



Opera goes to the Cinema

Zur Ästhetik des nordkoreanischen Films¹

Hyunseon Lee, London/Siegen

Opera is the art of song, the art of action and the art of life.

Kim Jong-il (1990)

Auf der Suche nach einer ewigen Revolution

Nordkorea ist ein Land, das immer wieder Schlagzeilen macht. Regelmäßig tritt es mit negativen Nachrichten in den westlichen, aber auch in den globalen Medien auf – sei es mit Hungersnöten, Menschenrechtsverletzungen in Konzentrationslagern, oder mit seinen Flüchtlingen und ihren entlarvenden Berichten. Es provoziert die westlichen Supermächte mit Atombombentests, jüngst mit Wasserstoffbomben und Langstreckenraketen. Ein Jahrzehnt ist mittlerweile vergangen, seit der amerikanische Präsident George Bush Nordkorea zur ‚Achse der Bösen‘ rechnete; und da lebte noch Kim Jong-il, der Sohn des ersten Staatsführers Kim Il-sung und Vater des aktuellen Staatsführers Kim Jong-un.² Die Auftritte des jungen Staatsschefs mit seiner üppigen Figur grenzen an Komik, wenn er in den typischen nordkoreanischen Performanzen der Staatsmedien von den rührseligen Stimmen der Nachrichtensprecher in ihren nationalen, militärischen Anzügen, begleitet von Bildern des einmarschierenden Militärs und der Volksmassen, noch immer als großartiger Vater der Nation ausgerufen wird. Häufig erscheint es wie das böse Spiel eines frechen Kindes, das doch fatale Folgen haben kann. So jung und unberechenbar – und deshalb gefährlich. Das Kind ist insofern auch nicht unschuldig, als man es kopfschüttelnd gewähren lassen kann: Die Vereinten Nationen und die USA scheinen aufgefordert zu sein, etwas gegen dieses böse Spiel des nordkoreanischen Diktators unternehmen zu müssen, da Nordkorea sich bis

¹ Eine Druckversion dieses Aufsatzes erscheint unter dem Titel: Die Verfilmung der Revolutionsoper. Zur Ästhetik des nordkoreanischen Films. In: Jörg Döring/Jörgen Schäfer/Ralf Schnell (Hg.): Wechselseitige Erhellung der Künste – Möglichkeiten einer Allgemeinen Literaturwissenschaft. Siegen: Universi 2016. Die Arbeit an diesem Text wurde unterstützt von der *Academy of Korean Studies* (AKS-2015-R41).

² Im folgenden Beitrag wird bei den koreanischen Namen der Familienname vor den Vornamen der Person gesetzt. In den Vornamen wird ein (-) verwendet. *Kim* ist hier somit der Familienname, *Il-sung* ist der Vorname.

heute nicht scheut, die Drohungen mit Atombombenexperimenten weltweit zu verkünden und in die Tat umzusetzen.

Unter den unzähligen medialen Ereignissen, die Nordkorea veranstaltet, macht die Performanz des nordkoreanischen Volkes auf sich aufmerksam, in welcher die nordkoreanische Masse im Marsch den Staat Nordkorea, den Staatsführer und die Partei zelebriert. Diese allzu vertraute Inszenierung ist inzwischen ein lakonisches Bild des nordkoreanischen Systems geworden, sogar „eine touristische Attraktion“ (Müller 2008: 561), wie der deutsche Dramatiker Heiner Müller den ersten Staatsführer Kim Il-sung einst nannte. Ein stereotypes Image, das immer wieder zitiert wird, sodass westliche Medien stetig darauf Bezug nehmen, ebenso wie es die nordkoreanischen Staatsmedien selbst referieren. In solchen Inszenierungen kommt die Zusammenkunft von Politik und Kunst deutlich zum Ausdruck. Man könnte sogar mit Übertreibung behaupten, dass der Kunst in Nordkorea eine besondere Bedeutung zugekommen ist, und zwar als performative Kunst in Form einer Inszenierung.

Trotz der populären Bilder des für den nordkoreanischen Staatsführer marschierenden Volkes (einschließlich der Kinder) ist es wenig bekannt, dass Nordkorea ein Land ist, in welchem das Medium Film besonders hochgeschätzt worden ist. Bekanntlich wurden die Künste von totalitaristischen Herrschern besonders hochgeachtet wie die Fälle von Stalin, Lenin oder auch Hitler zeigen. Im Falle Nordkoreas könnte man behaupten, dass in diesem Regime besonders die performative Kunst geschätzt worden ist – sei es das Theater, die Oper, oder der Film. Deren Vorfahren sind besonders in der revolutionären Operntradition zu suchen.

Schon für Kim Il-sung, kommunistischer Politiker und von 1948 bis 1994 selbsternannter ‚Großer Führer Genosse‘ Nordkoreas, war der Film die wichtigste Kunst von allen. Das Medium Film spielte bereits ein Jahr nach der Trennung in Nord- und Südkorea 1945 eine wichtige Rolle für die bald darauf ausgerufene Demokratische Volksrepublik Korea. Schon 1946 wurde ein Dokumentarfilmteam zusammengestellt und kurz darauf die *Korean Film Studios* außerhalb von Pjöngjang gegründet, in denen Kim Jong-il ab Mitte der 1960er-Jahre eine zentrale Rolle spielte.

Der folgende Beitrag soll zeigen, wie es dazu kam, dass jenes dominante Bild des marschierenden Volkes sowohl innerhalb als auch außerhalb Nordkoreas wahrgenommen werden konnte, und untersucht, inwiefern die filmische Ästhetik diese Performanzen unterstützt. Mit anderen Worten geht dieser Beitrag davon aus, dass die dominante Filmästhetik Nordkoreas mit der performativen Ästhetik der nordkoreanischen Massenperformanzen einhergeht. Diese wechselseitige Erhellung der Künste beziehungsweise der Medienkunst wird am Beispiel des klassischen Films *KOTPANUN CHONIO* (1972), international unter dem Titel *THE FLOWER GIRL* bekannt, diskutiert. Hier lässt sich die intermediale Ästhetik des nordkoreanischen Films, insbesondere die filmische Adaption der Revolutionsoper exemp-

larisch beobachten, welche sich die enge Verknüpfung der Kunst mit dem politischen Leben zum Ziel gesetzt hatte.

‚Unsterblicher Klassiker‘ KOTPANUN CHONIO (1972)

Der Film KOTPANUN CHONIO veranschaulicht die Grundzüge der nordkoreanischen Filmindustrie – von der Produktion, über die Ästhetik und Inszenierung, bis hin zur Distribution und auch der Rezeption. Er gilt als einer der populärsten Filme aus Nordkorea, ist inzwischen zu einem Klassiker des nordkoreanischen Kinos avanciert und somit auch zu einem ‚unsterblichen Klassiker‘, wie es der Filminitiator Kim Jong-il beabsichtigt hatte. Dieser Film basiert auf dem revolutionären Genre des in Nordkorea weit verbreiteten Propagandamediums: der Revolutionsoper. Hierbei zählt KOTPANUN CHONIO zu einer der ‚Fünf Großen Revolutionären Opern‘³ des Landes.

Diese bereits erfolgreiche Oper *Kotpanun chonio* wurde 1972 von Kim Jong-ils Lieblingsregisseur Choi Ik-gyu zusammen mit dem Co-Regisseur Pak Hak filmisch adaptiert, und zwar nach dem Stück von Kim Il-sung und unter der Leitung von Kim Jong-il, einem leidenschaftlichen Kunstliebhaber und obsessiven Filmliebhaber, welcher sich im Übrigen nicht scheute, seine Lieblingsschauspielerin Choe Eun-hui und ihren Partner Shin Sang-ok, einen Meister des koreanischen Kinos, aus Südkorea zu entführen und jenes Paar mehrere Jahre lang (von 1978 bis 1989) gefangen zu halten. Shin Sang-ok hatte bereits in Seoul das goldene Zeitalter des koreanischen Kinos der 1960er-Jahre maßgeblich mitgeprägt und dann in Pyongyang zur Entwicklung der nordkoreanischen Filme erheblich beigetragen. Kim Jong-il gilt auch als Filmproduzent, obwohl seine Funktion in der Filmindustrie von Nordkorea (zum Beispiel im führenden Korean Film Studio) offiziell nie als die eines Produzenten, sondern eher als die eines Schirmherrn bezeichnet wurde. Er publizierte sogar Filmtheorien, unter anderem *The Cinema and Directing* (1987) und die ‚Bibel‘ des nordkoreanischen Kinos *On the Art of the Cinema* (1973/1989). Beide gelten noch heute als Standardlektüre für Filmschaffende. Das ultimative Ziel des Filmschaffens wird darin folgendermaßen definiert:

The task set before the cinema today is one of contributing to people’s development into true communists and assisting in the revolutionizing and remodelling of the whole of society on the working-class pattern. The successful accomplishment of this historic task requires, above all, a revolutionary transformation of the practice of directing, which is the guiding and controlling activity of film-making. (Kim 2001: 113)

Im Jahr 1990 erschien auch seine Schrift zur Oper *On the Art of Opera*.

³ Die fünf Revolutionsoperen wurden in der Regel in den frühen 1970er-Jahren produziert. Ihre englischen Titel lauten: *Sea of Blood* (1969), *The Flower Girl* (1972), *Tell O’The Forest* (1972), *A True Daughter of the Party* (1971) und *The Song of Mount Gumgang* (1973).

Dasselbe Team hatte bereits die Verfilmung der Revolutionsoper PIBADA (1969) zu großem Erfolg gebracht; der erste Film aus der Serie der ‚unsterblichen Klassiker‘ (*immortal classic*), womit Kim Jong-il seinen Vater und dessen *Juche*-Ideologie (*self-reliance*, mehr dazu siehe unten) als gottähnlichen Status der Nation zu verewigen versucht hatte, und zwar mit den grandiosesten Mitteln der Oper und des Films. Unter seiner Leitung wurden weitere bekannte Opernfilme gedreht wie AN JUNG GUN SHOOTS ITO HIROBUMI (1979) und THE ROAD I FOUND (1970).

PIBADA handelt von einer Mutter, die ihre Kinder zu Kim Il-sungs Guerilla-Truppe schickt, nachdem sie die japanische Unterdrückung der 1930er-Jahre in schlimmster Weise erlebt hatte. Von den Propagandisten ‚aufgeklärt‘ wird sie sowohl Kommunistin als auch Helferin für die Widerstandskämpfer gegen die japanische Kolonialmacht und deren koreanische Mitläufer. Kim Il-sung selbst war zu seiner Zeit als Guerilla-Kämpfer bereits als Dramaturg tätig.

Kim Jong-il wiederum hatte die Ambition, zum zweiten Mal einen großen epischen Film mit dem Thema einer anti-japanischen, somit antikapitalistischen Volksbewegung als Klassenkampf gegen den Feudalismus zu produzieren (vgl. Schönherr 2012: 49). Seine Rechnung ist insofern aufgegangen, als die Opernverfilmung KOTPANUN CHONIO sowohl in Nordkorea als auch im sozialistischen Nachbarland China und in Osteuropa beispiellos positiv rezipiert wurde, während er in Südkorea mit der Einstufung als ‚sicherheitswidrig‘ nicht gezeigt werden durfte.

Mit diesem Film gelang dem nordkoreanischen Kino ein internationaler Durchbruch, zumal er 1972 einen *prix special*-Preis auf dem Karlovy Vary Film Festival in der Tschechoslowakei gewann. In China erfreute er sich stets großer Beliebtheit und ist auch heute noch als DVD-Version erhältlich. Ebenso wurde die Schauspielerin Hong Yong-hui, die hier die Hauptrolle der Ggot Bun spielte, als internationaler Star gefeiert; ihr Gesicht wurde sogar auf eine nordkoreanische Münze geprägt. Eine Szene spielt auf der Mauer der Stadt Pyongyang. Der chinesische Ministerpräsident Wen Jiabao wurde bei seinem Nordkorea-Besuch 2009 von der Schauspielerin Hong empfangen, da er sie treffen wollte. Zudem stößt der Film heute noch auf positive internationale Resonanz, wie es beispielsweise auf der Internetplattform YouTube ersichtlich ist.⁴

Was macht den Erfolg dieser Opernverfilmung aus? Welche ästhetischen Prinzipien wie auch Merkmale liegen dieser Produktion zugrunde? Welche Funktionen werden jeweils dem Narrativen, dem Musikalischen wie auch dem Visuellen zugeschrieben? Was wird hier genau propagiert? Inwiefern drückt sich der Klassenkampf wie auch der Kampf gegen Südkorea aus? Der folgende Beitrag geht unter anderem diesen Fragen nach. Anhand der ästhetischen Strukturen wird zudem die Frage behandelt, ob der internationale Erfolg des

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Ey2fvPtBsiA>, Zugriff: 15.2.2016.

Films auf transnationalen Elementen basiert, und wenn ja, wie diese sich ausdrücken. Ist hier auch eine Realität des damaligen Nordkoreas dargestellt bzw. erkennbar?

Es ist hervorzuheben, dass in den Revolutionsoperen, welche überwiegend in den frühen 1970er-Jahren produziert wurden, bereits eine ähnliche narrative Struktur zu finden ist. Hier gibt es relativ wenig über die sozialistische Realität zu erfahren, obwohl die Oper sich dieses zum Ziel gesetzt hatte. Im Mittelpunkt steht das Thema, wie eine sozialistische Gesellschaft aussehen könnte oder zukünftig aussehen sollte. Die ersten großen Revolutionsoperen wie *Sea of Blood*, *The Flower Girl* und *Tell O' The Forest* spielen im kolonisierten Korea; in *A True Daughter of the Party* dient der Koreakrieg (1950-53) als zeitlicher Hintergrund und *The Song of Mount Gumgang* spielt zur sozialistischen Zeit.

Auffällig ist, dass der Film KOTPANUN CHONIO zwar das gängige Schema des sozialistischen Realismus benutzt, also der Antagonismus der Klassen im Vordergrund steht, doch in erster Linie vom Spannungsverhältnis zwischen dem Narrativen und dem Performativen getragen wird, wobei die langsame Ästhetik des Performativen wie in der Oper den gesamten Film prägt. Das Opernhafte, das Musiktheatralische, wird als Propaganda für den Sozialismus benutzt. Der Film weckt die Emotionen des Zuschauers besonders in Bezug auf die Familie, die im Sinne einer nationalen Identität neu zu konstituieren ist, während die Narration auf die Abwesenheit der Vaterfigur hinweist. Doch das Rührstück unternimmt die Mobilisierung des Publikums nicht in erster Linie auf der Ebene der narrativen Handlung, sondern die filmische Darstellung fokussiert das Nicht-Narrative, jene musikalischen, theatralischen und visuellen Elemente.

Von der Revolutionsoper zum Film

Das im Jahr 1973 publizierte Büchlein zu dieser Revolutionsoper trägt den Untertitel „Revolutionary Opera from the Immortal Classic *The Flower Girl*“ (*The Flower Girl* 1973)⁵ und dient als eine Art Opernlibretto. Mit *immortal classic* sind das Drama und seine musikalische Inszenierung gemeint – „Stage Presentation: The Mansudae Art Troupe of the Democratic People's Republic of Korea“ (ebd.). Wiederholt betont die Publikation, dass diese Revolutionsoper eine Adaptation der gleichnamigen Theaterinszenierung sei. Vermutlich bezieht sich die Hervorhebung des ‚unsterblichen Klassikers‘ auf den ursprünglichen Verfasser des Schriftstückes. Nach offizieller Angabe sei das Libretto dieser Oper, das heißt die Dramaturgie des Theaterstückes, von dem damaligen Widerstandskämpfer und späteren Landesführer Kim Il-sung in den 1930er-Jahren verfasst worden. In seinen 1992 publizierten Memoiren *With the Century* steht, er habe die Idee und die Grundstruktur des Stückes während seiner Haft in Jilin in den 1930er-Jahren selbst verfasst:

⁵ Diese englische Publikation aus Nordkorea nennt keinen Verfasser und enthält auch keine Seitenzahlen. Im Folgenden wird der Text zitiert als: (*The Flower Girl*: [Seitenzahl von der Verfasserin generiert]).

There was a time during our country's independence movement where we held on to our vision to build an 'ideal village' concept. [...] It was during this time that I was completing the script for *The Flower Girl*, which I had started whilst I was in Jilin City. Upon finishing the script, production of the opera began, and we staged the opera in the Samsong school hall on the 13th anniversary of the October Revolution. For many years after liberation, the opera hadn't been performed since, until it was improved and adapted for film, and re-written as a novel, under the guidance of the Organising Secretary (Kim Jong-il) and released in the early 1970s. (Kim 2003: 202)⁶

Im Vorwort jener Opernpublikation heißt es, in der Revolutionsoper werden bekannte revolutionäre Inhalte des Originaltextes mit populären, wunderschönen Liedern in Strophen und mit graziösen faszinierenden Bühnenkünsten gemischt. Demnach sei die Revolutionsoper KOTPANUN CHONIO eine neue Art Oper, basierend auf sozialistischem Realismus, verbunden mit tiefen ideologischen Inhalten und hoher künstlerischer Qualität. Sie leiste großartige Beiträge zur Erziehung der Arbeiterklasse und zur Etablierung ihrer revolutionären Ansicht von der Welt (vgl. *The Flower Girl*: 1).

Die Funktion der Revolutionsoper sollte also darin liegen, die Realitäten des Landes und das harte Leben der Arbeiterklasse, die unter der tyrannischen Unterdrückung und Ausbeutung durch die Landbesitzer und Kapitalisten leiden, sichtbar zu machen. Durch die künstlerische Darstellung dieser Aspekte soll die Oper „die große Wahrheit der Notwendigkeit der Revolution zur Schau stellen, wie der verehrte geliebte Führer Genosse Kim Il-sung erläutert hat“.⁷

Mit der Lehre von Kim Il-sung ist hier die *Juche*-Ideologie gemeint. Nach Artikel 3 der sozialistischen Verfassung der Demokratischen Volksrepublik Korea (DVRK) gelten die *Juche*-Ideologie sowie die *Sungun*-Ideologie („military first idea“, Sin 2014) als Grundlage aller Aktivitäten des Staates Nordkorea. Letztere wurde in den 1990er-Jahren von Kim Il-sung und seinem Sohn Kim Jong-il entwickelt, und bedeutet so viel wie eine generelle Bevorzugung der Armee in politischen Angelegenheiten. Damit verlieren das Proletariat und die kommunistische Partei ihren herrschenden Status an die nun höchste Ebene der Exekutive: das Nationale Verteidigungskomitee (NVK) (vgl. Hobe 2008: 46). Zuvor jedoch baute die DVRK allein auf den Ideen der *Juche*-Ideologie auf, welche ursprünglich von Kim Il-sung erdacht und verfasst wurden. Demnach sei der Mensch selbst der Mittelpunkt und Herrscher der Welt: Die *Juche*-Ideologie betont, dass „die Volksmassen der Herr in der Revolution und beim Aufbau sind, dass sie als die treibende Kraft dabei auftreten. Mit anderen Worten, diese Ideologie bedeutet, dass jeder selbst Herr seines Schicksals ist“ (Cho

⁶ Siehe <http://www.korea-dpr.com/lib/202.pdf>, Zugriff 24.6.2016.

⁷ Im Englischen heißt es: „The revolutionary opera *The Flower Girl* portrays the realities of our country and the bitter life of our working people groaning under the tyrannic oppression and exploitation of landlords and capitalists, and through the artistic description of this, the opera shows the great truth of the inevitability of the revolution clarified by the respected and beloved Leader Comrade Kim Il Sung“ (*The Flower Girl*: 1).

2014). Die politische Rolle des Individuums wird neu definiert: So könne der Mensch nicht existieren ohne die gesellschaftliche Gemeinde, der er angehört. Die Hervorhebung des Menschen als „Herr der Revolution“ (Sin 2014) gewinnt ebenfalls an Bedeutung, denn Korea wurde 1910 unter dem Namen *Chōsen* von Japan annektiert, woraufhin ein halbes Jahrhundert der Unterdrückung der koreanischen Kultur begann. Bereits 1919 kam es infolge der Annektierung zu einem nationalen Volksaufstand gegen die japanische Kolonialmacht. So wird Japan in der nordkoreanischen Kunst und Kultur nach 1945 stets als Feindbild dargestellt und die Widerstandsgeschichte des Volkes ein beliebtes Narrativ der Revolutionsoperfilme, zumal es keine bösen Menschen in der sozialistischen Gesellschaft gibt oder geben sollte.

Auf Kim Il-sungs Schriften aufbauend, erweiterte Kim Jong-il die *Juche*-Ideologie um die drei Attribute des Menschen: „*Chajusòng* (Souveränität), *Ŭisiksòng* (Bewusstsein) und *Changjosòng* (Schöpfertum)“ (Cho 2014: 3). Diese Attribute seien gesellschaftliche Attribute, welche sich erst über die Historie hinweg bilden und entwickeln (vgl. ebd.: 5). Doch selbst das souveräne, bewusste und schöpferische Individuum in seiner ‚adäquaten‘ Gesellschaft sei nicht von selbst in der Lage, aktiv zu werden: Kim zufolge spielt zwar auch die materielle Seite in der revolutionären Bewegung eine große Rolle, aber eine Revolution vollzieht sich keinesfalls im Selbstlauf, auch wenn dafür die materiellen Voraussetzungen vorhanden sind. Kim hielt vielmehr den ideologischen Faktor für entscheidend (vgl. ebd.: 6). Immer wieder wird die revolutionäre Bewegung erwähnt, welche in der *Juche*-Ideologie eine entscheidende Rolle spielt. Nach Kim Il-sungs Lehre sollte das nordkoreanische Volk stets erzogen werden; es sollte die Geschichte des Landes kennen und damit auch den Grund für die revolutionären Bemühungen. Hierzu sollten die Revolutionsoper und andere revolutionäre Künste ‚dienen‘.

Zur Ästhetik der Opernverfilmung

Ich möchte nun das ästhetische Verfahren des Films in Bezug auf die Inszenierung der Revolutionsopern behandeln; es geht also um die Performanz. Die intermedialen Verhältnisse zwischen dem Narrativen, dem Visuellen und dem Theatralischen stehen im Zentrum meiner Beobachtungen, was im Hinblick auf die Tendenzen und die spezifischen Merkmale der nordkoreanischen Kinematografie diskutiert wird.

Eröffnet wird der Farbfilm KOTPANUN CHONIO mit dem Paratext „Korean film“: „This is the film version of ‚The Flower Girl‘, a revolutionary play written and staged at Wujiazi in 1930“. Der Film beginnt am Fuß eines Berges. Auf einem dunklen Feld bewegen sich langsam Blätter und Steine; auf einer langen Distanz wird ein laufendes Mädchen mit Blumen fokussiert, begleitet von dem Lied *Buy flowers, red flowers, beautiful and fragrant*. Während sie in einen Azaleenbusch läuft, taucht endlich frontal ihr Gesicht unter dem Titel „The Flower Girl“ auf. Die Kamera bewegt sich vom Blick auf ein altes traditionelles

koreanisches Dorf zu einer Straße, wo das Mädchen pinkfarbene Azaleen an Passanten verkauft, vor allem an Frauen in ihrer prachtvollen traditionellen Tracht *Hanbok*.

Dieser *establishing shot* zeigt, dass man sich jetzt zwischen einem koreanischen Dorf und einer kleinen Stadt befindet, und dass die Protagonistin dieses Films ein Mädchen ist: eine Blumenverkäuferin. Die Einstellung macht bereits deutlich, dass die Musik hier eine wichtige Rolle spielt: Das Lied *Buy flowers ...* und dessen Melodie ertönt immer wieder leitmotivisch im gesamten Film und konnotiert die Gefühle der Protagonistin.

Die Kamera bewegt sich von einem alten Straßenwahrsager zur traurigen Heldin. Durch ihr wortkarges Gespräch erfährt der Zuschauer etwas über die Familie des Mädchens Ggot Bun: Die Mutter ist krank, der Vater tot, die kleine Schwester blind und hungrig, der ältere Bruder im Gefängnis. Somit wird die für die Revolutionsoper typische Grundstruktur des Filmnarrativs gesichert. Es handelt sich um die Leidens- und Emanzipationsgeschichte der Protagonistin und ihrer Familie in den späten 1920er- und frühen 1930er-Jahren.

Das einfache Narrativ entwickelt sich zum einen durch das Leiden der armen Nation unter der japanischen Kolonialmacht, zum anderen durch den Klassenkonflikt. Die reiche Landbesitzerfamilie repräsentiert die unterdrückende, ausbeutende und somit pro-japanische Klasse, während Ggot Buns Familie und die anderen Bediensteten Dorfbewohner sind: die unterdrückte Klasse. Im Laufe der filmischen Narration wird der Konflikt dadurch verstärkt, dass die Familie der Landbesitzer die Familie Ggot Buns vollständig zum Zusammenbruch bringt, sodass eine neue Familie wie auch ein neues Familienbild beziehungsweise -konzept entstehen kann.

Die Geschichte zeigt typische Merkmale der nordkoreanischen Propagandakunst wie auch deren Genreästhetik. In Nordkorea wurden der Revolutionsoper beziehungsweise dem Revolutions-Musiktheater und deren Verfilmungen eine besonders wichtige Rolle zugeschrieben. Daher genossen sie unvergleichliche Privilegien. Abgesehen von der staatlichen Unterstützung bei der Produktion kamen die Erfolge solcher Künste den Schauspielern und Sängern zugute, sodass sie Volksschauspieler (*Inmin baeu*) oder Staatsverdienstschauspieler (*Gongbun baeu*) werden konnten, was ihnen zum einen Privilegien (sozial wie auch materiell), zum anderen einen Status als moralische Instanz ermöglichten. Hong Young-hi, die Hauptdarstellerin in KOTPANUN CHONIO, verkörperte diese alltagsnah, doch als Heldin wurde sie zum Mythos.

Die Hauptfunktionen der Revolutionsoper und deren Filmadaptionen sollten darin liegen, das nordkoreanische Volk zur kommunistischen Revolution zu mobilisieren: Gewinnt die Revolutionsoper die Zuschauer bereits durch ihre Theatralität und Musikalität, ist das Medium Film aber insofern effektiver, weil es ungleich populärer und effizienter zu produzieren ist als das Musiktheater, welches jedes Mal für ein kleines Publikum mit großem Aufwand inszeniert werden muss. Der Film sollte die Masse erreichen, und zwar mit

ästhetischen Waffen. Zu diesen Waffen gehört der strukturelle Wandel des Mediums wie auch seine Integrität. Der Film sollte die positiven Eigenschaften des alten Mediums Oper integrieren und die medialen Grenzen zwischen Oper und Film verschwimmen lassen. Es handelt sich um eine gesteigerte Hybridität. KOTPANUN CHONIO ist zwar ein Opernfilm, allerdings nur aufgrund des leitmotivischen Gesangs einer Sängerin. Diese Reduktion betont den filmischen Aspekt des Stückes, denn die Hauptmerkmale der Opernverfilmung sollten – trotz der fließenden Grenzen der Medien – dem Visuellen zukommen. Wie Marcia Citron schreibt, sind die intermedialen Begegnungen von Oper und Film historisch in komplexer Weise entwickelt worden:

The connection between opera and media (cinema, television, and video) over their century-long history can be characterized as fluctuating relationships of continuation, dependence, enrichment, and competition. The complex interactions are inflected by the counterpoint between live and reproduced art, populist and elitist forms, Eurocentric and New World sensibilities, and commercial and idealist aims. (Citron 2000: 23f.)⁸

Das Visuelle im Film KOTPANUN CHONIO bringt den Charakter der Protagonistin am deutlichsten zum Ausdruck, und dieser sollte nicht nur das nordkoreanische sozialistische Menschenbild veranschaulichen, sondern auch die Essenz der ‚Koreanizität‘ – das Koreanische. Gemeint ist allerdings nur das *Nordkoreanische*, da die nordkoreanischen Kunstproduzenten, unter anderem Kim Jong-il, basierend auf der *Juche*-Ideologie den Sozialismus erreichen wollten, und der Film sollte die Eigenschaft der koreanischen Tradition propagieren wie auch revolutionieren. Diese drückt sich im Film KOTPANUN CHONIO durch die visuelle Darstellungsweise des Koreanischen aus: Die Essenz der koreanischen Schönheit wird in der Natur wie auch im Bild der Frau sichtbar gemacht. Lange statische Sequenzen mit idyllischen Bildern aus verschiedenen Blickwinkeln – oft dominiert absolute Stille den Film. Die Heldin verkörpert diese Schönheit exemplarisch. Ihr Bild mit den Blumen erinnert an die tugendhafte schöne Tochter und Schwester der *Choson*-Dynastie vor der Kolonisierung des Landes durch die Japaner. Sie ist die einzige Figur im Film, welche die zerbrochene Familie zusammenhält.

Die pro-japanischen Landbesitzer beuten ihre Familie schrankenlos aus: Die Mutter erkrankt und stirbt, die Schwester erblindet und der Bruder wird ins Gefängnis gebracht, da er vor Wut die Villa der Ausbeuter in Brand gesteckt hatte. Zudem wird die Absenz des Vaters deutlich betont. Die Mutter schützt ihre Tochter davor, auch Dienstmädchen oder Prostituierte zu werden, was von den Ausbeutern ausdrücklich verlangt wird. Doch kann die Protagonistin durch ihren Blumenverkauf weder die jüngere Schwester noch die Mutter retten, da die Medikamente zu teuer sind. Auch kann der Hungersnot nicht begegnet werden. Nach dem Tod der Mutter bricht die Familie vollständig zusammen. Doch durch die Katastrophe werden eine neue Frau und eine neue Familie geboren.

⁸ Zur Intermedialität von Oper und Film siehe Lee/Segal 2015.

Typisch für die sozialistischen revolutionären Opern und Filme ist, dass sie antijapanische und antifeudalistische Figuren zum kollektiven revolutionären Agieren bringen. So erwacht das Blumenmädchen auf der Suche nach ihrem Bruder im Gefängnis neu, da sie ein kollektives Klassenbewusstsein gewinnt. Zusammen mit ihrem Bruder und anderen Unterdrückten wird sie Widerstand gegen die feudalistischen Ausbeuter in den 1930er-Jahren leisten.

Ihre blutsverwandte Familie sollte durch die sozialistische Familie, oder anders ausgedrückt, durch die Nation mit dem Vater Kim Il-sung ersetzt beziehungsweise neu entwickelt werden, was im Film narrativ zwar nicht ausdrücklich gezeigt, aber angedeutet wird. Da der Film in den 1930er-Jahren spielt, kann man zwar nicht auf der narrativen Ebene den direkten Bezug zur nordkoreanischen Realität der 1970er-Jahre herstellen, die Absenz des Vaters im Film macht jedoch klar, dass die Rolle des Vaters von jemand anderem übernommen werden muss, sofern überhaupt eine Familie vorhanden sein soll und die Lösung der Probleme (beziehungsweise Erlösung) nur durch das Kollektiv gelingen kann.

Die Macht des Kollektivs wird im Film KOTPANUN CHONIO durch das Visuelle demonstriert, jedoch fungiert das Melodramatische als das Performative, welches die Gemüter der Zuschauer ansprechen und kollektiv mobilisieren sollte. Das Dramatische und Musikalische gehören untrennbar zusammen, wobei das Musikalische durch den bewusst reduzierten Einsatz des Visuellen zur Geltung kommen lässt. Dadurch dehnt sich der Film und das Musikalische schreibt dem Film eine ‚Ästhetik der Langsamkeit‘ zu, wobei dieses Langsame, das stumme Visuelle, gerade an die alte Zeit, sowohl die gespielte als auch die produzierte, erinnert – eine klassisch stumme filmische Welt, angelehnt an die alte archaische koreanische Historie.

Es ist charakteristisch, dass die Musik, vor allem der Gesang, hauptsächlich zur Beschreibung der Gefühle Ggot Buns und ihrer Innenwelt dient und somit eine komplementäre Funktion übernimmt. Sie begleitet keine anderen Akteure, und es gibt darüber hinaus keine musikalischen Dialoge zwischen den Figuren, wodurch die Position der Heldin als die Identifikationsfigur sichergestellt wird.

Die Melodie, die das traurige Schicksal des *Choseon*-Mädchens ausdrückt, sollte die nordkoreanische Masse zum kollektiven Akt bewegen. Hierzu ist zum einen eine koreanische Melodie vonnöten, verbunden mit der typischen Dramaturgie (etwa den Elementen von Überzeichnungen und starken Kontrasten), dem melodramatischen *acting style* – *Shimpa* genannt,⁹ sowie dem rührseligen Narrativ, das wiederholt eingesetzt unmittelbar die nationalen Gemüter berühren kann; zum anderen ist das Bild der traditionellen koreanischen Frau erforderlich: eine konfuzianisch geschulte, brave, der Familie dienende, sexuelle erotische Begierden unterbindende Schwester, jedoch stark, tüchtig, nicht individualistisch,

⁹ Seo Jeong-nam diskutiert in seinem auf Koreanisch verfassten Buch *Shimpa* als das ästhetische Merkmal des nordkoreanischen Films (vgl. Seo 2002: 181-213).

sondern kollektiv gebildet – eine Mustertochter des ewig lebenden Vaters, die auch am gesellschaftlichen politischen Leben teilnimmt. Es geht um eine Essenz der koreanischen Frau und Kultur – eine Schönheit sowohl privat als auch öffentlich.

Fazit

Dieses Musterbeispiel des sozialistischen Menschenbildes ist im Grunde nicht wirklich neu, da es als ein transnationales Element zu betrachten ist. Neu ist aber die Symbiose von Konfuzianismus und Sozialismus, ausgestaltet am Bild einer nordkoreanischen sozialistischen Frau: emanzipiert, doch den Tugenden des Konfuzianismus folgend. Auch die Idee, Leben und Kunst zu vereinen, ist von den Avantgardisten Anfang des 20. Jahrhunderts vertreten worden, zuletzt von den Performancekünstlern des Fluxus der 1960er-Jahre.

Doch die Idee, dass die totale Mobilmachung des Volkes nicht nur vorzuführen sei, sondern zur Selbstinszenierung der Zuschauer beitragen und dadurch die Grenzen zwischen Leben und Kunst verschwinden lassen sollte, und dass diese Inszenierungen Jahrzehnte lang praktiziert werden, um das Volk im ewigen Kriegszustand zu halten – das ist eine besondere nordkoreanische Lebens- und Kunstpraxis, welche im Zuge der Massenveranstaltungen anlässlich der Jubiläen bei den Nachrichtenmoderatoren immer wieder auftaucht. Im permanenten Kalten Krieg wird immer noch versucht, Kunst und Leben zu vereinigen. Die Revolutionsoper wird nicht nur auf der Theaterbühne inszeniert, sie spielt sich auch immer auf den inszenierten Bühnen der Straßen von Pjöngjang ab; sei es als Parade, als Demonstration oder auch als Alltagsereignis – das Leben als eine totale Kunst.

Die Revolutionsoper und ihre Verfilmung erinnern gerade wegen dieser lebendigen Macht an die performativen Dimensionen der avantgardistischen Kunstkonzepte der Medien und eröffnen interessante Forschungsperspektiven bezüglich der Transnationalität und Transmedialität. Sicherlich steht noch zur Debatte, ob man die nordkoreanischen opernhafte Performanzen in Verbindung mit dem Konzept der Avantgarde, oder eher der Retrogarde diskutieren sollte, aber all dies zusammengenommen macht die revolutionäre Ästhetik des Films *KOTPANUN CHONIO* zu einem – um den Jargon der Machthaber zu benutzen – ‚unsterblichen Klassiker‘.

Über die Autorin

PD Dr. Hyunseon Lee, Privatdozentin an der Universität Siegen. Derzeit Researcher & Senior Teaching Fellow am *Centre for Film Studies* sowie *Centre of Korean Studies*, SOAS, University of London. Habilitation 2013 im Fach Germanistik/Medienwissenschaft an der Universität Siegen. 1998-2012 diverse Forschungsaufenthalte, Stipendien und Lehraufträge u.a. an den Universitäten von Tübingen, Dortmund, Siegen, Seoul National University, Columbia University in New York, Chuo University in Tokio und am IGRS, University of London. Aktuelle Buchpublikationen: *Metamorphosen der Madame Butterfly. Interkulturelle*

Liebschaften zwischen Literatur, Oper und Film (im Erscheinen); Mitherausgabe von *Opera, Exoticism and Visual Culture* (2015) und *Mörderinnen* (2013); zahlreiche Aufsätze zu Ästhetik, Geschichte und Theorien von Film, Musiktheater und Medien, deutscher Literatur sowie koreanischem Film und koreanischer Kultur. Derzeitige Forschungsschwerpunkte: Kriegserinnerungen in den japanischen und koreanischen Filmen und Medien, Martial arts Film, Film und Geschichte mit Fokus auf Korean Peninsula Cinema.

Filme

AN JUNG GUN SHOOTS ITO HIROBUMI (Nordkorea 1979, Om Gil-son)

KOTPANUN CHONIO (꽃파는 처녀, THE FLOWER GIRL, Nordkorea 1972, Choi Ik-gyu et al.)

NAEGA CADSHUN GIL (THE ROAD I FOUND, Nordkorea 1970, Kollektiv)

PIBADA (피바다, SEA OF BLOOD, Nordkorea 1969, Choi Ik-gyu et al.)

Literatur

o.V. (1973): *The Flower Girl*. Pyongyang: Foreign Languages Publishing House.

Cho, Hang-gu (o.J.): *Die Chuch'e-Ideologie und der Marxismus-Leninismus: Ein theoretischer Vergleich*. URL: www.koreaverband.ahkorea.com/_file/publikationen/archive/1-99/1-99-art14.pdf, Zugriff: 29.9.2014.

Citron, Marcia (2000): *Opera on Screen*. New Haven/London: Yale University Press.

Hobe, Michel (2008): *Die Entwicklung des politischen Systems Nordkoreas: Mit Chuch'e und Kimismus zum idealen totalitären Staat*. Hamburg: Diplomica.

Kim, Suk-young (2010): *Illusive Utopia. Theater, Film, and Everyday Performance in North Korea*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Kim, Il-sung (2003): *With the Century - Complete biography of the Great Leader Kim Il Sung - Korea-DPR.com*. Written by President KIM IL SUNG and translated by the Korean Friendship Association (KFA), Juche 92 (2003). URL: <http://www.korea-dpr.com/lib/202.pdf>, Zugriff: 24.6.2016.

Kim, Jong-il (1987): *Cinema and Directing*. Pyongyang: Foreign Languages Publishing House.

Kim, Jong-il (1990): *On the Art of Opera*. Pyongyang: Foreign Languages Publishing House.

Kim, Jong-il (2001): *On the Art of the Cinema*, Honolulu/Hawaii: University Press of the Pacific.

Lee, Hyunseon/Segal, Naomi (Hg., 2015): *Opera, Exoticism and Visual Culture*. Oxford et al.: Peter Lang.

Müller, Heiner (2008): „Als Bürger bin ich für Normalitäten, aber als Künstler natürlich nicht“. Über Geständniszwang, Untergang der DDR, Nacktbaden und Neuen Rinderwahnsinn. In: Frank Hörnigk (Hg.): *Heiner Müller. Gespräche 3. 1991-1995*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 528-563.

Schönherr, Johannes (2012): *North Korean Cinema: A History*. North Carolina: Jefferson, N. C.: McFarland.

Seo Jeong-nam (2002): Untersuchung zum nordkoreanischen Film. Seoul: Baum des Denkens / 서정남의 북한 영화 탐사 (2002), 서울: 생각의 나무.

Sin, Steve S. (2009): North Korean Constitution – April 2009, veröffentlicht: 8. 10. 2009, URL: www.asiamatters.blogspot.de/2009/10/north-korean-constitution-april-2009.html, Zugriff: 29.9. 2014.