



Zwischen Licht und Schatten liegt ein Riss

Vom Unsagbaren zum (Un-)Sichtbaren in GEOMEUN MEORI

Astrid Matron, Berlin

Der Riss

Die Szene hebt an mit einem Schrei. Für Bruchteile einer Sekunde sehen wir einen jungen Mann, der mit schmerzverzerrtem Gesicht und aufgerissenem Mund vom Boden hochschießt; nach wenigen *frames* wird auf einen Gitarrenspieler geschnitten, der Schrei geht unter oder über in zeitgenössische Rock 'n' Roll-/Surfmusik, wie sie vor allem der amerikanischen Populärkultur der 1960er-Jahre entstammt. Eine Gruppe koreanischer Jugendlicher trifft sich zu einem Picknick; wir sehen Jeans, Nahaufnahmen von dem Gitarrenspieler (der eindeutig nicht für die aus dem Off kommende Instrumentalmusik verantwortlich ist), von twistenden Hüften und lachenden Gesichtern, tanzenden Füßen auf Picknickdecken. Nach einer Überblendung liegen die Jungs und Mädchen schlafend oder einfach erschöpft auf den Decken, leere Bierflaschen zwischen ihnen verstreut, in ihren Gesichtern kein Ausdruck. Die seltsamen Haltungen und Positionen der Körper und die Bewegungslosigkeit im Bild erinnern an Leichen auf einem Schlachtfeld. Die Musik ist an die Szenerie angepasst ruhiger und fokussiert auf den Gitarrenklang, ebenfalls ein typischer Sound der frühen 1960er-Jahre in amerikanischen Jugendfilmen. Ein plötzlicher dissonanter Akkord bricht ein in die ruhige Szenerie – im Bild verankert durch Beine, die auf einem Akkordeon zucken, wiewohl auch hier, wie bei der Gitarre zuvor, das Instrument als bildliche Doppelung der Soundspur erscheint, aber nicht tatsächlich für den Ton verantwortlich ist. Wir sehen das verstörte Gesicht eines jungen Mannes in Nahaufnahme, der aufschreckt und in einem erstickten Schrei verharrt. Der junge Mann ist nicht aus einem Albtraum erwacht, denn zuvor sahen wir ihn mit offenen Augen daliegend und gelangweilt in die Luft starren. Auch die anderen Jugendlichen scheinen seltsam angegriffen von der plötzlichen Störung; im Hintergrund sehen wir ein Paar, das sich erschrocken aneinander klammert, während die junge Frau ihr Gesicht abwendet und an der Schulter des Partners versteckt. Gleichzeitig wirken die Umsitzenden aber nicht irritiert von dem Schrei des

jungen Mannes; seine Freundin beruhigt ihn ohne große Aufregung und Nachfragen mit einem Kuss, der seltsam unpassend wirkt.

Hier bricht die Sequenz ab und ein harter Schnitt führt zurück zur Haupthandlung, die mit dieser Szene rein gar nichts zu tun hat. Überhaupt: Diese anderthalb Minuten, etwa zur Hälfte der Filmlaufzeit von *GEOMEUN MEORI* (1964), haben innerhalb der filmischen Handlung keine Anbindung. Zwar wird das junge Paar, das hier im Vordergrund steht, zuvor eingeführt (es handelt sich um die Schwester eines Protagonisten und ihren Freund), doch sind sie und ihre Freizeitaktivitäten von keinerlei Bedeutung für den Verlauf der Story.

Die Szene erscheint zunächst für westliche Sehgewohnheiten wie der Eingang zu einer Nebenhandlung: Eine entfesselte und zugleich gelangweilte Jugend, eine Art *lost generation* wird hier gezeigt, die an filmische Vorbilder japanischer Regisseure wie Nagisa Ōshima und Kō Nakahira erinnert. Doch ist dies nicht Thema und nicht Genre des Films, wie zu diesem Zeitpunkt schon klar ist, und umso verstörender wirkt die kurze Sequenz im Nachhinein. Aus diesem Grund soll diese Szene aus *GEOMEUN MEORI* als Anlass und Ausgangspunkt dienen, einige Überlegungen zu einer Stilgeschichte und den Denkfiguren des südkoreanischen¹ Kinos anzustellen. Wichtig ist mir hierbei dreierlei: Zum einen möchte ich mit Blick auf die koreanische Filmgeschichte aufzeigen, warum die Rede vom typisch koreanischen Kino so schwierig ist (im Grunde wie jede nationale Filmgeschichtsschreibung). Zweitens und daran anschließend wird die Analyse von *GEOMEUN MEORI* deutlich machen, wie sehr sich globale Filmtraditionen und -strömungen in diesem Film kreuzen. Drittens und gleichzeitig lässt sich gerade im Hinblick auf filmische Konventionen und Genre-Diskurse jedoch auch feststellen, wo die Differenzen liegen und wie sie mit bestimmten Diskursen von ‚Korean-ness‘² zu begründen sind.

Geteiltes Leid

Der Aufwachserei des jungen Mannes, der nicht geschlafen hat, wirkt wie ein Symptom mit uns unbekanntem Grund. Die Tatsache, dass es sogar zwei Schreie sind – einer zu Beginn und einer am Ende der Szene – lässt ebenso wie die fehlende Anbindung der Szene an den Rest des Films darauf schließen, dass es sich hier um eine traumatische Wiederholung handelt, die losgelöst vom Narrationszusammenhang auf ein Erleben verweist, das nicht narrativisierbar ist. Der Schrei steht für einen Einbruch des Realen, das nicht symbolisiert oder imaginiert werden kann. Er steht für die Undarstellbarkeit bestimmter Erfahrungen, die die koreanische Gesellschaft geprägt haben: die japanische Besatzung, der Koreakrieg und die daran anschließende, andauernde Landesteilung. Zugleich erscheint

¹ Wenn im Folgenden verkürzend von koreanischem Film und Kino gesprochen wird, ist ab der Teilung in Nord- und Süd- seit 1945 immer Südkorea gemeint; der nordkoreanische Film nahm mit der Landesteilung eine andere Entwicklung und kann an dieser Stelle nicht besprochen werden.

² Vgl. zur Begrifflichkeit in Zusammenhang mit *Nationbuilding*-Prozessen die Ausführungen von Lee 2005.

GEOMEUN MEORI ebenfalls voll von Imaginationen und Symbolisierungen, die auf eben diese Erfahrungen Bezug nehmen. Warum diese gerade in einem Film zu finden sind, der oberflächlich betrachtet die Teilung und das ‚andere‘ Korea überhaupt nicht thematisiert, soll ein kurzer Überblick über die koreanische Filmgeschichte zeigen. Die Entwicklung der Filmindustrie Koreas ist eng verknüpft mit der historischen Entwicklung des Landes im 20. Jahrhundert.

Wie in vielen anderen Ländern auch werden die ersten bewegten Bilder bereits Ende des 19. Jahrhunderts öffentlich in der Hauptstadt Seoul gezeigt, zunächst die klassischen Kurzfilme und Werbefilme etwa zu Tabakprodukten der französischen Produktionsfirma *Pathé Pictures*. In den folgenden Jahrzehnten sind in Korea, das zu dieser Zeit bereits unter japanischer Besatzung steht, nur im Ausland produzierte Filme zu sehen. Die erste als ‚koreanisch‘ bezeichnete Produktion wird 1919 als sogenanntes Kinodrama aufgeführt, ein Theaterstück, in dem die Schauspieler vor einer Leinwand mit eingeblendeten Filmsequenzen agieren (vgl. Cho 2006: 15f.). Auch wenn das Konzept ein wenig anders funktioniert, ist der Einfluss des *benshi* – des Filmerzählers zum frühen japanischen Film – deutlich erkennbar. Als japanische Kolonie sind in Korea nicht nur japanische Filme zu sehen, sondern der Aufbau der Filmindustrie selbst basiert auf Technik, Expertise und Themen japanischer Filmwirtschaft. Dennoch entstehen in diesem Umfeld einzelne Filmwerke, die sich auf spezifisch koreanische Traditionen, Mythen und Erzählungen beziehen, manchmal auch in Opposition zur Besatzungsmacht. Relativ spät im internationalen Vergleich, nämlich erst 1923, wird der erste handlungsorientierte koreanische Stummfilm³ produziert, dem schnell weitere folgen. Das wohl bedeutendste Werk dieser Zeit ist ARIRANG von 1926, ein Film über einen Studenten, der aufgrund seiner Teilnahme an einem anti-japanischen Aufstand von japanischen Polizisten gefoltert wird. Er verliert darüber den Verstand und wird zum Mörder. Der Film, der von Zeitgenossen sowohl für seine politische Botschaft als auch seine Ästhetik gelobt wird, löst eine ganze Reihe von Nachfolgefilmen aus, die einen unterschweligen Widerstand gegen die japanische Besatzungsmacht zum Thema machen.⁴ Die Folgen dieser kurzen Phase mehr oder weniger subtilen Aufbegehrens gegen die Kolonialherren sind eine stärkere Zensur vonseiten der japanischen Regierung und rigide Maßnahmen wie Polizeipräsenz bei allen öffentlichen Filmvorführungen. In den 1930er-Jahren gehen die Beschränkungen so weit, dass nur noch Kostümfilme, Melodramen⁵ und pro-japanische Filme produziert und gezeigt werden dürfen. Dennoch

³ WOLHA-UI MAENG-SE (THE VOW MADE BELOW THE MOON, Korea 1923, Baek-Nam Yun). Siehe zum Beispiel Cho 2006: 17.

⁴ Wie nahezu alle koreanischen Produktionen aus dieser Zeit gilt auch ARIRANG als ‚verlorener‘ Film: Die Originalkopie wurde höchstwahrscheinlich während des Koreakriegs zerstört. Es gibt zwar Gerüchte, dass sich noch eine Kopie im Nachlass eines japanischen Sammlers befinden soll, doch bisher wurde diese nicht gefunden. Der Film wird in jedem Standardwerk zur koreanischen Filmgeschichte erwähnt, beispielhaft in Kim 2007.

⁵ So genannte *shinpa*, die dem Konzept der japanischen *shimpa* entsprechen: Emotionalisierende Filme über ‚moderne‘ Frauen in traditionellen Familienkontexten, die entweder in einem Happy End oder einer großen

sorgen der japanische Einfluss und vor allem japanische Geldgeber für die Gründung einer koreanischen Filmindustrie. In dieser Zeit entstehen nicht nur viele Filmtheater, sondern es können auch größere Projekte realisiert werden: Der erste Tonfilm, CH'UNHYANG-JON, erscheint 1935. Ebenfalls von japanischen Geldern finanziert, basiert er auf einer bekannten koreanischen Volkssage und wird ein großer Publikumserfolg. Während der Invasion Japans in China und dem darauffolgenden japanisch-chinesischen Krieg dient die koreanische Filmindustrie vor allem als japanische Propagandamaschine. Es entstehen vorrangig kriegsverherrlichende Filme, die, in japanischer Sprache gedreht, es als Ehre darstellen, für die japanische Regierung in die Schlacht ziehen zu dürfen. 1942 erhalten dann mit dem offiziellen Verbot des Sprechens der koreanischen Sprache auch koreanischsprachige Filme ein komplettes Aufführungsverbot.

Bereits die erste Hälfte der über hundertjährigen Filmentwicklung in Korea zeigt, warum das Konzept eines nationalen Kinos so schwer anwendbar ist.⁶ Während diese Frühphase des koreanischen Films sowohl thematisch und ästhetisch als auch wirtschaftlich stark japanisch geprägt ist, kommt Südkorea nach der Landesteilung 1945 in Folge des Zweiten Weltkriegs unter amerikanischen Einfluss, welcher dauerhaft auch die Filmproduktion prägen wird. Aus dieser unmittelbaren Nach- bzw. Zwischenkriegszeit sind nur noch fünf Filme vorhanden, diese propagieren starke patriotische und anti-japanische Gefühle.⁷

Der Koreakrieg (1950-1953) bildet eine Zäsur in der sich neu etablierenden koreanischen Filmindustrie. Zum einen, weil während des Krieges das meiste (auch archivierte) Filmmaterial und große Teile der Ausrüstung zerstört werden. Zum anderen erscheinen der Koreakrieg mit seinen verlustreichen Schlachten und großen Entbehrungen für die Bevölkerung und die dadurch zementierte Landesteilung als derart einschneidendes Erlebnis, dass es bis heute in zahlreichen Filmen thematisiert, imaginiert und interpretiert wird. Die nach wie vor bestehende militärische und systemische Bedrohung aus dem Norden kollidiert mit dem verbreiteten Empfinden, ‚ein Volk‘ zu sein.⁸ Die Symptome und Effekte dieser Erfahrungen erscheinen andauernd und immer wieder in Filmen, deren formale und narrative Strukturen den Diskurs eines gesellschaftlichen Traumas mitgestalten.

Nach dem Krieg versucht Südkorea mit Hilfe ausländischer Hilfsprogramme, die sie mit Filmtechnik und -ausrüstung unterstützen, die koreanische Filmindustrie wieder produkti-

Tragödie enden und aufgrund ihrer Funktion auch als *namida* (vom japanischen Wort für Tränen) bezeichnet werden – ähnlich dem Begriff des *tearjerkers*, der wiederum durch das amerikanische Melodram geprägt wurde. Siehe zur Genre-Entwicklung in Korea auch Chung 2007.

⁶ Kim (2009: 6) verweist darauf, dass die Behauptungen eines nationalen Kinos im gesamten ostasiatischen Raum von Beginn an fragwürdig waren, was er vor allem den andauernden territorialen, politischen und kulturellen Grenzverschiebungen zuschreibt, die durch den japanischen Imperialismus verursacht wurden.

⁷ Sich ähnelnde Angaben und Untersuchungen dazu liefern Cho 2006, Choi 1997, McHugh 2005; die Filme sind im *Korean Film Archive* in Seoul zu sichten.

⁸ Siehe zu diesem Diskurs zum Beispiel Yoon/Choi 1994, Choi 1997, Chow u. a. 2001.

onsfähig zu machen. In den Jahren 1955 bis Anfang der 1970er-Jahre bricht ein so genanntes ‚Goldenes Zeitalter‘ des südkoreanischen Kinos an,⁹ eine Zeit, in der die Produktion einheimischer Filme sich innerhalb weniger Jahre mehr als verzehnfacht. Der Einfluss amerikanischer/westlicher Film- und Popkultur wird deutlich in Genre-Übernahmen, Sujets und *mise-en-scènes* vieler Filme. Zugleich sind die Filme der 1960er und 1970er-Jahre durch die Entstehung der Militärregierung Park Chung Hees geprägt von Anti-Kommunismus-Propaganda, „nation rebuilding“ (Jeong 2011: 80) und dem Diskurs des starken männlichen Subjekts beziehungsweise seiner Krise (vgl. Park: 2015; Jeong 2011). In dieser Zeit entstehen vermehrt Filme, in denen als stark, aber böswillig dargestellte Frauen durch ihre – teils sexuelle – Macht über schwache Männer die konfuzianisch geprägte Gesellschaftsordnung durcheinander bringen. Letztlich werden diese Frauen aber immer dafür bestraft.¹⁰ Gleichzeitig gilt es, das Massenmedium Film im (kulturellen) Kampf gegen die nordkoreanische Bedrohung zu nutzen. Eine Vielzahl südkoreanischer Filme aus dieser Epoche sind Kriegsfilm, die eindeutig Stellung beziehen in der Schuldfrage und Nordkoreaner als das Böse schlechthin darstellen. Filme, die das Militärregime kritisieren, Sympathien für Nordkorea bezeugen oder zu offensiv mit sexuellen Themen umgehen, werden zensiert.

Dies bekommt auch Man-Hee Lee, der Regisseur von GEOMEUN MEORI, zu spüren: Bereits 1965 wird er für drei Monate inhaftiert aufgrund eines Verstoßes gegen das Anti-Kommunismus-Gesetz. Sein Film 7INUI YEOPOLLO (1965) stellt den Koreakrieg vermeintlich zu kritisch und den Feind aus dem Norden zu freundlich dar und wird daraufhin verboten beziehungsweise kommt erst Jahre später in einer stark beschnittenen Zensurfassung ins Kino. Auch viele seiner früheren Kriegsfilm konzentrieren sich mehr auf humanitäre Fragen und eine tiefgehende Figurencharakterisierung als auf simple Schwarz-Weiß-Zeichnungen. Man-Hee Lee (1931-1975) war einer der aktivsten und erfolgreichsten koreanischen Regisseure seiner Zeit mit einem aus heutiger Sicht unglaublichen Output an Filmen – allein im Jahr 1964, aus dem auch GEOMEUN MEORI stammt, hat er sechs Filme gedreht; insgesamt in der Zeit zwischen seinem Debüt 1961 und seinem Tod über 50 Filme (vgl. Mun 2009). In der koreanischen Filmgeschichtsschreibung gilt er als einer der wichtigsten Filmemacher überhaupt (vgl. Lee 1988: 178f.).¹¹ Er hat einen für die Branche in dieser Zeit sehr klassischen Werdegang: Da er sich schon früh für Film begeistert, geht er

⁹ Siehe dazu etwa McHugh/Abelmann 2005 sowie Jeong 2011: 77, die das Ende der Goldenen Ära konkret 1972 mit der massenhaften Verbreitung des Fernsehens verortet.

¹⁰ Ein klassisches Beispiel hierfür ist etwa HANYO (1960). Der Film ist eine Art Sittendrama mit Horrorelementen, der von der Zerstörung einer Familie erzählt, nachdem sie eine sexuell aktive, emanzipierte und dadurch bedrohliche *femme fatale* als Haushälterin aufgenommen haben. Das Hausmädchen verführt den Hausherrn und wird schwanger. Danach geht der Horror, der vor allem über verzerrte Perspektiven im Bild und eine expressive Soundspur erzeugt wird, erst richtig los und die Geschichte endet mit mehreren Leichen.

¹¹ *The History of Korean Cinema* ist eines der ersten, wenngleich sehr affirmativ geschriebenen Bücher zur koreanischen Filmgeschichte; bezüglich der Bedeutung von Man-Hee Lee schließen sich jedoch etliche Nachfolger an.

auf eine Schauspielschule und schreibt erste Drehbuchentwürfe, arbeitet bei Filmproduktionen unter anderem als Regieassistent, aber auch als Schauspieler. Seinen Durchbruch als Regisseur hat er 1963 mit dem Koreakriegs-Film TORAOJI ANNUN HAEBYONG. Er wird zu einem Star-Regisseur und Autorenfilmer, der mit meist gleichbleibendem Ensemble über Jahre zusammenarbeitet und dabei Leben und Arbeit ineinanderfließen lässt. Moon Jeong-Sook etwa, die Hauptdarstellerin in GEOMEUN MEORI, spielt in vielen seiner Filme mit und ist über Jahre seine Geliebte. Eine Gruppe von Schauspielern, die als Gangmitglieder in GEOMEUN MEORI und in vielen weiteren Filmen der Zeit auftauchen, erlangt als sogenanntes ‚The Wild Bunch‘ Kultstatus – die Reminiszenz sowohl an den amerikanischen Western als auch das ‚Rat Pack‘ Hollywoods scheint gewollt und entspricht zudem dem Starsystem des koreanischen 1960er-Jahre-Kinos. Lees Werk lässt sich grob in zwei Strömungen einteilen, von denen vor allem die erste in dieser von Zensur und Propaganda gleichermaßen geprägten Zeit virulent wird: Zum einen genretypische Werke wie Thriller, Actionfilme, Kriegsfilm und Melodramen, die neben der Unterhaltung auch einer Art ‚Volkserziehung‘ dienen sollen. Zum anderen experimentelle, moderne Filme, die in Thematik und Stilistik nicht den filmischen Konventionen der Zeit gehorchen. In seiner Arbeit unter anderem für die großen Studios *Daewon Films* und *Hanguk Films* entstehen Kriegsfilm wie TORAOJI ANNUN HAEBYONG (1963) oder YMS-504 SUBYEONG (1963) und Thriller/Noir-Film wie DIAL 112LEUL DOLLYEOLA (1962), DOLABOJI MALLA (1963) und MAEUI GYEDAN (1964). Zu seinen experimentelleren Werken gehören der für die koreanische Filmgeschichte äußerst einflussreiche MAN CHU (1966) oder der zur Entstehungszeit verbotene HYUIL (1968). Interessanterweise wird GEOMEUN MEORI in dieser Einordnung, die mehrere Filmhistoriker und -wissenschaftler vornehmen, weder auf der einen noch anderen Seite erwähnt (vgl. Lee 1988; Kim 2007).

Ein koreanischer Noir?

GEOMEUN MEORI ist ein Film, der sich Genre-Einordnungen und typischen Strömungen des damals zeitgenössischen südkoreanischen Kinos entzieht. Dennoch möchte ich zunächst eben diese Vergleichslinien ziehen und nutzen, denn der Film scheint gerade mit diesen Einordnungen und Kategorien zu spielen, wobei nicht unwichtig ist, auf welche spezifische Art er ihnen immer wieder entwischt. Er greift Motive und Konventionen des klassischen Gangsterfilms und des *Film Noir* auf, verweist in seiner Ästhetik aber auch schon auf die späteren avantgardistischen Filme Lees.

Auf den ersten Blick mag eine bestimmte Zuordnung für diesen Film anhand typischer Marker leicht fallen: Wir befinden uns in einem urbanen Setting, gezeigt wird eine Männerwelt, genauer gesagt eine männlich dominierte Gangsterwelt. Mit seinem Licht-/Schattenspiel ist GEOMEUN MEORI atmosphärisch klar dem *Film Noir* verschrieben. Doch wie ich im Folgenden zeigen werde, wird auch immer wieder mit genretypischen Kategorien gebrochen.

Die Bezeichnung *Film Noir* hat in Filmgeschichte und -wissenschaft vielfache Definitionsversuche erfahren. Gängig ist mittlerweile eine Anschauung, die *Noir* weniger als eine Genre-Einordnung mit festen Konventionen bezüglich Thematik, Setting oder Machart verwendet, sondern eher von einer atmosphärischen Beschreibung ausgeht, die bestimmte Stimmungen einzufangen versucht, so wie es Paul Schrader Ende der 1980er-Jahre formuliert:

It is not defined, as are the western and gangster genres, by conventions of setting and conflict but rather by the more subtle qualities of tone and mood. [...] Film noir is also a specific period of film history, like German expressionism or the French New Wave. In general, film noir refers to those Hollywood films of the forties and early fifties that portrayed the world of dark, slick city streets, crime and corruption. (Schrader 1986: 170)

James Naremore erweitert die etwas diffuse Beschreibung als ‚Stimmung‘ schließlich um den Begriff des Diskursraums, innerhalb dessen filmische Parameter, Absichten von Filmemachern und Zuschauererwartungen aufeinandertreffen und miteinander interagieren (vgl. Naremore 1998: 13ff.). Ursprünglich als Spezifikum US-amerikanischer Filme der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit angesehen,¹² haben sich international unterschiedliche Ausprägungen und Adaptionen dieses Oberbegriffes entwickelt, die jeweils spezifische Eigenheiten hervorbringen. Thomas Christen weist schon für die erste Phase des ‚klassischen‘ *Noir* schlüssig nach, dass es weniger ein allein US-amerikanisches, sondern vielmehr internationales Phänomen war (vgl. Christen 2012). Zuschreibungen und Erweiterungen wie *Asian (Neo-)Noir* und *East Asian Film Noir* zeugen zudem von einem umfassenden Interesse nicht nur der Filmemacher, sondern auch der Kritik und Wissenschaft an einer Erweiterung des Begriffsschemas.¹³ Bereits während der Hochphase des US-amerikanischen *Noir* gibt es auch im asiatischen Film Werke, die sich die stilistischen Spezifika zu eigen machen und weiter entwickeln. Einer der großen Meister des klassischen japanischen Kinos, Akira Kurosawa, produziert eine regelrechte *Noir*-Serie mit seinen Filmen *NORA INU* (1949), *WARUI YATSU HODO YOKU NEMURU* (1960), *YŌJINBŌ* (1961) und *TENGOKU TO JIGOKU* (1963). Gerade *YŌJINBŌ* zeigt auf, wie westliche und östliche Filmtraditionen ineinander gewebt und so neu produktiv sein können: Basierend auf einer Erzählung Dashiell Hammetts,¹⁴ der mit seinen Detektivgeschichten unzählige Vorlagen für amerikanische *Noir*-Filme lieferte, ist der Film zugleich im historisch-japanischen *Ronin*-Milieu angesiedelt und subvertiert dabei beide Filmkategorien gleichermaßen (vgl. Martinez

¹² Auch wenn es frühere Vorläufer und Vorbilder gab und bis heute zahlreiche Filme produziert werden, die mit den Implikationen der Zuschreibung *Noir* arbeiten und spielen, wird die Hochphase der US-amerikanischen *Noir*-Serie zwischen den frühen 1940er und späten 1950er-Jahren angesiedelt, üblicherweise mit *THE MALTESE FALCON* (1941) als Start- und *TOUCH OF EVIL* (1958) als vorläufigem Höhe- und Endpunkt. Siehe hierzu etwa Schrader 1986: 170.

¹³ Siehe dazu einzelne Beiträge in Bould u. a. 2009 und den umfassenden Sammelband von Shin/Gallagher 2015.

¹⁴ Es gibt unterschiedliche Meinungen dazu, wahrscheinlich handelt es sich jedoch um *Red Harvest* (1929).

2015: 41ff.). Park Hyun S. versteht in einer fokussierten Analyse koreanischer 1960er-Jahre-*Noirs* den Begriff des *Noir* ebenfalls als diskursives Konstrukt und schreibt ihm dementsprechend das Potenzial zu, kulturkritische Aussagen über gesellschaftliche Umformungen zu fassen, die in den jeweiligen Nationalkinematografien aufzufinden seien.

Korea's 1960s film noirs are historically significant for two reasons. First, even though film noir did not thrive as a dominant genre of the era like melodrama or war films, which were utilized as a means to frame the boundaries of national identity and national cinema, it was this noir sensibility that paradoxically flourished in the course of economy-driven policies in the postwar era. Second, in spite of the generic formation of noir since the 1960s, it became 'virtual taboo' to make noirish crime films under the worsened military dictatorship of the 1970s and 1980s. Thus, it was in the early and mid-1960s that noir films had the chance to address the geopolitical circumstances of postwar Korea society. (Park 2015: 91f.)

Einerseits werden die Stimmungen und Visualisierungen des *Noir* in einer kurzen Phase der koreanischen Filmgeschichte genutzt, um auf landes- und kulturspezifische gesellschaftliche Veränderungsprozesse einzugehen, andererseits bietet die ‚Globalisierung‘ dieser ehemals eng gefassten Zustandsbeschreibung der damaligen US-amerikanischen Gesellschaft die Möglichkeit einer post-kolonialen Filmgeschichte und -kritik: „[T]o expand the critical territory of noir to non-Western experiences could be a way of challenging cultural imperialism that has sustained the discourse of noir's canonization and Western origins“ (ebd.: 92 f.). Ohnehin sind filmhistorisch vielfältige transnationale Querverbindungen zu erkennen, besonders unter Beachtung von filmischem Austausch und gegenseitiger Beeinflussung unterschiedlicher Filmkulturen; das gilt innerhalb eines westlichen Kinos ebenso wie im Vergleich Ost-West.¹⁵ Nancy Abelmann und Kathleen McHugh weisen jedoch zu Recht darauf hin, dass gerade Genre-Kategorien, die zumeist westlicher Filmkritik entstammen, nicht ohne weiteres auf andere Kinokulturen gelegt werden können, sondern stets in ihren Eigenheiten betrachtet werden müssen als „variable articulations of political and cultural forces within a particular national imaginary in a distinct historical moment“ (Abelmann/McHugh 2005: 3). Baek Gyeol, der wiederholt als Drehbuchautor mit Man-Hee Lee zusammengearbeitet hat, spricht von einem Bewusstsein für eben diese Fragen, das die Filmemacher selbst in ihrer Arbeit mitbrachten:

For Lee Man-Hee and me, there was a fundamental concern regarding the medium of film. It was the fact that it's Westerners who make the film equipment and shoot films. If you liken film to painting, it's a Western style of painting. But if you try to paint Eastern paintings with Western paints, there are a lot of problems that arise. We talked a lot about how we might be able to portray the Eastern mindset, or Korean thinking, while using Western equipment, or Western paints. (Mun 2009: 28)

¹⁵ Darauf weist auch Martinez (2015: 38) hin, die zudem eine gemeinsame ‚Wurzel‘ des *Noir* in der jeweiligen filmischen Verbindung Japans und US-Amerikas mit dem deutschen Expressionismus sieht.

Auch wenn also eine zu starke Fokussierung auf nationale Spezifika im Sinne einer transnationalen Filmgeschichtsschreibung stets zu hinterfragen ist,¹⁶ sind doch gerade die Differenzen im Hinblick auf stilistische Aneignungen und Weiterentwicklungen aufschlussreich.

Der Film

GEOMEUN MEORI ist atmosphärisch dem *Film Noir* angelehnt, doch erscheint die Erzählung noch düsterer, ihre Charaktere sind noch mehr von Resignation und Verzweiflung geprägt als gängige Vorbilder des amerikanischen Kinos, und es gibt weniger ‚typische‘ Figuren und Erzählmuster zu verzeichnen. Der Film springt mitten ins Geschehen mit einem *close-up* eines Drohbriefs; es folgt dazu und zur anschließenden Reaktion der Figuren in der Szene keine Erklärung, keine Vorstellung des Personals, nichts, was den Einstieg erleichtert. In den folgenden Minuten kann man nur erahnen, wer von wem bedroht wird und wer welche Maßnahmen ergreift. Der Film bleibt sprunghaft und ist bis zu seinem Ende durchzogen von Handlungssprüngen, Logikfehlern und einzelnen Figuren und Szenen, deren Funktion im Handlungsgefüge unklar bleiben – die anfangs geschilderte Schrei-Szene ist nur ein besonders auffälliges Beispiel dafür. Eine grobe Zusammenfassung der Handlung könnte folgendermaßen aussehen: Yeon-Sil, die Geliebte des Gangsterbosses Dong-Il, wird aufgrund ihrer sexuellen Verbindung mit einem drogen süchtigen Kleinganoven von seiner Gang bestraft.¹⁷ Mit einer zerbrochenen Glasflasche wird ihr eine massive Schnittwunde quer über das rechte Auge zugefügt, deren sichtbare Narbe sie fortan mit ihrem schwarzen, ins Gesicht gekämmten Haar zu verdecken versucht. In der Folge wird sie von ihrem Geliebten verstoßen und muss fortan als Prostituierte für sich und den Junkie aufkommen. Eines Tages verliebt sich ein Freier, ein heldenhafter und fürsorglicher, aber namenlos bleibender Taxifahrer in sie und rettet sie nicht nur aus dem Milieu und vor den rachsüchtigen Gangstern, sondern bezahlt ihr auch eine Schönheitsoperation. Yeon-Sil und der Gangsterboss treffen sich jedoch wieder und Dong-Il sieht seine andauernde Liebe zu ihr als Zeichen seiner (Führungs-)Schwäche. Nach einer letzten gemeinsamen Nacht stellt er sich seinen Gangster-Kollegen, die ihn nach ihrem Ehrenkodex in einer Messerstecherei mit dem Tod bestrafen.

Das Setting des Films erinnert mehrfach an typische *Noir*-Szenerien: Das Gangster- und Rotlichtmilieu, die Großstadt, verwinkelte Straßen, Regen, der auf das Pflaster prasselt. Auch die wiederholt dargestellte Opiumhöhle ist ein gerade im koreanischen Film dieser

¹⁶ Zahlreiche Autoren verweisen darauf, dass nationale Kinematografien stets mehr als diskursives Konstrukt denn als faktische Gegebenheit anzusehen sind; andere versuchen eher von länderübergreifenden Stilen und Strömungen auszugehen. Siehe beispielsweise Ezra/Rowden 2006; Higbee/Lim 2010; Strobel 2009.

¹⁷ An dieser Stelle sei angemerkt, dass der Film offen lässt, ob Yeon-Sil ursprünglich freiwillig eine Affäre mit dem Kleinganoven einging. In der Szene, die zu ihrer Verstoßung und Verstümmelung führt, wird sie jedenfalls von ihm vergewaltigt. Dessen ungeachtet ist sie nach den moralischen Maßstäben der Zeit damit sündenfällig geworden und wird zusätzlich dadurch bestraft, dass sie ihr weiteres Leben nun mit diesem Mann verbringen muss; eine auch von GEOMEUN MEORI nicht weiter infrage gestellte Demonstration eines oppressiven patriarchalen Systems.

Zeit typischer Handlungsort. In einer Szene zu Anfang des Films lässt sich dies besonders gut beobachten: Yeon-Sil begibt sich nach der Arbeit als Prostituierte zu einer Art Bar, um für den daheim wartenden Junkie Opium zu kaufen. Das Spiel mit Licht und Schatten wirkt besonders durch die Reflexionen auf Yeon-Sils glänzender Kleidung, die mit der ansonsten düsteren Umgebung korrespondieren. Aus der Vogelperspektive gefilmt, sehen die verwinkelten Straßen der Seouler Hinterhöfe aus wie ein Spinnennetz, ein Stadtdickicht, in dem sich die Protagonisten verfangen. Die Bar und gleichzeitig Opiumhöhle, in die die Protagonistin hier geht, passt zu dem zwielichtigen Personal des Films – kaum ein Charakter ist hier ausschließlich gut oder böse gezeichnet. Die Szenerien des Films zeigen aber auch etwas anderes: Immer wieder sind es Orte der Modernisierung, die hier ins Bild geraten. Die im Film zu sehende Umgebung ist häufig sehr fortschrittlich in Form und Inhalt; wir sehen viel neue, noch im Entstehen begriffene Architektur wie zum Beispiel gleich zu Anfang des Films das *Astoria Hotel*, das 1959 in Chungmuro gebaut wurde, übrigens jenem Stadtteil Seouls, in dem bis heute die großen Filmstudios ansässig sind. Die westlich beeinflusste Moderne hält Einzug im Südkorea dieser Zeit, und Lee zeigt diesen Prozess vor allem durch seine Vorliebe für Baustellen, halbfertige Häuser und Rohbauten in Industriegebieten. Der forcierte technische Fortschritt war Teil des Programms der Militärregierung, dem viele alte Gebäude in der Stadt weichen mussten. Auch im Inneren der Gebäude ist diese Modernisierung zu sehen, und mit ihr zugleich der westliche popkulturelle Einfluss, erwachsen aus der starken amerikanischen Militärpräsenz im Land. Die Bar, die der Gangster-Crew um Dong-Il als Alibi und Unterschlupf dient, wird bevölkert von Koreanern in westlicher Kleidung, die Whisky trinken und zu Glenn-Miller-Melodien tanzen. Wenn also die gezeigten Orte zum einen eindeutig Südkorea zuzuordnen und Teil seiner politischen und gesellschaftlichen Entwicklung sind, so findet sich hier andererseits doch viel von dem, was Kathleen McHugh (2005:32) „music, genre, and the transnational familiar“ nennt: Bestimmte Merkmale einer Epoche, die nationen- und kontinentübergreifend Teil einer Jugend- und Unterhaltungskultur sind, wie zum Beispiel auch Surfmusik und Twist aus der anfangs beschriebenen Szene.

Brüche

Die Irritationen zumindest des klassischen *Noir*-Blicks fangen an mit einer Skulptur, die sich in den Räumlichkeiten des Gangster-Bosses befindet. Ein merkwürdig ausufernd geformtes Wurzelgebilde, etwa 50 cm hoch, steht auf dem Schreibtisch. In einer anderen Szene steht es auf dem runden Tisch, um den sich alle Gangster versammeln, in wieder einer anderen Szene auf dem Kaffeetisch im Büro; offensichtlich handelt es sich hier um eine bewusste Unstimmigkeit in der sonst kohärenten Setdekoration. Die Skulptur wirkt wie eine Mischung aus moderner Kunst und traditionellem Schnitzhandwerk, ist immer wieder prominent im Bild zu sehen und verdeckt teilweise sogar Gesichter und Körper der miteinander agierenden Figuren. Sie hat keinen Sinn und keine Funktion und bleibt bis zum Ende des Films eine unerklärliche Irritation, die unerwartet auftritt und die Bildkom-

position durcheinanderbringt. Ähnlich wie die Schrei-Szene stellt sie eine formale Störung dar, deren Ursprung unklar bleibt.

Auch die Protagonisten des Films sind nur auf den ersten Blick vertraut. Bei genauerer Betrachtung entsprechen sie nicht unbedingt klassischen Vorbildern des amerikanischen *Noirs* – zu wenig *femme fatale* ist beispielsweise Yeon-Sil, zu ungewöhnlich die Fokussierung auf ihr verletztes Gesicht. Interessant ist hier, dass auch nach der Schönheitsoperation, die ihre Entstellung beseitigen soll, die Narbe zwar verblasst, aber nicht ganz verschwunden ist. Obwohl Yeon-Sil nun selbstbewusst ihr Haar aus dem Gesicht kämmt, ist die Narbe noch immer gut erkennbar. Dies ist ungewöhnlich für eine Zeit, in der das Star-System auch im koreanischen Kino von Bedeutung war und vor allem Schauspielerinnen immer schön auszusehen hatten. Der Schauspielerinnenkörper ist in diesem Film vor allem eine Oberfläche, auf der das Unsagbare sichtbar gemacht werden kann. Die nicht vollständig geheilte Wunde, die – durch das schwarze Haar und später durch die Narbe visualisierte – Trennung mitten durch Yeon-Sils Gesicht wird zur imaginierten Landesteilung. Was unter Strafordrohung verboten war, gelingt Man-Hee Lee dadurch: Eine Teilung zu zeigen, deren Teile so unterschiedlich nicht sind, und die denselben ‚Körper‘ als Grundlage haben. Nordkorea wird somit nicht mehr zum bösen Anderen, den es zu bekämpfen gilt, sondern als Teil des Selbst beschrieben. Es ist nicht zufällig, dass das Schicksal der Nation auf einem weiblichen Körper verhandelt wird. Post- und Neo-Kolonialismus-Studien zeigen auf, dass der weibliche Körper häufig als eine Metapher für Nation verstanden wird, die gerade in fiktiven Formaten erscheint.¹⁸ Verschiedene Autoren haben typische Narrative herausgearbeitet, innerhalb derer diese Metapher unterschiedlich besetzt ist:¹⁹ Erzählungen von einer traditionellen, unterstützenden, mütterlichen Figur beziehungsweise ‚heiligen‘ Ehefrau dienen als Allegorie auf eine leidende, aber auch widerstandsfähige Nation. Der passive, misshandelte weibliche Körper ist vor allem in ehemaligen Kolonialgebieten oftmals ein Symbol für Wunden aus der Kolonialzeit und deren Nachwirkungen.²⁰

Immer wieder ist die Frau in diesen Kontexten auch als transgressives Anderes dargestellt, das männliche Subjektivität bedroht und daher bestraft und/oder gebannt werden muss. In der koreanischen Filmgeschichte der Nachkriegszeit finden sich zahlreiche Ausformungen dieser Varianten. Ein klassisches Beispiel und zugleich einer der ersten koreanischen *Film Noir* ist EUNMYEONGUI SON (1954). Der Film ist nicht nur berühmt dafür, die erste Kusszene der koreanischen Filmgeschichte zu zeigen, sondern schafft – ähnlich wie zehn Jahre später GEOMEUN MEORI – in einer für die Zeit neuartigen Filmästhetik und besonderen

¹⁸ Untersuchungen zum Zusammenhang von Gender und Nation in verschiedenen Ländern finden sich beispielsweise in Mayer 2000; spezifisch für den koreanischen Kontext siehe Jager 2003.

¹⁹ Zum Beispiel Hübinette 2005; Yuval-Davis 1997; Yuval-Davis/Anthias 1989. Vgl. dazu auch die Ausführungen von Cho 2006 und Choi 1998.

²⁰ Für den koreanischen Kontext siehe Lee 2005: 69. Umfassender untersucht in Yuval-Davis 1997 und Yuval-Davis/Anthias 1989.

Erzählstruktur die Zusammenführung von zeittypischem Melodram und anti-kommunistischem Spionagefilm mit der Ästhetik des *Film Noir*. Als eine der ersten südkoreanischen Filmproduktionen nach dem Koreakrieg handelt sie von der nordkoreanischen Spionin Jung-Ae, die als Bardame Margaret getarnt auf den südkoreanischen Geheimagenten Young-Chul trifft. Die beiden verlieben sich ineinander und Margaret steht am Ende vor der Entscheidung, den Geliebten zu verraten – oder ihr Land. Sie entscheidet sich für Letzteres, wird jedoch beim Versuch, Young-Chul zu retten, tödlich verwundet. Vordergrundig funktioniert der Film hier nach einem klassischen Muster, in dem die *femme fatale*, die durch ihre erotische Macht den Mann zu dominieren versucht, geläutert und/oder bestraft werden muss. Gleichzeitig wird aber auch die Opferbereitschaft der Frau dargestellt, die der Liebe und Menschlichkeit den Vorzug vor einem schlechten, unmenschlichen (in diesem Fall kommunistischen) System geben will und dafür sogar ihr Leben gibt. Der Mann geht dabei als der moralische Sieger hervor, der dieses Opfer großherzig annimmt und gleichzeitig stets zu seinem Vaterland steht.

Zehn Jahre später hat sich das Narrativ verschoben. Yeon-Sil in *GEOMEUN MEORI* ist keine Agentin des Nordens, sondern vereint beide Teile des Landes in sich. Ebenso ist auch ihre Figur nicht mehr so leicht zu deuten. Sie ist einerseits Opfer der hegemonialen, patriarchalen (Gangster-)Gesellschaft, andererseits übt sie große Macht über den Gangsterboss aus. Sie leidet ohne Aufbegehren und wirkt häufig seltsam passiv ihrem Schicksal ergeben. Dann wieder ergreift sie die Initiative und will zu Dong-Il zurückkehren. Mehrere Männer verfallen ihr, wobei unklar bleibt, ob es aufgrund ihrer sexuellen Reize oder eher ihres liebevollen Wesens ist. Dong-Il sieht sich durch seine Liebe zu ihr gar so sehr geschwächt und seiner Urteilsfähigkeit beraubt, dass er glaubt, ihr nur durch seinen eigenen Tod entgehen zu können. In ihrer beständigen Liebe zu Dong-Il, die auch andauert, nachdem er ihre Bestrafung und Verstümmelung angeordnet hat, ähnelt sie einem Frauentypus, der zuvor vor allem im japanischen Kino der 1950er-Jahre auftaucht. Mikio Naruse, einer der großen Regisseure des klassischen japanischen Kinos, zeigt in seinen Filmen vielfach die schwierige Rolle der (japanischen) Frauen der Nachkriegszeit und entwickelt dabei die Figur der beharrlich und verlässlich Liebenden, die nahezu stoisch alles erträgt. In *UKI-GUMO* (1955) etwa findet sich eine ganz ähnliche Figur wie die Protagonistin in *GEOMEUN MEORI*: Eine Frau, die abhängig ist von immer wieder gewalttätigen Männern, und die nach Vergewaltigung, Demütigung und Erpressung zur Prostitution gezwungen ist. Zugleich aber verbindet sie über alle Umstände hinweg eine beständige Liebe mit einem Mann, der sie schlecht behandelt und zugleich nicht ihre Charakterstärke hat. Auch in *GEOMEUN MEORI* geht Yeon-Sil als die Starke hervor. Sie überlebt das Ende des Films, geht hoch erhobenen Hauptes die schattig ausgeleuchteten Treppenstufen eines Rohbaus hinunter und lässt die Leichen der sich bekämpfenden Gangster hinter sich. Ihre Zukunft ist ungewiss und man fragt sich, ob sie nun doch mit dem Taxifahrer glücklich werden kann – oder, die ihr nachfolgenden überlebenden Gangster lassen es erahnen, möglicherweise selbst das Syndikat übernimmt? Die Frauenfigur, die Man-Hee Lee hier darstellt, ist mehr-

dimensional aufgebaut und entzieht sich einfacher Deutungsmuster. Sie findet ihre Vorbilder sowohl im amerikanischen als auch japanischen Kino und verkörpert zugleich spezifisch koreanische Themen.

Auch der Gangsterboss Dong-Il ist keine stereotype männliche Hauptfigur des *Noir*: Zu zweifelnd und hadernd erscheint er, zu widersprüchlich. Einerseits betont er seine Hilflosigkeit beziehungsweise eine Art Schicksalsergebenheit, wenn er behauptet: „Evil chose me“; dann wieder sieht er sich selbst als aktiv schuldig Gewordenen und skandiert: „I chose evil“. Die Figur des Bosses ist zu wenig rebellisch, vor allem aber zu wenig tatkräftig für einen *Noir*-Protagonisten, der typischerweise bei aller Verzweiflung eher um sich schlägt als vollkommen resigniert. Der Antiheld des *Film Noir* neigt immer mehr zur Aktion als zur Resignation, mag sie auch ins Leere laufen. Dong-Il erscheint von Anfang an lebensunlustig und passiv. Er ist zwar der größte Gangsterboss eines Syndikats, aber trifft laufend die falschen beziehungsweise schwache Entscheidungen und richtet sich nach einem merkwürdigen Ehrenkodex, der ihn schließlich das Leben kostet. Die Sinnlosigkeit der selbst auferlegten Verhaltensregeln kulminiert in seinem letzten Kampf, der auch für die anderen Beteiligten nicht gut ausgeht.

Gerade das Ende des Films wirkt seltsam fatalistisch: Zu viele Leichen, zu wenig Auflösung, kein erkennbar guter Ausgang für irgendeinen der Protagonisten.²¹ Das Schwarz-Weiß dieses *Noirs* wirkt immer wieder seltsam grau und nicht klar unterscheidbar. Zehn Jahre nach dem Ende der Koreakriege werden hier Fragen von Schuld und Sinnlosigkeit, Schicksal, Opfer und Existentialismus verhandelt. Auch das Bild der Jugendlichen, das uns in der Schrei-Szene gezeigt wird, entspricht diesem passiven Fatalismus. Wir sehen hier keine amerikanische Nachkriegsjugend wie in *REBEL WITHOUT A CAUSE* (1955) und auch keine aggressive Langeweile einer japanischen *SEISHUN ZANKOKU MONOGATARI* (1960) oder *KURUTTA KAJITSU* (1956). Die koreanische Jugend ist nicht rebellisch aufbegehrend, sondern eher verloren, passiv und traumatisiert dargestellt. Das hier gezeigte Lebensgefühl entspricht einer spezifischen Setzung, die häufig als ein typisch koreanisches Grundgefühl behauptet wird. Das so genannte *han* steht als unübersetzbarer Begriff für eine Mischung aus Melancholie, Schicksalsergebenheit und Fatalismus, die zugleich aber gepaart ist mit einer inneren, ‚von Herzen‘ kommenden Wärme. Cho Su-Jin etwa beschreibt wie viele andere koreanische Autoren das *han* als „Grundhaltung der Koreaner gegenüber dem Leiden und dessen Ursache“ (Cho 2006: 73). Diese „Gemütsbewegung [...], welche vor allem die aus der quälenden Realität entstandenen Leiden, Schmerz und Trauer“ beinhalte, enthalte „gleichzeitig die Kraft, die Leiden zu überwinden“ (ebd.). Der Ursprung des Begriffs ist unklar, doch wird damit vor allem eine bestimmte Form der Leidensfähigkeit

²¹ Ein besonders ungewöhnliches Ende findet der drogensüchtige Kleinganove. Er überlebt den zuvor verübten Brandanschlag durch Dong-Il unerklärlicherweise und taucht als seltsam verbrannte Zombie-Figur im finalen Showdown auf, um Dong-Il den letzten tödlichen Messerstich zu verpassen. Die Bild-Referenz zieht Verbindungslinien zu einem anderen Land und Kriegsschauplatz: Die Selbstverbrennung des Mönchs Thích Quảng Đức in Vietnam, die 1963 weltweit durch die Medien ging.

beschrieben, die aus historischen Erfahrungen heraus begründet ist und sowohl individuell als auch kollektiv angewendet wird: „The Korean word *han* carries a broad sense of a deeply seeded Korean experience of oppression and unrequited resentment borne of generations of struggle“ (Robinson 2005: 27). Wie stark dieses oft als wesentlich koreanisch beschriebene Empfinden auch in Literatur und Film eingesetzt wird, zeigt bereits eine genauere Betrachtung der Figurenzeichnungen früher Melodramen, welche in den 1950er und 1960er-Jahren weiterentwickelt werden. Auch die für den westlichen Betrachter ungewöhnlichen Seelenzustände und Verhaltensweisen der GEOMEUN MEORI -Charaktere sind geprägt von dieser *han*-Konzeption, die im koreanischen Kulturkontext keiner großen Erklärung bedarf. Vor allem in Zusammenhang mit der Kriegserfahrung und Landesteilung dient das *han* häufig als Erklärungsmuster für eine stoische Form des Leidens, die mit einer tiefgehenden Melancholie verbunden wird. *Han*, so scheint es, schwingt immer mit, auch wenn vermeintlich funktionierende Alltagsnarrative darüber gelegt werden.

(Un-)Sichtbarkeiten

Wie sich an GEOMEUN MEORI exemplarisch und an der koreanischen Filmgeschichte strukturell zeigen lässt, ist das ‚koreanische‘ Kino von Beginn an von Themen, Ästhetiken, Produktionstechniken und Konventionen aus unterschiedlichen Filmtraditionen durchzogen. Zugleich werden diese jedoch aufgeladen mit koreanischer Geschichte: Fremdherrschaft, Kriegserleben und Landesteilung werden imaginiert – das Schlachtfeld der Jugendlichen, die Schwarz-Weiß-Kontraste – und symbolisiert im aufgeteilten Gesicht der Protagonistin und der nicht verblassenden Narbe. Die Besonderheiten der koreanischen Filmgeschichte, die wie gezeigt eng mit der Historie des Landes verbunden ist, führen zu einer Besonderheit der Filmsprache. Eine enorme Formen- und Stilvielfalt im koreanischen Film erklärt sich so aus einer Zensurgeschichte, die Filmemacher nahezu von Beginn an dazu gedrängt hat, innovative Wege zu finden, Unsag- und Unsichtbares in ihren Filmen in Bilder zu fassen und somit zur Sprache zu bringen. Die Landesteilung wird dabei zum zentralen Bezugspunkt. Dies zieht sich bis in die sogenannte ‚Neue Koreanische Welle‘ fort, bei der sich mit veränderten politisch-gesellschaftlichen Bedingungen und damit einhergehender größerer Freiheit, aber auch stärkerer Kommerzialisierung der Filmindustrie, ein regelrechter Ausbruch von Experimentierfreude, Formenvielfalt und spannungsreich visualisierter Teilungserfahrung findet. Doch bereits in der frühen Nachkriegszeit, so zeigt GEOMEUN MEORI, wird dieses Spannungsverhältnis deutlich. Während etwa Kurosawas *Noir*-Filme aus der Perspektive des ehemaligen Besatzers, aber auch Kriegsverlierers danach fragen, was ‚gut sein‘ bedeutet in einer Zeit, in der sich alle Vorkriegsideologien als falsch beziehungsweise dekonstruiert herausstellen, stellt sich die Frage nach Gut und Böse in GEOMEUN MEORI nicht auf dieselbe Art und Weise. Es ist kein klarer Schnitt, der hier gezogen wird, sondern vielmehr ein Riss mit ausgefransten Rändern, deren Übergänge fließend sind. Auffälligstes Symptom für diesen Riss ist der Schrei, der den Film zerteilt. Auf formaler Ebene wird etwas in den Film geholt, das inhaltlich nicht sagbar ist. Entstan-

den zu einer Zeit, als nach dem Koreakrieg südkoreanische Filme entweder klassische Genres wie Melodramen und Kriminalfilme, oder aber propagandistisch gefärbte Kriegsfilme bedienen, finden sich in GEOMEUN MEORI traumatische Strukturen und Anspielungen auf das Unsagbare, die an der herrschenden Zensur vorbei andere Bilder von Krieg und Teilung zeigen.

Über die Autorin

Astrid Matron (Dipl.-Theaterwissenschaftlerin), Studium der Angewandten Theaterwissenschaft und Neueren deutschen Literatur. 2013-2016 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Geschichte und Ästhetik der Medien der FSU Jena. 2009-2012 Stipendiatin am DFG-Graduiertenkolleg „Transnationale Medienereignisse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart“ (Gießen). 2008-2009 Koordinatorin eines DFG-Graduiertenkollegs. 2002-2008 Assistenzen bei verschiedenen Theatern und Kulturinstitutionen; Produktion studentischer Filmprojekte. Abgeschlossene Dissertationsschrift zu „Gewalt und Teilung. Identitätssuche im deutschen und koreanischen Gegenwartskino“. Forschungsschwerpunkte: Zeitgenössisches deutsches und koreanisches Kino; koreanische Filmgeschichte; Kultur und Identität, insbesondere Identitätsdarstellungen im Film.

Filme

7INUI YEOPOLLO (7 WOMEN P.O.W's, Südkorea 1965, Man-Hee Lee)

ARIRANG (Korea 1926, Un-Kyu Na)

CH'UNHYANG-JON (Korea 1935, Myung-Woo Lee)

DIAL 112LEUL DOLLYEOLA (DIAL 112: HELP, Südkorea 1962, Man-Hee Lee)

DOLABOJI MALLA (NEVER LOOK BACK, Südkorea 1963, Man-Hee Lee)

EUNMYEONGUI SON (THE HAND OF DESTINY, Südkorea 1954, Hyeong-Mo Han)

GEOMEUN MEORI (BLACK HAIR, Südkorea 1964, Man-Hee Lee)

HANYO (HANYO – DAS HAUSMÄDCHEN, Südkorea 1960, Ki-Young Kim)

HYUIL (A DAY OFF, Südkorea 1968, Man-Hee Lee)

KURUTTA KAJITSU (DIE GELBE VENUS VON KAMAKURA, auch: CRAZED FRUIT oder JUVENILE JUNGLE, Japan 1956, Kō Nakahira)

MAEUI GYEDAN (THE EVIL STAIRS, Südkorea 1964, Man-Hee Lee)

MAN CHU (LATE AUTUMN, Südkorea 1966, Man-Hee Lee)

NORA INU (EIN HERRENLOSER HUND, Japan 1949, Akira Kurosawa)

REBEL WITHOUT A CAUSE (DENN SIE WISSEN NICHT, WAS SIE TUN, USA 1955, Nicholas Ray)

SEISHUN ZANKOKU MONOGATARI (GRAUSAME GESCHICHTEN DER JUGEND, auch: CRUEL STORY OF YOUTH, Japan 1960, Nagisa Ōshima)

TENGOKU TO JIGOKU (ZWISCHEN HIMMEL UND HÖLLE, Japan 1963, Akira Kurosawa)

THE MALTESE FALCON (DER MALTESER FALKE, auch: DIE SPUR DES FALKEN, USA 1941, John Huston)

TORAOJI ANNUN HAEBYONG (MARINEDIVISION FEUERDRACHE, auch: MARINES ARE GONE, Südkorea 1963, Man-Hee Lee)

TOUCH OF EVIL (IM ZEICHEN DES BÖSEN, USA 1958, Orson Welles)

UKIGUMO (TREIBENDE WOLKEN, Japan 1955, Mikio Naruse)

WARUI YATSU HODO YOKU NEMURU (DIE BÖSEN SCHLAFEN GUT, Japan 1960, Akira Kurosawa)

WOLHA-UI MAENG-SE (THE VOW MADE BELOW THE MOON, Korea 1923, Baek-Nam Yun)

YMS-504 SUBYEONG (YMS504 OF THE NAVY, Südkorea 1963, Man-Hee Lee)

YŌJINBŌ (YOJIMBO - DER LEIBWÄCHTER, Japan 1961, Akira Kurosawa)

Literatur

Abelmann, Nancy/McHugh, Kathleen (2005): Introduction: Gender, Genre, and Nation. In: Dies. (Hg.): South Korean Golden Age Melodrama. Gender, Genre, and National Cinema. Detroit: Wayne State University Press, S. 1-15.

Bould, Mark et al. (Hg., 2009): Neo-noir. London: Wallflower.

Cho, Su-Jin (2006): Frauenfiguren im koreanischen Film der Gegenwart im Bezug auf den gesellschaftlichen Kontext. Dissertation. Erlangen.

Choi, Chungmoo (1997): The Discourse of Decolonization and Popular Memory: South Korea. In: Tani E. Barlow (Hg.): Formations of Colonial Modernity in East Asia. Durham: Duke University Press, S. 349-372.

Choi, Chungmoo (1998): Nationalism and Construction of Gender in Korea. In: Dies./Elaine H. Kim (Hg.): Dangerous Women. Gender and Korean Nationalism. New York, London: Routledge, S. 9-31.

Chow, Kai-wing u. a. (2001): Constructing Nationhood in Modern East Asia. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Christen, Thomas (2012): A Foreign Affair? – Die Internationalisierung des klassischen Film Noir. In: Cinema 57, S. 71-85.

Chung, Sung-ill (2007): Four Variations on Korean Genre Film: Tears, Screams, Violence and Laughter. In: Mee Hyun Kim (Hg.): Korean Cinema. From Origins To Renaissance. Korean Film Council. Seoul: Communication Books, S. 1-14.

Ezra, Elizabeth/Rowden, Terry (Hg., 2006): Transnational Cinema. The Film Reader. London, New York: Routledge.

Higbee, Will/Lim, Song Hwee (2010): Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies. In: Transnational Cinemas 1, S. 7-21.

- Hübinette, Tobias (2005): The Nation is a Woman. The Korean Nation Embodied as an Overseas Adopted Korean Woman in Chang Kil-su's SUSANNE BRINK'S ARIRANG. In: *Intersections* 11, URL: <http://intersections.anu.edu.au/issue11/hubinette.html>, Zugriff: 05.10.2015.
- Jager, Sheila Miyoshi (2003): *Narratives of Nation Building in Korea. A Genealogy of Patriotism*. Armonk: Sharpe.
- Jeong, Kelly Y. (2011): *Crisis of Gender and the Nation in Korean Literature and Cinema. Modernity Arrives Again*. Lanham, MD u.a.: Lexington Books.
- Kim, Dong Hoon (2009): Transnationalism and Film Genres in East Asian Cinema. In: *Spectator* 29.2, S. 5-8.
- Kim, Mee Hyun (Hg., 2007): *Korean Cinema. From Origins to Renaissance*. Korean Film Council. Seoul: Communication Books.
- Lee, Hyangjin (2005): Chunhyang: Marketing an Old Tradition in New Korean Cinema. In: Chi-Yun Shin/Julian Stringer (Hg.): *New Korean Cinema*. Edinburgh: University Press, S. 63-78.
- Lee, Young-il/Choe, Young-chol (1988): *The History of Korean Cinema. Main Current of Korean Cinema*. Seoul: Jimoondang.
- Martinez, Dolores (2015): Kurosawa's Noir Quartet: Cinematic Musings on How to Be a Tough Man. In: Chi-Yun Shin und Mark Gallagher (Hg.): *East Asian Film Noir. Transnational Encounters and Intercultural Dialogue*. London, New York: Tauris, S. 37-52.
- Mayer, Tamar (Hg., 2000): *Gender Ironies of Nationalism. Sexing the Nation*. London, New York: Routledge.
- McHugh, Kathleen (2005): South Korean Film Melodrama: State, Nation, Woman, and the Transnational Familiar. In: Kathleen McHugh/Nancy Abelmann (Hg.): *South Korean Golden Age Melodrama. Gender, Genre, and National Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, S. 17-42.
- Mun, Gwan-gyu (2009): *Lee Man-hee*. Seoul: Seoul Selection.
- Naremore, James (1998): *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley: University of California Press.
- Park, Hyun S. (2015): Allegorizing Noir: Violence, Body and Space in the Postwar Korean Film Noir. In: Chi-Yun Shin/Mark Gallagher (Hg.): *East Asian Film Noir. Transnational Encounters and Intercultural Dialogue*. London, New York: Tauris, S. 91-107.
- Robinson, Michael (2005): Contemporary Cultural Production in South Korea: Vanishing Meta-Narratives of Nation. In: Chi-Yun Shin/Julian Stringer (Hg.): *New Korean Cinema*. Edinburgh: University Press, S. 15-31.
- Schrader, Paul (1986): Notes on Film Noir. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press, S. 169-182.
- Shin, Chi-Yun/Gallagher, Mark (Hg., 2015): *East Asian Film Noir. Transnational Encounters and Intercultural Dialogue*. London, New York: Tauris.
- Strobel, Ricarda (Hg., 2009): *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*. München: Fink.
- Yoon, Gene/Choi, Sang-chin (Hg., 1994): *Psychology of the Korean People: Collectivism and Individualism*. Seoul: Dong-A.
- Yuval-Davis, Nira (1997): *Gender and Nation*. London: Sage.
- Yuval-Davis, Nira/Anthias, Floya (Hg., 1989): *Woman – Nation – State*. London: Macmillan.