre zu einer Vorsichtigkeit der Produzenten gegenüber thematisch "unsicheren" Projekten visionärer Regisseure wie beispielsweise Park Chan-wook, dessen Filme sich durch ihre

⁷² La Shure, Charles, "Kumiho", *Encyclopedia Mythica* 2001, <http://www.pantheon.org/articles/k/kumiho.html>, 13.08.2012).

⁷³ "Kitsune, Kumiho, Huli Jing, Fox", *academia.issendai.com*, <http://academia.issendai.com/fox-index.shtml>, 13.08.2012.

⁷⁴ Lindemans, Micha F., "Kitsune-Tsuki", ebda. 1997, <http://www.pantheon.org/articles/k/kitsune-tsuki.html>, 13.08.2012.

zielorientierte narrative Struktur charakterisieren: das Publikum folgt dem Weg des Protagonisten, sein Ziel zu erreichen, wobei dieser vom Kampf mit seiner Umwelt gekennzeichnete Weg die Dynamik der Entwicklung des Plots bestimmt.

Führt dieser Pfad nicht zur Realisierung des Zieles, befindet sich die Figur in einem unweigerlichen Dilemma, dessen einzig mögliche Auflösung gleichzeitig das tragische Ende der Geschichte darstellt.

Doch alles der Reihe nach. Mein Hauptaugenmerk liegt zunächst auf dem Grundgerüst des Filmes, der Ästhetik seiner Bilder und dem Progress der Story.

4.3 Aufbruch von künstlerischen Genrekonventionen und Enttabuisierung sozialer Stereotypen auf dramaturgischer und visueller Ebene in *OLDBOY*

Bei der Sichtung des Films fällt zuallererst die damals für südkoreanische Produktionen untypische Optik auf - farblich kraftvolle Bilder, deren manchmal stattfindene Überzeichnung in das Comichafte den Zuseher geschickt von der Traurigkeit der Handlung ablenkt, liefern ein hohes Mass an Schauwert und definieren den *modern look* des zeitgenössischen südkoreanischen Thrillers als Bruch mit den Traditionen, der sich durch die kraftvolle Düsterteit der Farben sowie der Hochstilisierung der einzelnen Bilder auszeichnet.



Abb. zeigt Oh Dae-sus Rückkehr am Ort seiner Gefangenschaft (*OLDBOY*, © *ems New Media AG*).

Die Grundlage dieser Ästhetik liefert das gleichnamige Manga⁷⁵, auf welches sich Park Chan-wook in vielen Einstellungen beruft, wie beispielsweise einer digital erzeugten Linie, die von Oh Dae-sus Hammerspitze auf den Kopf seines Gegners zielt. Dieser Einfluss des Comics ist auch in der Bildkomposition und der Cadrage festzustellen, da das Bildhafte der einzelnen Einstellungen immer im Vordergrund der Wahrnehmung des Zuschauers positioniert wird. Dabei haftet den Bildern niemals nur der reine Schauwert an, da sie jederzeit Mittel zum Zweck sind und diesen nur in Zusammenspiel mit der narrativen Ebene erfüllen, deren Komplexität im Schatten der visuellen Ebene verborgen bleibt.

Das Handlungsgerüst konstituiert sich durch die misslungene Rache eines Mannes an seinen Peiniger infolge einer langjährigen Inhaftierung. Ein Mann mittleren Alters namens Oh Dae-su wird 15 Jahre lang in ein Zimmer eingesperrt, ohne die Gründe dafür zu kennen und eines Tages scheinbar grundlos freigelassen.

Wir sehen in Oh Dae-su ein mentales und körperliches Wrack, dessen Gier nach einer Antwort letztendlich in die Zerstörung seines Lebens und das seiner Tochter mündet.

Seinen Gegenpart finden wir in Lee Woo-jin, dessen einziges Lebensziel die Vergeltung des Selbstmordes seiner Schwester darstellt - beide Figuren einigt eine durch ihre überbordende Emotionalität geblendete, falsche Sicht der Dinge. Oh Dae-su war bereits vor seiner Inhaftierung auf dem Weg zur Selbstzerstörung und durch den unfreiwilligen Freiheitsentzug bekommt er die Chance einer Selbstreinigung, doch stellt er bei seiner Entlassung die falsche Frage: Warum wurde ich inhaftiert? Richtigerweise müsste er sich fragen, warum er nach 15 Jahren Haft freigelassen wird. Dieser Drang nach

⁷⁵ Anm.: Die Adaption Parks weist einige Differenzen zum Manga auf: neben den Örtlichkeiten und der landesbedingten Unterschiede der Protagonisten (Handlungsort von Tokyo auf Seoul verlegt, japanischer Protagonist Shinichi Goto körperlich und mental in starker Verfassung im Gegensatz zu Oh Dae-su) fehlt die Inzest-Thematik zur Gänze in der Vorlage. Auch wird anhand Shinichis Counterparts, dem Antagonisten Kakinuma, der dekadente Zerfall einer Gesellschaft porträtiert, da der Auslöser seiner Vergeltungsaktion durch eine Banalität begründet wird und ihn zum Opfer seiner Eitelkeit erscheinen lässt. (Quelle: *Old Boy, Volume 1*, Illustrator: Nobuaki Minegishi, Autoren: Garon Tsuchiya, Kathrin Genta; Dark Horse Comics, Juli 2006)

Rache baut sich kontinuierlich auf und trübt sein Urteilsvermögen, denn statt in seiner neugewonnenen Freiheit eine Chance zu einem möglichen Neubeginn zu sehen, lässt er die Irrationalität die Oberhand gewinnen. Emotionalität lässt auch Lee Woo-jin die Augen vor der Wahrheit verschliessen, denn nicht die Worte des jungen Oh Dae-su liessen seine Schwester von der Brücke stürzen, sondern die gravierenden Folgen eines inzestuösen Liebesverhältnisses zwischen Bruder und Schwester.

Der Zusammenbruch von Lees Familien- und Liebeswelt durch den Suizid seiner Schwester führt ihn in eine traumatische Spirale voller Hass und Verachtung gegen Oh Dae-su gerichtet, an welchen er seine eigenen Schuldgefühle projiziert.

Protagonist und Antagonist weisen demnach wesentliche Analogien auf und die Zerstörung des Familienglücks spielt eine zentrale Rolle, indem sie das eigentliche Thema, die Sinnlosigkeit eines niemals befriedigenden Racheakts und sein Scheitern ermöglicht.

Auch Lee Woo-jin gelangt gegen Ende des Films an den Punkt einer Erkenntnis, die die Unvermeidbarkeit seines Schicksals offenbart und ihm letztlich nur den Selbstmord als einzige Alternative zur Befreiung aus seinem Leid erscheinen lässt.

Interessant ist die Sicht des Zuschauers auf diese Geschehnisse, welcher bis zum letzten Drittel des Films genauso wie Oh Dae-su ahnungslos den Gründen seines Freiheitsentzugs bzw. seiner Befreiung gegenübersteht und versucht, eine Sympathie und Identifikation zu Oh Dae-su aufzubauen.

Dem Regisseur gelingt dies mit drastischen Mitteln, insbesondere mit Hilfe diverser Rückblenden in Ohs Schulzeit, in denen die Gründe seiner Inhaftierung offenbart und relativiert werden. Der einem Theaterstück ähnelnde dramaturgische Aufbau raubt dem Betrachter durch die lange Zeit herrschende Unvorhersehbarkeit des Plots im Hintergrund der starken Bildhaftigkeit die Möglichkeit, potentielle Gründe für Ohs Einsperren zu erhaschen und überrascht ihn mit dem Element des Inzests auf unangenehme Weise, nagelt ihn nahezu fest ob dieser unerwarteten Wendung.

Und genau in diesem Wendepunkt und in der Vorbeugung diverser Vorahnungen liegt ein Grundstein des Erfolgs des Werkes am Massenmarkt, denn der Zuschauer erwartet beim Betreten des Kinosaals eine Comicadaption und ist dadurch voreingenommen in seiner Wahrnehmung. Oft tabuisierte Themen wie beispielsweise Inzest und Vergewaltigung erweisen sich als weniger geeignet für ein breites Publikum und an diesem Punkt tritt die nicht zu unterschätzende Leistung Park Chan-wooks hervor, der durch geschickte Platzierung seiner Plotbausteine einer inzestuösen Liebe bishin zur Klimax und dem Twist, der den Liebesakt zwischen Vater und Tochter aufzeigt, den Zuseher trotz dieser belastenden Thematik zu fesseln weiss. Ursache und Dilemma werden mit dem Hinweis ihrer emotionalen Unverarbeitbarkeit aufgelöst, die durch die Vater/Tochter-Inzestthematik aufkommt. Diese Emotionalität ist der wesentliche Bestandteil zur teilweise stattfindenden Befriedigung der Sehvorstellungen und Wünsche des Publikums, da Ohs innerlich zerrüttetes Seelenleben die Gefühlswelt des Zuschauers so beeinflusst, dass dieser mit ihm und seiner aussichtslos scheinenden Lage sympathisieren muss. Wie gewährt Park Chan-wook dem Zuschauer nun Einblicke in die Psyche seiner Charaktere?

4.4 Das Leiden des Protagonisten als sentimentale Leere - ein moralisches Dilemma als Folge sozialer Konventionen und Miskommunikation

Die dazu verwendeten Mittel sind unterschiedlichster Natur und Park lässt seinen Protagonisten sich häufig die Frage stellen: *"Even though he may be no better than a beast, doesn't a man have the right to live like a human being?"*⁷⁶

Diese an die Zuschauerschaft gerichteten Worte lösen bei diesem ein psychologisches Dilemma aus, denn sie hinterfragen seine moralischen und ethischen Wertvorstellungen. Wie hätten wir uns an Oh Dae-sus Stelle verhalten?

⁷⁶ Zitat aus: *Old Boy*.

Letztendlich sind sowohl Oh Dae-su als auch Lee Woo-jin Produkte ihres gesellschaftlichen Umfelds und erfahren unerträgliches Leid, welches in Verbindung mit den Regeln und Gesetzen der sozialen Strukturen steht: es kann ohne jeglicher Form einer Bewertung gesagt werden, dass der psychologische Druck, der auf Lees Schwester von Seiten ihrer Mitschüler ausgeübt wurde, zu ihrem tragischen Tod geführt hat. Geht man einen Schritt weiter, sind die Aktionen der Mitschüler ein Resultat der Tabuisierung eines schwer greifbaren Themas wie Inzest und somit diese ein Opfer einer misslungenen Handhabung ihres sozio-kulturellen Umfelds, ihrer Eltern sowie der breiten Masse mit dieser Thematik. Denn eines ist unmissverständlich klar, dass unwichtig, wieviele moralische und ethische Ansichten durch eine inzestuöse Liebe verletzt werden, dieses Vergehen keinesfalls den Tod eines Menschen als unmittelbare Folge rechtfertigen kann.

Dieses Phänomen ist ein Resultat der Etablierung einer "perfekten Familie" seitens der Gesellschaft und ein kulturdifferentes Phänomen mit der geschichtlichen Problematik, dass heutzutage diese als verpönte gebrandmarkten Formen der Liebe zwischen einzelne Familienmitglieder seit Menschengedenken sowohl in westlichen als auch östlichen Gesellschaftsschichten angesiedelten diversen Herrscherhäusern und Adelskreisen auffindbar waren und sind. Diese Inzest-Thematik allein genügt, um Park Chan-wooks Werk in den Kanon des neuen "modernen" zeitgenössischen südkoreanischen Film einzuordnen, da sie die Story des Films über den Rahmen eines üblichen Thrillers transportiert und ihm durch Fragen nach Moral und gesellschaftlichem Anstand einen grösseren Wert als nur das Gefühl von Suspense beimisst.

Die Last dieses Subtexts ist nur einem zur Emanzipation bereiten Publikum zumutbar, welches sich nach einer Aufarbeitung von bestimmten sozialen Missständen und bis dato tabuisierten Themen sehnt.

Diese Wunschforderungen seitens des Betrachters gepaart mit den Charakteristika einer gewöhnlichen Hauptfigur in Gestalt von Oh Dae-su führen letztendlich zu einer Identifikation des Zusehers mit der Figur und der

Akzeptanz seiner so surreal anmutenden Situation. Um Kracauers Filmtheorie zu bemühen, offenbart der Plottwist mit der Enthüllung der inzestuösen Geschwisterliebe ein Phänomen⁷⁷, welches durch seine gesellschaftliche Verpöhnung das Bewusstsein des Zuschauers überwältigt, indem es ihm die Konsequenzen nicht dieser verbotenen Liebe an sich, sondern die prekären Auswirkungen des gesellschaftlichen Drucks vor Augen führt. Diese harmlose Beziehung zweier naiver Jugendlicher entwickelt sich de facto durch Oh Dae-sus Zunge, dem gesellschaftlichen Element, zu einem für die Betroffenen unverarbeitbaren Dilemma und weckt beim kritischen Betrachter folgende Frage ob der richtigen Einordnung moralisches Fehlverhaltens im sozialen Zusammenleben. Wie weit bestimmt unser Handeln nach einem moralisch vertretbaren Kodex unser Urteil auf Menschen mit unterschiedlichen Ansichten?

Park Chan-wook betont mit der Hervorhebung der Naivität der jungen Geschwister aber auch durch die Augen des jungen Oh Dae-su den fehlenden Weitblick der Jugendlichen, ihr Handeln und die folgenden Auswirkungen richtig abzuschätzen. Gleichzeitig zeigt er jedoch die Schuldigkeit des erwachsenen Oh Dae-su und Lee Wong-jin, die aus ihren Fehlern nicht gelernt haben.

Kehren wir noch einmal zum Zitat zurück und gehen auf die Identifikation mit dem Zuschauer genauer ein: der Film nimmt einen gewöhnlichen, von alltäglichen Problemen geplagten Mann Mitte 40 und lässt ihn in ein vom eigenen Schicksal gefangenes "Biest" transformieren, dessen Charakterzüge letztendlich seinem Widersacher entsprechen.

Oh Dae-su verliert durch seinen wütenden Trieb nach Selbstjustiz, geblendet von seinem Hass und hypnotischer Suggestion, jegliche Form von Moral und Besonnenheit, die ihm ein normales Leben in der Gesellschaft ermöglichen würden und wird somit zu einem, seinen verwirrten Instinkten nachgebenden Ungeheuer.

Seine Neugier und die bereits erwähnte Stellung von Verwandtenliebe in der südkoreanischen Gesellschaft haben ihm diesen Weg geebnet. Dadurch wird

⁷⁷ Kracauer, Siegfried, *Theory of Film*, S108ff.

eine mögliche Antwort auf Oh Dae-sus Fragestellung offenbart: selbst ein Oh Dae-su hat Anspruch auf ein "normales" Leben, denn er ist zum Teil ein Produkt derjenigen Gesellschaft, die selbst diese Regeln und Gesetze zur Wahrung einer von ihr definierten Normalität beschliesst. Sie würden sich als überflüssig erweisen, wenn sie ihren eigentlichen Zweck entbehren und aufgrund ihrer eigenen Unzulänglichkeiten einen Menschen als Aussetzigen denunzieren.

Gewährt Park Chan-wook seiner Figur nach seinen verstörenden Taten nun Anrecht auf ein normales Leben?

Der Film beantwortet diese Frage in einer der letzten Filmsequenzen, die einen von panischer Angst erfüllten Oh Dae-su zeigt, dessen Realisierung der Gründe seiner Inhaftierung und sein Winseln vor Lee Woo-jin in der Hoffnung, seine Tochter vor der grausamen Wahrheit verschonen zu können, letztendlich zur Abschneidung seiner Zunge führen. Er ist zum Schutz seiner Familie der Selbstgeißelung gewillt und seine Absichten sind erstmals von reiner Natur und dem Schutz seiner Tochter untergeordnet.

Der Zuschauer erkennt auch erstmalig die Bedeutung und Auswirkung dieser Ereignisse und empfindet Trauer und Mitleid für den Protagonisten, der verzweifelt darum kämpft, das Leben seiner Tochter nicht zu zerstören. Dieser "Überlebenskampf" hinterlässt auch in Lees Wahrnehmung tiefe Spuren, dessen erwartete Freude über die lang herbeigesehnte und methodisch geplante Erniedrigung Oh Dae-sus nur kurz währt, als sein entsetztes und über die Auswirkungen seiner Taten überraschtes Gesicht einen Mann ansehen muss, der alle Formen und Regeln, die ihn als Mensch und Teil einer Gesellschaft klassifizieren, abgelegt hat, um seine Familie zu schützen.

Lee entdeckt Ähnlichkeiten in seinem Wesen zu diesem ihm doch so verfeindeten Mann, dessen Winseln ihn an sein eigenes auf der Brücke erinnert, als ihm die Finger seiner sich in den Tod stürzenden Schwester aus seiner Hand entglitten.

Kurz bevor er sich das Leben nimmt, sind diese Trauer und dieser Schmerz in den Augen Lee Wong-jins zu sehen und offenbaren die Sinnlosigkeit jeglicher Formen der Rache.



Abb. zeigt einen innerlich zerrütteten Lee Woo-jin kurz vor seinem Selbstmord (*OLDBOY*, © ems)

Das Statement des Films, dass die Vergangenheit nicht änderbar sei und jegliche Auseinandersetzung mit unlösbaren schmerzhaften Erlebnissen nur zu noch grösserer Pein führen würde, lässt sich in meinen Augen auf der metaphysischen Ebene der historischen Entwicklung eines Landes anwenden: kollektive psychologische Aufarbeitung von Fehlleistungen vergangener Generationen sind nur bis zu dem Zeitpunkt produktiv, solange sie eine bestimmte Lösung zu einer Problematik beitragen, beispielsweise eine differente Sichtweise offenbaren. Dieses demnach entstandene reale Bewusstsein hat im Kontext zu Kracauers Filmtheorie seine Wurzeln in der filmischen "Scheinwelt", die uns nach einer kritischen Auseinandersetzung mit ihr in die reale Welt zurückführt und neue Perspektiven ermöglicht. Als Beispiel führe ich den kulturellen und politischen Umschwung Südkoreas in den letzten 20 Jahren an, der u.a. auch dadurch bedingt ist, dass das Land aus seinen Fehlern im letzten Jahrhundert gelernt hat und auch das Kino seine eigenen Fesseln ablegen konnte. Dieses Kapitel soll auch zeigen,

welchen Stellenwert der "neue", "moderne" südkoreanische Film für das Selbstbewusstsein einer ganzen Nation hat, auch dadurch, dass ein solcher Film wie *OLDBOY* überhaupt realisierbar ist.

Kehren wir zurück zur Ebene des Films: Der Verlust der Familienharmonie erweist sich also als Auslöser dieser Geschehnisse, die zu besagter Leere und Einsamkeit der Hauptfiguren führt. Dabei geht Regisseur Park Chan-wook bei der Psychologisierung seiner Charaktere sehr dezent vor, um die wahren Hintergründe so lange wie möglich vor den gierigen Augen des Zusehers zu verbergen. Durch geschickte Kamerabewegungen wie Annäherung und Entfernung an das Filmobjekt sowie Elementen des Surrealismus wie die in den nächsten Zeilen angesprochene U-Bahn-Szene wird der Zuschauer stets aus dem ihm bereits Bekannten zurückgeschmettert und bleibt immer einen Schritt hinter Lee Woo-jin zurück.

Um jedoch die Identifikation herzustellen, legt Park die Emotionalität der Protagonisten offen, wie in einer Montage in einem leeren Abteil einer U-Bahn zu sehen ist, als sich eine Grossaufnahme des Gesichts der jungen tränenüberströmten Mi-do mit Point-of-View-Einstellungen einer überdimensionierten Ameise abwechseln. Die Gefühlswelt der Charaktere wird zur Schau gestellt und nach Aussen gekehrt, die Gründe jedoch wie bereits erwähnt im Sinne der Dramaturgie verborgen gelassen.

Der Film gewährt uns in einer Szene einen besonderen Einblick in Oh Dae-sus Seelenleben, indem er den alten Oh seine Vergangenheit nachleben lässt und ihn gleichzeitig als jungen Schüler und alten verbitterten Mann in seiner Erinnerung am Schulplatz zeigt.

Durch hypnotische Suggestion führt das Starren Ohs auf die Beine einer ehemaligen Klassenkameradin in einem Beauty Salon in Kombination mit dem Läuten der Türglocke zu einem Mechanismus, der genau diese Erinnerung in Gang setzt, die ihm den Grund seiner Inhaftierung offenbart. Der durch differente Farbgebung betonte Zeitwechsel in die Vergangenheit zeigt einen jungen Oh, dessen Handeln vom Oh Dae-su der Gegenwart beobachtet wird.

Auf den Spuren seines jüngeren Ichs der Erinnerung wird er Zeuge seines Voyeurismus des Liebesaktes zwischen Lee Woo-jin und seiner Schwester Soo-oh: diese Einstellungsfolgen führen Vergangenheit und Gegenwart in eine Bildabfolge zusammen und geben den voyeurisitschen Wünschen des Zusehers in einer Point-of-View-Sicht aus Ohs Blickwinkeln nach.



Abbildungen zeigen den alten Oh Dae-su bei der Beobachtung des Liebesspiels zwischen Lee Woo-jin und Soo-oh durch sein jüngeres Ich (*OLDBOY*, Screenshot, © ems).

In genau diesem Moment treffen alle Komponenten des Films aufeinander: das Tabu einer Liebe zwischen zwei Geschwistern, der Narzissismus Soo-ohs, die die Liebkosungen ihres Bruders und sich selbst in einem Spiegel beobachtet, sowie der Voyeurismus des jungen Oh Dae-su als Repräsentant des Publikums. Der all diese Elemente umfassende intime Moment wird mit der Entdeckung des durch ein Fensterloch schauenden Eindringlings in Person von Oh Dae-su zerstört und fungiert als Auslöser aller nachkommenden Ereignisse. Alle drei Beteiligten sind sich zu diesem Zeitpunkt nicht im Klaren darüber, wie sehr dieser Augenblick ihr Leben auf unterschiedliche Art und Weise ins Negative beeinflussen wird.

Genau betrachtet findet sich der Ursprung dieses Dilemmas in Oh Dae-sus Worten und der Verbreitung dieser Liaison, die dem Samen der verbotenen Liebe einen Nährboden verleihen, und bekräftigt nur den Status des Protagonisten als Antihelden, der aufgrund seiner seinem kindlichen Gemüt

geschuldeten Unbedachtheit die nachfolgenden tragischen Ereignisse hervorruft.

An dem genannten Ort des Beauty Salons erfolgt demnach Oh Dae-sus Erinnerung und damit die Beantwortung nach seiner Frage des Warum, jedoch realisiert er das Ausmass der Konsequenzen seiner Taten erst gegen Ende des Filmes im Moment des Öffnens der Schachtel, deren Inhalt ihn zur selben "Monstrosität" erscheinen lässt wie Lee Woo-jin.

Park Chan-wook nimmt eine "reinere", "harmlose" Form in Form der Geschwisterliebe als Ursprung für ein dekadentes Liebesverhältnis zwischen Vater und Tochter und zeigt, dass unterschiedliche Formen von Inzest Parallelen in ihren Auswirkungen aufweisen: der Akt des Inzests wird im zweiten Fall umgekehrt und als Bestrafung eines Individuums, in dem Fall Oh Dae-su, gezeigt.

Und genau dieser Gedankenweg liefert uns weitere Einblicke in Lee Woo-jins Psyche, der sich der Folgen seiner Taten im Klaren sein musste. Seine unbeflecktere, da aus dem Gemüt eines kindlichen Charakters entsprungene Art des Liebesspiels mit seiner Schwester beruhte zur damaligen Zeit auf einer unterschiedlichen Wahrnehmung und zeigt, dass der Akt vermehrt von seiner Schwester ausgehen musste, da er aufgrund eines Mangels an Empathie einige Jahre später anderenfalls nicht Inzest als Bestrafungsform gewählt hätte. Denn vollkommen von ihrer inzestuösen Liebe einvernommene Menschen können diese nicht als Strafe an einen anderen Menschen ansehen, da es meiner Meinung nach gegen ihre Überzeugungen wäre und in diesem Fall Lee das Einfühlungsvermögen fehlte, sich in den jungen naiven Oh Dae-su hineinzuversetzen und ihm letztendlich für seine törichte Handlung zu verzeihen.

Diese Ansichten offenbaren die Unsicherheit des jungen Lee Woo-jin und stellen nochmals das Versagen des damaligen sozialen Umfelds der Geschwister in den Blickpunkt des Interesses.

Park Chan-wook liefert mit seinem Werk einen wichtigen Beitrag zum Diskurs dieser Thematik, indem er sie in das narrative Gerüst einer auf Elementen des Mainstreams Wert zu legen scheinenden Story verbirgt und damit den Zuschauer sprichwörtlich in eine überraschende Falle lockt. Dadurch bringt er die Stabilität unserer Alltäglichkeit ähnlich wie sein Kollege Bong Joon-ho in *MEMORIES OF MURDER* ins Wanken und offenbart mithilfe seiner "voyeuristischen" Kamera tiefe Einblicke in die Abgründe der menschlichen Seele, die den Zuseher mit Fragen der Moral konfrontieren: Wie hätte man sich im Fall des jungen Oh Dae-su verhalten? Park generiert einen Übergang von der Scheinwelt aus dem Blickpunkt der Kamera in die reale Sichtweise des Zuschauers und liefert uns letztendlich nur den Beweis, dass wir, genauso wie Oh Dae-su uns niemals erlauben können, über einen Menschen ein Urteil zu fällen. Genauso können wir ihm seine weitere Existenz als "Mensch" nicht verbieten, trotz oder aufgrund seiner unverständlichen Taten, da sie uns an das unergründbare Mysterium des menschlichen Wesen erinnern, welches niemals vollständig entschlüsselt werden kann. Nicht selten folgt auf unsere Intervention in uns unverständlich erscheinenden Dingen das Phänomen der Gewalt als eine Form der Reaktion, die in *OLDBOY* eine erstaunliche Vielschichtigkeit in den Ebenen ihrer Bedeutung aufweist und eine zentrale Rolle im nachfolgenden Kapitel einnehmen wird.

4.5 Gewalt als Form der Reaktion - ein Ventil zur menschlichen Seele und Ausdruck einer Entsozialisierung

Um sich über den Hintergrund der Gewaltdarstellung in südkoreanischen Filmen im Klaren zu werden, müssen zuerst die das Waffengesetz betreffenden Besonderheiten erklärt werden.

Der Besitz und Vertrieb von Feuer- und Schusswaffe ist für Zivilisten gesetzlich verboten und es wird penibel auf die Einhaltung dieser Gesetze Wert gelegt.⁷⁸

Diese strengen Regeln fanden auch Einzug in die Welt des koreanischen Gangster- und Suspensekino, deren realistische und detailgetreue Darstellung einen Einsatz von Replikas verbietet.

Aktionen der Gewalt werden neben den körperlichen Möglichkeiten vorzugsweise mit Stech- und Schlagwaffen durchgeführt, welchen den Auseinandersetzungen eine persönlichere Note verleiht und die Nähe der Kamera zu den Protagonisten gewahrt werden kann - bei Schussgefechten überträgt sich die erforderlichen physische Distanz der Kamera zum Subjekt auch auf die Wahrnehmung des Betrachters und die Geschehnisse neigen zumeist dazu, ein abruptes und damit dem Zuseher zumeist emotionsloses Ende zu vermitteln.

Diese Rechtslage ermöglichte es den koreanischen Filmemachern, auf erfinderische Art und Weise ihren Absichten Ausdruck zu verteilen: in *THE CHASER* verübt Ji Yeong-min mithilfe diverser Werkzeuge wie Hammer und Sichel seine grauenvollen Taten, während in *THE YELLOW SEA*⁷⁹ der Gangster Myun Jung-hak in einer Szene einen von seiner Mahlzeit übriggebliebenen Knochen wild um sich schwingend seine mit den Messer bewaffneten Opfer malträtirt.

Auch Oh Dae-su weiss auf dem Weg seines Racheaktes einen Hammer und sogar eine zerbrochene Zahnbürste nützlich einzusetzen.

Die relativ geringe Reichweite dieser Waffen bewirkt eine sehr direkte und atmosphärische Begegnung zwischen den Figuren und ihr daraus resultierender persönlicher Charakter wird zumeist in Close-Up-Aufnahmen eingefangen. Der Zuschauer wird dadurch gezwungen, seine "sichere" Distanz der Wahrnehmung zu verlassen und tiefer in die Szenerie involviert

⁷⁸ Anm.: Ausnahmen stellen professionell trainierte Sportler und Jäger dar, wobei letztere verpflichtet sind, die Waffen nach Gebrauch an die zuständige Polizeibehörde zu retournieren. (Quelle: <http://www.gunpolicy.org/firearms/region/south-korea>).

⁷⁹ *Hwanghae*, Regie: Hong-jin Na, Südkorea 2010.

und erlebt eine andere und härtere Form der Gewalt, die in solchem Mass niemals von einem Schusswaffen-Duell transportiert werden könnte.

Durch die fehlende Flüchtigkeit schnell geschnittener Schusswechsel findet hier eine Demaskierung der Gewalt statt, die verzerrte, blutüberschmierte Körper offenbart und den Zuschauer mit dem Gefühl, ein Komplize zu sein, zurücklässt.

Als perfektes Beispiel fungiert eine Kampfszene in Park Chan-wooks *OLDBOY*, deren Verlauf über mehrere Minuten in einer einzigen Einstellung gefilmt wurde: Oh Dae-Su sieht sich in einem engen Korridor einer grossen Anzahl an mit diversen Schlag- und Stichwaffen ausgestatteten Horde von Männern scheinbar hoffnungslos unterlegen.

Dieser nahezu drei Minuten dauernde Überlebenskampf zeigt die Willensstärke eines einzelnen Mannes, der überzeugt ist, dass das Erreichen seines Zieles von keiner Macht dieser Welt verhindert werden kann und nur dadurch und mithilfe seiner über Jahre aufgestauten Wut vollbringt er diese unmenschliche Leistung, ohne lebensgefährliche Verletzungen den Kampf hinter sich zu lassen.

An diesem Punkt im Film erleben wir als Zuseher eine sehr starke Symbiose zwischen visuellen, narrativen und dramaturgischen Elementen: die Besonderheit der audiovisuellen Darstellung dieser Einstellung gepaart mit dem Wissen des Zuschauers über die schiere Ausweglosigkeit Oh's aus dieser Situation und das mögliche vorzeitige Misslingen seines Racheaktes. Im Nachhinein betrachtet hielt das Schicksal ironischerweise eine viel monströsere Art der Bestrafung für Oh Dae-su parat.

An dieser gewählten Form der Darstellung gewaltvoller Bilder lässt sich die dahinter steckende Motivation erkennen, die zu keinem Zeitpunkt der reinen Gewaltverherrlichung dient. Der innere Kampf eines vom Leben geprägten Mannes wird auf die äussere materielle Welt projiziert und gewährt dem Betrachter Einsicht in die mentale und körperliche Verfassung, in der sich Oh Dae-su befindet.

Eine einzige Einstellung genügt, um den Zuseher vollends von den Möglichkeiten dieses Mannes zu überzeugen und letzte Zweifel auszuräumen.

Ein wichtiger Aspekt in diesem Kontext ist die Frage nach der Toleranzschwelle, die beim südkoreanischen Publikum höher erscheint, verglichen mit unseren westlichen Kulturkreisen. Meiner Ansicht nach mag es damit in Verbindung stehen, dass die Gräuelt und das Leiden, das dieses Land erlebt hatte, noch in die Gegenwart hineinreichen und diese über Jahrzehnte als "normal" und alltäglich angesehene Gewalt in der Bevölkerung sich auch auf der grossen Leinwand übertragen konnte. Weiter bietet sich folglich auch ein Vergleich zur Gewalt in Hollywoodfilmen, wobei eine grundlegende Unterscheidung in ihrer Bedeutung festzustellen ist. Gewalt spielt im südkoreanischen Bewusstsein nach wie vor eine wichtige Rolle, da sie oft als Ausdruck der Ordnung des Gesellschaftsgefüges fungiert - Ohrfeigen und Tritte sind im Alltag keine Seltenheit, obwohl sie für den Betroffenen einen Gesichtsverlust bedeuten. Somit hat ihre Darstellung im südkoreanischen Kino keine den Wünschen des Publikums nachgebende Funktion, sondern dient einzig und allein als Repräsentant einer alltäglichen Realität.

Im Kino erfolgt eine Hochstilisierung dieser Gewaltbilder und unterscheidet sich von den amerikanischen Pendanten einerseits in ihrer rigorosen und ungeschnittenen Darstellung, die auf die harschen Sehgewohnheiten des südkoreanischen Publikums aufbauen kann. Andererseits führt der Verzicht von Schusswaffen wie erwähnt zu einer grösseren Intimität zwischen Täter und Opfer und letztendlich auch zwischen Kinofigur und Zuschauer, wie an den folgenden Beispielbildern auch zu sehen ist.

Die Gewaltdarstellung rückt paradoxerweise trotz ihrer scheinbaren Zelebrierung in den Hintergrund - der Zuschauer versucht sich angewidert von den Bildern zu lösen, doch zumeist obsiegt die Faszination und führt ihn schliesslich zur Frage: Wieso wird das Gesehene auf diese Art und Weise gezeigt?

Ich nehme hier ein Beispiel aus *THE CHASER*: Die Länge und Ruhe in der Komposition der gezeigten Einstellungen gewährt dem Betrachter gleichzeitig die Zeit, über das Gesehene zu reflektieren - die Zeitlupe gewährt

einen Sprung in der Montage zwischen dem Akt des Tötens und der Darstellung der untätigen und hilflosen Polizei und offenbart erstens die Hilflosigkeit Mi-jins zu diesem Zeitpunkt und sendet zweitens dem Zuschauer eine kritische Botschaft in Richtung der staatlichen Polizeibehörden.



Anm.: Bilder aus *THE CHASER*, DVD, © Ascot Elite Home Entertainment GmbH.

Allgemein lässt sich sagen, dass das Entsetzen des Zusehers ob dieser unbändigen Gewalt auf der Leinwand erst dadurch seinen Höhepunkt erreicht, als sich dieser im Klaren wird, wie sehr die Handlungen der Figuren von ihrem Umfeld abhängig erscheinen und diese Gewalt nur ein Produkt ihrer Konfrontation mit den Abscheulichkeiten der Welt ergeben.

In *OLDBOY* treffen zwei Individuen aufeinander, deren gestörte Interaktion untereinander lediglich eine auf Mikroebene stattfindende Reflexion der Gesellschaft darstellt und unweigerlich nur in einer gewaltvollen Konfrontation ihren Weg finden kann.

Diese Instabilität konstituiert sich auch durch die soziale Stellung der Protagonisten in einem patriarchalisch dominierten Umfeld, in der jede Figur in ihrem zugeteilten Rollenbild "gefangen" ist. Park Chan-wook benutzt dabei das Mittel der hypnotischen Suggestion als metaphorisches Abbild des sozialen Korsetts des normalen Bürgers samt seiner obligatorischen Pflichten, der dieses unter dem Druck seiner Mitbürger niemals ablegen darf und somit sein Gesicht verlieren würde.

Diese von der Gesellschaft gestellten Anforderungen, um einen "erstrebenswerten" Status zu erreichen, manifestieren sich durch sämtliche Gesellschaftsebenen und umso mehr in einer jungen Republik, welche noch nach ihrem eigenen idealen Identitätsbild ringend, sich an westliche Merkmale orientiert und dabei die Menschlichkeit und die Würde des Individuums in den Hintergrund zurückdrängt.

Der Film fungiert als Spiegelbild dieser Situationslage: in *MEMORIES OF MURDER* kann die Polizei ihre Rolle als Beschützer des Volkes nicht erfüllen und versagt unter dem Druck und der Last dieses.

In *OLDBOY* führt die verbotene Liebe von Geschwistern zu einer unaussprechlichen Tragödie und hinterlässt einen traumatisierten und sich von seinem Umfeld isolierenden Lee Woo-jin, der niemals in der Lage sein wird, eine ihn akzeptierende und für ihn akzeptable Rolle in der Gesellschaft zu finden.

Diese im südkoreanischen Thriller- und Gangsterfilm vorherrschende Dominanz eines gesellschaftlichen Rollendenkens ist eine Weiterentwicklung des Gangsterkino aus dem Actionkino Hongkongs der 80er Jahre.

In Filmen wie *HARD BOILED*, und *A BETTER TOMORROW* findet eine Ikonisierung bestimmter genretypischer Elemente statt, die sich in den Lokalisationen, in Nachtclubs und über die Bekleidung der Gangster als Ausdruck des Status manifestiert.

Der zeitgenössische südkoreanische Thriller evoluiert seine Vorbilder, indem er diese Ikonisierung dekonstruiert: diese Neuorientierung findet schon bei der Figurenzeichnung statt, in denen die Rolle des Helden zumeist vakant bleibt und sich der Antiheld und seine Antagonist sehr viel näher sind. Ein

Oh Dae-su wird zum selben Monster wie sein Pendant Lee Wong-jin genauso wie ein Kim Soo-hyeon auf der unerbitterlichen Jagd nach dem Mörder seiner Verlobten, Kyung-chul in *I SAW THE DEVIL* jegliche Form der Menschlichkeit vermissen lässt, die ihn zuvor von seinem Widersacher unterschieden hat.

Wieso findet diese Dekonstruktion statt?

Um diese Frage beantworten zu können, muss man den historischen Diskurs zur Entwicklung des südkoreanischen Thrillers betrachten. Die Anfänge des Gangster-Kinos in Südkorea gehen zurück auf die 60er Jahre, als Themen wie rivalisierende Banden, Loyalität und das Einhalten von gewissen Kodizes im Mittelpunkt standen, die von den durch die japanische Okkupation beeinflussten einheimischen Regisseuren übernommen wurden, obwohl Filme aus dem Land der aufgehenden Sonne zu dieser Zeit verbannt waren.⁸⁰ Unter der Regierung Park Chung-haes erfolgte eine strenge Zensur, die dem Verfall des heimischen Gangsterfilms den Weg ebnete und erst ab Mitte der 80er Jahre mit der Popularität des Gangsterkinos aus Hongkong ihr Ende finden sollte. Die ersten Filme dieser Zeit zeichneten sich durch die Einbettung der Story in bewährte Settings wie u.a. die Düsterei des Urbanen, vollgerauchten Nachtklubs und Einblicke in das organisierte Verbrechen aus.

Im Vordergrund stand ein gewisser Schauwert, mithilfe dessen man das Genre des Gangsterfilms zu etablieren versuchte und dieser mit der Abspaltung des eigenständigen Suspense-Kino erstmalig sozialkritische Untertöne erklingen liess.

Anhand von Beispielen *MEMORIES OF MURDER* und *OLDBOY* geht die Kritik an die zu schnell stattfindende Urbanisierung der Grossstadt und den "Verlust" des Individuums, insbesondere die Problematik der Anonymität des Einzelnen und die damit verbundene niedrigwerdende Schwelle zu Formen der Gewalt, die im Chaos der Masse nicht konsequent verfolgt werden, nahezu unter. Die Ende der 80er Jahre losgelöste Welle an qualitativ

⁸⁰ Choi, Jin-hee, *The South Korean Film Renaissance*, location 73/265 kindle edition.

hochwertigen Thrillern aus Hongkong führte um die Jahrtausendwende zu einem Boom des Genres am südkoreanischen Markt und einer Reihe sich daran orientierender Produktionen, deren Erfolg ein Gefühl des Nationalstolzes auslöste, da nun der grosse Nachbar China ein Auge auf diese Produktionen zu werfen begann. Düstere Filme wie Park Chan-wooks Rachetrilogie, Kim Ki-duks *THE ISLE*⁸¹, Kang Je-gyus *SHIRI* oder Kim Jee-woons Psychothriller *A TALE OF TWO SISTERS*⁸² trugen durch ihre besondere Ästhetik der Bilder sowie ihrer komplexen Sujets zu einem steigenden Renommee dieses Genre in den westlichen Regionen und letztendlich durch den finanziellen Erfolg zu einer kulturellen Identitätsbildung des südkoreanischen Kinos bei.

Die Details dieses Erfolgs finden sich anhand des Vergleichs zum Kino Hongkongs: die bereits erwähnte Dekonstruktion der Ikonisierung als grösster Evolutionsschritt führt im Auge des Betrachters unweigerlich zu einer komplexeren Unterscheidung zwischen *Gut* und *Böse*, da die durch moralisch vertretbares Handeln definierten Grenzen verschwimmen und diese positive, rechtschaffene Dynamik zwischen Held und Täter verschwindet. Dieses Phänomen ist als eine Reflexion einer sich im Wandel befindlichen Zeit zu sehen - Südkorea als ein Land, das sich an der Schwelle zur vollständigen Öffnung gegenüber dem Westen befand, jedoch tief im Inneren sich seine eigentümlichen Eigenarten bewahren konnte. Selbst im 21. Jahrhundert ist nach wie vor jegliche soziale oder sexuelle Transgression im koreanischen Kino verpönt und ein potentieller Konfliktauslöser, beispielsweise zu finden in Seon-wus Verlangen nach der Geliebten seines Bosses in *A BITTERSWEET LIFE*, welches zu seinem unweigerlichen Untergang führen soll, genauso wie Lee Woo-jins unkonventionelle Liebe zu seiner Schwester in *OLDBOY* im Vorhinein sein Schicksal besiegelt.

Die hier vorherrschende narrative Struktur zeigt deutlich, dass der Fall des Protagonisten nicht nur durch sein eigenes fehlerhaftes Handeln, vor allem aber von seinen Umweltbedingungen abhängig ist.

⁸¹ *Seom*, Regie: Ki-duk Kim, Südkorea 2000.

⁸² *Janghwa, Hongryeon*, Regie: Jee-wook Kim, Südkorea 2003.

Filme wie *OLDBOY* führen uns letztendlich durch ihre nur scheinbar gewaltverherrlichenden Bilder vor Augen, wie hoch unsere Tolranzschwelle gegenüber der Darstellung von Gewalt geworden ist.

Somit gewährt uns diese Gewalt im Film Rückschlüsse ob unseres eigenen Lüsten nach Gewalt und das Grauen des Films wird zum Grauen ob uns selbst - diese Grausamkeit der Bilder öffnet uns die Augen in unserer Realität.

4.6 Moralität und die Rolle der Frau als Einfluss auf den Antihelden

Als Auslöser des Untergangs des typischen Antihelden dient die Rolle der Frau als wichtiger Bestandteil, da sie als Indiz auf die hierarchische Struktur einen entscheidender Faktor für den Progress der Narration darstellt.⁸³ Betrachtet man den südkoreanischen Thriller, wird ihr in ihrer Subjektivität zumeist eine eher untergeordnete Bedeutung zugewiesen, wie die der Femme Fatale in *A BITTERSWEET LIFE*⁸⁴ oder des etwas anderen Verführungsobjekts in *OLDBOY*. Sie ist jedoch immer das auslösende Element eines Konfliktes, das den Protagonisten in ein zumeist unlösbares Dilemma treibt.

Somit ist die Essenz der Frau im koreanischen Suspense-Kino ambivalent - dem Filmwissenschaftler Kim Kyun-hyun dient sie einerseits zur Remaskulinisierung⁸⁵ und Wiederherstellung des Männlichen, das in den vergangenen kriegesischen Jahren deutlich gelitten hat (Vgl.: in *MEMORIES OF MURDER*, die Rolle der Polizei und speziell der Mann als schwaches Glied der Hierarchie auf dem selben Niveau der Frauenopfer). Andererseits würde jegliche Dynamik des Fortschritts ohne diese beschriebene Rolle der Frau im Film fehlen.

Dem Wesen der Frau ist es letztendlich auch in *OLDBOY* zu verdanken, dass das Element der Moral Einzug in die Story findet. Oh Dae-su wird sich erst

⁸³ Choi, Jin-hee, *The south korean film renaissance*, S.83.

⁸⁴ *Dalkomhan insaeng*, Regie: Jee-woon Kim, Südkorea 2005.

⁸⁵ ebda. S.84

mit der Konfrontation seines unmoralischen Handelns gegenüber seiner Tochter über den Grund seiner Inhaftierung bewusst.

Ein wesentliches, kategorisierendes Merkmal, welches häufig in gegenwärtigen Produktionen zu finden ist, ist der Wandel des von mir beschriebenen unympathischen Antihelden zu einer Person, die nach wie vor durch die Charakteristika als Antiheld typisiert ist, jedoch in seinem Wesen Moral and Apathie nun tief verankert sind, er somit eine komplette Wandlung vollführt hat.

Nicht, dass sie ihm am Anfang seiner Reise nicht bekannt waren - die Wertvorstellungen des moralische Handeln steigen in sein Bewusstsein stufenweise hinauf. Als Beispiel führe ich den jungen Oh Dae-su an, der einen moralisch zweifelhaften Akt beobachtete. Da er zu diesem Zeitpunkt sich aber aufgrund seiner Jugend noch unklar über Moralität und Ethik sein musste, konnte er die Konsequenzen seiner Handlungen (das Verbreiten dieses Geheimnisses) nicht richtig einschätzen.

Springen wir nun einige Jahre vor zu Beginn des Plots, so sehen wir einen Oh Dae-su mittleren Alters, der von einem Scherbenhaufen, seinem Leben steht. Betrunkene und voller Selbsthass beklagt er seine sich von ihm abkapselnde Ehefrau und Tochter. Dieser Mann ist in seinem Wesen nicht gealtert bzw. gereift und zu sehr mit Selbstgeißelung und -mitleid beschäftigt, um ein glückliches Leben führen zu können.

Dieser Oh Dae-su ist ein ganz anderer Mann als das winselnde, auf den Knien bettelnde, verzweifelte Individuum, welches Lee Woo-jin anfleht, sein dunkles Geheimnis vor seiner Tochter zu bewahren.

Die auf den ersten Blick würdelos anmutende Szene offenbart einen Mann, der seiner Tochter unendliches Leid ersparen will, der zum ersten Mal in seinem Leben sich vollständig, da am eigenen Körper erfahren, im Klaren ist über Moralität und die Auswirkungen seines eigenen unbedachten Handelns. Somit vollzieht sich der Wandel des Protagonisten in eine Figur, mit welcher sich der Zuschauer, trotz seiner menschlichen Unzulänglichkeiten, aufgrund des plausibel dargestellten Wandels in seinem Wesen, identifizieren und Empathie in Form von Trauer und Mitleid für ihn aufbringen kann.

Wenn wir nun zurückkehren zur Rolle der Frau, so ist das vorherrschende Frauenbild in asiatischen, speziell in südkoreanische Produktionen vorwiegend im Nachtleben des düsteren Rotlichtmilieu etabliert, welches von Korruption, Gewalt und Verbrechen geprägt ist.

Nur allzu häufig ist das Muster einer jungen verzweiferten Frau aus der unteren Mittelschicht zu finden, die gegen Entgelt körperliche Dienstleistungen anbietet.

Diese biederer Umstände werden in Filmen wie *THE CHASER* immer wieder als sozialkritisches Element hervorgehoben und zeigen auf, dass das Wesen der Frau auf der Leinwand im heutzutage aufgeschlossenen Südkorea nach wie vor dieser Stereotypisierung entspricht und sie den Status als reines Lustobjekt nicht vollständig ablegen konnte.

Diese über Jahre aufgestaute Wut seitens der Frau wird in Jang Chul-soos *BEDEVILLED*⁸⁶ thematisiert, eine Geschichte, die das Leid einer von ihrem Mann gepeinigten Frau darstellt bishin zum unerbitterlichen Akt der Vergeltung des Todes ihrer jungen Tochter.

Der Handlungsort, ein kleines Inseldorf, führt dem Zuschauer den provinziellen Teil Südkoreas vor Augen mitsamt einer klar strukturierten Hierarchie: die wenigen Männer sind die Herren über die Dorfgemeinschaft, während den jungen Frauen, insbesondere Bok-nam, die Rolle des Arbeitstiers und Lustobjekts zuteil kommt. Regisseur Jang Chul-soo zeigt in diesem Film die extrem hohe Toleranzschwelle dieser jungen Mutter, die nach der Vergewaltigung und den späten Tod ihrer Tochter, beides verursacht durch ihren Vater, ein jähes Ende findet.

Bok-nam setzt zu einem grausamen Rachefeldzug an, dessen Auswirkungen auch die älteren und die Position ihres Mannes einvernehmenden Dorfbewohner mit dem Tod erfahren müssen.

Die Story führt parallel einen weiteren Handlungsstrang ein mit Hae-won, einer aus diesem Dorf stammenden, nun in Seoul ansässigen Bankangestellten, deren fehlende Courage bei der Aussage in einem Prozess

⁸⁶ Kim Bok-nam *salinsageonui jeonmal*, Regie: Chul-soo Jang, Südkorea 2010.

und Probleme in der Arbeit sie nötigen, Abstand vom komplizieren Stadtleben zu gewinnen und ihrer Freundin Bok-nam einen Besuch abzustatten. Hae-wons Mutlosigkeit findet ihren Höhepunkt im Tod von Bok-nams Tochter, der die beiden Frauen entzweit.

Interessant ist die im inneren Konflikt zwischen den beiden Protagonistinnen bestehende Ähnlichkeit - Hae-wons Leben wirft ihr mehrere Möglichkeiten zu einer couragierten Selbstreinigung vor, die sie erst mit dem erzwungenen Mord an ihrer ehemaligen Freundin erreicht. Bok-nams Lebensmittelpunkt ist ihre Tochter, welcher zu Liebe sie alle Erniedrigungen ihres Gatten toleriert. Doch auch ihr Wesen ist von einer Mutlosigkeit geprägt, da sie die realisierbare Idee der Flucht immer wieder verwirft. Der unglückliche und durch einen Unfall bedingte Tod ihrer Tochter ist der bittere Wendepunkt in ihrem Leben, welcher sie auf brutalste Weise an die Notwendigkeit ihres Handelns erinnert.

Mit diesem kurzen Diskurs möchte ich anführen, dass die Problematik der stereotypisierten Darstellung der Frau im südkoreanischen Thriller mittlerweile, vereinzelt aber doch, zu einem selbstreflexiven Aufarbeiten im Medium Kino geführt hat, sich aber nach wie vor in den Anfangsjahren befindet.

Die Zunahme von sexuellen Übergriffen und nach wie vor in grossem Ausmass existente Ausbeutung der Frau in der Gegenwart korrelieren mit der expliziten Darstellung und ihrer Vorherrschaft im zeitgenössischen südkoreanischen Genre-Film. Kracauer sprach Bereits in diesem Zusammenhang von einer Symptomatik eines gesellschaftlichen Problems, dessen erste Anzeichen auf der grossen Leinwand zu sehen sind. In diesem Beispiel wäre es das angeschlagene Männlichkeitsgefühl, welches die Folgen der Demaskulinisierung zur Zeit der Militärregierung darstellt. Die Leinwand fungiert somit als dankbarer Ort der Zuflucht für diese Gedanken und wirft in Zusammenhang mit einer hohen Toleranzschwelle bezüglich Sexualität und Gewalt die Frage nach einer bereits existierenden Abhängigkeit des Publikums auf.

Kino kann demnach nicht nur Wünsche und Hoffnungen sondern auch negativ behaftetes Gedankengut des Zuschauers transportieren. Ein Umstand, der die Wichtigkeit des Regisseurs offenbart, seinen Darstellungen einen Subtext zu verleihen.

Paradoxerweise führen sozialkritische Werke wie *BEDEVILLED* oder *OLDBOY* nicht nur zu einer selbstreflexiven Betrachtungsweise des Zuschauers, sondern repräsentieren auch den Geist ihrer Entstehungszeit, welcher von genau dieser kritisierten Gewalt und überdrehten Sexualitätsdarstellung geprägt ist.

Die Verantwortung liegt letztendlich beim Betrachter - das Kino und seine Filme dürfen und müssen dabei als Vorreiter dienen, um diese von der Gesellschaft alltäglichen und akzeptierten Ansichten zu ändern und die Rolle der Frau sowie ihre Darstellung auf der Leinwand in Richtung vollständiger Emanzipation zu führen.

Die angesprochenen Punkte dieses Kapitels offenbaren als einheitliches Element folgende Schlussfolgerung: die Erkenntnis, dass die soziale Entwicklung eines Landes Hand in Hand mit der Progression seines Mediums Film einhergeht und beide von dieser Korrelation profitieren bzw. auch darunter leiden können. Durch innovative Werke wie *OLDBOY* oder *MEMORIES OF MURDER* werden die Grenzen des Mainstreams und somit die Wahrnehmungskonventionen des Publikums ausgelotet und fordern es aus seiner Komfortzone heraus, die bestehenden Stereotypisierungen und daraus resultierende Gesetze neu zu hinterfragen. Erst die durch die schonungslose Visualisierung befremdlicher Themen wie Inzest, Vergewaltigung und Mord entstehende Konfrontation des Zuschauers wird sein Augenmerk auf die wichtigen Aussagen der Narration gelenkt - ein Sieg der visuellen Ästhetik der Bilder zusammen mit dem Plot, der sich nur scheinbar in den Hintergrund zurückzieht, um seine volle Wirkung zu entfachen.

Die Auseinandersetzung des Zusehers mit unangenehmen Inhalten lässt ihn auch einiges über die Ideologien seines Landes in Erfahrung bringen und führt ihm die anonyme Vereinsamung des Individuums in der Masse der

Grossstadt sowie politische Hintergründe der unmittelbaren Historie vor Augen - wesentliche Elemente, die zu einer Herausarbeitung einer kulturellen Identitätsfindung und eines Nationalstolzes dadurch beitragen, sodass wildfremde Menschen auf der Ebene eines bedeutenden lokalen Ereignisses eine gemeinsame Schnittstelle finden, die sie Teil eines Ganzen erscheinen lässt. Georg Simmel spricht dabei von dem notwendigen Anspruch des Individuums, sich seine Individualität im Grossraum der Masse zu bewahren und kreiert eine Verbindung zwischen unserem Gedankengut und der Maschinerie der Wirtschaft⁸⁷. Seine Annahmen lassen sich zweifellos auf das gegenwärtige Kino und seine Bedeutung für den Betrachter übertragen, der im Zuge einer Kinovorstellung sich genötigt sieht, aus der audiovisuellen Reizüberflutung nicht nur das für ihn persönlich Wichtigste zu selektieren, sondern vielmehr auch die Botschaft des Films zu verstehen. Letztenendes erleichtert uns somit das Kino und unsere kritische Auseinandersetzung mit diesem Medium unsere Wahrnehmung im alltäglichen Leben.

Gleichzeitig funktioniert diese Feststellung vice versa - die in *MEMORIES OF MURDER* thematisierten Verbrechen sind nach wie vor in den Köpfen der jungen nachwachsenden Generation eingebrannt und obwohl dies einen Ausschnitt aus einem düsteren Kapitel der Historie Südkoreas darstellt, ist es doch ein verbindendes Element eines Volkes, welches sich auf der Suche nach kultureller und geistiger Selbstfindung befindet.

4.7 Regisseure einer "Video Generation"⁸⁸ als *Comercial Auteurs*

Die ersten filmischen Erfahrungen besagter Regisseure dieser Zeit sind in der Endphase der Militärregierung Mitte der 80er Jahre zu finden.

⁸⁷ Simmel, Georg, *Die Großstädte und das Geistesleben*, Berlin: Suhrkamp 2006.

⁸⁸ Der Begriff der "Video Generation"-Regisseure etablierte sich über die Jahre im südkoreanischen Filmdiskurs und bezeichnet Filmemacher Ende der 80er Jahre, die aufgrund des harschen politischen Einflusses auf den Kinofilm die ersten Grundlagen des Film durch exzessives Videostudium von europäischen und amerikanischen Werken autodidaktisch erlernten. Ein Grossteil dieser Filmemacher studierte daraufhin in den USA, um später nach Südkorea zurückzukehren, so u.a. auch Boong Joon-ho oder Park Chan-wook.

Wie bereits festgestellt, bedient sich Park Chan-wook typischer Genrekonventionen, um diese nach seinen Prämissen auflösen zu können. Seine Herangehensweise weist Analogien zum Genre-Film Hollywoods der 70er Jahre auf, dessen starker europäischer Einfluss des damaligen Standards von Action-Ikonen wie Jean-Paul Belmondo oder Alain Delon zur Entwicklung eines eigenen Stil prosperierte und eine Reihe eigener Produktionen in ähnlichen Stil, aber mit individueller Handschrift hervorbrachte, wie zum Beispiel die Filme Clint Eastwoods oder Charles Bronsons.

Somit lässt sich nach Wende des neuen Jahrtausends die Entstehung einer Tradition des emanzipierten südkoreanischen Thrillerfilms beobachten, motiviert durch den Blick auf die westliche Welt im Kontext der Problematik des eigenen historischen Hintergrund. Diese teilweise einer Rebellion gleichenden Produktionen kennzeichnen sich u.a. durch die Tragik des "Unhappy Endings" aus, welches, wie wir an den Beispielfilmen bereits gesehen haben, das einzig mögliche Resultat des unlösbaren Konflikts der Protagonisten darstellt.

Der rebellische Geist dieser "Videogeneration"-Regisseure kreiert eine Filmkomposition nach dem Prinzip "Absorption-Anreicherung-Zusammenführung" und ist in der Lage, den Geist der vorherrschende Mentalität dieser vorangegangenen Epoche zu analysieren und zu hinterfragen, wie bereits anhand *MEMORIES OF MURDER* gezeigt wurde, sowie eine künstlerische Neuorientierung in Filmen wie *OLDBOY* oder *THE HOST* aufzuzeigen, die als Sinnbild einer gesellschaftlichen Wandlung dem Kino einen über dem Storytelling hinaus gehenden Wert verleihen.

Der vom südkoreanischen Filmwissenschaftler Kim Young-jin geprägte Terminus "*commercial auteurs*"⁸⁹ beschreibt ihre Positionierung hinsichtlich der eingeschlagenen künstlerisch oder materiell inspirierten Richtung, unterscheidet sich jedoch in seiner Bedeutung zu der in Hollywood durch fehlendes bzw. nicht an erster Stelle stehendes Interesse an Selbstreflexion.

⁸⁹ Kim, Young-jin, *Park Chan-wook*, 7%, location 151/2221.

Kim Young-jin sieht die Elemente der eigenen Stilsicherheit an die Stelle des Einsturzes der Beziehung zwischen Ursache und Wirkung treten, weshalb seiner Meinung nach Park Chan-wook bei seinen Filmen geneigt war, mit den Genrekonventionen zu brechen, um die Kommunikation mit dem Publikum zu wahren.⁹⁰

Aus diesem komplizierten Konstrukt entwickelt sich diese einzigartige Eigendynamik im modernen Suspensekino Südkoreas, deren einzige Bedingung die künstlerische Provokation durch Umwandlung narrativer Konventionen ohne Beugung vor produktionstechnischer Bedingungen erscheint.

Diese individuelle Freiheit, diese "positive Anarchie" steht der korrumpierten, modernen südkoreanischen Gesellschaft gegenüber, in der die populistische Regierung oftmals ihr Volk enttäuschte.

Parks Filme sind, wie wir bereits bei der Analyse von *OLDBOY* festgestellt haben, auch dadurch gekennzeichnet, dass sie eine Form des Chaos in die Welt der geregelten, sozialen Schichten der Gesellschaft etablieren und somit den Spirit der Zeit stimulieren.

Wissend um die Instabilität des südkoreanischen Kinos in den 70er und 80er Jahren erweist sich Park Chan-wook mit seiner "Unkontrollierbarkeit" als ein gewisses finanzielles Wagnis für die grossen profitgierigen Produktionsfirmen, jedoch als ein Segen für das Publikum und zeigt den schmalen Grat zwischen künstlerischer Identitätsbewahrung und der Beibehaltung gewisser Wunschforderungen und Wahrnehmungforderungen eines Massenpublikums.

Dieser progressive Geist entwickelte sich in Form einer Korrelation zwischen Populärkultur und Gesellschaft, in welchem das Medium Film das strukturelle Kollabieren sozio-kultureller Standards thematisierte, wie in einer Einstellung in *OLDBOY* perfekt zu sehen ist: das einzige Verbindungselement des eingesperrten Oh Dae-su zur Aussenwelt ist sein Fernseher, der zeitgleich als "*[seine Geliebte, seine Schule und sein bester*

⁹⁰ ebda. 8% ff.

Freund]"⁹¹ fungiert. Das Materielle in Form des Fernsehers beherrscht das Geistige, die Gedankenwelt Oh Dae-sus. Nach Kracauer wäre er somit ein Opfer der materialistischen Welt, ohne Zugang zu dieser haben zu können. Der dadurch entstehende surreale Charakter dieser Montage lässt uns die Wichtigkeit dieses einen Dings, des Fernsehers erkennen, ohne dessen Hilfe Oh Dae-su seine fünfzehnjährige Haft nicht ertragen hätte können. Der Fernseher ist es, der aufgrund des Fehlens von sozialer Nöhre Ohs Traumwelt nöhrt und ihm hilft, seine hilflose Situation zu tolerieren. Denn wie Victor Hugo einst treffend formulierte:

*"Das Denken ist die Arbeit des Geistes, die Träumerei seine Lust."*⁹²

Der Zuschauer fungiert hierbei als konstanter Begleiter - er sieht Oh Dae-sus ungläubiges Gesicht bei der Betrachtung der Veränderungen in der Welt und die ökonomische Öffnung seines Landes. Dieser auf den Fernseher gerichtete Blick repräsentiert den Zuseher bei der Betrachtung dieses Films. Dem Zuschauer wird selbstreflexiv seine eigene Art der Wahrnehmung präsentiert. Durch die Found footage-Aufnahmen kreiert der Regisseur einen Kontext zur Realität des Zuschauers und wirft uns die Vergänglichkeit der Zeit vor Augen, auf die wir keinen Einfluss haben. Somit erschüttern Werke wie *OLDBOY* oder *MEMORIES OF MURDER* unsere Art der Rezeption, da sie durch den Deckmantel des visuellen *Overkills* bzw. des scheinbar Konservativen die Regeln des Mainstream aufbrechen und ihrem Publikum eine differente Form der Unterhaltung bieten.

Park Chan-wook zielt mit seinen Filmen auf den Mainstream, indem er mit den Sehgewohnheiten des einzelnen Zuschauers spielt und seine Protagonisten als Individuen darstellt, die eine bestimmte Ideologie einer Öffentlichkeit symbolisieren. In *OLD BOY* ist es das Motiv der Rache, welches die zwei gegnerischen Parts in eine ideologische Ebene vereinen lässt.

In Park Chan-wooks erstem Teil seiner "Rache"-Trilogie, *SYMPATHY FOR MR. VENGEANCE* zerstückelt er die einzelnen Bausteine des Elements der Rache, um sie nach seinen eigenen Vorstellungen wieder zusammenzubauen. Die

⁹¹ Zitat nach der Figur Oh Dae-su aus: *Old Boy*.

⁹² Hugo, Victor, *Les Misérables*, Düsseldorf: Patmos, 2006, S. 986; (*Les misérables*, Paris: Lacroix, Verboeckhoven & Cie. 1862).

Dekonstruktion erfolgt an den Figuren Ryu und Park Dong-jin, dessen Tochter von Ryu entführt wird, um Lösegeld für die Nierentransplantation seiner kranken Frau zu erpressen.

Der tödliche Unfall Park Dong-jins Tochter lässt diesen auf einen erbitterten Rachefeldzug gegen Ryu losziehen, der zeitgleich Vergeltung an die Organhändler üben will, die seine Niere und sein Geld gestohlen haben.

Auch in diesem Film eint die Idee der Rache beide Protagonisten und bildet die rohe Basis ihrer Aktionen, jedoch ist interessant, dass Regisseur Park Chan-wook die Szenerie dieser dramatischen Ereignisse durch Einsatz von schwarzem Humor in eine abermals surreal amutende Atmosphäre tauchen lässt.

Diese unmöglich erscheinende Tragödie erscheint aufgrund der Komik realistisch, denn sie zeigt auf, dass die einzelnen Figuren ihr Schicksal nicht kontrollieren können und letztendlich die Welt, in der sie leben, ihren wahren Feind darstellt.

Ihr Handeln beruht auf dem Wissen, dass Rache nicht die Lösung ihrer unterschiedlichen Probleme bringen wird und dieses Wissen führt zu einer hoffnungslosen zynischen Sicht auf die Welt, da sie verzweifelt dieses Wissen zu ignorieren versuchen. Kracauer spricht in diesem Zusammenhang von Ausfallserscheinungen⁹³: in diesem Fall wird der Zuschauer aufgrund der Grausamkeit der Bilder gezwungen, seine Rationalität bezüglich der Sinnhaftigkeit von Rache ebenfalls bis zum Ende des Films zu ignorieren bzw. auszublenden. Somit bewegen wir uns aufgrund der Manipulation von Seiten des Regisseurs ähnlich wie die Filmcharaktere auf einer eher emotionalen denn rationalen Ebene, die uns letztendlich hilft, die Sinnlosigkeit von Vergeltung verstärkter wahrzunehmen, als wir vor der Sichtung des Films imstande waren.

Das Interessante ist, dass die Schwere der dramaturgischen Handlung eigentlich den Einsatz des Stilmittels der Komik verbietet, jedoch bewirkt genau dieser Punkt eine bestimmte Gefühlsregung beim Zuschauer und ruft ihn ihm ein ungläubiges Kopfschütteln ob der grotesken Wendungen hervor.

⁹³ Kracauer, Siegfried, *Theory of Film*, S.103.

Nicht aufgrund unglaublicher Ereignisse, sondern allein der Frage geschuldet, ob ein Film, der u.a. die Tragik der Entführung und Ermordung eines jungen Mädchens thematisiert, ein Lachen als Reaktion überhaupt hervorrufen darf.

Der Zuschauer ist überrascht ob seiner Emotionen und wird dadurch nahezu gezwungen, sich mit ihrer Ursache auseinanderzusetzen.

Scheinbar war oder wollte das damalig Kinopublikum nicht in der Lage sein, über seine Emotionalität nachzudenken, denn *SYMPATHY FOR MR. VENGEANCE* erwies sich als grosser Flop an den Kinokassen, jedoch als durchaus beachtlicher Erfolg im europäischen Raum⁹⁴.

Der finanzielle Misserfolg seines Film gepaart mit den Lobhuldigungen seitens der Kritiker liess Park Chan-wook in eine kontroverse Schaffenskrise zurück - ich erwähne diese Umstände, um aufzuzeigen, welcher steiniger Weg bis zur Realisierung eines Projektes wie *OLDBOY* zurückgelegt werden musste, um letztendlich ein umso erstaunlicher Ergebnis offenbaren zu können. Denn die unmöglich erscheinende Kombination der Elemente des Mainstreams und einer dramaturgisch und storytechnisch sehr ausgefeilte Story über die Tiefen der menschlichen Essenz findet ihre perfekte Balance in *OLDBOY* und führte zu einer weltweit überwältigenden Resonanz, die den südkoreanischen Film in ein anderes Licht der Wahrnehmung tauchen sollte.

⁹⁴ Anzumerken ist, dass der finanzielle Erfolg in Europa bescheiden ausfiel, da der Film zumeist nur in Rahmen diverser Festivals wie in Cannes oder Venedig projiziert wurde. Künstlerische Preise und Auszeichnungen (u.a. *Best Asian Film* beim FANTASIA FILMFEST) zeigten jedoch die europäische Wertschätzung von Park Chan-wooks Werk.

5 "Blockbuster-Kino" im Schatten Hollywoods - "The Host" und "Shiri"

Dieses Kapitel wird sich mit dem südkoreanischen Blockbuster-Film beschäftigen, welcher in seiner Konzeption Analogien zu seinem amerikanischen Pendant und Vorbild aufweist, jedoch bei genauerer Analyse grössere Unterschiede offenbart als zunächst angenommen. Das Interessante ist dabei die Wirkung von Genre-Regisseuren auf ein künstlerisches Werk, dessen Absichten, das grösstmögliche Publikum zu erreichen, in seinem Naturell behaftet ist und somit verstärkt auf finanzielle Sogkraft und weniger auf artistische Werte ausgerichtet entwickelt wird. Mit den nächsten Zeilen zeige ich die Diversität des modernen südkoreanischen Thrillers respektive seinen Einfluss auf das Mainstreamkino Südkoreas und mittlerweile auch Hollywoods und untersuche diese Elemente anhand eines Vergleichs zu dem von mir beschriebenen anderen Formen in den vorangegangenen Kapiteln.

Zu Beginn stellt sich somit auch die Frage: Wie unterscheiden sich die Begriffe "Mainstream" und "Blockbuster" hinsichtlich ihrer Bedeutung in den jeweiligen Ländern?

Es finden sich viele Parallelen zum amerikanischen Blockbusterfilm hinsichtlich der Distributions- und Produktionsverfahren, die sich jedoch in einem finanziell deutlich niedrigeren Rahmen befinden, was auf die lange Tradition des amerikanischen Films und seiner weltweiten Erfolgsgeschichte zurückzuführen ist.

Die Entwicklung des südkoreanischen Filmstudiosystems ist geprägt von einer gewissen Inkontinuität in seiner Strukturierung - eine Folge der politischen Instabilität, die das Land und seine Menschen im 20. Jahrhundert nicht zur Ruhe kommen liess. Die wenigen heimischen Filmstudios waren aufgrund der Besatzung Japans bis Ende des zweiten Weltkrieges zumeist Eigentum japanischer Wirtschaftsmogule, wie beispielsweise Yodo Orajō, der mit seiner 1926 gegründeten Firma *Jo-seon Kinema Productions*⁹⁵ die Anfänge der Stummfilmzeit Südkoreas prägen sollte. Unmittelbar danach wurde das Land von der Teilung und dem Bürgerkrieg erschüttert und galt nun als Pufferzone der USA gegen den Kommunismus. Das amerikanische Kontrollorgan setzte sich für die Produktion von

⁹⁵ *Observations.com*,
<http://www.observations.com/en/observations/search.aspx?q=Cinema%20of%20Korea>, 17.08.2012.

Filmen mit antikommunistischer Botschaft ein, verbat jedoch die freie Spielfilmproduktion⁹⁶.

Nach der kurzen amerikanischen Herrschaft sollte der Film ab Mitte der 50er Jahre unter der Führung des neuen Präsidenten Yi Seung-man für eine gewisse Zeit prosperieren, welches einem Steuergesetz zu verdanken ist, dass die Regierung verabschiedete, um den steuerlichen Anteil an den Kinokartenpreisen zu senken.⁹⁷ Es setzte ein kleiner Boom ein, der vor allem auf den Nachwirkungen der beliebten Volksgeschichte *DIE GESCHICHTE VON CHUN-HYANG-JON*⁹⁸ zurückzuführen ist, jedoch mit dem Militärputsch Park Chung-hees 1961 ein abruptes Ende finden sollte. In den nächsten Jahren erfolgte eine starke Intervention der Regierung in die Filmproduktion unter dem Deckmantel der Förderung einer Filmindustrie zum Wohl der ökonomischen Situation des Landes, die mit dem im ersten Kapitel erwähnten *Motion Picture Law* ihren Ausdruck fand.

Diese politische Ideologie rund um die scheinbare Modernisierung des Landes fand somit Einzug in die Welt der Filmstudios, das nur mehr seichte Komödien, Melodramen und Erotikfilme mit expliziter sexueller Darstellung des weiblichen Körpers produzierten.

Diese düstere Zeit des südkoreanischen Films sollte Anfang der 80er Jahre enden, als das Massaker von Gwangju⁹⁹ der Bevölkerung die Augen öffnen sollte. Es sollte bis zum Jahre 1987 dauern, ehe die neue Regierung die vollständige Öffnung des Filmmarktes beschliessen und somit eine Grundlage für das Studiosystem, wie wir es jetzt kennen, stellen sollte.

In den späten 80er und Anfang der 90er Jahre erfolgte eine Standardisierung bei der Filmproduktion nach amerikanischem Vorbild - der Produzent sollte Planung, Finanzierung und Publikumsforschung übernehmen und somit ein durchstrukturiertes Team anführen.

⁹⁶ Cho, Su-jin, "Frauenfiguren im koreanischen Film der Gegenwart im Bezug auf den gesellschaftlichen Kontext", Disseration Erlangen 2006, Choi Jin-Yong, *Überblick zur Entwicklungsgeschichte der koreanischen Filmpolitik*, S. 148.

⁹⁷ edba. S.149f.

⁹⁸ Chun-hyang, aus: *Instrok Lessons: Lesson 1: Cultural Values of the Choson Dynasty - The Chun-Hyang Story*; (<http://www.instrok.org/instrok/lesson1/page03.html?thisChar=6>), 18.09.2012.

⁹⁹ Das Gwangju-Massaker bezeichnet die Ereignisse, die sich in der Stadt Gwangju am 27. Mai 1980 ereignet haben, nachdem der Versammlungsort der zur damaligen Zeit gegen die nach wie vor herrschende Militärregierung demonstrierenden Studenten von der Armee unter Ausübung von Gewalt gestürmt wurde und mehr als 200 Menschen sterben mussten. (Quelle: Rosen, Björn, "Koreas rebellisches Herz", *Die Zeit online*, 16.10.2012, <http://www.zeit.de/reisen/2012-10/suedkorea-gwangju-reise>, 22.10.2012).

Firmen wie Samsung oder Daewoo erkannten die Profitmöglichkeiten und bildeten Konglomerate mit den aufkommenden Studios, auch mit dem Hintergedanken, den aufkommenden Videomarkt zu sichern.¹⁰⁰ Eines der grössten Studios zu Beginn des 21. Jahrhunderts CJ Entertainment entstand zu dieser Zeit und produzierte mit *SHIRI* und *JSA* die ersten offiziellen Blockbusterfilme Südkoreas.

Beispielsweise kostete der erste erfolgreiche südkoreanische Film dieser Kategorie *SHIRI* inklusive Vermarktungskosten 5 Millionen Dollar¹⁰¹ - eine enorme Summe für die damaligen Verhältnisse am koreanischen Filmmarkt, die jedoch in keinem Verhältnis zu den hunderten Millionen Produktionskosten amerikanischer Blockbusterfilme made in Hollywoods zu stellen sind.

Der enorme Erfolg von *SHIRI* erwies sich als unerwartet und zog eine Welle von Nachfolgern wie *THE HOST* und das erwähnte *JOINT SECURITY AREA* (und somit indirekt auch *OLDBOY*) an sich, die mithilfe ähnlicher Thematik und optischer Opulenz beim Publikum punkten wollen.

Desweiteren etablierte er auch den südkoreanischen Blockbuster im westlichen Ausland.

Nachdem diese Zeilen hoffentlich den Grundstein für das Verständnis gelegt haben, widmet sich der nächste Abschnitt den diversen Definitionen dieses Distributionsmodells.

5.1 Blockbusterkino - unterschiedliche Definitionen

Die primären Kennzeichen eines Blockbusterfilms sind die bereits erwähnten hohen Produktions- und Vermarktungskosten, mit denen ein breites Publikum mehrere Monate vor Veröffentlichung des eigentlichen Werkes aufmerksam gemacht wird - um Julian Stringer zu zitieren, handelt es sich um "*['Event Movies', that target the mass audience, making lack of knowledge of their existence virtually impossible [...] its meaning is never fixed or clear, but changes accordingly to who is speaking and what is being said.]*"¹⁰²

¹⁰⁰ Choi, Jin-hee, *The South Korean film renaissance*, location 45/267.

¹⁰¹ "Swiri", *IMDB*, <http://www.imdb.com/title/tt0192657/>.

¹⁰² Stringer, Julian, *Movie Blockbusters*, New York: Routledge Chapman & Hall 2003.

Da Vergleiche zu anderen Filmen im südkoreanischen Markt aufgrund ihrer geringen Anzahl wenig aufschlussreich sind, muss das amerikanische Blockbusterkino herangezogen werden. In Filmen wie *JURASSIC PARK*¹⁰³, *TITANIC*¹⁰⁴ oder *TERMINATOR* sind in erster Linie die computeranimierten Spezial-Effekte auffallend - ein Merkmal, welches mit Erscheinen von *THE HOST* auch für den gegenwärtigen koreanischen High-Budget-Film gilt. *SHIRI* weist dieses mögliche Definitionsmerkmal nicht in grossem Ausmass auf, verfügt aber mit schnell geschnittenen Action-Sequenzen, brachialen Explosionen und gewaltvollen Kämpfen über weitere Ansatzpunkte, die zu einer Definition dienen können.

Diese Betonung der audio-visuellen Komponente ist entscheidend und definiert den gezeigten Film mehr in Richtung Erlebnis, wie es vergleichsweise zur Anfangszeit des Kinos als *cinema of attractions*¹⁰⁵ Anfang des 20. Jahrhunderts vom Publikum aufgefasst wurde.

Ich würde nicht soweit gehen und dem heutigen Blockbusterfilm fehlende Narrationsstrukturen wie zur Pionierzeit des Kinos vorwerfen, jedoch ist es nicht von der Hand zu weisen, dass das zur Schau gestellte Ereignis oftmals diverse Logiklücken des Plots überbrücken muss. Diese sind zumeist dem Umstand geschuldet, dass in Filmen, die ein grösseres Publikum erreichen müssen, weniger Geld in die Entwicklung der Story sondern vielmehr in die nötigen technischen Ressourcen zur Darstellung der Actionszenen investiert wird bzw. die Drehbuchautoren auf sich bewährte Geschichten und Erzählmuster zurückgreifen.

Im Zuge des transkulturellen Vergleichs zwischen dem Blockbusterfilm in den USA und Südkorea bin ich auf ein Theoriemodell des Universitätsprofessor Chris Berry gestossen, der diese Ansichten als einen Prozess des "*de-westernizing*"¹⁰⁶ auffasst, d.h. die Übernahme amerikanischer Strukturen muss an die Gegebenheiten des spezifischen Landes angepasst werden und wird folgenderweise auf ein niedrigeres Niveau

¹⁰³ *Jurassic Park*, Regie: Steven Spielberg, USA 1993.

¹⁰⁴ *Titanic*, Regie: James Cameron, USA 1997.

¹⁰⁵ Gunning, Tom, "The Cinema of Attractions. Early Films, its Spectators and the Avant-Garde", *Early Cinema*, Thomas Elsaesser Hg., London: BFI Publishing 1990.

¹⁰⁶ Choi, Jin-hee, "Blockbuster, Korean Style" in: *The South Korean Film Renaissance*, location 46/265.

weitergeführt. Meiner Meinung nach stellt diese Bezeichnung einerseits einen guten Ausgangspunkt hinsichtlich einer möglichen Definition dar, in ihrer Formulierung erscheint sie andererseits etwas unglücklich gewählt, da sie eine Dekonstruktion des Westlichen impliziert. Das Gegenteil ist der Fall: südkoreanische Filmstudios bzw. Regisseure übernehmen die westlichen amerikanischen Vorbilder sowohl im Bezug auf Produktion als auch Form und lassen sie von ihren Regisseuren in neue eigenständige stilistische und storytechnische Richtungen entwickeln, die letztendlich zu einer Verschmelzung des Blockbuster- mit dem Genrefilm führen können. Dabei bleibt die Basis der amerikanischen Strukturen weiter bestehen.

Eine genauere Analyse erfolgt im nächsten Unterkapitel.

Zwar erfolgt eine Art Emanzipation des südkoreanischen "Blockbusterfilms", jedoch kreiert genau diese Symbiose aus unterschiedlich inspirierten Gedankenwegen zwischen östlichen und westlichen Anschauungen die Besonderheiten dieser Filme.

Um zu den Definitionsversuchen zurückzukehren, kann also gesagt werden, dass der Blockbusterfilm im Allgemeinen seine visuellen und produktionstechnischen Ansprüche neu definiert und sich parallel zum Fortschritt in der Technik wandelt.

Auch auf der Ebene der Narration unterscheiden sich die Strukturen: die Entwicklung des Plots ist von einer direkten Linearität gekennzeichnet, die dem Zuschauer eine übersichtliche, leicht verfolgbare Rezeption ermöglicht, wie wir sie beispielsweise in Roland Emmerichs *INDEPENDENCE DAY*¹⁰⁷ finden: das Plotgerüst umfasst die Attacke einer ausserirdischen Spezies auf unseren Planeten und die mögliche Ausrottung der gesamten Menschheit - beides Elemente, die nach wenigen Minuten Spielzeit offenkundig sind.

Im Vergleich zu Genre-Filmen wie *OLDBOY* und *MEMORIES OF MURDER* fällt demzufolge auf, dass die Betonung weniger auf die gesellschaftskritische Ebene gelegt ist und somit ein Unterscheidungsmerkmal zum Blockbusterfilm gegeben ist. Wie bereits erwähnt, ist der Konflikt zwischen Nord- und Südkorea in *SHIRI* durch einen anderen zweier Nationen austauschbar und weniger relevant für die Progression der Charaktere,

¹⁰⁷ *Independence Day*, Regie: Roland Emmerich, USA 1996.

wohingegen die Betonung der lokalen Gegebenheiten im *MEMORIES OF MURDER* von grosser Bedeutung ist und die Sinnhaftigkeit der Aussage des Regisseurs unterstützt - denn explizit diese aufgezeigten Lebensbedingungen der Bevölkerung unter der Militärregierung der 80er Jahre und die fehlende Kompetenz der Kriminalpolizei ermöglichen einerseits die Kritik am System aufzuzeigen und andererseits die psychologischen Aspekte der Charaktere zu beleuchten und letztendlich die Ursachen für ihr Handeln aufzuzeigen.

Betrachtet man Filme wie *THE HOST* oder *THE BROTHERHOOD OF WAR*¹⁰⁸, so fällt eine gewisse Düsterei der Bilder auf, die eine Eigenheit darstellt und beispielsweise im Blockbusterkino Hollywoods in diesem Ausmass lange Zeit nicht präsent war und erst in den letzten Jahren, insbesondere durch den düsteren visuellen Stil Christopher Nolans in seinen Werken *THE DARK KNIGHT*¹⁰⁹ und *INCEPTION*¹¹⁰ eine Umorientierung in diese Richtung zur Folge hatte und Nachahmer an sich ziehen sollte. Die kühle Farbgestaltung durch den Einsatz von zumeist Blaufiltern zieht sich wie ein roter Faden durch den modernen südkoreanischen Film und vermittelt zumeist die Gemütslage der Figuren und ihre Traurigkeit des Seins, die auf einen unlösbaren Konflikt beruht. Als Beispiel nenne ich die unmögliche Liebesgeschichte zwischen einem südkoreanischen Agenten und einer nordkoreanischen Spionin in *SHIRI*, deren tragisches Ende genauso unvermeidbar ist wie Oh Dae-sus und Lee Woo-jins trauriges Schicksal.

Der Konflikt zwischen Nordkorea ist dabei ein sehr beliebtes Thema, da Filme wie *SHIRI* und *JSA* durch die lokalen Besonderheiten sowohl das heimische Publikum ansprechen als auch auf der populären Ebene der Darstellung kriegerischer Auseinandersetzungen auf der grossen Leinwand das Interesse der ausländischen Zuschauerschaft wecken. Damit kommen wir zu einem weiteren Definitionsmerkmal des koreanischen Blockbusterfilms - das Aufgreifen zumindest eines allseits bekannten Elements, sei es einer Geschichte, eines Konflikts oder eines lokalen Ereignisses. Dem Zuschauer muss ein leicht zugänglicher Einstiegspunkt in die Thematik gewährt werden,

¹⁰⁸ *Taegukgi hwinalrimyeo*, Regie: Je-kyu Kang, Südkorea 2004.

¹⁰⁹ *The Dark Knight*, Regie: Christopher Nolan, USA 2008.

¹¹⁰ *Inception*, Regie: Christopher Nolan, USA 2010.

welcher ihn nicht überfordert. Beispielsweise wird *OLDBOY* einem potentiellen Publikum als Rachefilm vermarktet und das sozialkritische Element geschickt aussen vor gelassen, um ein grösseres Interesse wecken zu können.

Die Häufigkeit der Thematisierung der Auseinandersetzungen zu Nordkorea zeigte zu Beginn des neuen Jahrtausend die damals noch existente Angst und Unsicherheit gegenüber dem "Unsichtbaren Feind" aus dem Norden und damit auch eine gewisse Skepsis des Volkes hinsichtlich seines Nationalstolzes. Erstmals betont mit *SHIRI* ein Film nicht nur die übliche Opferrolle, in der sich Südkorea bis dato gesehen hatte, sondern erweitert diese auch auf die Menschen jenseits der nördlichen Grenze.

Nord- und Südkorea sind beides Gebrandmarkte des Kalten Krieges und transnationale Freundschaft und Liebe sind sehr wohl möglich, wenn auch in diesem Fall ohne glücklichen Ausgang, wie uns *SHIRI* mit der tragischen Liebe zwischen Ryu und Hyun demonstriert. Dabei funktioniert das Leid der Protagonisten als Spiegelbild gewisser Ideologievorstellungen, die uns letztendlich von der Figur des Nordkoreaner Parks gegen Ende des Films vermittelt werden: durch die Jahre seiner harten Ausbildung und dem Leid seines Heimatlandes geblendet, will er eine kriegerische Auseinandersetzung erzwingen und somit das Land auf grausame und paradoxe Art wiedervereinigen. Sein Streben ist also ein moralisch und ethisch korrektes, welches jedoch von einer falschen Ideologie geleitet wird und ihn letztendlich als brutalen Mörder entlarvt. Diese verzerrte Ideologie ist ein Resultat der Propagandamaschinerie Nordkoreas und der Film gewährt dem südkoreanischen Zuschauer dadurch Zugang zu der Realität der Menschen dieses Landes, die sie am meisten fürchten. Das Ende des Films spiegelt diese Furcht der Bevölkerung wider, da es eine transnationale Liebesgeschichte unmöglich erscheinen lässt, indem sie in eine Tragödie enden muss. Die berechnete Frage, die sich stellt ist demnach: Würde ein südkoreanisches Publikum einen positiven Ausgang dieser Romanze begrüßen und somit dem entgegenwirken, was es doch am meisten fürchtet?

Leider wird auf die psychologischen Hintergründe von Park und Hyun sowie ihren persönlichen Werdegang (bis auf die Darstellung Hyuns in Mitten eines

militärischen Drills zu Beginn des Films) weiters nicht eingegangen, da dies den Rahmen eines klassischen Blockbusterfilms gesprengt hätte. Diese Feststellung offenbart somit ein weiteres Merkmal des Blockbusterkinos: der schnelle Rhythmus und Fortschritt des Plots erlaubt keine Denkpausen für den Zuseher, sondern hält ihn unter ständiger Anspannung. Einblicke in die Denkweisen der Antagonisten werden kaum gewährt, da dies u.a. eine Drosselung in der Geschwindigkeit zwischen den Einstellungsabfolgen darstellen würde.

Dennoch ist eine gewisse Vielschichtigkeit in der Charakterzeichnung zu erkennen - Hees Identitätswandel zu Hyun erfolgt in doppelter Hinsicht sowohl ihr Äusseres (durch die chirurgische Veränderung ihres Gesichts) als auch ihr Inneres betreffend. Ihre Liebe zu Ryu nimmt Einfluss auf ihre Arbeit, da sie trotz mehrerer Gelegenheiten nicht in der Lage ist, ihren zukünftigen Mann zu töten. So sehr sie nach nur diesem einen Leben strebt, kann sie sich nicht von ihrer Vergangenheit und ihrer Ausbildung entreissen und setzt, ebenfalls von falschen Ansichten geblendet, ihre Mission fort. Treffend formuliert Ryu einen Vergleich Hyuns zur griechischen Antike mit den Worten: *"The reality of a seperate Korea turned her into a hydra."*¹¹¹ Die Besonderheit und Neuartigkeit dieses Werkes liegt darin, dass die inhaltliche Ebene von der audiovisuellen in den Hintergrund gedrängt wird: mit bedrohlicher Musik untermalt, werden pathetisch aufgeladene Schusswechsel von einer wackeligen Handkamera eingefangen und sollten damals zusammen mit den Spezial-Effekten für eine kleine Revolution des südkoreanischen Filmes sorgen, welche in technischer Hinsicht mit den Filmen *THE HOST* und *TAEGUKGI* ihren Höhepunkt Mitte der 2000er fand. Insbesondere die Produktion von *THE HOST* beweist den neuen Mut der Filmstudios, auch abseits der bekannten Themen neue Gebiete zu erforschen und den Blockbuster um das Element des Mystery-Thrillers zu erweitern und gleichzeitig das Subgenre des Monsterfilms made in Südkorea zu etablieren. Dieser Film zeigt, dass im Unterschied zu den USA nicht so sehr die Bekanntheit des Stoffes das Publikum in die Kinosäle lockt, sondern die Plausibilität der Einbettung ungewöhnlicher Elemente in die bereits

¹¹¹ Zitat aus: *Shiri*.

gewohnte Themen der Story entscheidend ist. Beispielsweise wird in *THE HOST* das neuartige Element des Monsters in bestehenden politischen Anspannung zwischen USA und Südkorea hineingeflochten. Die Vereinigten Staaten werden als Allegorie des Bösen interpretierbar und durch das Monster personifiziert, welches sie im Film indirekt erschaffen haben. Das fantastische Element des mutierten Wesens steht scheinbar im Zentrum des Geschehens, wird aber von einem sozialkritischen und antikapitalistischen Unterton begleitet, welchen ich im folgenden Kapitel genauer analysieren werde.

Ironischerweise erscheint die Tatsache, dass der von *MEMORIES OF MURDER* bereits bekannte Regisseur Bong Joon-ho bei diesem Film durch die Zusammenarbeit mit einem amerikanischen Special-Effects Studio auf die technische Komponenten und Mitteln eines vom totalen Kapitalismus geprägten Landes setzt, nur um diesem ein kritisches Spiegelbild sowie einen negativen Einfluss auf sein Heimatland vorzuwerfen.

5.2 USA und Südkorea - eine *spezielle* Beziehung politischer und filmischer Natur

Bevor ich zu *THE HOST* und der gegenwärtigen Situation dieser Beziehung komme, werfe ich einen kleinen Rückblick auf das Verhältnis des Landes vor der Liberalisierung des Films. Die Beziehungen zwischen den beiden Ländern gehen zurück zur sogenannten als "Stellvertreterkrieg" klassifizierten militärischen Auseinandersetzung in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts zwischen Nord- und Südkorea und der nachfolgenden Spaltung. Die USA konnten nach Ende des Krieges das Land vor einem finanziellen Untergang bewahren, zogen sich jedoch immer mehr aus dem Land zurück und überliessen das Land seinem Volk.

Unter der nachfolgenden Militärregierung wurde der westliche Kapitalismus als ein die spirituellen Werte Koreas zerstörendes Übel klassifiziert und das Ansehen der USA bzw. des amerikanischen Films sollte unter den kinopolitischen Entwicklungen im Zuge des *Motion Picture Law* bis hin zum Jahre 1987 leiden, als die direkte Distribution amerikanischer Studios in

Südkorea legalisiert wurde und die Limitierung der Einfuhrkontingente von Importfilmen aus den Vereinigten Staaten gestoppt wurde.¹¹² Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Intervention Hollywoods und die Etablierung der amerikanischen *Know-hows* einen grossen Teil für den Progress des südkoreanischen Films als eigenständiges künstlerisches Medium beigetragen hat. Unter dem Einfluss der USA als Handelspartner strebte das Land auch wirtschaftlich in eine solide Richtung und wurde im Laufe der Zeit mehr und mehr unabhängiger von den "Hilfsleistungen" der USA. Man begann sich auch vom Status der USA als Kontrolleur der Sicherheit zu entfernen - insbesondere die passive Rolle der Vereingten Staaten im Zuge des Gwangju-Massakers sowie vereinzelte Ereignisse wie der Vorfall rund um Albert McFarland begannen, Kratzer am Image der USA im Land zu verursachen.

Im 21. Jahrhundert hat sich die Lage allerdings wieder stabilisiert und vor allem am filmischen Markt ist eine Reversion der Ereignisse zu beobachten: seit Beginn des Jahrtausends ist ein Importzuwachs südkoreanischer Filme am amerikanischen Filmmarkt zu beobachten, während Hollywoods Erfolg am heimischen Markt zwar nach wie vor vorhanden ist, jedoch in seiner Entwicklung stagniert. Desweiteren bemühen sich immer mehr Hollywoodstudios um Rechte an Remakes koreanischer Filme wie beispielsweise *OLDBOY*, und locken lokale Filmgrössen wie Kim Jee-woon oder Park Chan-wook mit Projekten nach Hollywood. Der finanzielle Erfolg von *THE HOST* in den Staaten und China zeigt die Früchte des innovativen filmischen Weges, welche südkoreanische Thriller wie *THE CHASER* oder *I SAW THE DEVIL* konsequent weitergehen.

Dieser kurze geschichtliche Exkurs dient dem besseren Verständnis der nächsten Zeilen, die sich mit dem soziokulturellen Phänomen *THE HOST* beschäftigen werden und versuchen, die Komposition und Verbindung eines mordernen, emanzipierten koreanischen Blockbusterfilms mit Genre-Elementen des Thrillers aufzuzeigen.

¹¹² siehe Fussnote 16.

5.3 *The Host* - Analoge und differente Elemente in Narrationsmuster und Ästhetiken eines Blockbusterfilms - Vergleich zweier Welten

Betrachtet man *The Host*, erscheint es offensichtlich, Parallelen zu Bong Joon-hos Werk *MEMORIES OF MURDER* herzustellen, da sich diese von selbst offenbaren.

Auffallend ist die Tatsache, dass Bong wie schon in *MEMORIES OF MURDER* ein auf realen Begebenheiten basierendes Ereignis aufgreift und mit Elementen der Fiktion in ein cineastisches transformiert. Was hinzukommt ist das Fantastische in Form des fischartigen Ungeheuers, welches eine zentrale Rolle hinsichtlich der Charakterisierung des Films spielt.

Durch das durch computer generated imagery konstruierte Monster wird der Film auf die Ebene des Blockbusterfilms hochgehievt. Einerseits generiert dieser Umstand eine klar strukturierte Rollenteilung: Gang-du und seine Familie auf der Suche nach Hyeon-seo sind klar definiert als Sympathieträger und Repräsentanten des "Guten", während das Ungeheuer das "Böse" verkörpert. Andererseits fungiert dieses mainstreamtypische Gerüst eines Kampfes zwischen "gut" und "böse" als Tarnung des viel wichtigeren sozial- und mediakritischen Elements, insbesondere aber wird die Rolle der USA kritisch beäugt.

Das Untergründige, Verborgene wird auch in diesem Werk zweckdienlich eingesetzt. Die verschachtelten Abwassersysteme und Tunnels, die im Zuge der Modernisierung entstanden, sind ein Zentrum unseres Interesses, da sie als Zufluchtsort des Ungeheuers dienen und die Anonymität der Grossstadt hinterfragen.

Die Einordnung von *THE HOST* als typischen Monsterfilm wird bereits zu Beginn des Films mit der Einführung des Ungeheuers vom Film zerschlagen, der uns ein tollpatschiges, von Brückenpfeilern herunterschitterndes Wesen präsentiert, welches auf den ersten Blick eher amüsiert denn abschreckend wirkt.

Desweiteren trennt sich *THE HOST* von berühmten Vertretern dieser Klassifizierung wie beispielsweise *GODZILLA*¹¹³ durch die Struktur der

¹¹³ *Godzilla*, Regie: Roland Emmerich, USA 1998.

Narration, denn das Monster treibt den Plot nicht an, sondern die verzweifelte Suche nach Hyeon-seo.

Der Film kritisiert die Einstellung der Menschen, die von Hyeon-seos Tod ausgehen und somit Gang-du auf sich allein gestellt scheint - Jung Ji-youn betont dabei den anthropologisch-kulturellen Aspekt des Todes und spricht von einem symbolischen Tod, der dann erfolgt, wenn das soziale Umfeld von einem Ableben einer Person ausgeht und die entsprechenden Rituale wie Begräbnis und Wehklagen dieses symbolisieren.¹¹⁴

Hyeon demnach [...] *has died, but is not dead, is dead but has not died.* [...] ¹¹⁵, d.h. erst wenn symbolischer und physischer Tod aufeinander treffen, kann von einem absoluten Tod gesprochen werden. Interessant ist, dass der Film sie anschliessend von den Toten auferstehen lässt und ihren mit Pfeil und Bogen ausgefochtenen Kampf gegen das Ungeheuer mit einer Aura des Heiligen, Unantastbaren umgibt und ihr den klar definierten Stempel einer klassischen Heldin auferlegt. Letztendlich führt ihr Tod nur zu einer Stärkung ihrer Figur, da sie von Gang-du als Held nicht abgelöst werden kann, dessen Hilfe zu spät kommt. Auf einer Metaebene kann der langsame Progress seiner stolperhaften Suche als Sinnbild für die Menschen einer jungen Republik verstanden werden, die sich gelegentlich einen Schritt hinter ihrer persönlichen ideologischen bzw. auch kulturellen Selbstfindung ertappen. Dieser repetitive Charakter formt die Erfahrung des Films für den Zuschauer als ein soziales Phänomen und die kollektive und einigende Erinnerung führte wie zuvor bei *MEMORIES OF MURDER* zu einem grossen Erfolg an den Kinokassen.¹¹⁶

Kehren wir zur Story zurück: der Film beginnt mit Fakten, die auf einer wahren Geschichte basieren. Im Jahr 2000 enthüllt eine für die Umwelterhaltung besorgte Gruppe das Gerücht, dass stationierte Truppen

¹¹⁴ Jung, Ji-youn, *Bong Joon-ho*, (9%, 291/3026, kindle edition)

¹¹⁵ ebd.

¹¹⁶ *Box Office Mojo*,

<http://boxofficemojo.com/movies/?page=intl&country=DE&id=host.htm>, 21.05.2012.

der US-Armee grössere Mengen an giftigem Formaldehyd in den Fluss Han entsorgt hätten.¹¹⁷

Die Ausweitung dieser Geschichte seitens der Medien verschärfte das bereits stark angespannte politische Verhältnis zwischen Südkorea und den USA und etablierte dieses "kapitalistische" amerikanische Denken als Vertreter eines Feindbildes. Vorstellbar, dass diese Thematik bei einem südkoreanischen Publikum ein Gefühl der Vertrautheit geweckt hat, da diese negative Einstellung gegenüber den USA in den Medien alltäglich präsent war.

Analog zu *MEMORIES OF MURDER* handelt es sich weniger um ein traumatisches Ereignis, jedoch erscheint dessen Auflösung genauso unmöglich und lässt somit nur die Wiederholung in Form der Darstellung der Tat des Amerikaners als Mittel der Aufarbeitung zurück.

Der Film konkretisiert die Fehler eines Volkes in die Ebene der Betrachtung und betont die folgende falsche Erkenntnis der Wichtigkeit dieses Ereignisses. Dieses wiederum führt im Film zu falschen Schlussfolgerungen: einerseits bewahrheitet sich der Tod des US-Soldaten als Folge eines unbekannten Virus nicht, andererseits wird Hyeon-seos spurloses Verschwinden mit dem Tod gleichgesetzt und ihr damit unrecht getan.

THE HOST führt dem Zuseher den faszinierenden Arbeitsprozess des menschlichen Gehirns vor Augen, wie und welche rational voneinander unabhängige Filmeinstellungen miteinander verknüpft werden. Es wird zu keinem Zeitpunkt erwähnt, dass das Ungeheuer ein direktes Resultat dieser scheinbaren Virusepidemie ist, doch durch Montage von Bildern, die dieses suggerieren, wird das Publikum zu Schlussfolgerungen gezwungen und somit in gewisser Weise in seiner "freien" Denkweise manipuliert.

Bong Joon-ho verschiebt den Fokus des Interesses auf Hyeon-seo und lässt keine Fragen nach dem Hintergrund und der Existenz des Monsters aufkommen. Jung Ji-youn spricht dabei von "[...] *the nonexistent is reproduced and that which existed becomes irreproducible*.[...]"¹¹⁸ und meint die Ungewöhnlichkeit dieses untypischen Monsterfilms hinsichtlich seiner

¹¹⁷ Scofield, David, "The mortician's tale: Time for US to leave Korea", *Asia Times Online*, 28. Jänner 2004, <http://www.atimes.com/atimes/Korea/FA28Dg02.html>, 12.09.2012).

¹¹⁸ Jung, Ji-youn, *Bong Joon-ho*, 411/3026, 13%.

vom Genre gesteckten Grenzen. Das durch CGI kreierte und in der Realität non-existente Monster ist bereits zu Beginn des Filmes in seiner vollen Pracht zu bewundern und in seiner Physis präsent, während gleichzeitig das Ableben der noch lebenden Hyeon-seo betrauert wird, ihre körperliche Form somit in der öffentlichen Wahrnehmung *unreproduzierbar* wird. Diese scheinbare Physis eines computergenerierten Monsters wäre nach Siegfried Kracauer der ideale Schnittpunkt zwischen Film und Realität im Kontext einer Gesellschaft, da der Film um ein *Wesen*¹¹⁹ aufgebaut ist, dessen Rolle zu Beginn der Story noch unklar gehalten wird und sich später als Verkörperung einer antikapitalistischen Denkweise enthüllen soll. Der Zuschauer ist sich bei der Sichtung des Films der Tatsache durchaus bewusst, dass er selbst Teil eines wirtschaftlichen Systems ist, dass auf Massenproduktion und Profit ausgelegt wurde, welches er mit dem Lösen der Kinokarte selber mitermöglicht. Und genau diese nicht vorhandene Körperlichkeit in Form eines durch CGI erstellten Ungeheuers führt zur Erkenntnis, dass dieser Film sich etwas nicht Realem bedienen muss, um die Faszination des Zuschauers zu wecken und ihn in den Kinosaal zu locken, ihm jedoch gleichzeitig die kritische Auseinandersetzung mit den amerikanischen Auswirkungen auf sein Land zu präsentieren und somit das zu hinterfragen, was den Film und letztendlich auch den Zuschauer in seiner Rolle als Konsument ausmacht. Wie bereits bei *MEMORIES OF MURDER* spielt der Kontrast zwischen Körperlichkeit und Leere eine tragende Rolle, da es dem Zuseher dem Kern der Aussage des Films ein Stück näherbringt. Durch die Existenz von etwas Irrealen (Ungeheuer) und dem Verschwinden von etwas Realen (Entführung des Mädchens) wird jedoch nicht nur der Fokus des Betrachters auf die hoffnungslose Rettungsaktion Hyeon-seos gelegt, viel mehr offenbart sich die durch die Medienwelt gesteuerte und fehlerhafte Wahrnehmung des Individuums, bzw. anhand des Filmbeispiels eines Kollektivs, gut zu sehen am Handeln der restlichen Bevölkerung in der diegetischen Welt.

¹¹⁹ Kracauer spricht dabei von "leblosen Gegenständen" oder "Phänomene, die unser Bewusstsein übersteigern". Aufgrund seines digitalen und somit irrealen Wesens würden beiden Kategorien auf das Ungeheuer zutreffen.
(Kracauer, Siegfried, *Theory of film*, S. 90ff).

Die Angst vor einer das Kollektiv betreffenden Virusepidemie übersteigt in einer Hierarchie der Wichtigkeit die Furcht vor Monsterattacken auf potentielle einzelne Opfer - paradoxerweise beides nicht reale Elemente des Filmes. Der Film zeigt uns Menschenmassen, die die Berichterstattungen der Medien ohne kritische Hinterfragung akzeptieren und ihre damit verbundene Unfähigkeit, Realität auf die ihr notwendige Weise wahrzunehmen und Informationen zu hinterfragen - etwas, dass auch rund um das Ereignis den Soldaten McFarland betreffend nur einseitig erfolgt war und von gewissen Umweltaktivisten in seiner Grösse übertrieben dargestellt wurde.

Im Gegensatz zu *MEMORIES OF MURDER* ist die Kritik somit nicht auf die Autoritäten gezielt, sondern zeigt dem Zuschauer eine von Angst, Trauma und Schuldgefühlen geplagte Gesellschaft und offenbart ihr Versagen abermals als Folge politischer Machenschaften.

Das Besondere ist jedoch die Verpackung dieser Thematik in die Schachtel eines unkonventionellen Blockbusterfilms, in welchem das primäre Element des Monsters in den Hintergrund gerückt wird und dieser Science-Fiction Film mit Genrelementen des Thrillers angereichert wird.

Diese "sorgenfreie Unterhaltung", die Filmen wie *GODZILLA* oder *JURASSIC PARK* eigen ist, ist in *THE HOST* nicht nur nicht vorhanden, sondern führt durch medienkritische Elemente zu einer Unvorhersehbarkeit der Ereignisse, die in einem klassischen Blockbusterfilm in diesem Ausmasse nicht möglich wäre. Mit diesem Film zeigt Regisseur Bong Joon-ho abermals seine Experimentierfreudigkeit, die die Regisseure aus der Generation der *Neuen Welle* auszeichnet. *THE HOST* ist trotz aller Sonderheiten ein Blockbusterfilm, dessen Grenzen dieser Attribution neu ausgelotet wurden.

Das Monster dient als Auslöser der Ereignisse und Antreiber der Entwicklung der Story sowie als Bindeglied zum klassischen amerikanischen Blockbuster- und Monsterfilm. Diese Tollpatschigkeit des Ungeheuers kontrastiert die Abgrenzung zu den angsteinflössenden Dinosauriern, Haien und Gorillas der amerikanischen Filmgeschichte und lässt es einen eigenständigen Platz im Filmdiskurs finden. Marshall McLuhans These *The Medium is the*

*message*¹²⁰ könnte man anhand dieses Beispiels in *"The Monster is the message"* umwandeln. Ironischerweise deutet der Film die Schaffung dieses Wesens als Produkt fehlerhaften Verhaltens amerikanischer Soldaten an. Es verkörpert in viererlei Hinsicht Amerika als Militärmacht und Technologiewunder, aber auch die Unzulänglichkeiten der Vereinigten Staaten, insbesondere ihrer Aussenpolitik und zeigt die Konsequenzen menschlichen Versagens. Der Kampf gegen das Monster ist demnach ein Kampf gegen die Auswirkungen kapitalistischen Denkens auf kulturelle Güter und die Reduzierung ihres Wertes auf eine materielle Kategorie, somit auch auf den Produktionsstrukturen des für die Masse konzipierten Blockbusterkinos, dessen künstlerischer Aspekt zugunster einer profitorientierten Zielsetzung oftmals zu Leiden hat. Dieser Kampf gegen das *Monster* kann nicht gewonnen werden, die Problematik endet nicht mit seinem Tod. Der Filmkritiker Chung Sung-il beschreibt dieses Phänomen auf den Film bezogen wie folgt:

*"When the monster is dead, the film does not actually end, but returns to zero. In the process, the vicious cycle returns once again to its starting point, and after the film is over, the first scene (of the sequel in real life as it starts again) can only be the moment in which the 8th Unit of United States Forces Korea once again empties its dusty bottles of formaldehyde."*¹²¹

Das Monster bildet also auf der Mikroebene des Plots und der Makroebene des kapitalistischen Denkens eine Schnittstelle zwischen den Filmindustrien Hollywoods und Südkoreas und zeigt den Versuch eines Filmemachers, den Fängen der Vorgaben profitorientierter Filmstudios nicht gänzlich zu erliegen, indem er ihnen, geschickt verpackt in ihrem liebsten Spielfeld, einer auf Profit orientierten Big Budget-Produktion, die eigene Fehlerhaftigkeit vorwirft. Verbesserungsvorschläge liefert Bong Joon-ho allerdings nicht und lässt bezeichnenderweise dem Leben des Ungeheuers durch die Güte des Schicksals ein Ende finden. Diese eine Monstrosität wurde erlegt, jedoch ist

¹²⁰ McLuhan, Marshall, *Understanding The Media*, London: Taylor & Francis ²2001, (New York: McGraw-Hill 1964).

¹²¹ Chung, Sung-il aus: Jung, Ji-youn, *Bong Joon-ho*, location 673/3026, 22% (Originalquelle unbekannt).

der Han-Fluss nach wie vor verseucht und es könnten weitere Mutanten entstehen. Somit steht der Heldenstatus Hyeon-seos nur für den Moment im Vordergrund.

Das Ungeheuer, der Repräsentant jeglicher Form von materialistischer Denkweise, kann in seiner metaphysischen Form, den Gedanken der Menschen, niemals vernichtet werden. Dabei bleibt es durchgehend ausserhalb des Fokus des Zusehers, der mit Hyeon-seo und Gang-du mitfiebert, womit letztendlich unsere Wahrnehmung angeprangert wird: wie kann ein so monströses und als Allegorie fataler Auswirkungen westlicher Denkweisen verstandenes Wesen nicht seinen verdienten Platz im Zentrum des Interesses einnehmen?

Diese verzerrte Wahrnehmung geht bereits von Gang-du aus, der als Einziger "sehen" will, es jedoch nicht in der Lage ist. Wir lernen ihn als Mann kennen, der tagsüber gerne die Augen "verschliesst", indem er sich aus den Geschehnissen seines Umfeldes so gut es geht entzieht als auch sprichwörtlich mit halb geschlossenen Augen durchs Leben wandelt.

Bong liefert uns den Akt des Schauens bereits in einer Anfangssequenz als selbstreflexives Phänomen: Buspassagiere beobachten aus einiger Entfernung die Verspeisung eines Zivilisten durch das Ungeheuer. Diese Szenerie in einem Bus weckt Assoziationen zu einer Rundreise, deren Charakter geprägt ist von entspanntem Beobachten gewisser Sehenswürdigkeiten und der physischen Trennung zum Gesehenen. Der Film kritisiert dieses passive Sehen, da ihm keine Verantwortung anhaftet, denn Sehen und Beobachten muss sich zu einem kritisch hinterfragenden und Reaktionen auslösenden, somit aktivem Schauen entwickeln. Diese Forderung ist gleichermassen an den Zuseher bzw. Zuschauer gerichtet, der sich ob des von ihm Wahrgenommenen hinterfragen muss - die wichtigste Frage wäre, nachdem wir die Menschen im Bus beobachten sehen: Von welchem Standpunkt aus betrachten wir?

Würden wir Gang-du ebenfalls als Verrückten abstempeln und somit Opfer der kritischen Aussage des Films werden?

Das Interessante ist die Tatsache, dass ohne die Präsenz des Ungeheuers diese Fragen aber auch die medienkritische und ideologische Problematik

nicht in dem notwendigen emotionalen Ausmass vom Zuschauer aufgefasst werden würde. Denn das Monster vereint bei genauerem Hinsehen all diese körperlosen Elemente in seiner Körperlichkeit: anhand seiner Existenz werden

1. Fehler aufgezeigt, die zu seinem Ursprung geführt haben
2. das durch das Virus auf einer getäuschten Wahrnehmung beruhende geringe mediale Interesse an seinem Wesen wird angeprangert und
3. die Sichtweise des Zuschauers auf das Monster offenbart.

THE HOST täuscht durch die Darstellung des Monsters unsere Wahrnehmung, indem er uns ein undefinierbares Mischwesen aus Fisch und Reptil vorstellt, dessen Tollpatschigkeit uns blendet und sein wahres "Wesen" verbirgt. Das wahre Ziel ist die Loslösung von unserem sicheren Punkt des Betrachtens und das Eintauchen in die brutale Realität, in welcher wir nicht nur ein fiktionales Ungeheuer sehen, sondern viel wichtiger die hinter seiner Physis verborgene Problematik.

Das Bemühen des Films, seine Aussage zu verschleiern, offenbart sich bei näherem Betrachten als wenig hinterlistig. Beispielsweise werden die Flussumgebung als eine Art Ghetto und das Revier des Monsters vom restlichen Teil der Stadt abgegrenzt. Ausserhalb seiner unmittelbaren Umgebung spricht niemand über das Ungeheuer und es erfolgt kein medialer Aufschrei. Dieses Szenario mutet unrealistisch an und genau dieser Umstand bewirkt eine Hinterfragung nach den Gründen und würde einen Einstieg in die bereits erwähnten kritische Auseinandersetzung gewähren.

Diese Flussumgebung und sozusagen Heimat des Ungeheuers weist die Charakteristika eines Armenviertels auf, dessen ansässigen Probleme die restliche Bevölkerung ausserhalb nicht betreffen und erst mit der unsichtbaren viralen Gefahr bemerkt werden.

Ironisch erscheint der Kontrast in der Wahrnehmung und seine Folge: die "Aussenwelt" sieht das Monster nicht, urteilt und fürchtet jedoch bereits das Virus, während Gang-du das Ungeheuer sieht und das Virus leugnet.

Letztenendes durchbricht im Finale des Films das Monster diese unsichtbare Grenze zwischen Flusslandschaft und Stadt, wird zur wahren Bedrohung der Bevölkerung und öffnet ihre Augen.

In diesem Fall wird die Wahrnehmung der Menschen durch die Medienwelt getäuscht, die sich auf die scheinbare Bedrohung des Virus' stürzt und die wahre Bedrohung im Körper des Monster übersieht.

Die Bedeutung der Medien unserer Zeit wird dabei hinterfragt sowie die profitorientierte Struktur vieler Tabloids, deren Schlagzeilen so gewählt werden, um eine möglichst breite Leserschaft ansprechen zu können. Ein alle betreffendes Virus ist folglich viel interessanter als ein angebliches Mischwesen aus der Flussgegend.

Der Film lässt die Medien als wahren Virusüberbringer erscheinen, da sie die Bevölkerung mit falschen Informationen verängstigen und folglich den Menschen genau diese Infos über die Entwicklung des Epidemie liefern, die sie verlangen.

Ein Filmbeispiel wäre ein Fernsehbericht, der eine zeremonielle Preisverleihung zeigt, in der ein Handschlag zwischen Nan-ju mit einem anderen Athleten medial durch Grossaufnahmen und Standbilder ausgeschlachtet wird, um eine mögliche Virusübertragung zu dokumentieren. Ignoriert oder übersehen wird allerdings der Fakt, dass sich das Mädchen beim erstmaligen Erscheinen des Monsters von unzähligen Kameras aufgenommen, in einem Stadion befunden hat. Diese Aufnahmen entlarven die unseriösen Machenschaften der medialen Welt und zeugen von einem Armutszeugnis eines scheinbaren kritisch inspirierten investigativen Journalismus. Somit können wir wie bereits erwähnt auch mithilfe von Kracauers Filmtheorie auf Basis unserer Wahrnehmung im Kinosaal Rückschlüsse auf diese im alltäglichen Leben unserer realen Welt ziehen und erkennen, dass die Qualität und Darstellung einer Information seitens der medialen Welt ein Spiegelbild unserer eigenen Sensationslust darstellt, die wir durch unsere Konsumation dieser Medien befriedigt sehen wollen. Dieses Sehen der Medien ist in dem Fall gekennzeichnet von Ignoranz und nicht von Erkenntnis und steht im Gegensatz zu Gang-dus Reifungsprozess. Das Ende dokumentiert seine persönliche Weiterentwicklung und den Vollzug eines Wandels, nachdem er Hyeon-seo verliert und mit der Adoption des Jungen Se-ju ein neugewonnenes verantwortungsorientiertes Pflichtgefühl offenbart. Seine Augen sind von nun an offen und er ist sich

seiner Rolle als Ersatzvater vollkommen bewusst, wie eine der letzten Einstellungen beweist, als sie uns Gang-du und den Jungen gemeinsam beim Abendessen wie Vater und Sohn präsentiert.

Der Handlungsverlauf führt uns somit zum Ausgangspunkt eines Familienessens zurück, zeigt aber dennoch einen weiterentwickelten Gang-du.

5.4 "High-Quality" Motion Pictures versus American Blockbuster

Mit *THE HOST* beweist Bong Joon-ho, dass der Blockbusterfilm durchaus auch ausserhalb seines Ursprungslandes eine gerechtfertigte Existenzberechtigung und Klassifizierung als solcher haben kann.

Die Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Visual Effects Team *The Orphanage Studio*, u.a. verantwortlich für *HELLBOY*¹²² und *Sin City*¹²³, ist ein Paradebeispiel eines gelungenen Kulturaustausches zwischen westlichen und östlichen Arbeitskräften, zeigt aber auch die Differenzen in den jeweiligen Ansichten den Blockbusterfilm betreffend.¹²⁴

Dieses Unterkapitel wird sich diesen Unterschieden zwischen dem südkoreanischen *High Quality* Film und den klassischen amerikanischen Blockbustermovies Hollywoods widmen, um aufzuzeigen, wie das südkoreanische Kino sich ein westliches Vorbild angeeignet und mit eigenen kulturellen Einflüssen und Besonderheiten in ein selbstständiges Qualitätsprodukt transformiert hat, welches sogar soweit geht, das Wesen seiner Wurzeln zu hinterfragen.

Wie wir bereits bemerkt haben, stehen in *THE HOST* die Charaktere und ihre genauere Zeichnung im Mittelpunkt, deren emotionale Achterbahnfahrt mit einem politischen Subtext untermalt wird - folglich wäre die Betonung dieses Subtextes das erste Erkennungsmerkmal eines sogenannten *High Quality-Films* aus Südkorea.

¹²² *Hellboy*, Regie: Guillermo del Toro, USA 2004.

¹²³ *Sin City*, Regie: Robert Rodriguez, USA 2005.

¹²⁴ Jung, Ji-youn, *Korean Film Directors - Bong Joon-ho*, Kapitel: *Interview*.

Der Begriff wird im Zusammenhang mit dem südkoreanischen Kino erstmals von Jin-hee Choi verwendet, um das Merkmal der hohen *Production Values* dieser Filme hervorzuheben.¹²⁵

Die Auseinandersetzung mit diesem Terminus ist von entscheidender Bedeutung, suggeriert er doch nicht nur eine Betonung der technischen und stilistischen Besonderheiten des jeweiligen Werkes, sondern auch eine besondere narrative und dramaturgische Güteklasse. Nur das Zusammenwirken beider Elemente auf einem hohen qualitativen Niveau erlaubt die Klassifizierung eines Filmes als *high quality*.

Dieser Subtext, sei er politischer oder sozio-kultureller Form, ist wesentlich, wie wir auch an Beispiel von *THE HOST* erkennen können, indem vordergründig das alltägliche Leben gewöhnlicher Menschen und ihre Konfrontation mit einem unlösbar scheinenden Dilemma existiert. In diesem Untertext werden bestimmte kulturtypische und dem eigenen Volk bekannte Begebenheiten dargestellt, wie zum Beispiel am Ende des Films ersichtlich, als ein junger Demonstrant das Monster mit einem Molotov-Cocktail bewirft und beim einheimischen Zuschauer eine Assoziation zu den zurückliegenden Studentenprotesten und den Bildern der Fernsehberichte erzeugt.

Der Film nutzt dieses Element auch als gewisse Form der Kritik an unsere von den Medien gesteuerte Art der Wahrnehmung, indem er sein Publikum sich an diversen Medienberichten aus dem realen Leben erinnern lässt, dadurch die kritische Auseinandersetzung mit Information und Wahrnehmung hinterfragt wird und den Zuschauer aus der Komfortzone des Kinosaals herauslocken will.

Diese transparente Kritik zeigt sich aber nicht ausschliesslich in der südkoreanischen Medienwelt, sondern findet auch in der amerikanischen Aussenpolitik eine viel grössere Angriffsfläche. Dies zeigt sich insbesondere an der Tatsache, dass nach erstmaligem Erscheinen des Ungeheuers die Autoritäten nicht seine Inhaftierung anstreben, jedoch dutzende Menschen als Präventionsmassnahme in Quarantäne setzen.

¹²⁵ Choi, Jin-hee, "Not just matteurs-en-Scène? *High Quality Films*", in: *The South Korean Film Renaissance*, S. 157.

Im Vordergrund steht jedoch wie bereits erwähnt die Anti-Amerika-Einstellung im Film, die besonders in einer Sequenz deutlich sichtbar wird, als ein amerikanischer Soldat einem unter ihm rangierten südkoreanischen Rekruten den Auftrag zur Entsorgung der Chemikalien in den Fluss erteilt. Einerseits wird die lange Zeit unter besonderer Spannung stehenden Beziehung zwischen den USA und Südkorea kritisiert, andererseits sind die Aussagen des Films als Referenzen zu echten politischen Desastern interpretierbar - etwa erinnert die Jagd bzw. Angst vor dem Virus in seiner Darstellung seitens der Medien an die Kausalisierung des Irak-Krieges und seine vorherrschende Thematik der Massenvernichtungswaffen. Betrachten wir Bong Joon-hos Filmrepertoire, so ist ironischerweise ausgerechnet *THE HOST* am meisten mit sozio-kulturellen- bzw. politikkritischen Untertext ausgestattet. Ein Science-Fiction Film mit Einschüben aus dem Horror-Genre, dessen schrecklichstes Element allegorisch für den "Horror" der Auswirkungen kapitalistischen Denkens verstanden werden kann, vor allem in Beeinflussung der Medienwelt und ihre Manipulation der Wahrnehmung der Menschen und folgenderweise einer in ihrer Reichweite steigenden Abstinenz von Menschlichkeit in unserem sozialen Umfeld.

Der Zeitpunkt des Releasetermins von *THE HOST* wurde ideal gewählt, da die Auswirkungen der Aufhebung der strengen Richtlinien hinsichtlich des Imports amerikanischer Filme¹²⁶ zu einer Reduzierung der Leinwandzeit einheimischer Produktionen führte und der südkoreanische Filmmarkt sehnsüchtig nach einem würdigen Gegenpart des amerikanischen Blockbustermovies strebte.

Der grosse Erfolg an den Kinokassen führte dazu, dass ein grosser Kampf der heimischen Filmstudios gegen die andrängende Grossmacht Hollywoods um die Gunst des Zusehers entstand, der erstmalig von beiden Seiten nahezu auf Augenhöhe geführt werden konnte.

Mitte der 2000er Jahre fand konsequenterweise der Begriff *High-quality Movie* seine erstmalige Erwähnung und sollte dem klassischen Blockbusterfilm nicht nur in puncto Einspielergebnis die Stirn bieten,

¹²⁶ siehe Fussnoten 13 und 14 der Arbeit.

sondern sich vor allem als eigenständige Qualitätsbezeichnung für Filme mit hohem produktionstechnischen Niveau durchsetzen. Beide Begrifflichkeiten können sich jedoch gegenseitig ausschliessen - beispielsweise gilt das visuelle Spektakel *DRAGON WARS*¹²⁷ aufgrund seiner hohen Produktionskosten und dem visuellem Schauwert als klassischer Blockbuster, seine storytechnischen Fehler und das Fehlen eines Zwischentextes im Bezug seiner Aussage verweigern ihm nach Jin-hee Cho's Definition das Attribut *high quality*. Das wesentliche Unterscheidungsmerkmal würde demzufolge in der Komplexität der Story und ihrem in welcher Form auch immer vorhandenen kritischen Unterton zu finden sein, welcher im traditionellen Blockbusterfilm wenn überhaupt nur eine untergeordnete Rolle zuteil kommt.

Dieser weist zwar öfters auch politische Elemente auf, jedoch haftet diesen zumeist ein oberflächlicher Charakter bei und äussert sich in Formen der Stereotypisierung, wie sie beispielsweise in der Rolle des Schurken zu finden ist, siehe in Filmen wie *TRUE LIES*¹²⁸ oder *BODY OF LIES*¹²⁹.

The Host wäre somit ein vorzügliches Beispiel dafür, den "Kampf" gegen Hollywood in seiner Paradedisziplin nicht nur auszufechten, sondern seinen Horizont durch eigene kulturelle Besonderheiten zu erweitern und sich damit anzuzeigen.

Bong Joon-ho gelingt diese Kunst mit dem Bezug auf ein politisch und medial stark aufgeladenes Ereignis wie den *McFarland Incident* bereits zu Beginn des Films, welchen er gleichzeitig in die klassischste aller Eröffnungen eines Monsterfilms einbettet: die Suggestierung der Entstehung eines Ungeheuers durch den Einsatz chemischer Stoffe.

Er kreiert eine Koexistenz zwischen Elementen aus dem Mainstream und dem Genre-Kino, deren Kombination dem Zuseher eine unterschiedlichere, seine kritische Wahrnehmung fordernde Form der Unterhaltung bietet als die *leichtere* Variante des Blockbusterfilms. Diese satirische Auseinandersetzung mit den USA fand und findet nach wie vor grossen Zuspruch bei der jüngeren Kinogeneration und zeigt die langsam

¹²⁷ *D-War*, Regie: Hyung-rae Shim, Südkorea 2007.

¹²⁸ *True Lies*, Regie: James Cameron, USA 1994.

¹²⁹ *Body of Lies*, Regie: Ridley Scott, USA 2008.

entstehenden Sättigung der Jugend an amerikanischen Blockbusterfilmen als Folge einer Innovationslosigkeit und gleichzeitig das heimische und weltweite Prosperieren der eigenen Populärkultur.¹³⁰

Die Form der satirischen Kritik richtet sich aber nicht ausschliesslich gegen Hollywood, sondern dient auch als eigenkritische Selbstreflexion der eigenen soziokulturellen Unzulänglichkeiten. Dinge wie Korruption und Bestechung stellen nach wie vor eine grosse Problematik in Südkorea dar, werden von der Gesellschaft aber auf sehr humorvolle Art und Weise aufgenommen, da sie als bekannter und alltäglicher Bestandteil dieser tief im südkoreanischen Denken verankert sind.

Bong Joon-ho untersucht in seinen Filmen diese sonderbar anmutenden Einstellung seiner Landsmänner und -frauen hinterfragt die Gründe dieses Akzeptanz. Er wirft diese Fragen bezüglich korrektes Denken und Moralität in den Raum, ohne sich jedoch ein Urteil anzumassen. Der Erfolg des Films zeigt die Willigkeit des Publikums, sich mit diesen kulturellen Eigenarten auseinanderzusetzen - ein Umstand, der den Wandel der Zeit markiert und verdeutlicht, dass der Grossteil der Menschen sich mental aus den Nachwirkungen der Militärdiktatur befreien konnte.

Mit seinen ähnlich kritischen Aussagen in *BARKING DOGS NEVER BITE*¹³¹ sah sich Bong noch mit einem Publikum konfrontiert, welches dem Einspielergebnis nach zu urteilen diese Art von schwarzem Humor noch nicht zu würdigen wusste.¹³²

Natürlich muss angemerkt werden, dass dieses Vorgängerwerk weder über die Merkmale eines *High Quality*-Produkts verfügt noch die Faszination in Person eines fischartigen Monsters bieten kann, womit sich schlussfolgern lässt, dass der technische Aspekt eines HQ-Films sehr prägnant sein muss, um die dem Zuschauer servierte Last eines kritischen Untertons "schmackhaft" machen zu können. Gleichzeitig muss für den finanziellen Erfolg einer solchen Produktion auf die jeweilige politische und soziale Situation zur Zeit des Releases geachtet werden. Der finanzielle Erfolg eines

¹³⁰ Anm.: Einspielergebnisse nachzulesen auf *Box Office Mojo* (www.boxofficemojo.com).

¹³¹ *Flandersui gae*, Regie: Joon-ho Bong, Südkorea 2000.

¹³² http://boxofficemojo.com/movies/intl/?page=&view=bycountry&id=_fFLANDERSUIGAEB01, 19.04.2012.

Filmes wie *THE HOST* (so er denn technisch realisierbar) wäre Mitte der 80er Jahre undenkbar gewesen, da das Kino für das von ihrer Politik leidgeplagte Volk ein Ort der "leichten" Unterhaltung repräsentierte, siehe wie bereits erwähnt am Boom des Hongkong Actionfilms der 80er und 90er Jahre. Dieses Wechselverhältnis zwischen Kino und das Miteinbeziehen der politischen Lage im Hinblick auf die Wahl eines bestimmten Veröffentlichungstermins verdeutlicht die immer tiefer zusammenwachsenden Grenzen zwischen Film als Kunstmedium der Fiktion oder als sozialkritisches Porträt einer profanen alltäglichen Wirklichkeit und der sozialen Komponente seines Umfelds, dessen Akzeptanz letztendlich über Erfolg oder Misserfolg entscheidet.

Diese Ansichten werden nur erwähnt, um die unterschiedlichen Wege aufzuzeigen, die die Filmstudios Südkoreas und der Vereinigten Staaten bei ihrem Streben nach der Gunst des Zuschauers einschlagen. Anders als in Filmen wie *GODZILLA* oder *JURASSIC PARK* steht, wie wir bereits festgestellt haben, die menschliche Komponente in *THE HOST* im Vordergrund. Die Thematisierung von menschlichem Verhalten in Drucksituationen stellt Fragen nach der Einhaltung der sozialen Moralität in Verbindung mit einer medienkritischer Darstellung, die in den amerikanischen Pendants nicht vorrangig sind. Das soll kein negativer Vorwurf gegenüber Klassikern wie *JAWS* oder *JURASSIC PARK* sein, doch ist deren Fokus vermehrt auf die schreckenserregenden Monster gelegt, die als Peiniger der Menschen fungieren und somit ihrer dem Genre nach bestimmten "Arbeit" nachgehen, während in *THE HOST* die Familie als Sympathieträger im Zentrum steht. Bong Joon-ho geht soweit, als dass er seinem Ungeheuer menschliche Züge verleiht, indem er es tollpatschig durch die Gegend bewegen lässt und sein Äusseres eher einen komikhaften Eindruck erweckt als Angst und Schrecken einzuflößen.

Diese Ausführungen belegen meiner Meinung nach die Theorie, dass Filme sehr wohl als unikale Repräsentanten eines jeweiligen Kultur- oder gar Landeskreises fungieren können. Der Blockbusterfilm als Distributionsmedium, welches die Massen anspricht, dient dabei als Paradebeispiel, um aufzuzeigen, dass zuallererst die Vorlieben des

heimischen Kinopublikums die einzelnen Bausteine eines Big Budget-Films bestimmen und vice versa. Aus diesen Elementen lässt sich Information über die Sehgewohnheiten eines Volkes herausfinden, die uns der möglichen Definition einer kulturellen Identität ein Stück näherbringen. Nehmen wir die Vereinigten Staaten von Amerika als Beispiel und versuchen objektiv die Sehgewohnheiten der Amerikaner in Relation mit der schieren Menge an Blockbusterfilme der letzten Jahre zu betrachten, so kann vorsichtig formuliert werden, dass sich die amerikanische Lebensphilosophie des überdimensionierten Entertainments gepaart mit dem patriotisch sehr ausgeprägten Selbstbewusstsein auch auf der Leinwand widerspiegelt. Blockbusterfilme made in Hollywood sind als wichtige Elemente des Nationalstolzes eines gesamten Landes zu verstehen womit wir wieder bei Siegfried Kracauer angelangt sind und seiner Feststellung, dass das Gezeigte auf der Leinwand des Kinos Rückschlüsse auf die Denkweise des Publikums in seinem realen Umfeld erlaubt.¹³³

5.5 Ausblick auf eine ungewisse Zukunft

Blockbuster- bzw. HQ-Filme aus Südkorea entwickeln sich beide in eine ähnliche Richtung, indem sie einerseits über die bereits angeführten eigenständigen und unüblichen Merkmale verfügen und andererseits dadurch Anklang von einem beachtlichen Publikum aus den westlichen Breitengraden finden.

Das südkoreanische Kino befindet sich momentan in einer beneidenswerten Lage, da es einerseits genug heimische Produktionen aufbieten kann, um in seriöser Konkurrenz zum amerikanischen Film am umkämpften südkoreanischen Markt stehen kann. Andererseits wird dieser neue Stil von Experimentalregisseuren wie Park Chan-wook oder Kim Ki-duk weiterhin lanciert und findet grossen Anklang am ausländischen Markt. Die unmittelbare Geschichte lehrt uns jedoch die Kurzlebigkeit des Erfolges und sollte als warnender Hinweis dienen, Faktoren wie Innovation und kulturelle Phänomene stets als Basis für neue Produktionen heranzuziehen, um sich

¹³³ Kracauer, Siegfried, *From Caligari To Hitler*.

somit die schwer definierbare Anziehungskraft des zeitgenössischen südkoreanischen Thrillers zu bewahren.

6 Zusammenfassend

Diese Arbeit wurde mit dem Ziel verfasst, anhand der behandelten Filmbeispiele aufzuzeigen, wie durch das Medium *Kino* das Selbstbewusstsein eines ganzen Volkes gesteigert und Elemente zusammengeführt werden, die illustrieren, in welchem Kontext die Identitätssuche des zeitgenössischen südkoreanischen Films zum kulturellen und ökonomischen Aufstreben einer jungen Republik steht.

Die filmischen Beispiele und ihre spezifischen Merkmale offenbaren einerseits die Aufarbeitung der Bevölkerung mit seiner politischen Vergangenheit, andererseits aber die Abgrenzung von den Lasten dieser durch eine emanzipierte Denkweise, die zwar ein neues Selbstbewusstsein schafft, nichtsdestotrotz und genau dadurch in ihrer Wurzel von eben dieser unmittelbaren düsteren Geschichte des Landes im 20. Jahrhundert geprägt ist und somit nichts weniger als ihr Resultat darstellt.

Genau dieser Umstand, dass die Charaktere der einzelnen Filme als personifizierter Repräsentant des koreanischen Volkes in welcher Form auch immer mit ihrer persönlichen Vergangenheit brechen wollen, dieses aber nicht vermögen, trägt wesentlich zu der kulturellen Identitätsfindung des südkoreanischen Filmes bei. Das südkoreanische Publikum wird sich im Klaren darüber, dass die Vergangenheit seines Landes auch einen wesentlichen Part seiner eigenen darstellt und im Film, sei es durch Abstinenz oder Aufarbeitung dieser, weiter existieren wird. Letztendlich kann ihm der Film somit als ein nützliches Werkzeug der Selbstreflexion dienen, indem er diesem beispielsweise Fehler, die in der politischen Vergangenheit getätigt wurden und an einzelne Regierungsmitglieder und Autoritätsperson festgemacht wurden, als Fehler eines Kollektivs entlarven und somit eine neue Perspektive der Wahrnehmung offenlegen kann¹³⁴.

Kino kann aber auch einen Blick in die Zukunft gewähren, indem es die Visionen experimentierfreudiger Regisseure als neuartige Stilgemische

¹³⁴ siehe Drittes Kapitel dieser Arbeit: *Storytelling als kollektive Erinnerung - "Memories of Murder"*.

eingefängt, um den Zuschauer durch Steuerung seiner Wahrnehmung auf problematische Themen in der Gesellschaft, wie Gewalt, Sexualität und die Rolle der Frau im Allgemeinen, aber auch Fragen der Ethik aufmerksam zu machen und seinen Blick von der Leinwand auf die Theaterbühne seines alltäglichen Lebens zu lenken¹³⁵.

Letztendlich kann Film aber, wie Kracauer schon in seinen Werken verweist, als ein materielles Produkt der Gesellschaft gesehen werden, das seine Herkunft und seinen technischen Hintergrund nicht leugnen kann und somit immer ein Informationsträger dieser Elemente darstellt, indem es den technischen und sozio-kulturellen Fortschritt in seinem Naturell als technische Aparatur und Ort des Storytellings dokumentiert.

Abschliessend möchte ich den Filmwissenschaftler und Autor Julian Stringer zitieren, der die Bedeutung des südkoreanischen Films in einem seiner Texte treffend darstellt und die Problematik seiner Essenz prägnant erfasst hat:

*"The Meaning of a South Korean movie is not waiting to be discovered, it is not the result of internal textual properties, which just need to be unlocked by clever and attentive audiences. Rather, the meaning of Korean cinema in international and domestic contexts is the result of ongoing and endless processes of negotiation and renegotiation over its identity and status."*¹³⁶

¹³⁵ siehe Viertes Kapitel: *Gewaltdarstellung und Repräsentation des Bösen - Old boy*.

¹³⁶ Julian Stringer, "Putting Korean Cinema in its place: Genre Classifications and the contexts of reception, in: *New Korean Cinema*, S. 96

7 Bibliografie

FILME

- *BEDEVILLED*, (*KIM BOK-NAM SALINSAGEONUI JEONMAL*), Regie: Chul-soo Jang, Südkorea 2010.
- *CHASER, THE*, (*CHUGYEOGJA*), Regie.: Na Hong-jin, Südkorea 2008.
- *HOST, THE*, (*GWOEMUL*), Regie: Joon-ho Bong, Südkorea 2006.
- *JOINT SECURITY AREA*, (*GONGDONG GYEONGBI GUYEOK JSA*), Regie: Chan-wook Park, Südkorea 2000.
- *MEMORIES OF MURDER*, (*SALINUI CHUEOK*), Regie: Joon-ho Bong, Südkorea 2003.
- *OLD BOY*, (*OLDEUBOI*), Regie: Chan-wook Park, Südkorea 2003.
- *SHIRI*, (*SWIRI*), Regie: Je-gyu Kang, Südkorea 1999.
- *SYMPATHY FOR MR. VENGEANCE*, (*BOKSUNEUN NAUI GEOT*), Regie: Chan-wook Park, Südkorea 2002.

LITERATUR

SELBSTSTÄNDIGE LITERATUR

- Choi, Jin-hee, *The South Korean Film Renaissance*, Middletown: Wesleyan University Press 2010, *location 73/265* kindle edition.
- Gateward, Frances, *Seoul Searching*, New York: University Press 2007.

- Il-yeon, Kim, Dal-yong, *Overlooked historical record of THE THREE KOREAN KINGDOMS*, Seoul: Jimoondang 2006.

- Jung, Ji-youn, *Korean Film Directors: Bong Joon-ho*, Seoul: Korean Film Council 2008, kindle edition.

- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Filmes*, HG: Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, *Siegfried Kracauer Werke Band 3 Theorie des Films*, Berlin: Suhrkamp 2005, S.111 (Theory of Film, New York: Oxford University Press 1960).

- Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler*, Berlin: Suhrkamp Verlag ⁸1984, S.121; (*From Caligari to Hitler: A psychological history of the german film*, New Jersey: Princeton University Press 1947).

- Kim, Young-jin, *Korean Film Directors - Park Chan-wook*, Seoul: Korean Film Council 2007, 14%, location 292/2221).

- McLuhan, Marshall, *Understanding the media*, London: Taylor & Francis ²2001, (New York: McGraw-Hill 1964).

- *Old Boy, Volume 1*, Illustrator: Nobuaki Minegishi, Autoren: Garon Tsuchiya, Kathrin Genta; Dark Horse Comics, Juli 2006.

- Ryu, Yeo-Hae, *"Die Verfolgung völkerstrafrechtlicher Verbrechen nach deutschem und südkoreanischen Strafrecht"*, Göttingen: Cuvillier Verlag 2007.

- Shim, Doobo "Hybridity and rise of korean popular culture", *Sage Publications* National University of Singapore 2006, <http://mcs.sagepub.com/content/28/1/25>, 14.08.2012; (Original: Nowell-

Smith, G. (ed.) *The Oxford History of World Cinema*. Oxford, 1996 Oxford University Press).

- Simmel, Georg, *Die Großstädte und das Geistesleben*, Berlin: Suhrkamp 2006.

- Stringer, Julian (Hg.), Shin, Chi-yun (Hg.), *New Korean Cinema*, New York: New York University Press 2005.

UNSELBSTSTÄNDIGE LITERATUR

- Zarifi, Sam, "Should Korea end the death penalty?",
koreaherald.com, 08.06.2011,
<http://view.koreaherald.com/kh/view.php?ud=20110608000910&cpv=0>.
18.07.2012).

- Rosen, Björn, "Koreas rebellisches Herz", *Die Zeit online*, 16.10.2012,
<http://www.zeit.de/reisen/2012-10/suedkorea-gwangju-reise>, 22.10.2012

- Scofield, David, "The mortician's tale: Time for US to leave Korea", *Asia Times Online*, 28. Jänner 2004,
<http://www.atimes.com/atimes/Korea/FA28Dg02.html>, 12.09.2012).

- Julian Stringer, "Putting Korean Cinema in its place: Genre Classifications and the contexts of reception, in: *New Korean Cinema*

- Seung-hyun, Park "Korean Cinema after liberation: Production, Industry, and Regulatory Trends", in *Seoul Searching*, Frances Gateward Hg.)

- Park Sung-Hyun, "Korean Cinema after Liberation: Production, Industry, and Regulatory Trends, *Seoul Searching*, S. 33/330 10%, kindle edition).

- Paquet, Darcy "Christmas in August and Korean Melodrama", *Seoul Searching*, S.41.

- Cho, Su-jin, "Frauenfiguren im koreanischen Film der Gegenwart im Bezug auf den gesellschaftlichen Kontext", Disseration Erlangen 2006, Choi Jin-Yong, *Überblick zur Entwicklungsgeschichte der koreanischen Filmpolitik*, S. 148.

8 Anhang

8.1 Zusammenfassung in deutscher Sprache

Die hier vorliegende Arbeit untersucht den Zusammenhang zwischen zeitgenössischem südkoreanischen Suspense-Kino und der soziokulturellen Entwicklung Südkoreas und versucht, diverse Fragen nach der Relation zwischen Kunst und Gesellschaft zu beantworten. Anhand ausgesuchter Filmbeispiele wird das Kino als Spiegelbild der gesellschaftlichen Emanzipation analysiert, dessen auf der Leinwand dargestellte Bilder Projektionen der Hoffnungen und Ängste des Zuschauers widerspiegeln können.

Frei nach Siegfried Kracauers *Theorie des Films* ist der Anspruch dieser Arbeit, die Macht des Kinos auf die Wahrnehmung des Zuschauers zu offenbaren und diese vor allem kritische Sichtweise als eine zur gesellschaftlichen Umorientierung parallel stattfindende Entwicklung aufzuzeigen.

Die behandelten und dem Thriller-Genre zugeordneten Filme decken diverse Unterbereiche wie *Crime-*, *Psycho-* und *Actionthriller* ab und geben einen Einblick in die neue thematische und stilistische Vielschichtigkeit des südkoreanischen Filmes als unmittelbare Folge des Endes der Militärregierung der 80er Jahre und nicht minderweniger als ein Wunschdenken des Zuschauers, welches sich aus den Elementen der Aufarbeitung seiner Vergangenheit, einer audiovisuellen Innovation und bombastischer Unterhaltung konstituiert.

Die Charaktere der Filme dienen einerseits als Repräsentant dieses Wunschdenkens von Seiten des Publikums, andererseits erweisen sie sich jedoch viel mehr als Opfer ihres sozialen Umfelds, und verinnerlichen somit den Zeitgeist ihrer Gesellschaft, indem sie beispielsweise problematische Themen wie Inzest, die Beziehung zwischen Süd- und Nordkorea oder die das nach wie vor sexistische Frauenbild in der südkoreanischen Öffentlichkeit zu entmystifizieren versuchen.

Filme wie *Memories of Murder*, *Old Boy* oder *Shiri* transportieren die Sicht- und Denkweisen der Menschen ihrer Zeit und tragen somit aufgrund ihrer kritischen Hinterfragung von sozial relevanten Aspekten wesentlich zur kulturellen Identitätsfindung einer noch jungen Republik bei.

8.2 English Abstract

The purpose of this thesis paper is to illustrate the relationship between contemporary south korean suspense cinema and the sociocultural development of South Korea and to find answers to occurring questions. Based on explicitly chosen film examples this paper exposes cinema as a relentless mirror of emancipation in society, whose screened pictures are revealed as images of the hopes and fears of the audience.

According to Siegfried Kracauers *Theory of films* this thesis also pursues the goal of unfolding the power and influence of motion pictures on the perception of the spectator and of showing that sceptical approach as a phenomenon parallel occuring to a social restructuring process of a young republic.

The to the subgenre *action-, psycho- and crime thriller* associated motion pictures are able to show insights in the new complexity of contemporary south korean cinema as a result of the ending of the military regime in the 1980s and much more as wishful thinking on part of the audience, which constitutes itself on various elements like reprocessing its past, audiovisual innovation and major entertainment.

The characters found in those movies don't only represent this desire inspired thinking by the audience but reveal themselves much more as victims of their social milieu, that bear the zeitgeist of their society deep in their nature as the demistification of problematic issues such as incest, the north- and southkorean relationship or the still existing sexist perception of women in some parts of todays society in *modern* South Korea.

Motion pictures like *Memories of Murder*, *Old Boy* or *Shiri* transport the mindset and mentality of the people of their times and contribute essentially to the search of cultural identity of a young republic as South Korea by questioning such relevant aspects of social life.

8.3 Curriculum Vitae



Name
Geburtsdatum
Geburtsort
Staatsbürgerschaft

Dejan Valkov
15. April 1987
Lowetsch (Bulgarien)
Österreich

Schulische Laufbahn

- 2005: Abschluss (Matura)
Vöcklabruck

Bundesgymnasium

- 2006: Ableistung Zivildienst

Senioren- und
Pflegeheim Bad Ischl
(Haustechnik)

- seit Ende 2007: Studium

Universität Wien,
Theater-, Film- und
Medienwissenschaften

Besondere Kenntnisse

PC - Kenntnisse,
Klavier

Sprachkenntnisse

Bulgarisch, Englisch

