

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 45 (2003)
Heft: 248

Artikel: Ausbruch aus dem alltäglichen Käfig - wohin? : Kim Ki-Duk, Regisseur aus Südkorea
Autor: Spaich, Herbert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865387>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

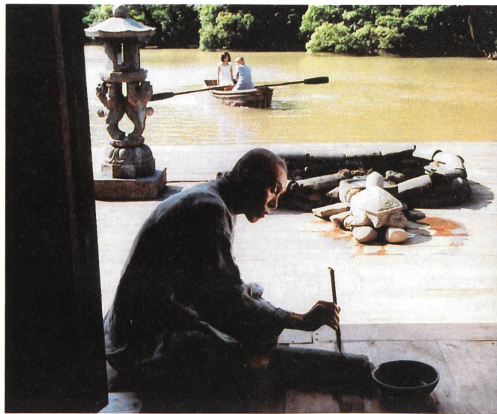
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



1

Ausbruch aus dem alltäglichen Käfig – wohin?

Kim Ki-Duk,
Regisseur
aus Südkorea



Gewalt, Trauer und Einsamkeit bestimmen die Atmosphäre der acht Filme, die Kim Ki-Duk gedreht hat.

1

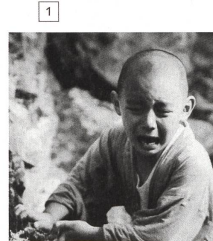
In der südkoreanischen Filmindustrie hat sich in den letzten zwanzig Jahren eine Entwicklung vollzogen, von der die Verantwortlichen in Europa nicht einmal zu träumen wagen. Mit der Verabschiedung eines neuen Gesetzes zur Förderung des heimischen Films durch die Regierung in Seoul brach 1987 für das Kino des Landes ein goldenes Zeitalter an. Durch eine engagierte staatliche Filmförderung einerseits und die Gründung von Investitionsfonds zur Filmproduktion andererseits wurde die – bis dahin auch in Korea geltende – Majorisierung des Filmmarktes durch die USA gebrochen. Einen entscheidenden Anteil an dieser Entwicklung hat die mit enormer Kreativität arbeitende «Korean Film Commission» (KOFIC), die dem koreanischen Film im In- und Ausland zu einem neuen, unverwechselbaren Profil verholfen hat. Allein zwischen 2000 und 2001 konnte der Kinobesuch in Korea um 25 Prozent gesteigert werden. Wobei der Marktanteil koreanischer Produktionen inzwischen bei 46 Prozent liegt.

Eine junge Generation von Filmemachern (um 1960 geboren) hat es in Korea unter den neuen Bedingungen verstanden, sich in nahezu allen Genres zu etablieren. Mit seiner raffinierten



2

21



1

1 SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING (BOM, YEOREU, GAEUL, GYEOWOOL, GEURIGO, BOM)

2 THE ISLE (SEOM)

ten Mischung aus Fantasyspektakel und kritischem Zeitstück machte *Kang Je-Gyu* 1996 mit *THE GINKO BED* zum ersten Mal auf den «Korean New Wave Film» aufmerksam. Sein Film *SWIRI* erreichte 1999 die Rekordbesucherzahl von zwei Millionen allein in Seoul (bei 290 Filmtheatern in der Stadt). Doppelt so viele sahen ein Jahr später *JSA – JOINT SECURITY AREA* von *Park Chan-Wuk*, der mit seinem Film auch im Rahmen der Berliner Filmfestspiele für Aufsehen sorgte.

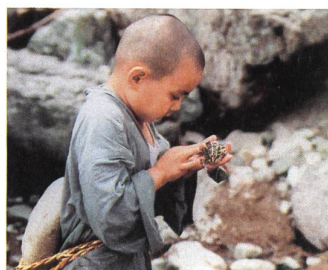
Ein Gespür für die Befindlichkeiten der Zeit, der virtuose Umgang mit den filmischen Mitteln, die Eleganz der Inszenierung in Verbindung mit wohl kalkulierten Tabubröchen machen den Erfolg der Regisseure der «Neuen Welle» im koreanischen Film aus. Das «Enfant terrible» des koreanischen Films ist seit seinem Debüt *CROCODILE* (AG-O, 1996) Kim Ki-Duk (Jahrgang 1960). Er begann als rigoroser Bilderstürmer, der seine Filme zu einer Galerie der Traumata unserer Zeit machte – nicht nur der Südkoreas. Seine persönlichen Leiden und Leidenschaften finden eingeständnermassen dabei ihren Ausdruck. In den zahlreichen Interviews, die der Regisseur in den letzten sieben Jahren gegeben hat, macht er daraus kein Hehl.

So spielen in seinem Werk immer die schwierige Kindheit, das gestörte Verhältnis zum Vater, der seine Erfahrungen im Korea-Krieg Anfang der fünfziger Jahre nicht verwinden konnte, und Kims eigene fünfjährige Militärzeit bei einer Elite-Einheit der südkoreanischen Armee im Hintergrund mit. Gewalt, Trauer und Einsamkeit bestimmen die Atmosphäre der acht Filme, die Kim Ki-Duk vor *SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING* (BOM, YEOREU, GAEUL, GYEOWOOL, GEURIGO, BOM, 2003) gedreht hat.

Nach den experimentellen Fingerübungen *CROCODILE* und *WILD ANIMALS* (YASAENG DOGMUL BOHOGUYEONG, 1997) brachte der Regisseur in *BIRDCAGE INN* (PARAN DAEMUN, 1998) seinen Kanon der Welt zum ersten Mal auf den Punkt. Es war auch sein erster internationaler Auftritt. Der Film eröffnete 1998 die Berlinale-Sektion «Panorama». Eine forciert gleichgültige Kamera registriert eine Familie aus bescheidenen Verhältnissen, die im Nebenerwerb ein Bordell führt. *BIRDCAGE INN* steht in wackeligen Leuchtbuchstaben über dem armseligen Hoftor. Für den Regisseur ist dieser «Vogelkäfig» der Mikrokosmos einer schabigen Gesellschaft, die Mo-



1



2



3



2

Die vom Regisseur mit eiskaltem Blick auf die Wirklichkeit formulierte Fremdheit des Einzelnen in einer Welt, in der Partnerschaft inexistent geworden ist, löst Irritation aus.

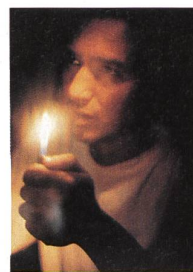
ral heuchelt und im Hinterzimmer mit der angeblichen Unmoral Geschäfte macht.

Sexualität dient in Kim Ki-Duks Filmen immer als verzweifelter Versuch, einen Ausgleich für die Kälte der Welt zu finden. Wobei er sie in einer rüden, direkten Weise vorführt. Zärtlichkeit kommt selten vor, Vergewaltigung häufiger. Am Frust (der Männer) ändert das wenig. Liebe und Menschlichkeit ist für die Protagonisten – männlich wie weiblich – in ihren eingeschränkten Welten mit grossen Anstrengungen verbunden.

Der Käfig bleibt geschlossen. Immerhin gibt es in *BIRD-CAGE INN* gegen Ende noch Rudimente von Hoffnung. Davon kann in *THE ISLE* (SEOM, 2000) nicht die Rede sein. Dieser bisher bekannteste Film Kim Ki-Duks spielt an einem See im Nebel: Männer mieten sich kleine künstliche Inseln mit bunten zeltartigen Häusern – tagsüber angeln sie, abends werden Nuten geordert. Verwaltet wird das Geschäft von einer stummen Frau. Als einer der Kunden mit anderen Absichten kommt, gerät das System der "Inseln" aus dem Gleichgewicht. Nicht wegen seiner zwei Splatter-Einlagen, sondern in seiner konsequenten Beschreibung einer menschlichen Eiszeit bestürzt dieser Film.

Bleibt in *THE ISLE* schliesslich nur die Autoaggression, inszenierte Kim Ki-Duk in seinem nächsten Film *REAL FICTION* (SHILJE SANGHWANG, 2000) mit dreizehn Kameras einen Amoklauf nahezu in Echtzeit – ein junger Mann reagiert sich in der Innenstadt von Seoul ab. Die Dreharbeiten sollen nur 200 Minuten gedauert haben. Ein Aufschrei aus dem Nichts, der ins Nichts zurückführt.

Kim Ki-Duks politisch bisher komplexester Film wurde 2001 *ADDRESS UNKNOWN* (SUCHWIIN BULMYEONG) – die Summe seiner bisherigen Filme. Am Rande einer amerikanischen Militärbasis lebt eine Gruppe von Menschen, die das Militär mehr oder weniger beschädigt hat. Die meisten sind zudem noch auf ungute Weise miteinander verbunden. Die Schlüsselfigur der Geschichte ist ein koreanischer Ex-Soldat, der als Hundeschlächter einen brutalen Job gefunden hat. Obwohl bereits vor dem Anfangstitel der Zuschauer mit dem Hinweis beruhigt werden soll, bei den Dreharbeiten seien keine Tiere zu Schaden gekommen, ist *ADDRESS UNKNOWN* dann doch ein ziemlich heftiger Film – nicht nur wegen der indirekt aufgenommenen, in einer Pfütze gespiegelten Hunde-Knüppelungs-Szenen. Selten ist das Leiden von Mensch und Tier an sich und den gesellschaftlichen Verhältnissen derart illusionslos beschrieben worden – am ehesten lässt sich *ADDRESS UNKNOWN* mit den frühen Arbeiten Takeshi Kitano vergleichen. Die Gewalt, die den Tieren angetan wird, ist nicht anders als der Umgang der Menschen miteinander. «Glaubst du, mir macht das Spass? Aber es muss eben sein ...», sagt der Hundeschlächter zu seinem Gehilfen. Gewalt als Ausdruck von Sprachlosigkeit in einer fremdbestimmten anonymen Gesellschaft zieht sich als Hauptmotiv durch diesen Film. Der Titel des Films hat sowohl tiefere Bedeutung als auch eine direkte Entsprechung in der Geschichte. Eine Frau – die in einem ausrangierten Bus der US-Army lebt – sucht per Post nach dem Vater ihres Kindes, einem GI. Die Briefe kommen mit dem Vermerk «Address un-



1 THE ISLE
(SEOM)

2 SPRING,
SUMMER,
FALL,
WINTER ...
AND SPRING
(BOM,
YEOREU,
GAEUL,
GYEOWOOL,
GEURIGO,
BOM)

3 ADDRESS
UNKNOWN
(SUCHWIIN
BUL-
MYEONG)

4 BAD GUY
(NABBEUM
NAMJA)

known» zurück. Als die Antwort zum Schluss des Films dann doch noch kommt, lebt sie nicht mehr.

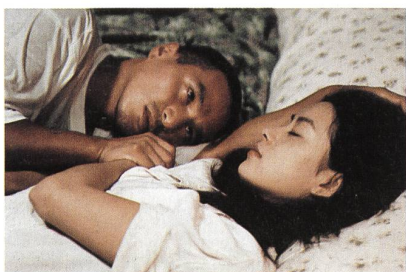
Ebenso wie ADDRESS UNKNOWN ist auch COAST GUARD (HAE ANSEON, 2002), mehr noch als die anderen Filme Kims, unübersehbar autobiographisch bestimmt – hier ist es seine militärische Vergangenheit und die Ambivalenz gegenüber diesem Teil seiner Biographie. Ort der Handlung ist eine Elite-Einheit an der Grenze zwischen Nord- und Südkorea. Kim Ki-Duk nimmt sich viel Zeit, um die durchtrainierten jungen Männer in ihrem Alltag und bei ihren Gewalt Ritualen – zum Beispiel Boxen in einem Ring aus Stacheldraht – zu zeigen. Sie leben und agieren in einer geschlossenen Welt, die durch Zäune, die ständig im Bild sind, noch einmal akzentuiert wird. Einer der Soldaten erschießt einen Zivilisten, der sich im Sperrgebiet aufhält, als vermeintlichen Spion. Damit bricht das System der Rituale zusammen – er läuft schließlich Amok. Das verbindet ihn mit einer Frau, die den Tod jenes Mannes mitverschuldet hat. Wiederum endet der Ausbruch aus dem alltäglichen Käfig mit einer Katastrophe. COAST GUARD ist einer der geschlossenen Filme Kim Ki-Duks. Selten wurde derart stimmig die Schizophrenie im militärischen Selbstverständnis filmisch erfasst.

Der negative Held von BAD GUY (NABBEUM NAMJA, 2001) – der vor COAST GUARD entstanden ist und bei den Berliner Filmfestspielen 2002 kaum beachtet wurde – ist in einem imaginären Käfig gefangen. Die vom Regisseur hier mit eiskaltem Blick auf die Wirklichkeit formulierte Fremdheit des Einzelnen in einer Welt, in der Partnerschaft inexistent geworden

ist, löste beim Publikum mehr Irritation als Bewunderung aus. Kim Ki-Duk bediente sich bei BAD GUY der dramaturgischen Strukturen des gegenwärtig beim koreanischen Publikum äußerst beliebten Grossstadt-Gangsterfilms, um sie mit den Stilelementen seiner ersten Filme zu verbinden. Es geht um den kleinen einsamen Gangster und die Macht. Ein stummer Outlaw aus dem Rotlichtmilieu bringt ein wildfremdes Mädchen mit rigoroser physischer Brutalität unter seinen Einfluss, um sein Scheitern im System der Syndikate zu kompensieren. Mit somnambuler Gleichgültigkeit begibt sie sich in die von ihm ausgelegten Fallen. Jenseits moralischer Wertigkeiten handelt BAD GUY von einer männlichen Obsession: von ihr abgewiesen, verfolgt er sie, um sie zur Hure zu machen. Aber selbst dieses uralte System der Unterdrückung funktioniert nicht mehr – schließlich bleibt ihm in der Rolle des frustrierten Voyeurs der wahre Lustgewinn versagt. In diesem lakonisch bösen Film bleiben Sehnsüchte unerfüllt, weil zwischen den Menschen keine emotionalen Verbindungen mehr bestehen. Jeder lebt für sich in einer Zelle. Das höchste der Gefühle ist die Beobachtung des anderen – getrennt und unsichtbar durch ein Spiegelfenster. Sexualität hat Warencharakter, aber dadurch zumindest eine gewisse Ehrlichkeit. BAD GUY gehört zu den vielschichtigsten Ortungen männlich-weiblichen Selbstverständnisses zu Beginn des dritten Jahrtausends – aus der pointierten Perspektive eines Mannes. In dieser Art und Weise würde sich das ein europäischer Regisseur kaum zutrauen. Gaspar Noé mag mit seinem IRREVERSIBLE etwas ähnliches wie Kim Ki-Duk vorgehabt haben, ohne einem Vergleich auch nur annähernd stand-



1



2



3



3



2

1 SPRING,
SUMMER,
FALL,
WINTER...
AND SPRING
(BOM,
YEOREU,
GAEUL,
GYEOWOOL,
GEURIGO,
BOM)

2 BAD GUY
(NABBEUM
NAMJA)

3 THE ISLE
(SEOM)

halten zu können. Die unsentimentale Offenheit – auch im Hinblick auf das Zeigen von Sexualität – war ein Grund dafür, dass Kim Ki-Duk mit *BAD GUY* zum erstenmal in seiner Karriere in Korea ein kommerzieller Erfolg gelang, der ihn landesweit bekannt machte. Dazu kam, dass der Hauptdarsteller Jo Jae-Hyeon zeitgleich in einer Fernseh-Serie zu einem der populärsten koreanischen Schauspieler wurde und sein Auftritt als „Bad Guy“ zu einem medialen Skandalon geriet.

Um die männliche Psychopathologie geht es im Grunde auch in *SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING*, Kim Ki-Duks erster internationalen Koproduktion (unter anderem mit der Kölner Pandora Film), die im August bei den Filmfestspielen von Locarno uraufgeführt wurde. Dieser Film ist ein Gegenentwurf zur Welt, die der Regisseur in *THE ISLE* oder *BIRDCAGE INN* entworfen hat. Angesiedelt in einer idyllischen Ideallandschaft, befindet sich die Insel diesmal in einem Bergsee, umsäumt von Wäldern – nicht wie bisher am öden Rand der Zivilisation.

Am Beispiel der vier Jahreszeiten reflektiert Kim Ki-Duk in traumhaft schönen Bildern die Entwicklung des Menschen vom Kind zum Erwachsenen. Er füllt in östlichen oder westlichen Mythologien verwurzelte Entwicklungsstufen mit seiner Sicht der Dinge. Das Kind des Frühlings lernt mit der naiven Gewalt umzugehen, der Heranwachsende lieben, der Erwachsene nimmt Schuld auf sich, die er schliesslich abtragen muss, um endgültig zu sich selbst zu finden. Unaufdringlich benutzt Kim Ki-Duk dabei Metaphern, etwa ein Ruderboot, das zur Überfahrt zur Insel benutzt wird, ein Tor, das sich öffnet und

schliesst, die Veränderung der Natur im Jahreslauf, als Spiegelbild der menschlichen Seele. Der Regisseur nimmt das Metaphorische wörtlich, ohne es der Plattitüde zu überantworten: im Winter – von ihm als Höhepunkt des Lebens verstanden – gilt es, den Stein über einen Berg zu tragen. Stilistisch und formal erinnert *SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING* an den koreanischen Klassiker *WARUM BODHI DHARMA IN DEN ORIENT AUFBACH?* (DHARMAGA TONGJOGURO KAN KKADALGUN?, Bae Yong-Kyun, 1989). Wobei das Spirituelle bei Kim Ki-Duk eine eher untergeordnete Rolle spielt. Er geht mit der religiösen Dimension – sein Film spielt in einem Kloster – diskret um. Dabei ist nicht zu übersehen, dass der Regisseur stärker von der christlichen Religion geprägt wurde als vom Buddhismus. So geht es – wie in allen seinen Filmen – auch hier um Schuld und Sühne, Gewalt und Verantwortung. Der wesentlichste Unterschied zu seinen bisherigen Filmen ist jedoch, dass ein Abschied von der Insel ebenso möglich ist wie die Rückkehr – ohne daran zu zerbrechen. Skeptisch bleibt Kim Ki-Duk aber allemal. Im nächsten Frühjahr beginnt alles wieder von vorne. Diesmal quält der kleine Junge nicht mehr Fisch, Frosch und Schlange, sondern hat sich neue Opfer ausgesucht. Das Prinzip Hoffnung hat also nur mit Einschränkungen seinen Platz im Kosmos des Kim Ki-Duk gefunden.

Herbert Spaich