

RESEARCH NOTES

Glokales Kino: der südkoreanische Blockbuster *My Sassy Girl* (*Yôpki chôk-in kũ nyô*) von Kwak Jae-yong

Yvonne Schulz Zinda

Summary

My Sassy Girl (2001) is a South Korean blockbuster that was not only most successful at home but also in East and Southeast Asia. In 2008 several remakes were produced in this region as well as in the USA. The paper traces the global and local elements of this film in terms of genre and themes. In spite of employing elements from global cinema, it shows that it also reflects the specific situation of the Korean youth. However, in addition a third regional - East and Southeast Asien - perspective in terms of specific genres will be taken into a account.

Manuscript received on 2011-04-08, accepted on 2011-08-01
Keywords: South Korea, film, blockbuster, *My Sassy Girl*, glocal cinema

My Sassy Girl gehört 2001 zu den Blockbustern auf dem koreanischen Filmmarkt, wo er sechs Wochen hintereinander auf dem ersten Platz die Kinocharts anführt und mit anderen koreanischen Filmen wie *Friend* (*Ch'ingu*, 2001, R: Kwak Kyông-t'aek) und *Joint Security Area* (*Kongdong gyôngbi guyôk*, 2000, R: Pak Ch'an-uk) an den Kinokassen sogar vor den Hollywood Blockbustern *Harry Potter* und *Herr der Ringe* liegt. Auch über die Grenzen Koreas hinaus ist der Film in Ostasien in den Kinos ebenso wie auf dem DVD-Markt erfolgreich.¹ In Hong Kong ist er zwei Wochen die Nummer eins an den Kinokassen und spielt 1,3 Mio. US\$ ein. In China, wo durch die Importrestriktionen der DVD-(Schwarz)-Markt ein besserer Indikator für die Popularität von Filmen vorhanden ist, werden schätzungsweise 10 Mio. Kopien von *My Sassy Girl* (chin. *Wode yeman nüyou*) verkauft (Parquet 2009, 103). An den chinesischen Universitäten löst der Film eine weitere „koreanische Welle“ (*hanliu*)²

¹ Shin 2005, 57. Ich danke Claudia Lillge, Jörn Glasenapp, Kangsun Lee und Sonja Majumder für wertvolle Hinweise.

² Der Begriff der koreanischen Welle entstand mit der wachsenden Popularität koreanischer Popkultur in China Ende der 1990er Jahre. Bald erfreuten sich koreanische Popmusik, Filme und Fernsehsoaps auch in Hong Kong, Taiwan, Vietnam, und Singapur, aber auch in Japan größter Beliebtheit. Die kulturelle Nähe spielt dabei eine große Rolle (Shin 2005, 58-59). Eine etwas euphorische Betrachtungs-

aus (Zhao 2002, 102), als deren „highlight“ der Film auch bezeichnet wird (Zhang 2003, 82). In den Ländern Südostasiens wie den Philippinen, Vietnam, Thailand und Indonesien läuft der Film ebenfalls erfolgreich in den Kinos.

Auch Jahre danach ist die Wirkung des Films spürbar. In China wird in zahlreichen Artikeln „das freche Mädchen“ zum Synonym für die unabhängigen, selbstständigen Mädchen und jungen Frauen.³ 2006 ist Gianna Jun (= Chôn Chi-hyôn), die Protagonistin des Films, in einer Werbung für Coca Cola in Taiwan mit dem jungen taiwanesischen Schauspielerstar Eddie Peng (= Peng Yuyan) zu sehen, wo sie wie im Film ihren Freund tyrannisiert. Die japanische Firma Ascience bedient sich eines anderen Markenzeichens der Protagonistin, nämlich ihrer langen, glatten Haare. Unter dem Slogan „Asian beauty“ wirbt die Firma im Fernsehen 2008 für ihre Haarpflegeprodukte in Japan, China, Korea und Thailand, was auf den Bekanntheitsgrad der Schauspielerin in diesen Ländern hinweist.⁴ Im selben Jahr erscheinen Remakes in Japan, den Philippinen und auch in Indien.⁵ Aufgrund des beachtlichen Erfolgs sichern sich Dreamworks SKG aus den USA die Rechte an dem Film, die sie an Gold Circle Films weiter verkaufen.⁶ Nach ersten Versuchen der *Bend it like Beckham* Regisseurin Gurinder Chadha, führt schließlich Yann Samuel die Regie des gleichnamigen Remakes von 2008 (Hahn 2005).

Der Film *My Sassy Girl* repräsentiert nicht nur nach der vereinfachten Theorie des Kulturimperialismus einseitige globale Einflüsse, die mit der weltgrößten Filmindustrie Hollywood im Wesentlichen noch westlich sind. Er ist auch ein Beispiel für

weise hinsichtlich der weltweiten Wirkung der koreanischen Welle nehmen die Autoren des Sammelbandes herausgegeben von dem Medienverlag Korea Herald ein (Korea Herald 2008). Für eine kritische Analyse dieses Diskurses siehe Lee 2004.

³ Z.B. Wang Xiyi (2010): „*Dushi nixing lianaide zhixing yanjiu*“ (Studie zum tyrannischen Wesen der Liebe bei urbanen Frauen), in *Dangdai qingnian yanjiu* 9, S. 30-34; Mi Mengyu (2010): „*Wode yeman niyou*“ (Meine freche Freundin), in *Chuzhongsheng youxiu zawan* 11, S. 39; Xiang Xiaohong (2009): „*Yaotiao shunü yu yeman nixing*“ (Anmutige Fräulein und freche Mädchen), in *Yuyan jiaoxue tongxun* 8, S. 22.

⁴ Die Werbung ist unterlegt mit dem Lied „Stay Gold“ des japanischen Popstars Utada Hikaru. Vgl. einige Videos: Japan: <http://www.youtube.com/watch?v=au2SZvY4coM&feature=related>; Thailand: http://www.youtube.com/watch?v=YBST_qFtFSU&feature=related (Zugriff 19.3.2011). Darüber hinaus hatte die Schauspielerin zuvor zahlreiche Werbeverträge mit u.a. Giordano (Hong Kong), Meidi (China) und Lotte (Südkorea).

⁵ Unter dem Titel *Ryokiteki na kanojo* produziert der japanische Fernsehsender TBS das Remake als Fernsehserie. Die Regisseure sind die preisgekrönten Doi Nobuhiro 土井裕泰, Yamamuro Daisuke 山室大輔, Kawashima Ryutarô 川嶋龍太郎. Auf den Philippinen ist es der Fernsehsender ABS-CBN, der für das Remake in Form der erfolgreichen Fernsehserie *My girl* unter der Regie von Jerome Chavez Pobocan und Erick C. Salud verantwortlich ist (Garcia 2008). Das indische Remake erschien 2008 unter dem Titel *Ugly aur pagli* R: Sachin Kamlakar Khot.

⁶ Shin 2005, 60. Oltmann spricht von unterschiedlichen Remakezyklen im Hollywoodkino, das seit den 1990er Jahren und besonders im 21. Jahrhundert auf dem ostasiatischen Markt in den Genres Komödie, Horror und Thriller nach Vorbildern sucht. Hierzu zählen etwa *The Ring* (USA 2002 / Japan *Ringu*, Japan 1998), *The Departed* (USA 2006 / *Infernal Affairs*, Hong Kong 2002) und *The Grudge* (USA 2004 / *Ju-on* Japan 2003) (Oltmann 2008, 75). Eine Liste von ostasiatischen Remakes ist zu finden bei Xu 2005.

das neuere Konzept von Globalität, einem komplexeren Geflecht von globalen Strömungen und lokalen Gegenströmungen, die in dem Hybrid des Globalen zusammenkommen. Morley nennt u.a. koreanische TV Serien als Teil des regionalen Geflusses in Süd- und Südostasien (Morley 2006, 35).

Berry sieht den Erfolg der koreanischen Blockbuster im Inland und Ostasien darin begründet, dass die Regisseure nicht wie in China Hollywood ablehnen. Vielmehr streben sie danach, lokale Versionen des amerikanischen Kinos zu schaffen, die gleichzeitig Schauplatz für spezifisch koreanische Themen sind (Berry 2003, 220, 226). So wird in *Shiri* (*Swiri*, 1999, R: Kang Che-gyu) oder *Joint Security Area* das Verhältnis Südkoreas zu Nordkorea auf neue Art behandelt. Trotz des Erfolgs sind nur wenige Studien zu dem vorliegenden Film erschienen. Sie betonen entweder den globalen oder den lokal koreanischen Aspekt (Zhao 2002, Yi 2003, Abelmann / Curry 2003). Ausgehend davon ist die folgende Studie von den Fragen geleitet, ob *My Sassy Girl* lediglich den globalisierten Bedürfnissen entspricht, wie ein chinesischer Autor behauptet,⁷ oder ob er auch eine spezifisch, koreanische Thematik enthält, indem er das Spannungsverhältnis zwischen „look“ und „feel“ der koreanischen Jugend darstellt, wie Abelmann und Curry argumentieren.⁸ (Abelmann / Curry 2003) Darüber hinaus wird eine weitere lokale Dimension in der Globalität von *My Sassy Girl* betrachtet. Denn der Regisseur orientiert sich auch an den Sehgewohnheiten einer lokalen Gemeinschaft von Kinogängern im ostasiatischen und südostasiatischen Raum.

Die folgende Analyse beginnt mit der Kontextualisierung von *My Sassy Girl* in einen filmhistorischen Rahmen. Der Hauptteil widmet sich dem Genre und den Themen des Films, um globale und lokale Aspekte aufzuzeigen. Der Regisseur erzählt zwei Geschichten des Erwachsenwerdens mit Hilfe von den zwei im globalen Kino etablierten Genres: Komödie und Melodrama. So ist zu untersuchen, in wieweit die Erzählstruktur im Film den Definitionen dieser beiden Genres entspricht. Dabei kommt den verwendeten Mitteln der Komik ein gesonderter Abschnitt zu. Im zweiten Teil werden die Themenkomplexe von Reifeprozess und Geschlechterverhältnis sowie von Generationen und Werten behandelt. Es ist zu erörtern, in wieweit diese globalen Themen im spezifisch lokalen Kontext der koreanischen Gesellschaft dar-

⁷ Der erste Autor von *Dangdai dianying* – einem der zwei zentralen akademischen Filmzeitschriften in China – merkt trotz des Erfolgs an, dass der Film Mängel habe, die bei den neuen Filmen im Zuge der Globalisierung und der Distanzierung von der eigenen Tradition aufräumen. Dies führe dazu, dass die nationalen Besonderheiten und inhaltliche Vielfalt verloren gingen, so dass diese Filme sich zu „kulturellem Fastfood ohne künstlerische Eigenheiten“ entwickeln würden (Zhao 2002, 102-104). Doch auch aus Korea sind kritische Stimmen zu hören, die befürchten, dass das für das koreanische Kino charakteristische Melodrama zugunsten der kommerziell erfolgreicherer Komödie an Bedeutung verliert. Andere meinen sogar, dass sich das koreanische kommerzielle Kino prostituiere, wenn es versuche, sich an Hollywood zu orientieren (Stringer 2005, 97,98).

⁸ Von einem ähnlichen Standpunkt betrachtet auch Yi anhand von *My Sassy Girl* und den beiden anderen Blockbustern *Kick the moon* (Silla-ü talpam, 2001, R: Kim Sang-jin) und *My Wife is a Gangster* (Chop'ok manura, 2001, R: Cho Chin-gyu) das Frauenbild als lokal koreanisches Spezifikum (Yi 2003).

gestellt sind. Neben den beiden Hauptgenres macht der Regisseur bei anderen Filmgenres Anleihen, welche er parodiert, um dadurch die Komik zu steigern und den behandelten Themen eine weitere Dimension zu verleihen. In dem Spiel der Genres zeigen sich die lokalen Elemente, die an das ostasiatische und südostasiatische Publikum adaptiert sind.⁹ Schließlich wird in der Konklusion die Frage der Glokalität von *My Sassy Girl* anhand von Genres und Themen erörtert.

Adoleszenzgeschichten

Der Film ist durch Schriftzüge, die in den Ablauf des Films geräuschvoll hineingeworfen werden, in vier Teile geteilt. Der erste Teil ist ein Vorgriff auf den letzten Teil. Kyön-u, der inzwischen erwachsene männliche Protagonist, erzählt, dass eine Frau nach zwei Jahren nicht zum verabredeten Treffpunkt gekommen sei, um ihre gemeinsame Zeitkapsel auszugraben. Aus der Vogelperspektive wird ein Zug gezeigt, der parallel zur Landstraße in einen Vorort fährt. Von dem letzten Bild, das am Ende wieder aufgegriffen wird, blendet der Regisseur in den zweiten Teil über. Dieser rollt die Vorgeschichte auf, in der sich beide kennen lernen. Kyön-u und die Frau treffen sich zum ersten Mal in der U-Bahnstation als die junge Studentin aufgrund ihres volltrunkenen Zustands vor den einfahrenden Zug zu kippen droht und von Kyön-u im letzten Moment zurückgezogen wird. Die Frau ist widerspenstig, aber Kyön-u gehorcht ihren Launen. Im dritten Teil ahnt Kyön-u die Geschichte der Frau, die kürzlich ihren Freund verloren hat. Sie werden ein Paar, trennen sich aber noch einmal. Die beiden schreiben sich Briefe, die sie in einer eiförmigen Zeitkapsel unter einem Baum auf einem Berg vergraben und beschließen, sich nach zwei Jahren unter dem Baum wieder zu treffen, um die Briefe zu lesen.

Im vierten Teil, der „Verlängerung“, schließt sich der Kreis. Kyön-u hat ihre Geschichte niedergeschrieben, die verfilmt wird. Er hat sich in der Zwischenzeit zu einem souveränen Mann entwickelt. Nach zwei Jahren liest Kyön-u ihren Brief und erfährt, dass ihr Freund verstorben war und sie einen zeitlichen Abstand brauchte, um sich von der alten Liebe zu befreien und eine neue zu beginnen. Die Tante von Kyön-u wollte diesem am Anfang des Films die Freundin ihres verstorbenen Sohnes – eben jene Frau – vorstellen. Beide sind zu verantwortungsvollen Erwachsenen geworden und endlich gelingt es der Tante, beide in ein Café einzuladen. So schließt der Film mit einem konventionellen *happy ending* nach Art der romantischen Komödie.

My Sassy Girl orientiert sich damit an der romantischen Komödie, dem massenorientierten Genre des „boy meets girl“, wie es im Hollywood Unterhaltungskino zu finden ist (McDonald 2007, 7). Diesem Subgenre werden zwei Besonderheiten zugeordnet. Zum einen steht die Romanze im Vordergrund; zum anderen ist diese

⁹ Eine wünschenswerte Untersuchung zur Adaption der Themen an eine solche Gemeinschaft, in die Situation und Diskurse der einzelnen Länder sowie die Remakes des Films berücksichtigt werden müssen, übersteigt den Rahmen dieser Arbeit.

Romanze Teil einer Komödie, so dass es keine dramatischen und melodramatischen Verwicklungen gibt. Nach den Hollywoodkonventionen schließen diese im Gegensatz zum romantischen Melodrama mit einem *happy ending* (King 2002, 51). Unter den von McDonald zusammengestellten Tropen der romantischen Komödie gehört *My Sassy Girl* der „adversial relationship turning to love“ (McDonald 2007, 118) an.

Abweichend von der Definition der romantischen Komödie enthält *My Sassy Girl* auch einen melodramatischen Erzählstrang, der an die Adoleszenzgeschichte der Frau gebunden ist. Ein für das Melodrama typisches Szenario ist die Dreiecksgeschichte, in der eine Frau zwischen zwei Männern steht (Faulstich 2002, 36): Die Protagonistin, ist eine 24 Jahre alte Studentin einer Frauenuniversität in Seoul. Nach und nach stellt sich heraus, dass der Freund jener Frau erst vor kurzem verstorben ist. Innerlich kann sie sich nicht von ihm lösen, so dass der Verstorbene zwischen ihr und ihrer neuen Liebe, Kyön-u, steht. Zur Verarbeitung schreibt sie Drehbücher, die in Form von Parodien in den Film eingefügt sind. Bis zum dritten Teil deuten sich dem Zuschauer das unterschwellige Melodrama und die Verzweiflung der Frau lediglich an. So stößt sie beispielsweise den Nichtschwimmer Kyön-u ins Wasser, um ihm dann das Leben retten zu können. In dieser Sequenz spielt sie den Verlust des Freundes nach und versucht ihre Hilflosigkeit durch ihr dominantes Verhalten in Stärke zu wandeln. Faulstichs Definition des Melodramas, das aus weiblicher Sicht die Initiation der Frau in die kleinbürgerliche Gesellschaft darstelle (Faulstich 2002, 36), trifft auch auf den melodramatischen Teil von *My Sassy Girl* zu. Zwar ist der Film aus der Sicht von Kyön-u geschildert, aber der Werdegang der Frau in dem Film ist auch als eine solche Initiation anzusehen. Nach ihren Eskapaden findet sie mit Hilfe ihrer neuen Liebe zu Kyön-u wieder den Weg zurück in eine konventionelle Geschlechterrolle, aus der sie sich durch den Tod ihres Freundes zeitweise selbst ausgeschlossen hatte.

Der prominente Erzählstrang ist die Komödie. Sie wird aus der Perspektive des Autors eines Internettagebuchs erzählt, dessen Geschichte im Film – wie im Leben des Kim Ho-sik – von der Filmproduktionsfirma *Shincine* entdeckt und verfilmt wird. Der Protagonist und „Erzähler“ des Films, Kyön-u, ist 25 Jahre alt und ein sorgloser und noch zielloser Student, der gerade seinen Militärdienst absolviert hat.¹⁰ Kyön-u begeht harmlose Ungehorsamkeiten wie etwa heimlich Fotos von leicht bekleideten Frauen im Internet anzusehen, seine Freunde bei der Anwesenheits-

¹⁰ Der herumwandernde Collegestudent ist ein beliebtes Thema in der koreanischen Subkultur der 1970er und 1980er. Kim nennt anhand des Protagonisten in *Whale Hunting* (Korea sanyang, 1984, R: Pae Ch'ang-ho) drei Punkte, die den Typus des ziellosen Collegestudenten umschreiben: erstens entwickelt er sich von einem bemitleidenswerten, masochistischen und ziellosen Jugendlichen zu einem verantwortungsvollen Mann, der zielgerichtet seine Adoleszenz anstrebt; zweitens findet diese „Remaskulinisierung“ in Relation zu einer Frau statt; drittens Widerstand gegen eine absolute, kollektive Identifikation stattdessen wird das Selbst von privaten, libidinösen Prinzipien gesteuert. (Kim 2004, 3-5). Die beiden ersten Punkte treffen auch für Kyön-u zu in *My Sassy Girl*. Kyön-us Streben ist allerdings von privaten Gründen gelenkt, eine politisch gelenkte, kollektive Identifikation wird nicht thematisiert und ein prononcierter Widerstand ist ebenfalls nicht festzustellen.

kontrolle in der Universität zu mimen und seiner Tante nicht die von der Mutter verordneten Besuche abzustatten.

Der koreanische Originaltitel ist etwas anders als sein englisches Äquivalent: *Jene Frau, die nach dem Außergewöhnlichen jagt*.¹¹ „Jene Frau“ (*kū nyō*) bleibt im Film ohne Namen. Die Anonymität weist darauf hin, dass nicht jene Frau im Mittelpunkt des Films steht oder dass sie sogar gegen jede andere austauschbar wäre. Vielmehr dient sie dazu, um Kyōn-us Übergangsphase zum Erwachsenenleben zu beschreiben. Aus dem femininen Jungen, der pastellfarbene Kleidung trägt und den die Frauen in seiner Umgebung tyrannisieren, wird am Ende ein erfolgreicher Drehbuchautor in Anzug und mit Brille. Die Drehbücher der Frau hingegen werden durch die Parodien lediglich als ein Ausflug in kindlich übersteigerte Stärkephantasien dargestellt.

Komik

Das „komische Klima“¹² des Films wird gleich am Anfang deutlich durch die Kommentare Kyōn-us aus dem Off, mit denen er über seine Kindheit erzählt. Diese begleiten zunächst – ähnlich wie in Jeunets Film *Die fabelhafte Welt der Amelie* – eingeblendete vergilbte Schwarzweißfotos, die seine Kindheit dokumentieren. Das erste zeigt einen weinenden Sohn, den man für die traditionelle Zeremonie zu seinem 100-Tage-Geburtstag in traditionelle koreanische Kleidung gesteckt hat. Die Eltern, erklärt er, hätten statt des Sohns lieber eine Tochter gehabt, so dass Kyōn-u lange glaubte, ein Mädchen zu sein. Dem Publikum berichtet er hörbar schmunzelnd, dass er dann doch ein Junge geworden sei. Im Wesentlichen speist sich die Komik aus der Unfähigkeit und Unreife Kyōn-us, der von den Frauen seiner Umgebung dominiert wird.

Der Regisseur bedient sich dem Mittel des „*riffing*“, das in der Tradition der Filme von Woody Allen steht. Dabei wird von einer anfänglichen Situation – einem Ort, einem Ereignis oder Objekt – ausgehend eine Serie von *running gags* in den Film gestreut, die immer wieder auf bestimmte Situationen referieren (Mast 1979, 8,9). Mit einer Fülle von komischen Situationen erzeugt er beim Zuschauer schon vorzeitig eine Erwartungshaltung. Nach einer ersten kurzen Trennung von jener Frau gibt Kyōn-u ihrem neuen *Blind Date* einen Katalog von zehn Regeln – in der Absolutheit den zehn christlichen Gebote gleich – mit auf den Weg, die er im Umgang mit der Frau zu beachten habe. Die Regeln lesen sich wie eine Liste von Elementen der Komik, die Kwak in seinem Film verarbeitet.

¹¹ Der im Titel verwendete Ausdruck „*yōpki*“ ist ein neues Trendwort, das hauptsächlich im Wortschatz junger Leute auftaucht. Es ist ein aus den zwei Hanja „jagen“ (*yōp*) und „außergewöhnlich“ (*ki*) abgeleitetes Fremdwort, das die Jagd nach dem Außergewöhnlichen, dem außerhalb der Konventionen Stehenden, sogar dem Perversen beschreibt.

¹² Die folgende Untersuchung zur Komik ist an die Studie von Mast angelehnt. Vgl. das Kapitel „Comic structures“. Mast beschreibt mit dem Begriff des „comic climate“ die Gesamtheit der Signale, die der Künstler als Hinweis für eine Komödie in sein Werk einbaut (Mast 1979, 9).

Vier Punkte konstituieren *running gags*, die den Film durchziehen. Erstens heißt es: „Verlange nicht von ihr, sich feminin zu verhalten.“ Das Bild der Anti-Frau, die sich übergibt, sich einmischt, andere anschreit, herumkommandiert und die physische Gewalt ausübt, zieht sich durch den gesamten Film. Eine andere Regel besagt: „Bestelle im Café immer Kaffee statt Cola oder Saft.“ Schon beim ersten Treffen, als Kyön-u nach langer Überlegung endlich einen „Love-me-Drink“ bestellen will, macht die Frau in ihrer gewohnt ruppigen Art klar, dass Kyön-u Kaffee trinken werde. Auf der Liste steht weiterhin: „Wenn sie schlägt, tu so als ob es schmerzt, wenn es schmerzt, tu so als ob nicht.“ Die Frau boxt, schlägt Kyön-u regelmäßig. Gewöhnlich geht der physischen Gewalt gegen ihn ein plötzlicher Stimmungswechsel voraus, der sich in der Mimik der Frau zeigt. Der Wechsel in der ausdrucksvollen Mimik bereitet den Zuschauer darauf vor und lässt ihn über die folgende Gewalt häufig „hinweg lachen“. Und schließlich gibt die Liste vor: „Nimm es ernst, wenn sie sagt: ‚Willst Du sterben?‘, Sobald jene Frau diesen Satz äußert, weiß der Zuschauer, dass Kyön-u ihrem jeweiligen Wunsch widerstandlos nachgeben wird.

Andere Punkte, die Kyön-u in dem Katalog nennt, werden zweimal wiederholt. Etwa der Ratschlag: „Lasse sie nicht mehr als drei Gläser Schnaps trinken, sonst wird sie jemanden schlagen.“ Es gibt im Film drei Sequenzen, in denen die Frau volltrunken ist. Bevor sie ohnmächtig wird, schreit sie in der ersten Sequenz einen jungen Mann in der U-Bahn an und in der zweiten wendet sich ihre verbale Aggressivität gegen Geschäftsmänner vom Nebentisch, weil sie mit Schulmädchen in ein Stundenhotel gehen wollen. Das Verhalten der Frau ist parallel geschaltet zu dem ihres Vaters. Während Kyön-us Besuchen trinkt er jedes Mal den Schnaps in einem Zug aus. Nachdem er Kyön-u zurechtgewiesen hat, fällt er zusammen und schlägt, wie die Frau zuvor, mit dem Kopf auf den Tisch. In der zweiten Sequenz wird die Komik dadurch gesteigert, dass die sowohl von Kyön-u als auch vom Zuschauer erwartete Konsequenz – den Aufprall des Kopfes auf den Tisch – zunächst ausbleibt und erst nachdem der Vater noch etwas hinzugefügt hat, wie gewohnt eintritt. In zwei Fällen ist das Verhalten der volltrunkenen Frau Teil eines ganzen Komplexes, in dem sich automatisch eine Folge von Sequenzen entfaltet: Kyön-u rennt huckepack mit der betrunkenen Frau ins Hotel. Von den Kommentaren des Hotelbesitzers bis zum Überschlagen des Arms der auf dem Bett „abgeladenen“ bewußtlosen Frau wiederholt sich die Situation.

Durch die Komik hält der Regisseur den Zuschauer zum Melodrama auf Distanz. An emphatische Momente, in denen sich Versatzstücke der Geschichte der Frau andeuten, fügt der Regisseur unmittelbar eine komische Situation, so dass er systematisch das Mitgefühl der Zuschauer durchbricht. Dies geschieht beispielsweise in der tragischen Sequenz im letzten Teil, in der sie auf dem Berg steht und zu dem ahnungslosen Kyön-u auf dem anderen Berg gegenüber verzweifelt ihre Entschuldigung hinüber schreit. In der nächsten Sequenz wird der Zuschauer schon aus der Empathie herausgeholt, als die beiden sich am Bahnhof auf zwei Jahre verabschieden. Kyön-u springt auf den fahrenden Zug und winkt ihr zu. Er kann die Trennung jedoch nicht

ertragen, springt schnell wieder heraus und landet auf dem Bahnsteig. Dies nur, um zu sehen, dass jene Frau im letzten Moment auch noch auf den fahrenden Zug gesprungen ist. Die Komik wird durch weitere global konventionelle Stilmittel wie Musik und Zeitraffer unterstützt.

Themen

Der Regisseur behandelt drei Themenkomplexe, die er zum Gegenstand seiner Komik macht: das Geschlechterverhältnis, das mit dem Thema der Adoleszenz verknüpft ist, den Generationenkonflikt und das Filmgenre.

Reifeprozess und Geschlechterverhältnis

Eine wichtige Quelle der Komik ist das Geschlechterverhältnis, das Hauptindikator für Kyön-us Erwachsenwerden ist. Die Frauen in seinem Umfeld – die Mutter und die Tante von Kyön-u sowie „jene Frau“ – sind zumindest zunächst durchweg dominante Persönlichkeiten, die verhindern, dass der feminisiert dargestellte Kyön-u sich zu einem Mann entwickeln kann. Fast bis zum Ende der Geschichte scheitert jeder seiner Versuche, sich von ihrer nicht nur verbalen, sondern auch physischen Gewalt zu befreien. Kyön-u wird wiederholt von der Mutter mit Gegenständen geschlagen, während die Frau ihn physisch und verbal angeht. Der Regisseur federt die Sequenzen der physischen Gewalt ab durch die beschwingte Musik, die sorglosen Kommentare Kyön-us aus dem Off und durch den plötzlichen Wechsel der Mimik der Frau von süßlich feminin zur übertrieben, wütenden Mimik. Letztes unterstützt der Regisseur häufig mit Nahaufnahmen, die dem Zuschauer erlauben, das Minenspiel besonders der beiden Protagonisten genau zu beobachten.

Der von der Mutter und der Frau verhinderte Prozess des Erwachsenwerdens wird in zwei ähnlichen Sequenzen deutlich. Am Anfang des Films sitzt Kyön-u nach seiner Entlassung aus dem Militärdienst mit Freunden im Gasthaus zusammen und sieht eine attraktive Frau draußen vorbeilaufen. Gerade als er sich zum Mann aufbaut und ein weiteres Glas Schnaps herunterschüttet, um auf die „Jagd“ zu gehen und in dieser Nacht zum Mann zu werden, klingelt sein Handy. Es ist seine Mutter, die ihn lauthals beschimpft und ihn damit wieder in die Rolle des ungehorsamen Jungen zurückversetzt. In einer ähnlichen, späteren Szene kann Kyön-u zwar endlich der Frau seines Verlangens folgen. Als er sie von hinten anspricht, stellt er jedoch mit Schrecken fest, dass es „jene Frau“ ist, und er muss vor ihren Schlägen mit der Handtasche fliehen.

Als Kyön-u schließlich ihrem *Blind Date* später die zehn Regeln im Umgang mit jener Frau aufzählt, ist dies ein wichtiger Wendepunkt im Verhältnis zu der Frau. Es wird deutlich, dass er erwachsen geworden ist. Parallel zu der immer hilfloser gezeichneten Frau entwickelt sich Kyön-u zu einer starken Persönlichkeit. Nachdem er zufällig mehr über ihre tragische Vergangenheit erfahren hat, spielt er ihre erniedrigenden Spiele mit, damit es ihr besser geht. Durch sein Lächeln und sein Verhalten

im Folgenden wird deutlich, dass er die Bestellung des Kaffees und das Lesen ihrer Drehbücher nur noch als ihr privates Ritual ansieht. Während die Drehbücher jener Frau als Parodien umgesetzt werden und dazu dienen, ihre kindlichen Stärkephantasien auszuleben, ist es schließlich Kyön-u, der mit seiner Geschichte des eigenen Erwachsenwerdens als Drehbuchautor am Ende in der realen Filmwelt reüssiert.

Die ruppige Art jener Frau wird durch ihre vulgäre Ausdrucksweise unterstrichen. Sie bewegt sich zumeist auf der Sprachstufe des unhöflichen *panmal*, die bei Erwachsenen ausschließlich von älteren Respektspersonen zu Jüngeren oder bei sehr guten Freunden untereinander verwendet wird. Obwohl die Frau durch ihre verbale und physische Gewalt stark wirken will, wird sie nicht in der Bedrohlichkeit eines Mannes wahrgenommen, sondern als schwache hysterische Frau. Gezeigt wird dies durch Kyön-us neue kurze Bekanntschaft mit einer anderen „Frau“, die äußerlich und im Verhalten, wie dem Rauchen, im starken Kontrast zu der feminin hysterischen und zerbrechlich wirkenden Frau steht. Tatsächlich handelt es sich dabei um einen Transvestiten wie Kyön-u auf der Herrentoilette feststellen muss.

Weder der junge Mann, den sie in der U-Bahn nötigt, seinen Sitzplatz für den älteren Mann frei zu machen noch die Geschäftsmänner, die sie lauthals der Verführung Minderjähriger zur Prostitution bezichtigt, setzen ihr physische Gewalt entgegen, sondern überlassen ihr stattdessen das Feld. Als die Frau Kyön-u in der U-Bahn klatschend Ohrfeigen verpasst, wehrt er sich nicht. Die Passagiere sind entsetzt, aber kommen ihm nicht zu Hilfe. Das extreme Verhalten der Frau steigert zwar die Komik und lässt Kyön-u im ersten Moment schwach aussehen, aber tatsächlich dient es der Spiegelung der einzelnen Stadien in Kyön-us Prozess des Erwachsenwerdens (Yi 2003).

Der Film enthält schon früh Andeutungen auf die Hilflosigkeit der Frau. Sie setzt sich zwar für die Schulmädchen im Gasthaus ein, aber weint bitterlich nach zuviel Schnaps über einen Freund, von dem sie sich „getrennt“ habe. Im Laufe des Films wird das scheinbar verkehrte, unkonventionelle Geschlechterverhältnis revidiert. Je mehr Details der Film über die tragische Geschichte der Frau erzählt, desto mehr wird das eigentliche Melodrama sichtbar, in dem die Frau in einer Dreierbeziehung gefangen ist. Das Verhalten der Frau, die im ersten Teil des Films auf der Suche nach außergewöhnlichen Erfahrungen zu sein scheint, liegt letztendlich durch ihren Ausnahmezustand – dem Tod ihres Freundes – begründet. In ihrem Brief erzählt sie ihre Geschichte. So sieht der Zuschauer in der Rückblende, dass die Frau vor ihrem Schicksalsschlag eine schüchterne junge Frau war, dem Geliebten gegenüber devot und sich den Konventionen einer von Männern dominierten Gesellschaft fügend. Am Ende ist die Frau erwachsener und „gezähmt“. Sie hat eine Dauerwelle und trägt ein beigefarbenes Kostüm. Als sie zu spät zu dem Baum kommt und glaubt, wieder einen geliebten Mann verloren zu haben, steht sie auf der Rückfahrt wie zuvor auf

dem U-Bahnsteig ganz am Rand, gewissermaßen an der Schwelle zum Tod. Doch dieses Mal entscheidet sie sich selbst für das Leben und tritt wieder auf den Bahnsteig zurück.

Generationen und Werte

Im Wesentlichen thematisiert der Film drei Generationen und Werte: erstens die konservative Generation der Eltern, zweitens die links gerichtete *Minjung*-Generation aus der Zeit der Demokratisierungsbewegung der 1970er und 1980er Jahre, die entweder im gleichen Alter oder älter ist als die Elterngeneration, drittens die junge apolitische, neo-konservative Generation der beiden Protagonisten. Die erste Sequenz in der U-Bahn verdeutlicht diese drei Gruppen. Jene Frau besteht darauf, dass der junge Mann für den älteren Mitfahrer aufsteht, der in traditionell koreanischem Kostüm gekleidet ist und der später Kyõn-u kameradschaftlich auf die Schulter schlägt. Dieser zieht sich sofort mit leicht schmerzverzerrtem Gesicht zurück. Die Sequenz deutet nicht nur auf eine Veränderung der Sitten, sondern auch des politischen Klimas hin.¹³ Der alte Mann gehört zu der konservativen Generation und ist von einfacher Herkunft. Die praktizierte Volkstümlichkeit – dazu gehört auch der kameradschaftliche Schlag auf die Schulter – ist wiederum Teil der gelebten Solidarität und der als traditionell wahrgenommenen Werte im Sinne des *Minjung*-Gedankens der dissidenten Gruppen bis in die 1980er Jahre. In der jungen Generation der Jahrtausendwende erscheinen diese Werte überholt. Das ruppige Verhalten jener Frau im gesamten Film ist wie eine Potenzierung dieser rustikalen Volkstümlichkeit.¹⁴

Kyõn-us Dozent, der graue, lange Haare hat und aufgeschlossen ist, gehört zu dieser links gerichteten intellektuellen Solidargemeinschaft, die sich gegen das autoritäre Regime und seine Werte auflehnte. Er gibt Kyõn-u frei, nachdem jene Frau ihm von einer angeblichen Abtreibung erzählt. Der Dozent ist verständnisvoll und weiß um die Doppelbödigkeit der konservativen Gesellschaft, vertreten durch die Elterngeneration, die offiziell keinen Sex vor der Ehe erlaubt, aber in der trotzdem Stundenhotels existieren. Er ermuntert Kyõn-u sogar dazu, mit jener Frau das Kind aufzuziehen statt es abzutreiben. Für die Doppelbödigkeit steht der Besitzer des Stundenho-

¹³ *Minjung*, das etwa mit „Volksmassen“ zu übersetzen ist, geht auf die frühe Zeit der nationalen Selbstbehauptung während der japanischen Kolonialzeit zurück. In der *Minjung*-Bewegung ist bewusst auf volkstümliche und als „ursprünglich koreanisch“ interpretierte Traditionen zurückgegriffen worden, um sich sowohl von Japan abzugrenzen als auch von der aus China kommenden Hochkultur, die die koreanische Beamtenkultur durch die Jahrhunderte bestimmte. Nach 1945 bis zur Demokratisierung in den 1980er Jahren ist diese konstruierte *Minjung*-kultur Teil der dissidenten Selbstbehauptung besonders der intellektuellen Gruppen. Zu *Minjung* vgl. Wells. Zur *Minjung*-Bewegung in den 1970er und 1980er Jahren (Schulz Zinda 2008).

¹⁴ Die physische Gewalt ist weder im philippinischen noch im Remake aus den USA auf diese extreme Weise aufgenommen und im japanischen Remake zumindest abgeschwächt.

tels, der damit sein Geld für die Familie verdient. Gleichzeitig vertritt er als stolzer Familienvater die konservativen Werte der Elterngeneration, die durch sein Familienfoto und seine Kommentare deutlich werden.

Auch bei der Elterngeneration zeigt der Regisseur die Vermischung von Elementen der traditionellen, koreanischen und der modernen Gesellschaft. Die Eltern der Frau sind in die Mittelklasse aufgestiegen, ihr Haus ist von einem gusseisernen Gitter westlichen Stils umgeben und der Gast wird über die Gegensprechanlage angesprochen. Das Wohnzimmer ist nach westlichem Geschmack eingerichtet mit einem in Gold gerahmten, großen Familienfoto und einer eleganten Vitrine. Als Kyön-u bei den Eltern jener Frau ist, wird im Gespräch mit dem Vater deutlich, dass diese Familie zwar modern eingerichtet ist, aber die traditionellen gesellschaftlichen Konventionen zumindest der Form nach noch wahrt, wenn auch im höchstens Maße karikiert. Die Mutter ist gegen Kyön-u und möchte ihm verbieten, ihre Tochter zu sehen. Sie souffliert ihrem volltrunkenen Mann zu, was er sagen soll. Dieser führt wie eine Marionette ihre Instruktionen aus, bevor er betrunken zusammensackt.

Das Haus von Kyön-us Eltern ist von einer Mauer umgeben mit einer simplen Eingangstür. Seine Eltern halten sich zumeist in ihrem mit der traditionellen *öndol*-Heizung von unten beheizten Wohnschlafraum auf. Die Mutter sitzt noch wie früher im Schneidersitz auf dem Boden und schlägt die Wäsche mit einem Holz glatt. Sie ist als einfache Frau dargestellt, die herumschreit und noch auf alte Erziehungsmethoden schwört, wenn sie ihren Sohn schlägt. Das Ganze ist jedoch mit Komik aufbereitet, denn Kyön-u kann mit Tricks ihren Schlägen entkommen. In beiden Familien bestimmen die Eltern als Respektspersonen das Leben ihrer schon mündigen Kinder.

Der Regisseur macht sowohl die alten Traditionen, die die Eltern vertreten als auch die *Minjung*-Vorstellungen, die auf die koreanische Volkskultur rekurrieren, zum Gegenstand der Komik. Gleichzeitig vertritt er jedoch ein konservatives Rollenverständnis im neuen Gewande der globalisierten Kultur, zu der die neue Generation, Kyön-u und jene Frau, aber auch die Tante von Kyön-u gehört. Die Tante ist im Gegensatz zu seiner Mutter im Kostüm elegant gekleidet. Anders als die Eltern von jener Frau redet sie in einem ruhigen souveränen Ton und tritt selbstbewusst auf. Sie trifft die beiden in einem Café, das in Schwarz-Weiss gehalten und kühl dem neuen Design der klaren Linien entsprechend eingerichtet ist. Sie wirkt innerlich und äußerlich weltgewandt, aber lässt es sich nicht nehmen als ältere Verwandte, ihren Neffen mit jener Frau zu verbinden.

Parodien auf Filmgenre

Das nach konservativen Maßstäben umgekehrte Geschlechterverhältnis und die Geschichte der inneren Reifung Kyön-us werden auch in den Parodien auf vier Filmgenres auf ironische Weise durchgespielt. Der Regisseur lässt die Frau utopische Drehbücher zu einem Actionfilm, einem Melodrama und einem Kampfkunst-

film verfassen. Die Komik lebt davon, dass die beiden Protagonisten in den Filmparodien die gleichen sind wie in der Filmrealität.

Die erste Filmparodie ist ein Actionfilm, in dem die Protagonisten durch eine Zeitmaschine im Jahr 2137 landen. Der Titel des Drehbuchs klingt wie eine Potenzierung des Actionfilms, da er gleich an zwei Filme mit Arnold Schwarzenegger anknüpft: *Demolition Terminator*. Tatsächlich erscheint die Eingangssequenz an *Terminator II* adaptiert. Die in schwarz gekleidete Frau kommt auf einem Motorrad auf ein altes Fabrikgelände und schießt sich mit der Pumpgun den Weg zu ihrem Geliebten frei, der an den Händen gekettet hilflos vom Balken herunterhängt. Die Art, wie die Frau schießend in Schräglage auf der Wand läuft erinnert an die „high-fly“ Choreographien des Hong Konger Kampfkunsthilfs.¹⁵ Sie befreit ihn und schließlich entledigen sie sich ihres letzten Feindes bevor beide sich als Partner gegenüber stehen. Anders als in der Filmrealität, in der ihr Freund verstorben ist, konnte sie nun ihren Mann retten.

Die zweite Filmparodie, die einer Diskussion um das Ende des Actionfilms folgt, illustriert das Genre des Melodramas anhand der in Korea bekannten und populären Kurzgeschichte „Regenschauer“ (*Sonagi*, 1953) von Hwang Sun-wön (1915-2000), die Ko Yông-nam 1979 verfilmte. Es ist in der koreanischen Bildungspolitik ein Prestigeobjekt, denn das Werk ist Teil des Schulkanons.¹⁶ Die Geschichte spielt etwa in den 1950er Jahren auf dem Land. Sie beschreibt die Liebe zwischen einem Jungen vom Land und einem Stadtmädchen, das früh verstirbt. Die Komik des veränderten Endes führt der Regisseur auch für ein nicht-koreanisches Publikum vor, indem er Kyôn-u zunächst die ursprüngliche Version erzählen lässt. In einer anderen Version stellt jene Frau die Geschichte überzeichnet dar. Kyôn-u ist in der Rolle des einfachen Jungen vom Land. In seinen Kleidern und seiner Mimik wird er dümmlich dargestellt, dem das Mädchen durch ihre Schulbildung überlegen ist. In der Originalversion hatte das Mädchen den letzten Wunsch geäußert, dass sie in den Kleidern begraben wird, in denen sie das letzte Mal mit ihrem Freund zusammen war.

Kyôn-u betont die zentrale Bedeutung des Melodramas für die Erziehung der Gefühle des koreanischen Volkes. Jene Frau hingegen möchte dieses Ende verändern, das „ganz Korea zu Tränen rührte“. In ihrer Version hört der Junge in seiner Trauer ein Gespräch seiner Eltern mit und erfährt, dass seine verstorbene Freundin verlangt habe, dass er lebendig mit ihr begraben werde. Der Junge schreckt auf. In der nächsten Sequenz wird er zum Grab gezerrt, hineingeworfen und mit dem Spaten mehrmals geschlagen, als er versucht wieder heraus zu klettern. Nicht nur das radikal

¹⁵ International arbeitende Choreographen wie dem Hong Konger Corey Yuen (Yuan Kuì) und sein Kommilitone Jackie Chan bilden seit den 1980er Jahren einen lokalen Gegenstrom im Kampfkunsthilfsgenre, das Eingang nach Hollywood gefunden hat. Für den erfolgreichen Hollywoodfilm *Matrix* (1999, R: Larry und Andy Wachowski) wurde der Kampfkunsthilfschoreograph Yuen Woo-ping (Yuan Heping) aus Hong Kong engagiert.

¹⁶ Noch 2001 ist die Geschichte Teil des Kanons für Mittelschulen (Hwang 2001; übersetzt in Rhie 1966).

veränderte Ende wirkt komisch, auch die Musik unterstreicht die Parodie. Die barock anmutende Filmmusik, gespielt von Spinette und Flöte, wirken fehlplatziert. Sie ironisiert sowohl die Szenen ländlicher Idylle, als auch die Bedeutung des Werkes und seiner vermittelten konservativen Werte für das nationale Selbstverständnis. Was in der Parodie zunächst aussieht wie eine umgedrehte Witwenverbrennung, erweist sich in der nächsten Sequenz als Teil des Melodramas der Frau. In der Filmrealität spricht die Frau mehr zu sich selbst, dass sie sich mit ihrem verstorbenen Freund lebendig begraben fühle.

Der Kampfkunstfilm, der in der koreanischen Geschichte spielt, ist nicht nur durch das umgekehrte Geschlechterverhältnis parodiert. Der Titel des Drehbuchs *Elegie des / der gemeinen Wulin* (*Pich'ôn urim aega*) erinnert an die frühen Hong Konger Schwertkampfkunstfilme.¹⁷ Jene Frau ist dieses Mal eine Kopfgeldjägerin während der Chosön Dynastie (1392-1910), die sich auf die Jagd nach einem vom Hof gesuchten Verbrecher macht. Die Frau wendet sich entschlossen, den Gesuchten zu erledigen, dem Publikum zu, die Hand am Hut entlang streichend, während der Bösewicht hingegen gemein in sich hineinlacht. Im Duell gewinnt sie mit einem einzigen Schwertschlag und stößt ihn mit einem Finger in das regengetränkte Feld. Der Filmausschnitt ist durch die für solch einen Film unpassende Musik ironisch gebrochen, denn ein koreanischer Blues begleitet die Handlung.

In den Drehbüchern verarbeitet jene Frau die Trauer und Hilflosigkeit anlässlich des Todes ihres Freundes. Die männliche, dominante Rolle kommt der Frau zu, die im Fall von „Sonagi“ selbst über ihren Tod hinaus wirkt. Der Mann ist schwach und feminisiert. Die nach konservativem Verständnis umgekehrten Geschlechterrollen werden durch die Komik rückgängig gemacht.

Eine weitere Parodie gilt den Gangsterfilmen. Der Regisseur verwendet Elemente aus dem mittlerweile eigenständigen lokalen Subgenre des *Moleitau*, das der Hong Konger Regisseur Stephen Chow kreierte und seit den frühen 1990er Jahren über die Grenzen hinaus in Ostasien und Südostasien prominent ist (Yam, Chi-Keung 2009, 203).¹⁸ Der kantonesische Begriff *Moleitau* bedeutet „ohne Sinn“ und steht für eine extrem überzogene Komödie ohne ironische Subtilitäten (Yam, Chi-Keung 2009, 205). Die Sequenzen spielen in der Filmrealität. Sie zeigen, wie sich Kyön-u zum Mann entwickelt. Er verbringt zweimal eine Nacht mit einer Gruppe von Gangstern im Gefängnis. Die Gangster sind in bunte Anzüge und Hemden gekleidet. Die Gesichter sind wie Theatermasken überzogen geschminkt. Ihre Mullbinden sind notdürftig um die Verletzungen gewickelt und ebenso blutbeschmiert wie ihre zerfetzten Hemden. Lediglich ihr Anführer bleibt als Stereotyp des unantastbaren Gangs-

¹⁷ *Shaolin und Wudang* (*Shao Lin yu Wu Dang*, 1981, R: Gordon Liu), *Deadly fury* (*Wulin zhi*, 1983, R: Zhang Huaxun) oder *A taste of cold steel* (*Wulin fengyun*, 1970, R: Feng Yue).

¹⁸ Z.B. die Parodie auf die James Bond Filme: *Made in China* (*Guochan linglingqi*, 1994); auf den chinesischen mingzeitlichen Roman *Die Reise in den Westen* (*Xiyouji*) und seine unzähligen Verfilmungen: *Chinese Odyssey* (*Xiyouji*, Teil eins und zwei, 1994); auf die Serie von Hong Konger Kampfkunstfilmen rund um die Shaolin: *Shaolin soccer* (*Shaolin zuqiu*, 2001).

terbosses unversehrt. Seine Souveränität wird jedoch durch die mangelnde Eleganz gemindert, z.B. sein lautes Einrenken des Kiefers. In der zweiten Sequenz bestimmt Kyôn-u souverän die Gruppe, nachdem er gemerkt hat, dass die Gangster trotz ihrer Halbstarkepose, mit der sie ihn schikanieren, vor der Staatsmacht in Form des Gefängnisbeamten schwach und unterwürfig sind. Die Parodien referieren bis auf Schwarzenegger im Wesentlichen auf lokale Versionen des Hong Konger und des koreanischen Kinos. Im US Remake, das zum Teil sogar in den Dialogen sehr eng am koreanischen Original orientiert ist, werden die Parodien nicht verwendet.

Konklusion

Die Analyse hat gezeigt, dass der Film *My Sassy Girl* mehr ist als „kommerzielles Fastfood“. Vielmehr ist er ein komplexes Hybrid aus globalen und lokalen Elementen. In Bezug auf die Genres Melodrama und romantische Komödie bedient sich der Regisseur des globalen Kinos. *My Sassy Girl* übernimmt jedoch lediglich die konservativen Werte des Melodramas. Es folgt damit der spezifischen Entwicklung der Komödie in Korea, die sich aus dem Melodrama und dessen Werten entwickelt. Den globalen Hauptgenres fügt er Elemente aus den „high-fly“ Kampfkunstfilmen und dem *Moleitau* des Hong Konger Kinos hinzu, beides Teile des lokalen, über die Grenzen Koreas hinausgehenden Kanons des in Ostasien und Südostasien breit rezipierten populären Kinos.

Die Themen von Reifeprozess und Generationenkonflikt sind im globalen Kino seit langem vertreten, namentlich in dem erfolgreichen Subgenre des „coming-of-age“ in Hollywood, das Klassiker wie *The Graduate* von Mike Nichols (1967) hervorbrachte. Doch reflektieren diese Themen im koreanischen Kontext von *My Sassy Girl* das Spannungsverhältnis zwischen dem modernen „look“ und dem neokonservativen „feel“ der jungen koreanischen Generation. Er stellt die Unfähigkeit der zunächst dominant erscheinenden Frau dar, ihre konventionelle Rolle zu verlassen. Yi stellt in ihrer Analyse heraus, dass die Quelle der Komik in diesem Film ebenso wie in zwei weiteren koreanischen Komödienblockbustern immer in der ins Lächerliche gezogenen „Männlichkeit“ der Protagonistinnen liegt (Yi 2003). Diese Darstellungsweise unterläuft den Emanzipationsprozess der Frauen und bestätigt erneut die männliche Dominanz in der Gesellschaft.

My Sassy Girl ist Teil einer Reihe von neuen Filmen, die in der Literatur als Ausdruck für die Krise der koreanischen Männlichkeit seit der Jahrtausendwende behandelt wird. Chung und Deffrient kontextualisieren die Frauenbilder von *My Sassy Girl* und *My Wife is a Gangster* in eine zunehmende Angst der Männer. Denn die Asienkrise 1997 hatte die koreanische patriarchale Gesellschaft durch Bankrott, Massenentlassungen und Familienzerrüttung in ihren Grundfesten erschüttert. Dies führt in den besprochenen Filmen zu einem strukturellen Fehlen von Frauen und sogar zu einer symbolischen Auslöschung von Frauen, die als aggressiv und bedrohlich wahrgenommen werden (Chung / Deffrient 2005, 199). Eine andere Studie zur

Darstellung von Männern um die Zeit des Kwangju-Massakers kommt zu einem ähnlichen Ergebnis. Auch hier werden die Frauen auf einen im Sinne ihrer Handlungsmöglichkeiten leeren Platz zurückgedrängt (Yi, Hoesŭng 2008).¹⁹ In *My Sassy Girl* dient die namenlose Frau lediglich der Spiegelung der einzelnen Stufen im Reifeprozess des männlichen Protagonisten, der im Mittelpunkt steht. Abelmann und Choi interpretieren das in *My Sassy Girl* angedeutete Melodrama der Frau als filmischen Meta-Kommentar im Dienst einer Sozialkritik an der dominanten Narration bzw. den „Gefühlstrukturen“ (structures of feeling) in Korea (Abelmann / Choi 2005, 133). Aufgrund der ironischen Distanz zur namenlos bleibenden Frau lässt sich diese Sicht jedoch nicht nachvollziehen.

Nicht nur in der Wahl von „*Sonagi*“ für die Parodie nationalistischer Werte, sondern auch in der Darstellungsweise der widerspenstigen Frau deutet sich an, dass der Regisseur mit Versatzstücken aus der Geschichte der koreanischen Gesellschaft die globalen Genres von Komödie und Melodrama lokal adaptiert. Die Widerspenstigkeit der Frau und der solidarische Dozent stehen für die *Minjung*-Generation mit ihren Werten. Auf einen Vergleich zwischen dem Original und seinen Remakes konnte im Rahmen dieser Studie nicht mehr eingegangen werden. Einige Unterschiede seien jedoch genannt. Das extreme Verhalten ist in allen Remakes weniger ausgeprägt. In Japan handelt es sich um eine Liebesgeschichte zwischen einem Biologielehrer und einer Schriftstellerin. Weniger „wild“ wird sie z.B. in ihrem betrunkenen Zustand dargestellt, wenn sie sich nicht wie im koreanischen Original auf den Kopf eines älteren Mannes übergibt, sondern auf den Mantel des Biologielehrers. Die philippinische Heldin – interessanterweise eine Halbchinesin – ist hingegen tollpatschig und laut statt grobschlächtig. Das Remake betont außerdem die gesellschaftlichen Unterschiede beider Protagonisten: Der reiche Mann trifft auf eine ärmlichere Frau. Beim indischen Bollywoodremake sind Musik und Tanz als zentrale Elemente hinzugefügt. Ein genauerer Vergleich zwischen Original und den Remakes könnte weiter Aufschluss geben über lokalspezifische Adaptionen und nationale Spezifika der Filmnarration.

Literatur

- Abelmann, Nancy (2005): „Melodramatic texts and contexts. Women’s lives, movies, and men“, in McHugh, Kathleen und Abelmann, Nancy (Hg.): *South Korean golden age melodrama: Gender, genre, and national cinema*, Detroit: Wayne State University Press, S. 43-64
- Abelmann, Nancy (2005): „‘Just because’: Comedy, melodrama and youth violence in *Attack the gas station*“, in Shin, Chi-Yun / Stringer, Julian (Hg.): *New Korean cinema*, New York: New York University Press, S. 132-143
- Abelmann, Nancy und Curry, Ramona (2003): „Melodrama with a twist: The personal, patriarchy, and meta-narration in *My Sassy Girl*“, Vortragsmanuskript der Konferenz ‘Aesthetics and historical imagination of Korean cinema’, Institute of Media Arts, Yonsei University, 29. Sept.-1. Okt. 2003

¹⁹ Grundlage von Yis Analyse sind die Filme *The Old Garden* (*Orae doen chŏngwon*, 2006, R: Im Sang-su) und *May 18* (*Hwaryŏ han hyuga*, 2007, R: Kim Chi-hun).

- Chung, Hye Seung / Diffrient, David Scott (2005): „Interethnic romance and political reconciliation in *Asako in ruby shoes*“, in Shin, Chi-Yun / Stringer, Julian (Hg.): *New Korean cinema*, New York: New York University Press, S. 193-209
- Berry, Chris (2003): „What's big about the big film?: De-Westernizing the blockbuster in Korea and China“, in Stringer, Julian (Hg.): *Movie blockbusters*, London: Routledge, S. 217-229
- Desser, David (2007): „Timeless, bottomless bad movies: or, consuming youth in the New Korean Cinema“, in Gateward, Frances (Hg.): *Seoul Searching: culture and identity in contemporary Korean cinema*, New York: State of University Press, S. 73-95
- Faulstich, Werner (2002): *Grundkurs Filmanalyse*, München: Wilhelm Fink Verlag
- Garcia, Cathy Rose (15.4.2008): „Korean Dramas Remade in Philippines, Japan“, in Online: <http://www.hancinema.net/korean-dramas-remade-in-philippines-japan-13421.html> (Zugriff 19.3.2011)
- Hahn, Jason (2005): „Korean films set to invade America in 2006“, in Online: http://www.hancinema.net/Korean_kwak_Jae_Yong.pbp?news=3425news> (Aufruf 14.7.2005)
- Hwang, Sun-wŏn (1966): „Der Regenschauer“, in Rhie, Tschang Boum (Hg.): *Die bunten Schuhe und andere koreanische Erzählungen*, Herrenalb: Horst Erdmann Verlag, S. 15-26
- Hwang, Sun-wŏn (2001): „*Sonagi*“ (Regenschauer), in *Chunghakkyo Kugŏ, 1-*(Koreanisch für Mittelschule, 1-2), Seoul: Taehan Kyogwasŏ, S. 49-62.
- King, Geoff (2002): *Film comedy*, London: Wallpaper
- Kim, Hyun Kyung (2004): *The remasculinization of Korean cinema*, Durham: Duke University Press
- Korea Herald (Hg.) (2008): *Korean Wave*, Paju-si, Gyeonggi-do, Korea: Jimoondang
- Lee, Eun-Jeung (2004): „The Korean wave (Hallyu). Korea als neue „Kulturmacht“ in Asien?“, in: *Bochumer Jahrbuch für Ostasienforschung*, 28, S. 225-251.
- Lee, Hyangjin (2000): *Contemporary Korean cinema: Identity, culture, politics*, Manchester: Manchester University Press
- Lee, Namhee (2002): „The South Korean Student Movement: Undongkwŏn as counterpublic sphere“, in Armstrong, Charles K. (Hg.): *Korean society: civil Society, democracy and the state*, London: Routledge, S. 132-164
- Mast, Gerald (1992): *The comic mind: Comedy and the movies*, Chicago: University of Chicago Press
- McDonald, Tamar Jeffers (2007): *Romantic comedy: Boy meets girl genre*, London: Wallflower
- Morley, David (2006): „Globalisation and cultural imperialism reconsidered: old questions in new guises?“, in Curran, James / Morley, David (Hg.): *Media & cultural theory*, London: Routledge, S. 30-43
- Oltmann, Katrin (2008): *Remake - Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse*, Bielefeld: transcript
- Paquet, Darcy (2005): „The Korean film industry: 1992 to the present“, in Shin, Chi-Yun / Stringer, Julian (Hg.): *New Korean cinema*, New York: New York University Press, S. 32-50
- Parquet, Darcy (2009): *New Korean cinema: breaking the waves*, London: Wallflower.
- Robinson, Michael (2005): „Contemporary cultural production in South Korea: Vanishing meta-narratives of nation“, in Shin, Chi-Yun / Stringer, Julian (Hg.): *New Korean cinema*, New York: New York University Press, S. 15-31
- Schulz Zinda, Yvonne (2008): „Oppositionelle Selbstbehauptung im geteilten Land: Aspekte und Themen der südkoreanischen *Minjung*-Bewegung und der taiwanesischen Unabhängigkeitsbewegung im Verlauf der 1980er“, in: Lackner, Michael (Hg.): *Zwischen Selbstbestimmung und Selbstbehauptung: Ostasiatische Diskurse des 20. und 21. Jahrhunderts*, Baden-Baden: Nomos, S. 134-159
- Shin, Chi-Yun, und Julian Stringer (Hg.) (2005): *New Korean cinema*, New York: New York University Press
- Shin, Jaeyoung (2005): „Globalisation and new Korean cinema“, in Shin, Chi-Yun / Stringer, Julian (Hg.): *New Korean cinema*, New York: New York University Press, S. 51-62.
- Stringer, Julian (2005): „Putting Korean cinema in its place: Genre classifications and the contexts of reception“, in Shin, Chi-Yun / Stringer, Julian (Hg.): *New Korean cinema*, New York: New York University Press, S. 95-105
- Wells, Kenneth M. (Hg.) (1995): *South Korea's Minjung movement: the culture and politics of dissidence*, Honolulu: University of Hawaii Press
- Xu, Gary Gang „Remaking East Asia, Outsourcing Hollywood“. in Online http://www.sensesofcinema.com/2005/feature-articles/remaking_east_asia/ (Zugriff 19.3.2011)
- Yam, Chi-Keung (2009): „A Secular Gospel for the Marginal: Two Films of Stephen Chow as Hong Kong cinematic parables“, in Deacy, Christopher / Arweck, Elisabeth (Hg.): *Exploring religion and the sacred in a media age*, Surrey: Ashgate 2009, S. 203-218

- Yi, Hûi-sûng (2008): „80-nyôndae minjuhwa undong sojae yônghwa-ûi minjokjuûi-wa t'alsikminjôk yongmang“ (Nationalismus und postkoloniale Begierde in den Filmen zur Demokratiebewegung der 1980er als Stoff), in *Chôngch'i K'ômimyunikeisyôn* 31, S. 151-184
- Yi, Su-yôn (2003): „K'omidi-rosô-ûi yôsông: Han'guk k'omidi pullokpôsût'ô yônghwa-ûi sông chôngch'esông sirhôm hagi“ (Weiblichkeit als Komödie: Experiment mit Weiblichkeit in koreanischen Komödienblockbustern), in *Sôngp'yôngdûng yôn'gu* 7, S. 55-71 Online
- Zhang, Nuo (2003): „Jiedu Hanguo dianying ‚Wode yeman nüyou‘“ (Interpretation des koreanischen Films *My Sassy Girl*), in *Hanguo wenhua* Z1, S. 80-83
- Zhao, Weifang (2002): „Aiqing de linglei yinzheng: ‚Wode yeman nüyou‘“ (Eine andere Art der Bekräftigung der Liebe: *My Sassy Girl*), in *Dangdai dianying* 5: S. 102-104