



KYOUNG-SUK SUNG

FREMDER BRUDER

DAS TEILUNGSTRAUMA SÜD- UND NORDKOREAS IM SPIEGEL DES KOREANISCHEN FILMS



WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE
AUS DEM TECTUM VERLAG
Reihe Medienwissenschaften

**WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE
AUS DEM TECTUM VERLAG**

Reihe Medienwissenschaften

Band 32

Kyoung-Suk Sung

Fremder Bruder

Das Teilungstrauma Süd- und Nordkoreas im Spiegel des
koreanischen Films

Tectum Verlag

Kyoung-Suk Sung

Fremder Bruder. Das Teilungstrauma Süd- und Nordkoreas im Spiegel
des koreanischen Films

Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag:

Reihe: Medienwissenschaften; Bd. 32

© Tectum Verlag Marburg, 2016

Zugl. Diss. Univ. Johannes Gutenberg-Universität Mainz 2013

ISBN: 978-3-8288-6598-3

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter
der ISBN 978-3-8288-3862-8 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildungen: shutterstock.com © meunierd

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Danksagung

Es ist jetzt an der Zeit, mich von Herzen bei allen Menschen zu bedanken, die mir die Erstellung meiner Dissertation ermöglicht haben und die mich in dieser spannenden Phase meiner akademischen Laufbahn mit Vertrauen und Geduld begleitet haben.

Ein besonderes Wort des Dankes möchte ich an meinen Doktorvater Herrn Dr. phil. habil. Marcus Stiglegger richten, der mit seinem Fachwissen, seiner konstruktiven Kritik und seinen vielen Ideen immer wieder den nötigen Antrieb gegeben hat. Er hat mir sehr viel Geduld entgegen gebracht und mit wertvollen Ratschlägen für das Gelingen der Arbeit gesorgt. Mit meiner Arbeit hat er mir die Ehre erbracht, seine erste Absolventin sein zu dürfen. Doch auch Herrn Uni.-Prof. Dr. rer. nat. Anton Escher bin ich für sein zweites Gutachten zu Dank verpflichtet, der mit seinen Anregungen meine Arbeit unterstützt hat.

Des Weiteren möchte ich mich bei Prof. Yvonne Schulz Zinda im Fach Koreanistik an der Universität Hamburg sowie meinem Mentor Herr Wieland Speck, dem Direktor der Sektion Panorama auf der Berlinale, bedanken, die an meiner Dissertation großes Interesse gezeigt und mir gerne mit ihren Fachkenntnissen viele Verbesserungsvorschläge mitgeteilt haben. Durch ihre Unterstützung wurde meine Arbeit noch vollständiger und neben ihrer fachlichen Hilfe haben sie mich als wichtige Ansprechpartner weiterhin motiviert, diese Arbeit zu Ende zu bringen. Erwähnen möchte ich ebenso Frau Elisabeth Bodenstein, die Sachbearbeiterin im Prüfungsamt; sie hat sich in der letzten Phase meiner Promotion mütterlich um mich gekümmert.

Auch möchte ich mich bei meinen Freundinnen Laura Racciatti, Esther Strauch, Katharina Hombach und Dr. Kirsten Nazarkiewicz bedanken, die mich nicht nur tatkräftig unterstützt haben, sondern mich stets aufbauten und für die erforderliche Abwechslung sorgten. Sie haben mich in schweren Phasen mit ganzem Herzen unterstützt und waren für mich immer da, meinen akademischen Werdegang und persönliche Entwicklung in Deutschland zu begleiten. Außerdem bin ich den liebevollen Eltern Laura Racciattis und ihrer Schwester Eva sehr dankbar, die mich als ihr Familienmitglied aufgenommen haben und in den letzten Jahren mit mir auf diesen Moment gewartet haben.

Ich darf natürlich nicht vergessen, mich bei meiner Familie zu bedanken, die während meines mehrjährigen Aufenthalts in Deutschland die „Zwangsteilung“ ausgehalten hat. Eine herausragende Stellung in jeglicher Hinsicht nimmt mein Mann ein, der von Anfang meiner Studienzeit in Deutschland an meine Entwicklung begleitet hat und mit seiner liebevollen Fürsorge immer an meiner Seite war. An dieser Stelle erinnere ich

mich auch an meine Schwiegermutter, die vor vier Jahren starb, ohne zu sehen, dass ich mein Ziel erreicht habe.

Mit dieser Gelegenheit möchte ich meinen tiefen Dank mir selbst gegenüber zur Sprache bringen; ich war mutig, nach Deutschland zu kommen und mich selbst zu finanzieren, und habe trotz aller Umstände dafür gekämpft, das Studium und im Anschluss die Promotion durchzuführen und erfolgreich zu Ende zu bringen. Hiermit schließe ich das bisher wichtigste Kapitel in meinem Leben ab und zugleich öffne ich ein neues Kapitel. Die mit Geduld und Zeit gemachten Erfahrungen der letzten Jahre werden mich weiterhin begleiten, um meinen akademischen Werdegang zu entwickeln.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	7
1. Einleitung	13
2. Filmsoziologische Theorie und südkoreanische Konfliktfilme	19
2.1 Die Definition des Konfliktfilms aus filmsoziologischer Sicht	19
2.2 Kracaurs Spiegeltheorie	21
2.3 Genretheorie und südkoreanische Filmgenres	24
2.4 Die Entwicklung des Konfliktfilms als Genre	26
2.5 Die Bedeutung des Korea-Krieges und seine kulturellen Auswirkungen	30
2.6 Die Bedeutung der Kriegsfilme zum Konfliktthema	33
2.7 Die Wiederholung des Themas und seine filmsoziologische Wechselwirkung	35
3. Die Nachkriegszeit bis Anfang der 1960er Jahre	41
3.1 Die sozialpolitische Atmosphäre	41
3.2 Bemerkungen im südkoreanischen Film	42
3.3 Filmbeispiele	49
3.3.1 Lebendige Schmerzen des Krieges: PIAGOL und BEAT BACK	49
3.3.2 Nach dem Krieg, und nun?: AIMLESS BULLET	58
3.3.3 Der Zeitgeist der Propagandafilme: FIVE MARINES	64
4. Die frühen 1960er Jahre bis 1980	67
4.1 Die sozialpolitische Atmosphäre	67
4.2 Bemerkungen im südkoreanischen Film	69
4.3 Filmbeispiele	74
4.3.1 Man-Hee Lee und seine Filme in den 1960er Jahren	75
4.3.1.1 Realisierter und realistischer Krieg: THE MARINE NEVER RETURNED	75
4.3.1.2 Familie mit zwei Ideologien: A HERO WITHOUT SERIAL NUMBER	77
4.3.1.3 Die Geschichte eines Dorfes und zugleich Koreas: LEGEND OF SARIGOL	79
4.3.2 THE DMZ	79

4.3.3 Abgeschweifte Liebe: THE NORTH AND THE SOUTH	81
4.3.4 Frauen in der Kriegszeit: FLAME IN THE VALLEY	82
4.3.5 Kwon-Taek Im in den 1970er Jahren	83
4.3.5.1 Der Filmemacher Kwon-Taek Im und die koreanische Filmgeschichte	83
4.3.5.2 Inszenierter Antikommunismus: TESTIMONY und DOES THE NAK-DONG RIVER FLOW?	85
4.3.5.3 Sozialkritischer Antikommunismus: NO GLORY	87
4.3.6 Konflikt und Versöhnung: RAINY DAYS von Hyun-Mok Yu	88
5. Die 1980er Jahre bis Ende der 1990er Jahre	91
5.1 Die sozialpolitische Atmosphäre	91
5.2 Bemerkungen im südkoreanischen Film	94
5.3 Filmbeispiele	101
5.3.1 Der Versuch der Ideologie zu entkommen: THE WINTER THAT YEAR WAS WARM, GILSOTTEUM und CHIL-SU AND MAN-SU	101
5.3.2 Der Übergang zum Humanismus: NORTH KOREAN PARTISAN IN SOUTH KOREA und THE TAEBAEK MOUNTAINS	104
6. Ende der 1990er Jahre bis 2008	109
6.1 Die sozialpolitische Atmosphäre	109
6.2 Bemerkungen im südkoreanischen Film	113
6.2.1 Blütezeit mit der Bezeichnung „Koreanischer Blockbuster“	113
6.2.2 Die Frage nach den Gründen für den Erfolg	116
6.3 Filmbeispiele	120
6.3.1 Spionagefilme und Thriller	122
6.3.1.1 Die Renaissance: SHIRI	122
6.3.1.2 Geheimnisvolle Freundschaft und ihr tragisches Ende: JSA	126
6.3.1.3 Heimatlosigkeit: DOUBLE AGENT	131
6.3.1.4 Gewalttätige Heldin oder doch unverändert das Opfer?	133
6.3.2 Bittere Realität, süßer Traum	138
6.3.2.1 Die Geschichte der vergessenen Menschen: SILMIDO	138
6.3.2.2 Vergangene und vergessene Realität: ADDRESS UNKNOWN und THE COAST GUARD	142
6.3.2.2.1 Ki-Duk Kim, vom Outsider zum Insider des koreanischen Kinos	142
6.3.2.2.2 Spuren der Landstragödie	144
6.3.2.3 Märchenhafter Konflikt: WELCOME TO DONGMAKGOL	151
6.3.2.3.1 Eine Utopie	151
6.3.2.3.2 Dongmakgol, der mythologische Ort	152
6.3.2.3.3 Figuren in der Utopie	153
6.3.2.3.4 Die fantasierte Geschichte verfehlt die Realität	155
6.3.3 Kriegsfilm im Wandel: TAEGUKGI	156
6.3.3.1 Der historische Stellenwert und Besonderheiten	156

6.3.3.2	Naturalistische Kriegs- und Gewaltdarstellung	160
6.3.3.3	Figuren im Krieg: An der Grenze zwischen Leben und Tod	162
6.3.4	Komödien: Die Landesteilung als humoristischer und ernsthafter Gegenstand	165
6.3.4.1	Komödie über ein Tabuthema	165
6.3.4.2	Allgemeine Besonderheiten	168
6.3.4.3	Spion und Soldat, nordkoreanische Figuren als Quelle der Belustigung	170
6.3.4.4	Eine Liebesgeschichte zwischen zwei geteilten Ländern	172
6.3.4.5	Nordkoreanische Spione mit Selbstvorwürfen	175
6.3.4.6	Stereotypen	176
6.3.4.7	Geteilte Familie: Personalisierte Teilungssituation	177
6.3.4.8	Wiedervereinigung und Nostalgie: A BOLD FAMILY und GOOD BYE, LENIN!	180
6.3.5	Exkurs: Dokumentarfilme über den Konflikt	183
6.3.5.1	Das Verhältnis zwischen Dokumentarfilmen und der Gesellschaft	183
6.3.5.2	Perspektive und Bedeutung: REPATRIATION	185
6.3.5.3	Drei filmische Elemente zur Wiedergabe der Geschichte	186
6.3.5.3.1	Filmische Gegenstände	186
6.3.5.3.2	Narration des Erzählers	188
6.3.5.3.3	Authentische Räumlichkeit in Süd und Nord	189
7.	Die Gegenwart seit 2008	191
7.1	Die sozialpolitische Atmosphäre	191
7.2	Bemerkungen im südkoreanischen Film	193
7.3	Filmbeispiele	197
7.3.1	Erinnerung an den Krieg und Verbindung mit der Gegenwart	197
7.3.1.1	Heroisierte Schülersoldaten, inszenierte Spektakel: 71 – INTO THE FIRE	198
7.3.1.2	Wir kämpfen nicht gegen Feinde, sondern gegen den Krieg: THE FRONT LINE	199
7.3.1.3	Kritik am aktuellen Korea mit einer überirdischen Figur: POONGSAN	202
7.3.2	Ein anderer Korea-Krieg: Der Vietnamkriegsfilm	205
7.3.2.1	Vietnamkrieg und Korea: politischer und wirtschaftlicher Hintergrund	205
7.3.2.2	Vietnamkrieg im Horrorfilm und im Melodrama: R-POINT und SUNNY	207
7.3.3	Spione in der Vergangenheit und Gegenwart	212
7.3.3.1	Von Gegner zu Bruder: SECRET REUNION	213
7.3.3.2	Die aktuelle politische Situation in Nordkorea: BERLIN FILE und SECRETLY GREATLY	219
7.3.3.3	Der Alltag von Spionen im Laufe der Zeit: SPY PAPA und SPY	220
7.3.4	Selbstkritischer Blick auf die nordkoreanische Gesellschaft: CROSSING, WINTER BUTTERFLY, RYANGGANG CHILDREN und 48M	221
7.3.4.1	Abwesender Vater, Frauen und Kinder als Opferfiguren	223
7.3.4.2	Unfähige Regierung, vernachlässigte und unter Nahrungsmangel leidende Bevölkerung	225
7.3.4.3	Alltägliche Orte als Filmische Räume	230

7.3.4.4 Kommunismus als leeres Wort	232
7.3.5 Kritik an der neuen Heimat aus der Sicht nordkoreanischer Flüchtlingen.....	233
7.3.5.1 Keine Heimat für Fremde: HELLO! STRANGER	233
7.3.5.2 Nordkoreanische Flüchtlinge im Süden: THE JOURNALS OF MUSAN	234
7.3.5.3 Hier ist doch keine Heimat: DANCE TOWN	237
7.3.5.4 Lebensräume in der neuen Heimat als weiteres Gefängnis	240
7.3.6 Der Konflikt zwischen Süd und Nord aus der Sicht einer dritten Person	242
7.3.6.1 Die geliebte Stadt: DEAR PYONGYANG und GOODBYE PYONGYANG	243
7.3.6.2 Zwei Menschenschicksale jenseits des Dooman-Flusses: DOOMAN RIVER	245
7.3.6.3 Nordkorea und seine Augenzeugen: KIMJONGILIA und YODOK STORIES	253
8. Schlussbetrachtung	255
8.1 Wiederholte filmische Motive und ihre Bedeutungen	255
8.2 Konfliktfilm, gestern, heute und morgen: Eine Perspektive des südkoreanischen Konfliktfilms ...	267
Bibliographie	275
Filmographie	299
Abbildungen	317

1. Einleitung

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

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

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

Die jüngeren Generationen, zu denen ich auch gehöre, kennen ausschließlich „das geteilte Korea“ oder, besser gesagt, die zwei Landesnamen „Süd- und Nordkorea“, sie lernten durch die Schulbildung indirekt, worauf sich diese Teilung historisch gründete. Im Rückblick auf meine persönliche Grundschulzeit haben regelmäßige Filmvorstellungen und Malwettbewerbe als wichtige Schulveranstaltungen stattgefunden, in denen es um Antikommunismus ging. Diese vom der damaligen Staat engagierten Veranstaltungen haben die jüngeren Generationen unbewusst dahingehend geprägt, was Nordkorea für uns bedeutet und warum Südkorea gegen Nordkorea kämpft. Darüber hinaus wurde damit dieser Generationen klar gemacht, dass Nordkorea den Korea-Krieg und im Anschluss die Landesteilung verursacht hat. Für die jüngeren Generationen war Nordkorea seit ihrer Kindheit ein fremder und manchmal gefährlicher Feind. Vor diesen Hintergründen sind Filme für junge Leute eine indirekte visuelle Erfahrungsquelle, das Land vor ihrer Geburt besser kennenzulernen. Das Massenmedium Film als Konsumkultur ist sehr eng mit diesen Generationen verbunden, die als Hauptkinobesucherschicht gelten und sich mit ihren Interessen und Anregungen ständig weiter entwickeln. In der Erfolgsreihe des koreanischen Films ist das Thema Landesteilung und Nordkorea seit einigen Jahren als attraktiver Filmstoff der Filmindustrie, insbesondere in verschiedenen Filmgenres, oft zu finden. Eine Verbindung zwischen den Interessen der jungen Generation und den Filmen über dieses Thema brachte einen enormen Fortschritt auf dem südkoreanischen Filmmarkt. Mit dieser Neuheit wurden die anfangs gestellten Fragen konkretisiert: Warum wurde dieses eher politische Thema auffälligerweise im visuellen Kunstbereich aufgegriffen? Wie wird das Thema in Filmen aus unterschiedlichen Epochen gezeigt und dargestellt? Wovon wird dieses Kriegs-Syndrom beeinflusst? Schließlich kommt man auf die anfangs gestellte Frage zurück, warum das Massenmedium zu diesem historischen Ereignis zurückkehrt. Ein möglicher, aber wesentlicher Grund liegt darin, dass Korea das einzige Land der Welt ist, das noch geteilt ist, seitdem Vietnam nach einer langen Kriegszeit mit dem Sieg der kommunistischen Ideologie Mitte der 70er Jahre und das geteilte Deutschland unter dem Einfluss der demokratischen Stimmung in der internationalen Welt Anfang der 1990er Jahre

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

wiedervereignet wurden. Außerdem verursachte der Korea-Krieg die Spaltung Koreas in Süd- und Nordkorea, was die Geschichte des modernen Korea prägte; die Spaltung des Landes ist ein wichtiges Schlüsselwort, um die sich verändernden politischen Beziehungen zwischen Süd- und Nordkorea im Überblick zu begreifen. Weiterhin wirken sich die außergewöhnlichen politischen Umstände im Wandel der Geschichte von Süd- und Nordkorea auf verschiedenen Ebenen aus, auch im kulturellen Bereich. Dieser Zustand der Zerrissenheit beider koreanischer Staaten ist nicht nur von besonderer Bedeutung für Korea, sondern hat auch Auswirkungen auf die Nachbarländer.

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

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

Verhältnis zwischen Süd- und Nordkorea repräsentiert werden. Mit Hilfe von Beispielfilmen wird versucht, herauszufinden, wie stark und unterschiedlich der Bruderkrieg und die davon abgeleitete Teilung des Landes in südkoreanischen Filmen im Wandel der Geschichte widergespiegelt werden.

Die vorliegende Arbeit setzt sich zuerst mit Kracaurs Spiegeltheorie², einer filmsoziologischen Theorie, und der Genretheorie³ als wichtigen theoretischen Überlegungen auseinander, um zu verdeutlichen, in welchem Bezug Konfliktfilme über die südkoreanische Gesellschaft angesehen werden und welche Rolle sie als Spiegel der Gesellschaft spielen, um gesellschaftliche Stimmungen, Bewusstseinsformen und Wünsche zu verdeutlichen. Mit Hilfe der Genretheorie wird gefragt, ob es möglich wäre, den Konfliktfilm je nach Genretheorie als eigenständiges und einzigartiges Filmgenre in der südkoreanischen Filmwelt definieren zu können. Dabei werden die kulturellen und gesellschaftlichen sowie filmwirtschaftlichen Aspekte berücksichtigt.

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

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

2 Kracaure (1993): Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit., 2. Aufl.

3 Hicethier (2007): Genretheorie und Genreanalyse, S. 62–96, in: Moderne Film Theorie (Hrg. Jürgen Felix).

Veränderungen zu beschreiben, werden die großen grundlegenden Dinge in der Semiologie des Kinos, zum Beispiel Montage, Kamerabewegung, Einstellungsfolge, Beziehung zwischen Bild und Wort, Sequenz und andere Einheiten der großen Syntagmatik⁴, im Zentrum der jeweiligen Filmanalysen stehen.

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

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

4 Vgl. Metz (1972), S. 132.

2. Filmsoziologische Theorie und südkoreanische Konfliktfilme

2.1 Die Definition des Konfliktfilms aus filmsoziologischer Sicht

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

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

Die Definition des Konfliktfilms (engl. Division Film) stammt ursprünglich aus der koreanischen Literatur.⁵ Im Vergleich zum Film wurde im Bereich der koreanischen Literatur die Konflikt-Literatur seit Ende der 1970er Jahre erforscht und im Jahr 1980 intensiv untersucht. Die Konflikt-Literatur wurde innerhalb der koreanischen Literatur

5 Vgl. Kang (2004), S. 229.

folgendermaßen definiert: „Die gesamte Literatur, die für die Befreiung von Konflikt und Schmerzen während der Spaltung des Landes nach der Befreiung von der japanischen Kolonialherrschaft am 15.08.1945 produziert wurde.“⁶ Die Definition des Konfliktfilms hat dieselbe Bedeutung. Ui-Su Kim hat im Jahr 1998 in seiner Masterarbeit zu ersten Mal für den Konfliktfilm eine wissenschaftliche Definition erstellt, die sich auf die Situation der Spaltung des Landes bezog.⁷ Diese Definition umfasst alle Situationen, um die es vor, während und nach dem Krieg geht. Das ist zwar der erste Versuch, den Konfliktfilm zu definieren, jedoch wurde er von nachfolgenden Untersuchungen, z. B. von Su-Hyun Kim⁸, wegen seiner Unklarheit kritisiert. Seine Definition ist so umfangreich, dass sie nicht spezifisch genug ist, um die später aufgetauchten ähnlichen Kategorien zu diesen Themen zusammenzufassen. Der Konfliktfilm wird von späteren Arbeiten neu definiert, wiederum jedoch nicht klar genug. Im Laufe der Zeit hat er sich häufig verändert, deshalb ist es notwendig, ihn endgültig zu definieren. Ein wichtiger Grund der bislang unklaren Definitionen liegt wahrscheinlich darin, dass diese landesweite Tragödie trotz ihrer langen Dauer noch nicht abgeschlossen ist. Die politischen Beziehungen zwischen Süd- und Nordkorea ändern sich ständig, deshalb werden die vergangenen Zeiträume und bestimmte Epochen als Teil der koreanischen Filmgeschichte unter diesen Aspekten betrachtet. Die bisherigen wissenschaftlichen Untersuchungen sind nicht aktuell genug, so dass eine Reevaluation erforderlich ist.

Aus diesem Grund wird in der vorliegenden Untersuchung vorgeschlagen, grundsätzlich solche Filme als Konfliktfilme zu bezeichnen, die die Spaltung des Landes und die Beziehungen zu Nordkorea sowie die durch die Landesteilung im Nachhinein entstehenden Probleme thematisieren. Dieser Begriff umfasst nicht nur die Ereignisse in der Vergangenheit, sondern auch die zeitlichen und räumlichen sowie nachfolgenden gesellschaftlichen, ideologischen Veränderungen, die bis heute aktuell sind. Der Korea-Krieg endete vor ca. 60 Jahren, jedoch leidet Korea in verschiedenen Bereichen unter der Spaltung des Landes. Süd- und Nordkorea stehen sich gegenüber und bedrohen die Sicherheit des jeweils anderen. Die koreanischen Konfliktfilme stehen auch in engem Zusammenhang mit dieser politischen Situation und die Darstellung sowie Thematisierung Nordkoreas werden jeweils durch die verschiedenen Generationen der Filmemacher unterschiedlich präsentiert. Nach dem Korea-Krieg im Jahr 1950 wurde in den Filmen das Thema „Landesteilung“ und dazu gehörende spannungsgeladene Themen aufgrund der aktuellen Situation der Spaltung des Landes häufig aufgegriffen und bis heute oft behandelt. Die Beispielfilme, die für diese Untersuchung ausgewählt worden sind, präsentieren zum Teil direkt die geschichtlichen Tatsachen in der Vergangenheit und die nachfolgenden Veränderungen in Bezug auf die Wahrnehmung Nordkoreas in der südkoreanischen Gesellschaft. Es ist darüber hinaus interessant, die filmischen Hauptinhalte und Darstellungen von Konfliktfilmen im Laufe der Zeit zu beobachten.

6 Vgl. Kang (2004), S. 229.

7 Vgl. Kim (1998), S. 17.

8 Vgl. Kim (2004), S.10.

2.2 Kracaurs Spiegeltheorie

Nach S. Kracauer, dem bedeutendsten Theoretiker des filmischen Realismus in der Filmgeschichte, ist der Film weit besser als andere Medien dazu geeignet, die „physische Realität“, den „Fluss des Lebens“ zu erfassen.⁹ In seinem Buch *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* geht er davon aus, dass Film, der für ihn kein Artikulationsmedium der Massen ist¹⁰, der Spiegel der bestehenden Gesellschaft sei und die Realität eines kollektiven Unbewussten widerspiegle.¹¹ Weiterhin betont er: „Der Kinobesucher folgt den Bildern auf der Leinwand in einem traumartigen Zustand. Man darf also annehmen, dass er die physische Realität in ihrer Konkretheit wahrnimmt; genau gesagt, er erfährt einen Fluss zufälliger Ereignisse, verstreuter Objekte und namenloser Formen.“¹² Er versteht in seiner Theorie die Realität als „Tagträume der Gesellschaft“, die mit herrschaftsfunktionaler Ideologie verbunden ist; Film sei dabei als Erweiterung der Fotografie zu verstehen, die die „physische Realität“ ohne Manipulation widerspiegelt. Für Kracauer geht das Filmpublikum nicht aus dem Wunsch ins Kino, einen bestimmten Film zu sehen, um sich zu amüsieren, sondern um vom Zugriff auf das Bewusstsein erlöst zu werden.¹³

Damit steht Kracauer mit Rudolf Arnheim in der zeitgenössischen Filmtheorie dem Expressionismus gegenüber und öffnet den Konflikt zwischen Realismus und Expressionismus. Seine wichtige Blickveränderung vom Expressionismus zum Realismus liegt darin, dass er Film als wirtschaftliches Produkt ansieht, so dass er in der kapitalistischen Gesellschaft der Logik des Produkts folgen muss. Nach Kracauer existiert Film nicht als rein ästhetisches Objekt, sondern ausschließlich im Kontext der Umwelt mit einem Zweck.¹⁴ Dabei konzentriert er sich auf die besonderen Merkmale dieses Massenmediums und versucht, ihn im kulturellen und gesellschaftlichen Diskurs zu verstehen.

Wenn man, seinen Behauptungen folgend, von dieser Tatsache ausgeht, dass Film eine Art Massenkunstwerk ist, wird deutlich, welche Rolle Konfliktfilme in der südkoreanischen Filmgeschichte spielen. Nach dem Korea-Krieg im Jahr 1950 wurde in den Filmen das Thema „Landesteilung“ häufig aufgegriffen und bis heute wurde diese rein „physische Realität“ immer wieder behandelt. Spiegeln jedoch Konfliktfilme die geteilte Realität wider, was zu sehen ist, ohne die Intention der Filmemacher und gesellschaftlichen Bedürfnisse? Ist das Filmpublikum mit einem Einzelindividuum gleichzusetzen? Wie schon oft kritisiert, zeigt seine Theorie ihre Schwächen: Dieter Prokop fasst die Schwäche von Kracaurs Behauptungen in zwei Punkten zusammen: „Die Filmwirtschaft als neutrales Medium zur Abbildung der Publikumspräferenzen und das Publikum als Volk, als einheitliche von einem kollektiven Unbewussten geleitete Masse.“¹⁵ I.C. Jarvie ergänzt Prokops Behauptungen, dass dieser Filmtheoretiker nicht versuche, „die ausschlaggebenden Unterscheidungen zwischen Realität und Realismus

9 Vgl. Kracauer (1993), S. 55 und Jarvie (1974), S. 121.

10 Vgl. Jarvie (1970), S. 67.

11 Vgl. Kracauer (1993), S. 55.

12 Ebd., S. 393.

13 Vgl. ebd., S. 218.

14 Vgl. Monaco (2008), S. 427.

15 Prokop (1970), S. 238.

oder Realismus und Naturalismus zu treffen“ und nehme das Filmpublikum „als eine Art kollektives Unbewusstes oder eine Kollektivseele wahr.“¹⁶ I.C Jarvie schreibt in seinem Buch „Film und Gesellschaft“, Kracaurs Spiegeltheorie sei „kein Werkzeug der Filmanalyse“¹⁷, um die Struktur und Funktion des Films im Bezug auf die Filmsoziologie zu untersuchen.

Wendet man die Spiegeltheorie auf den südkoreanischen Film an, bestätigen sie die oben genannten Schwächen. Der wichtigste und wesentliche Fehler seiner Spiegeltheorie, um südkoreanische Konfliktfilme über die Teilung, die als physische Realität gilt, und ihren Zusammenhang mit den politischen und gesellschaftlichen Bezügen zu betrachten, liegt zuerst darin, dass die Themen über das Landesschicksal nicht nur als primäre und historische Ereignisse, nämlich Krieg und Teilung, in Filmen behandelt werden. Für Kracaure ist Film eine Methode, die Realität wiederzuerfinden und sie so, wie sie ist, aufzubewahren. Für Korea ist der Krieg aber eine Realität der Vergangenheit und in der authentischen Teilungssituation über 60 Jahre hinweg war es kaum möglich, Nordkorea und seine Landsleute aus einer realistischen Sicht zu betrachten, denn Südkorea hatte über seinen fremden Bruder kaum realistische Informationen und erhielt von Nordkorea ausschließlich „ausgewählte Informationen“, die zeigen sollten, dass die nordkoreanische ideologische Führungskraft besser sei als die Südkoreas. Mit dieser befangenen Informationsquelle über die Realität ist es schwer zu definieren, was man in diesem Zusammenhang unter der physischen Realität versteht, dieses physische Hindernis blockiert den Versuch, sich diesem Thema zu nähern.

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

Kracaure erklärt weiter, dass Film ein gesellschaftliches Produkt ist und in der heutigen Gesellschaft als Massenmedium gilt. Nach Marion Kroner wird Film im Zusammenhang mit der Gesellschaft als Ausdruck der „Massengesellschaft“¹⁸ bezeichnet. Durch diese Bezeichnung wird die Funktion des Films als „charakteristische Erzeugung der Massenkultur“¹⁹ verdeutlicht und setzt sich zugleich mit den Bedürfnissen der Massen auseinander. In der heutigen Gesellschaft spielt Film in der Tat nicht nur eine dokumentarische Rolle, um das Rohmaterial, was passiert, zu präsentieren. Er fokussiert vielmehr darauf, wie er dieses Rohmaterial nach filmischer Manipulation reproduziert.

16 Jarvie (1970), S. 121.

17 Ebd., S. 122.

18 Kroner (1973), S. 17.

19 Ebd., S. 17.

Der Prozess, wie aus Rohmaterial ein Film reproduziert wird, hängt stark von den Wünschen der Massengesellschaft ab. Edgar Morin unterstützt auch diese Behauptung. Ihm zufolge ist Film *ein anthropologischer Spiegel*, der die praktische und imaginäre Realität reflektiert.²⁰ Diese Äußerung enthält aber auch, dass ein Film die Bedürfnisse, die Kommunikationsformen und auch die menschlichen Individualitätsprobleme seines Zeitalters widerspiegelt.²¹ Kommt man auf die Frage zwischen Realität und Realismus und nach der Definition des Filmpublikums in Kracauers Theorie zurück, ist die Schwäche der Spiegeltheorie in diesem Zusammenhang noch auffälliger.

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

Die realistische Darstellung der Wirklichkeit taucht in diesem Zusammenhang seit Anfang 2000 auf, nachdem sich das Verhältnis zwischen beiden Ländern entspannt hatte und direkte Informationen über Nordkorea, das seine Tür zur Welt öffnete, ohne staatliche Manipulation, für die südkoreanische Bevölkerung publik wurden. Neben den politischen Veränderungen spielt die filmwirtschaftliche Entwicklung eine weitere wichtige Rolle. Um die Funktion des Films in Bezug auf die Freizeitbeschäftigung²⁵ zu erwähnen, ist die Industrialisierung zwischen den 1960er und 1980er Jahren in der südkoreanischen Gesellschaft eine wichtige soziale Motivation. Das Filmpublikum, die Konsumenten der Massenkultur, spielt eine wesentliche Rolle, die Entwicklung der südkoreanischen Filmwirtschaft und den Film als Teil der Industrie zu erklären. Sie sind nicht mehr passive Zuschauer, sondern mächtige und anspruchsvolle Sprecher, die ihre Bedürfnisse zur Sprache bringen. Das Filmpublikum geht nach seiner individuellen Entscheidung ins Kino, als Freizeitbeschäftigung, und verfolgt ganz bewusst, was auf der Leinwand vorgeführt wird. Für das Publikum ist der Film eine imaginäre Welt, die von der physischen Realität getrennt wahrgenommen wird. In der filmsoziologischen Betrachtung wird eine Unterschätzung der Funktion des Films und der Rolle des Filmpublikums in Kracauers Spiegeltheorie auch bezüglich der südkoreanischen Konfliktfilme deutlich.

20 Vgl. Morin (1958), S. 237.

21 Vgl. ebd., S. 237.

22 Mai (2006), S. 33.

23 Schroer (2012), S. 22.

24 Vgl. Faulstich (1995), S. 56.

25 Vgl. Kroner (1973), S. 15.

2.3 Genretheorie und südkoreanische Filmgenres

Unter Filmgenre versteht man einen Korpus, eine Gruppe oder Kategorie ähnlicher Werke.²⁶ Die Ähnlichkeit der gleichen Kategorie wird als Eigenschaft des Films verstanden. Die Kategorien klassifizieren nach Inhalt des Films oder Ausdrucksformen, die innerhalb des Genres zu einer bestimmten Zeit eng verbunden sind. Unter diesem konventionellen und produktiven Begriff, der sich dem Autorenkino, Filmen mit persönlicher Handschrift des Filmemachers²⁷, die an einigen filmischen Kategorien deutlich festgestellt werden kann²⁸, entwickelt sich die Filmindustrie detailliert, was dazu führt, dass sich zahlreiche Subgenres formen, die von den klassischen Filmgenres abgeleitet sind. Knut Hickethier behauptet, „die Genretheorie muß heute vor allem den immer noch vorhandenen Gegensatz von Autorenfilm und Genrefilm auflösen.“²⁹ Für die Vereinbarung von Autoren- und Genrekonzepthauert es aber in Südkorea noch.

In der koreanischen Filmgeschichte standen sich Genre- und Autorenfilm lange gegenüber. Die südkoreanische Filmindustrie befand sich längere Zeit unter staatlicher Kontrolle, deshalb hatten die Filmemacher keine freie Wahl über die Filme, die sie drehen. Außerdem wurden Filme als Unterhaltungsmöglichkeit aus Japan und den USA vorgestellt; sie waren ein effektives Mittel, in der wirtschaftlich schweren Zeit der 1960er Jahre Geld zu verdienen. Die Bezeichnung „Autorenfilm“, die den sozialkritischen Geist der Autoren betont, tauchte daher im südkoreanischen Diskurs relativ spät auf; Autorenfilme entstanden erst in den späteren 1980er mit dem Beginn der „Korean New Wave“. Die Filme, die als Autorenfilme gekennzeichnet sind, kritisierten politisch-gesellschaftliche Probleme und auch kommerzielle Filme, wie Soft-Pornografie und Komödie. Der Autorenfilm wurde unter diesen Umständen als Gegensatz zum Genrefilm angesehen.³⁰ Aus diesem Grund wurden einige Filmemacher, wie Man-Hee Lee erst rückblickend, 30 Jahre nach seinem Tod, als wichtige Autorenfilmemacher angesehen. Andere Filmemacher, wie Kwon-Taek Im oder Ki-Duk Kim sowie Chan-Wook Park, wurden erst, nachdem sie internationale Aufmerksamkeit erhalten hatten, im eigenen Land als Autorenfilmemacher anerkannt. Sie sind wichtige Autorenfilmemacher, die in ihren Filmen ihre Autorschaft und das Genrekonzepth erfolgreich verknüpft haben. In Südkorea ist für die Bezeichnung als Autorenfilmemacher jedoch eine wichtige Voraussetzung, sich nicht nur national, sondern auch international als namhafter Filmemacher zu etablieren. Die meisten Filmemacher in Südkorea sind sehr abhängig vom wirtschaftlichen Erfolg, bevor sie Filme „mit ihrer Handschrift“ drehen.

Der Charakter des Filmgenres liegt zuerst in der Dynamik und der Fähigkeit, sich nach Filmerfahrung, ökonomischer und technischer Struktur der Filmproduktion und sozialer Mentalität in der entsprechenden Gesellschaft flexibel zu verändern.³¹ Sein

26 Vgl. Schweinitz (2002), S. 82.

27 Vgl. Ritzer (2009), S. 28 und Grob (2002), in: Sachlexikon des Films (Hrg. Thomas Koebner), S. 46–50.

28 Vgl. Stiglegger (2000), S. 15.

29 Hickethier (2007), S. 69.

30 Vgl. Moon (2004), S. 145–150.

31 Vgl. Schweinitz (2002), S. 84.

weiterer Charakter ist die unklare Abgrenzung des Filmgenres³²: In der heutigen Gesellschaft ist es nicht einfach, denn ein Film enthält stets Eigenschaften mehrerer Filmgenres. Diese „Genremischungen“, die als Hybrid-Genre oder Mix-Genre verstanden werden³³, sind nach Jörg Schweinitz kein einmaliges Spezifikum, sondern „eine Konstante der Filmgeschichte.“³⁴ Er nimmt die fortgeschrittene Evolution des Konventionellen als wichtige Voraussetzung an, warum das Filmgenre in hybrider Form von Genre-Stereotypen die Stelle von klassischen Filmgenres ersetzt hat. Aus diesem Grund ist Genre „nie als geschlossene Systeme“³⁵, sondern „als Prozesse der Systematisierung“³⁶ zu verstehen.

Das Filmgenre in der koreanischen Filmgeschichte ist nicht selbstständig; mit anderen Worten: Es gibt „kein einziges Filmgenre in der koreanischen Filmgeschichte, das aus sich selbst entstanden ist.“³⁷ Die Filmgenres übernahm der koreanische Film aus anderen Ländern, veränderte und entwickelte sie weiter. Koreas Filmgeschichte entstand nicht freiwillig, sondern unter japanischem Einfluss während der Kolonialzeit als politische Strategie Japans. Aus diesem Grund definiert der Filmkritiker Chung die Bedeutung des Films für Korea als Gegenstand der Sehnsucht nach dem modernen Japan, zugleich jedoch als Gegenstand der Angst und des Hasses gegenüber Japan, das Korea unter seine Kontrolle gebracht hatte.³⁸ Da das Kino in Korea anfangs eher negativ aufgenommen wurde, hatte es viele Schwierigkeiten, sich zu entwickeln. Die Filmgeschichtsschreibung entstand parallel zur Kolonisierung, als es in Korea an kulturellem Hintergrund mangelte, um das neue Medium Film aktiv zu entwickeln. Chung beobachtet in diesem Zusammenhang den möglichen Grund für die späte Entdeckung von Genrefilmen: Die Geschichte des südkoreanischen Filmgenres entwickelte sich durch die ständige Wiederholung der Genres, dabei wurde versäumt, sich ernsthaft mit dem Thema Genre auseinanderzusetzen und dadurch wurde verhindert, Genre- und Autorenfilme zu differenzieren. In der Tat sind in Korea Filmgenres und ihre Vertreter in Form von Filmemachern schwer zu benennen. Es gibt zwar Genrefilme, aber keinen bestimmten Filmemacher eines Genres.

Die Entwicklung der jeweiligen Filmgenres ist eng mit den sozial-kulturellen Besonderheiten Südkoreas verbunden. Das klassische Melodrama, „das am frühesten angenommen, am längsten populär und am meisten produziert“ wurde³⁹, wurde dabei ausschließlich für und von den weiblichen Zuschauern als besonderes produktives Genre entwickelt.⁴⁰ Diese drei Besonderheiten des Genres bestimmten entscheidend den Charakter des Melodramas. Mit Beginn des Films in Korea waren die Genderrollen eindeutig getrennt: Die männlichen und weiblichen Tätigkeiten bzw. Rollen unterschieden sich in der Familie und unter dem Einfluss des Konfuzianismus, der das Land beherrschte; die Kombination Mann und Weinen war beispielsweise kaum vorstellbar.

32 Vgl. Schweinitz (2002), S. 84.

33 Vgl. ebd., S. 88.

34 Vgl. ebd., S. 84.

35 Ritzer (2009), S. 28.

36 Ebd.

37 Chung (2006), in: Korean Film History, S. 1.

38 Vgl. ebd., S. 1.

39 Ebd., S. 3 und Vgl. Stringer (2005), S. 97.

40 Vgl. Brauerhoch (1996), S. 76.

Ein weiterer Grund für den Erfolg des Melodramas liegt in der damaligen Filmproduktionssituation. Zu der Zeit, als es keine große Filmindustrie gab, benötigte das Melodrama wenige Filmsets und eine einfache Filmtechnik, da die Erzählung und die Figuren im Mittelpunkt standen.⁴¹ Das Filmgenre Melodrama spiegelte das bittere Leben der Frauen während und nach dem Krieg mit einem Wir-Gefühl wider und erfuhr großen Zuspruch im weiblichen Publikum. Dabei ließ dieses Genre das sogenannte „Starsystem“⁴² entstehen, das immer noch eine sehr wichtige Rolle in der südkoreanischen Filmindustrie spielt.

2.4 Die Entwicklung des Konfliktfilms als Genre

Der Konfliktfilm ist zwar von anderen Filmgenres abzugrenzen, aber eine eindeutige Klassifizierung gestaltet sich schwierig, weil er im Vergleich zu den anderen viele Ähnlichkeiten im Hinblick auf das Quellenmaterial besitzt. Noch immer führen gesellschaftliche und politische Bemerkungen zum Konfliktfilm zu dem Missverständnis, dass dieser als politisches Mittel der damaligen Regierungen fungierte. Das Problem tauchte in den letzten Jahren mit dem gewachsenen Interesse am Konfliktfilm wieder auf, aber auf sehr unterschiedliche Art und Weise; ihn jedoch als eigenständiges Filmgenre einzuordnen, wird wegen des unsystematischen Forschungsstandes und aufgrund missverstandener Aspekte seit Jahren diskutiert.⁴³ Tatsächlich wird der Konfliktfilm in Korea auf Koreanisch unterschiedlich ausgedrückt und mit den anderen Filmgenres, z. B. antikommunistischen Filmen⁴⁴, Kriegsfilm, Propagandafilmen, Spionagefilmen, Militärfilmen und Ideologiefilmen sowie Spaltungsfilm, häufig verwechselt oder es wird nicht genauer differenziert, außer in einer Gemeinsamkeit, dass in diesen Filmen die Teilungssituation und davon abgeleitete Probleme behandelt werden.⁴⁵ Er wurde mit verschiedenen Namen aus unterschiedlichen Epochen benannt, aber immer wieder wird diskutiert, ob er als ausreichend eigenständiger Fachbegriff angesehen wird. Der Begriff ‚antikommunistischer Film‘ etwa definierte als umfassender Ausdruck die Filme, die vor und nach dem Krieg über den Krieg und den Kommunismus strategisch

41 Vgl. Brauerhoch (1996), S. 4.

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

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

44 Lee; Jung (2003), S. 21.

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

produziert wurden, und er besaß im koreanischen Diskurs eine Bedeutung als eigenständiges Filmgenre mit eigener Entwicklungsgeschichte.⁴⁶

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

Die Bemühungen, diese Kriegs- und antikommunistischen Filme mit dem erweiterten Begriff Konfliktfilm erneut zu definieren und des Weiteren als spezifisches und erweitertes Filmgenre in der koreanischen Filmgeschichte wissenschaftlich zu betrachten, waren erst seit Ende der 1990er Jahre spürbar.⁵⁰ Seit Ende der 1990er Jahre wurden die koreanischen Konfliktfilme zu einem sehr häufig gewählten Forschungsgegenstand. Seitdem wurden zahlreiche Forschungsberichte über Konfliktfilme geschrieben und öffentlich diskutiert. Dabei spielt die veränderte politische Strategie gegen Nordkorea eine wesentliche Rolle. Vor dem Hintergrund der freundlichen Beziehungen Südkoreas zu Nordkorea wurden die Themen „Landesteilung“ und „Nordkorea“ enttabuisiert und als schmerzvolle Volkstragödie realisiert. Weiterhin hat diese Erkenntnis der Verwandtschaft der beiden getrennten Staaten das Bild des *fremden Bruders* hervorgerufen und ist in verschiedenen Filmgenres, auch in hybriden Filmgenres, auf dem Hintergrund des populären Filmmarkts aufgetaucht. Neben Forschungsberichten sind auch einige wichtige Magisterarbeiten über die koreanischen Konfliktfilme entstanden, z. B. die Arbeit von Ui-Su Kim (1998)⁵¹ „A Study of Korean Division Film“ und die Arbeit von Eun-Kyung Sohn (2006)⁵² „A Study on the Dominant Representational Paradigm

46 Vgl. Chung (2010), S. 378 und Chung (2011), S. 41.

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

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

49 Kim (2001): A Study of Korean Anti-Communism Film – Focusing on the social-cultural Function and Context Organization of Korean Anti-Communism Ideology, Dongguk University.

50 Vgl. Chung (2011), S. 47.

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

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

of Division Film Responding to the Change of North and South Korea's Relationship". Im Vergleich zu anderen Forschungsgebieten sind in diesem Bereich jedoch nur wenige Untersuchungen zu finden. Die bisher entstandenen Arbeiten behandeln die vergangenen Entwicklungen dieses Filmgenres, sie reichen jedoch nicht in die gegenwärtigen politischen Entwicklungen hinein.

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

Es gibt einen weiteren Versuch, den Konfliktfilm unter dem Aspekt des Kriegsfilms zu betrachten. Im Kriegsfilm, „ein Genre, das sein Sujet aus einem derart universalen menschheitsgeschichtlichen Phänomen wie dem Krieg bezieht“⁵⁵, wird deutlich, wovon die Menschen leiden und wie tragisch ein Krieg sein kann. Ein Kriegsfilm simuliert die menschlichen Emotionen in einer dramatischen Situation und entwickelt sich meistens inmitten bzw. parallel zu einer Liebesgeschichte. Das klingt ironisch, aber in dieser Situation, wie einem Krieg oder einer Katastrophe, wird eine melodramatische Liebesgeschichte vom Zuschauer rascher emotional erfasst.

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

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

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

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

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

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

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

Sung-Ryul Kang hat zu diesem Aspekt detaillierte Überlegungen angestellt. Seiner Meinung nach ist es problematisch zu behaupten, dass der Propagandafilm zum Konfliktfilm gehört.⁵⁹ Je nach Ansatz erzählt der Propagandafilm die Situation des nationalen Schicksals oder Konflikte zwischen Menschen. Seiner Meinung nach gehört der Propagandafilm nicht zum Konfliktfilm, weil er inhaltlich nicht die Wünsche des Volkes nach Überwindung der Situation behandelt. Stattdessen wurde er mit einer bestimmten Absicht der damaligen Regierung produziert und als wichtiges politisches Mittel zur Kontrolle der Bevölkerung ausgenutzt. Außerdem wurde er in der damaligen Zeit von den meisten Zuschauern nicht angenommen. Aus diesen Gründen ist es eindeutig problematisch, ihn zu diesem Bereich zu zählen. Jedoch wird er in der vorliegenden Arbeit diese Kritik als wichtige Bemerkung zu den äußerlichen und inhaltlichen Veränderungen des Konfliktfilms während der unterschiedlichen zeitlichen Epochen behandelt.

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

58 Kim (1998), S. 18,

59 Vgl. Kang (2004), S. 230.