

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 32 (1990)
Heft: 169

Artikel: Gespräch mit Yong-Kyun Bae : "Ich möchte einen Tempel der Meditation für die Zuschauer bauen"
Autor: Flubacher-Rhim, An-Cha / Bae, Yong-Kyun
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866874>

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

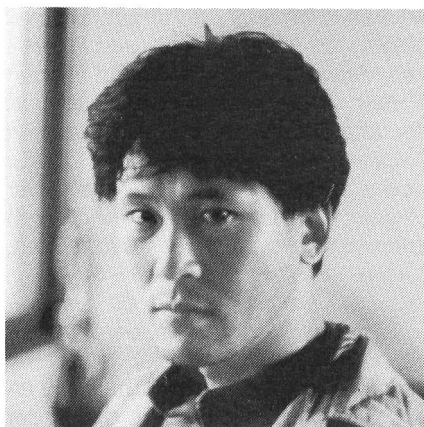
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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: 06.10.2024

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



Gespräch mit Yong-Kyun Bae

„Ich möchte einen Tempel der Meditation für die Zuschauer bauen“

FILMBULLETIN: Was bedeutet der Filmtitel DHARMAGA TONGJOGURO KAN KKADALGUN? (WARUM BODHI-DHARMA IN DEN ORIENT AUFBRACH?)

YONG-KYUN BAE: Bodhi-Dharma ist nach unserer Überlieferung der Begründer des Zen-Buddhismus in China. Er stammte aus Indien und kam nach China, um dort als Erster die geistige Grundlage für den spezifischen Zen-Buddhismus zu legen, obwohl im China jener Zeit bereits ein mit dem dort stark verwurzelten Taoismus verbundener Buddhismus Fuss gefasst hatte. Daher stellt sich die Frage, weshalb er aus Indien (Westen) nach China (Osten) gegangen ist, was im Zen-Buddhismus als *wha-du* verstanden wird.

FILMBULLETIN: Was bedeutet das Wort *wha-du*?

YONG-KYUN BAE: Es ist die Art der Frage-Lehre, wie sie vom Zen-Meister seinem Schüler als Andeutung für die Meditation gegeben wird. Sie umfasst Hinweise, wie die Menschen zum Weg, zur Essenz der menschlichen Existenz geführt werden sollen. Im Zen-Buddhismus gibt es Hunderte von *wha-du*; und die Frage, weshalb Bodhi-Dharma aus dem Westen kam, gilt als eine davon. Ich habe nur die

Fragestellung verändert, indem ich nicht nach dem Woher, sondern nach dem Wohin frage.

Ein *wha-du* des Zen-Buddhismus ist eine These, die man mit Wissen, mit dem Intellekt kaum erfassen kann, eine grosse Frage, die uns zurückführt zur wirklichen Natur unserer Existenz – und ich wünsche mir, dass mein Film als Ganzes wie ein *wha-du* wirkt: uns Einsicht ermöglicht.

FILMBULLETIN: Der Filmtitel ist also keine philosophische Anspielung auf den Gedanken Westen gegen Osten?

YONG-KYUN BAE: Dies ist eine gute Frage, denn eine weitere Überlegung, die mich zu dieser Titelwahl veranlasste, ist die Tatsache, dass die heutige koreanische Gesellschaft derart vom Westen beeinflusst wird, dass sie sich von ihrem Ursprung immer weiter entfernt. Es ist wie eine Reise ins Ausland, je mehr man sich von zuhause entfernt, umso stärker wird das Heimweh. So ist die menschliche Natur, und ich versuche zum Ursprung der koreanischen Zivilisation zurückzukehren.

FILMBULLETIN: Geht es in Ihrem Film um Philosophie und Ästhetik des Zen-Buddhismus, wie es zum Teil von

westlichen Filmkritikern verstanden wird?

YONG-KYUN BAE: Ich hoffe nicht, dass mein Film als Film des Zen-Buddhismus betrachtet wird. Er ist keine Hommage an den Zen-Buddhismus, auch keine Gegenüberstellung mit dem westlichen Christentum. Ich habe die asiatische Religion als Hintergrund gewählt, erzähle aber die Geschichte eines Menschen, die universellen Charakter hat, nämlich die Suche nach innerer Befreiung. Möglicherweise erwecken die Terminologie und das Tempelleben einen missverständlichen Eindruck, aber dies liegt nicht in meiner Absicht.

FILMBULLETIN: Die familiäre Herkunft der Hauptfigur nimmt einen wichtigen Platz ein. Vor allem die Armut zuhause, die von westlichen Filmkritikern bisher kaum beachtet worden ist, sticht ins Auge. Was versinnbildlicht diese Armut?

YONG-KYUN BAE: Dass ich die Hauptfigur als nicht aus einer reichen, sondern aus einer armen Familie stammend dargestellt habe, verfolgt die Absicht, den inneren Konflikt dieser Figur zu unterstreichen: den Konflikt zwischen der Verpflichtung gegenüber der Familie und dem Drang nach inne-

rer Befreiung. Was ich zum Ausdruck bringen wollte, ist das schwere Leiden Kibongs, der seine Familie verlassen hat, obwohl sie ohne Vater in tiefster Armut lebt.

FILMBULLETIN: Die Montage-Technik Ihres Films unterscheidet sich von der herkömmlichen, besonders in der ersten Sequenz, wo das erwähnte Konflikt-Element akustisch und optisch voll zum Ausdruck kommt.

YONG-KYUN BAE: In der Tat kritisierte mich ein professioneller Cutter wegen der ersten langen Sequenz und wollte sie verkürzen. Die Filmleute Koreas meinen, Hauptaufgabe des Films sei es, eine Information zu vermitteln. Die gesammelten Informationen sollten dann den filmischen Handlungsablauf ergeben. Ich persönlich habe an einem so verstandenen Filmschaffen kein Interesse. Würde mich jemand nach meinem Leben fragen, wüsste ich nichts über biografische Daten zu erzählen. Nicht etwa dass mein Leben bedeutungslos wäre, Biografisches liegt einfach ausserhalb meines Interesses. Ganz bewusst habe ich ein äusserliches Drama im Film vermeiden wollen, umso intensiver beschäftigte ich mich damit, das innere Drama zu visualisieren.

FILMBULLETIN: Die Schlüsselszene Ihres Films ist vieldeutig. Kibong geht am Schluss des Films vom Tempel weg in die Welt hinaus. Deutet diese Handlung etwa auf das sozial-politische Engagement junger koreanischer Mönche von heute hin, eine neue demokratische Bewegung junger Mönche in Korea, die mit dem Begriff *Minjung-Buddhismus* (Volks-Buddhismus) umschrieben wird?

YONG-KYUN BAE: Ich habe von meinem Wunsch gesprochen, mein Film solle als eine Art *wha-du* verstanden werden. Der junge Mönch fragt Kibong, wohin er gehe. In diesem Moment schaut Kibong zum Himmel, und während Haejin, der Mönchsknabe, ebenfalls dorthin blickt, verschwindet Kibong. Auch der Vogel fliegt fort. Kibong läuft dem Fluss entlang mit einem Ochsen, der sich aus seinem Stall befreit hat. Dieser Schlussakt bedeutet nicht unbedingt eine Rückkehr zum Weltlichen, aber auch nicht das Gegenteil. Ich will gar keine definitive Erklärung zum Schluss abgeben. Ich weiss selber nicht, ob das Endziel der Hauptfigur das Absolute bedeutet oder nicht. Bloss eines ist klar: jede Figur in diesem Film – inklusive Ochse und Vogel – erreicht jede auf ihre Art einen höheren Grad der Befreiung. Haejin verbrennt das Kleiderbündel des inzwischen verstorbenen Meisters, das ihm Kibong als *wha-du*

Die Filmleute Koreas meinen, Hauptaufgabe des Films sei es, eine Information zu vermitteln. Die gesammelten Informationen sollten dann den filmischen Handlungsablauf ergeben. Ich persönlich habe an einem so verstandenen Filmschaffen kein Interesse.

übergeben hatte: Haejin wirft es ins Feuer. Damit will ich ein Zeichen setzen, zeigen, dass der Mönchsknabe etwas von der Frage-Lehre der beiden älteren Meister begriffen hat, ohne sich dessen bewusst zu sein. Wenn Kibong am Schluss des Films den herrenlosen Ochsen als Begleiter mit sich nimmt, ist dies nach meiner Auffassung eine Tat des Humanismus. In buddhistischem Sinne kann der Fluss als Symbol zweier voneinander getrennter Welten in unserem Selbst gesehen werden. Das Überqueren des Flusses bedeutet im buddhistischen Sinn die Befreiung von der diesseitigen Welt.

Auf Ihre Frage, ob ich einen Hinweis auf den Minjung-Buddhismus geben wollte, muss ich antworten: Nein, ich hatte ehrlich gesagt wenig Interesse, mit meinem Film das soziale und politische Engagement des Buddhismus von heute zu propagieren.

FILMBULLETIN: Der Ochse hat doch eine vielseitige Bedeutung?

YONG-KYUN BAE: Der Ochse, der im Wald herumläuft, der Ochse, der sich aus dem Stall zu befreien versucht, verkörpert den Mönch Kibong, der nach innerer Freiheit verlangt. An einer Stelle verwandelt sich derselbe Ochse

in die Gestalt der Mutter Haejins, die das auf einen Irrweg geratene Kind Haejin wieder zurück zum Tempel führt. Neben der symbolischen Bedeutung ist dies ein wichtiges Element für die Dramaturgie des Films.

FILMBULLETIN: Was stellt die Szene des Nonnentanzes dar? Ist dies ein erotisches Element im Film?

YONG-KYUN BAE: *Sung-mu* (Nonnentanz auf koreanisch) zeigt in einer Tanzform das Schöne dieser Welt. Ich habe den traditionellen Tanz nicht etwa dekorativ verwendet. *Sung-mu* kann unter zwei Gesichtspunkten betrachtet werden. Der eine ist der Versuch einer Visualisierung der Realität, die nichts anderes als die Projektion unseres Selbst ist. Die Realität, in der sich Licht und Töne miteinander verbinden, ist eine Widerspiegelung unseres Ichs, was zwischen Traumzustand und Bewusstsein stattfindet. Es ist nicht klar, ob Kibong den Nonnentanz wirklich erlebt hat oder ob es bloss ein Traum gewesen ist. Dies ist eine buddhistische Betrachtungsweise, die ich hier visuell zum Ausdruck bringen wollte. Weiter wollte ich andeuten, dass das Leben dieser Welt wie auf einer Bühne nach der Aufführung ausstirbt. Wenn die Nonne bedend im Dunkel verschwindet, so symbolisiert dieser Akt den Tod des Meisters und das Bild des Nichts, der Leere. All das wollte ich auf die Leinwand bringen. Was die erotische Seite der Tänzerin angeht, empfindet Kibong die Tänzerin weniger wegen ihrer Föminität oder Erotik als aufregend als wegen ihres Ausdrucks absoluter Schönheit der sichtbaren Welt.

FILMBULLETIN: Die koreanische Literatur weist einen grossen Reichtum an Metaphern auf. So spielen Elemente wie Wasser, Wind oder Wolken auch in Ihrem Film eine wesentliche Rolle.

YONG-KYUN BAE: Dies entspricht meiner Person, meiner Sprache. Die Bewegung des Flusses, des Regens, des Windes, der Flamme des Feuers, all das verweist in meinem Film auf die philosophische Idee, dass sich stets alles verändert, nichts in seiner materiellen Form unverändert bleibt. Ich versuchte mittels der Kamera meine eigene Bildsprache zu schaffen.

FILMBULLETIN: Ihre Bildsprache erinnert mich an die traditionelle koreanische Malerei besonders bezüglich der Räumlichkeit in der Bildkomposition.

YONG-KYUN BAE: Ein Beispiel dafür ist die Szene gegen Schluss, wo der Meister der Tempelhof-Mauer entlang läuft und von der Kamera weggeht. Anschliessend herrscht eine Zeitlang auf der Leinwand eine Stille ohne Bilder, wo lediglich der Schimmer des

Abendlichts wahrzunehmen ist. Für mich war dieser leere Raum dramaturgisch sehr wichtig. Dennoch haben einige Filmleute ihn als überflüssig empfunden und vorgeschlagen, diese Szene wegzuschneiden. Die Neigung zum leeren Raum in der Bildkomposition entspringt meiner persönlichen Vorliebe für den Ausdruck, ist also nur bedingt von der traditionellen Malerei beeinflusst. Natürlich bin ich ein Mensch aus Asien, und dies bedeutet, dass ich von der traditionellen koreanischen Denkweise beeinflusst bin, wodurch auch meine Ästhetik bestimmt wurde. Ich liebe die Einsamkeit.

FILMBULLETIN: Sie haben gesagt, dass für Sie das innere Drama viel wichtiger sei als das äusserliche. Der Rhythmus Ihres Films entspricht nicht dem Handlungsablauf, sondern stützt sich auf den Rhythmus von Denken, Meditationen und Dialogen.

YONG-KYUN BAE: Mein Film bietet einem an *stories* interessierten Publikum kaum etwas. *Wer in Korea vom Rhythmus eines Filmes spricht, denkt an den amerikanischen Film, der als Unterhaltungsmittel Neugierde und Spannung des Publikums aufrechterhält. Das nenne ich den Rhythmus des Kommerzialisierung der Nordamerikaner.* Im Unterschied zum amerikanischen Aktionismus möchte ich in meinem Werk einen Tempel bauen, einen Tempel der Meditation für die Zuschauer. Mein Film selbst spricht vom Zen-Buddhismus; und ich lade die Zuschauer ein zur Meditation. In diesem Tempel der Meditation findet man weder eine Handlung noch bekannte Stars oder ein Spektakel. Der Tempel ist leer, es herrscht die Stille der Meditation vor, die den Besucher zur Einsicht bringen soll. Der Rhythmus des Films soll der Rhythmus der Meditation sein.

FILMBULLETIN: Sie haben den Film als Autodidakt von den Aufnahmen bis zum Schnitt selber gestaltet. Haben Sie auch die Musik dazu komponiert?

YONG-KYUN BAE: Ich wusste, wo ich welche Musik einsetzen wollte. Das Problem war aber, dass ich keine Erfahrung mit der Komposition hatte. Deshalb suchte ich einen professionellen Musiker und übergab ihm, was ich bis dahin an Musik koreanischer und westlicher Art zusammengestellt hatte. Was er komponierte, spielte er mir auf Tonband vor. Es war aber sehr schwierig, meine musikalische Auffassung mit der seinigen in Übereinstimmung zu bringen – einige Stellen mussten fünf- bis sechsmal korrigiert werden. Ursprünglich wollte ich lediglich traditionelle koreanische Musik verwenden, kam dann aber zur Auffas-

Wer in Korea vom Rhythmus eines Filmes spricht, denkt an den amerikanischen Film, der als Unterhaltungsmittel Neugierde und Spannung des Publikums aufrechterhält. Das nenne ich den Rhythmus des Kommerzialisierung der Nordamerikaner.

sung, dass ich auch ein wenig westliche Musik einsetzen sollte, wo mir diese geeigneter erschien. Ich habe versucht, möglichst viel traditionelle Musik zu verwenden.

FILMBULLETIN: Es gibt im Westen Leute, die in Ihrem Film eine geistige Verwandtschaft mit der japanischen Haiku-Dichtung zu erkennen glauben. Sie wurden auch mit Yasujiro Ozu und mit Andrej Tarkowski verglichen.

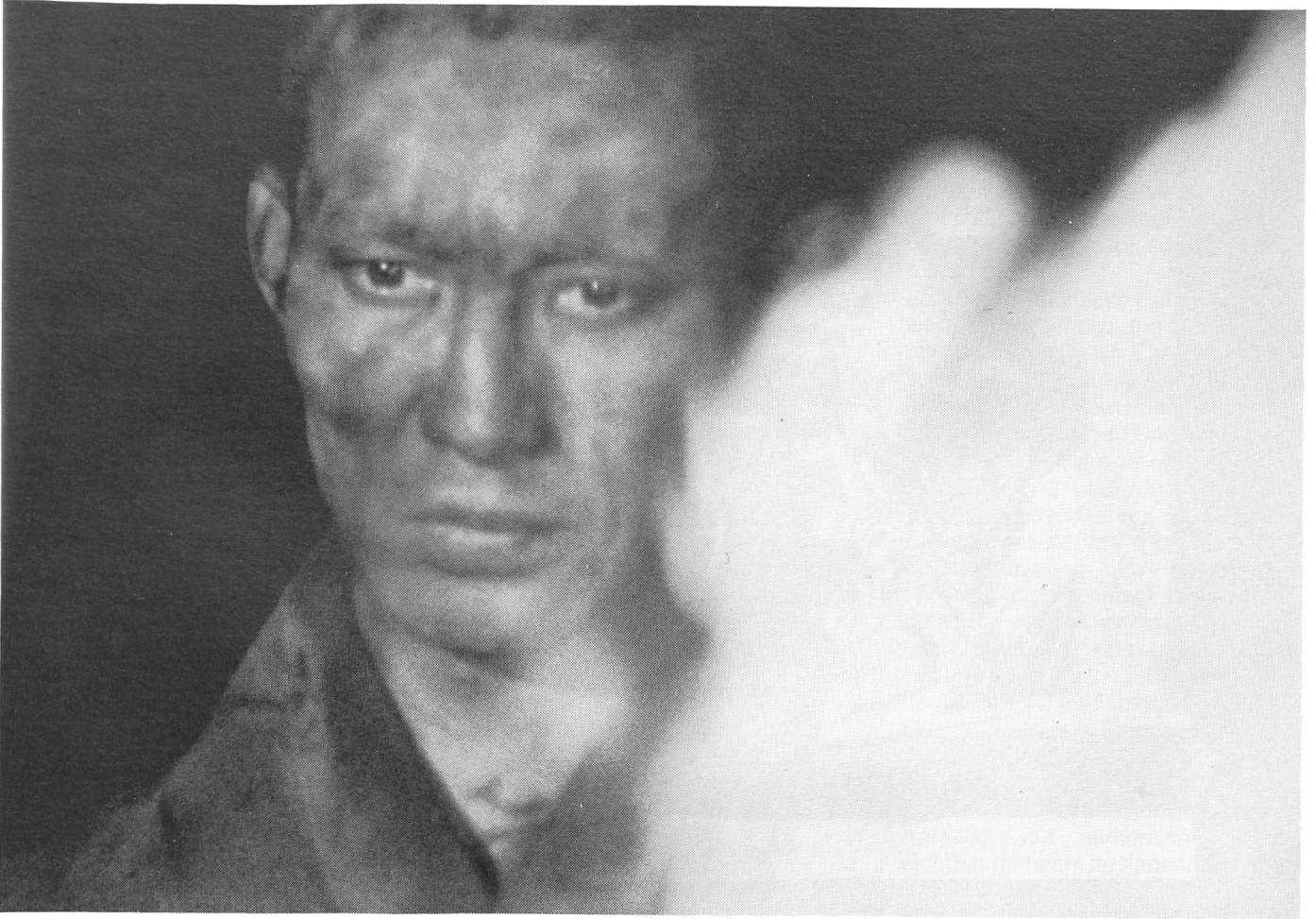
YONG-KYUN BAE: Ich habe mich nie mit der Haiku-Dichtung Japans befasst. Ich erinnere mich lediglich, einige Male Zitate von Haiku-Dichtung in der Literatur gelesen zu haben, ohne dass ich mich an den Inhalt erinnern könnte. Vielleicht ist es so, dass der kulturelle Hintergrund für das Entstehen der Haiku-Dichtung im Zen-Buddhismus zu suchen ist, womit eine gewisse Parallelität der Ausdrucksweise erklärbar wäre. Unglücklicherweise habe ich bisher keinen einzigen Film von Ozu gesehen. Der Import japanischer Filme nach Korea ist verboten. Sein Name ist mir aber bekannt, und ich las einmal ein Buch, das über seine Ästhetik handelt, die mit dem Zen-Buddhismus verknüpft sein soll. Vor dem letztjährigen Filmfestival in Cannes, an dem ich mit meinem Film teilgenommen habe, ging ich nach Paris und kam dort zum ersten Mal mit Wer-

ken Tarkowskis in Berührung. Ich glaube, dass Tarkowski ein grossartiger Regisseur war. Ich sah SERKALO (DER SPIEGEL), OFFRET (OPFER) und NOSTALGHIA, fand sie alle grossartig und habe auch ein Buch über Tarkowski gefunden. Darin konnte ich feststellen, dass sich Tarkowski stark mit der Haiku-Dichtung und dem Zen-Buddhismus auseinandergesetzt hat, sehr an der Kultur des Fernen Ostens interessiert war. Vielleicht mag darin der Grund einer geistigen Verwandtschaft liegen.

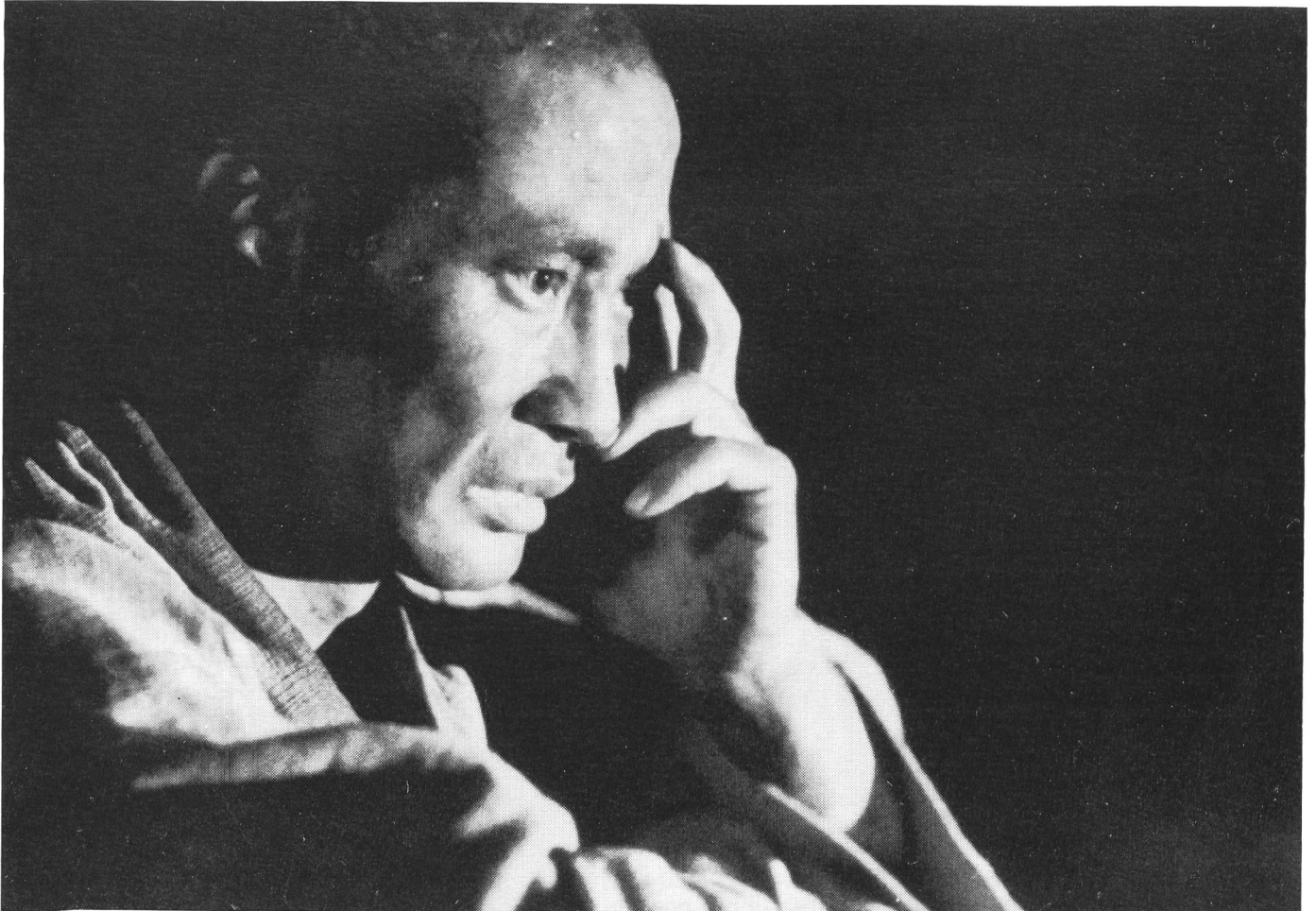
FILMBULLETIN: Für koreanische Verhältnisse stellt Ihr Film wirklich eine Ausnahme dar. Ohne Hilfe professioneller Kräfte haben Sie allein ein Werk geschaffen, das Sie nicht weniger als neun Jahre beansprucht hat.

YONG-KYUN BAE: Seit der Mittelschulzeit war ich leidenschaftlicher Kinogänger. Ich wuchs in Tae-gu auf, und es kam oft vor, dass ich von elf Uhr morgens bis zur letzten Vorstellung durchgehend im Kino sass. Manchmal wiederholte sich das täglich. Ich fuhr auch mit der Bahn in andere Städte, um Filme zu sehen. In dieser Zeit entdeckte ich die gewaltige Ausdruckskraft des Films und entschloss mich, in der Zukunft einmal Filme zu machen. Mein Interesse ging so weit, dass ich mich auch mit der technischen Seite genau befasste, beispielsweise mit Kamerabewegung, Einstellungsänge oder Beleuchtung, bis ich schliesslich die ganze Filmtechnik autodidaktisch studiert hatte. Daher war es für mich eine logische Entwicklung, einen Film zu drehen. Als ich zum erstenmal meine importierte Kamera zur Hand nahm, kam es mir vor, wie wenn ich sie schon lange gekannt hätte. Dennoch gab es unter Filmleuten Vorbehalte, ob ich ohne vorherige Produktionserfahrung in Chung-mu-ro (Zentrum der koreanischen Filmproduktion) überhaupt einen Film machen könne.

Die Struktur meines Filmes begann im Jahr 1981 eine konkrete Form anzunehmen, und gegen 1986 drehte ich die ersten Aufnahmen. Es waren keine finanziellen Erwägungen, weshalb ich nicht mit den Leuten von Chung-mu-ro zusammenarbeiten wollte. Ein Film ist in erster Linie das Produkt beruflicher Zusammenarbeit verschiedener Leute, aber ich begriff bald, dass ich anders arbeiten musste, um meinen Ideen treu bleiben zu können. Ich hatte ja ursprünglich mit den Technikern von Chung-mu-ro einen Vertrag abgeschlossen, die Hälfte der Produktionskosten bezahlt. Doch der durchorganisierte Arbeitsablauf liess mir



Die Neigung zum leeren Raum in der Bildkomposition entspringt meiner persönlichen Vorliebe





Räumlichkeit der Bildkomposition – Der Rhythmus des Films soll der Rhythmus der Meditation sein



nicht genügend Freiheit, weshalb ich mich entschied, doch allein zu arbeiten.

FILMBULLETIN: Wie sehen Sie Ihren Film im Verhältnis zu den anderen koreanischen Filmproduktionen?

YONG-KYUN BAE: Zu einem Urteil darüber bin ich nicht in der Lage, da ich darüber zu wenig weiss. Ich habe viel zu wenig koreanische Filme gesehen, zuletzt vor allem auch aus Zeitmangel.

FILMBULLETIN: Wie stellt sich das koreanische Filmpublikum zu Ihrem Film?

YONG-KYUN BAE: Ich habe ja ausserhalb der Filmindustrie gearbeitet, und es bleibt abzuwarten, wie mein Film auf die Zuschauer wirkt. Bis jetzt wurde er nur von wenigen Fachleuten gesehen. Beispielsweise zeigte mir ein Tontechniker sein Notizbuch und bemerkte, er habe seit dreissig Jahren an über tausend Filmen Erfahrungen gesammelt. Dies sei allerdings das erstemal, dass er von einem Film seelisch derart ergriffen sei. Seine Reaktion war die erste, die mich überhaupt erreichte. Als er ändern von meinem Film erzählte, wurden einige Leute sehr neugierig. Und als ich nach Cannes ging, wurde mein Film im Gebäude der Korean Motion Picture Company visioniert. Unter den Zuschauern befanden sich der Regisseur Rhim Kwon-Taek und der Spitzen-Kameramann Chung Il-Sung, mit denen ich bisher keinen Kontakt gehabt hatte. Später kam die Jury des Qualifikationsfilms zur Visionierung, und dabei wurde mein Film mit absoluter Mehrheit ausgewählt, was mich völlig überraschte. Der Regisseur Rhim und der Kameramann Chung berichteten dann in diversen koreanischen Filmzeitschriften mit überschwänglichem Lob, was ich mir nicht einmal im Traum so vorgestellt hatte.

FILMBULLETIN: Wie vielerorts auf der Welt werden auch die koreanischen Kinos von US-amerikanischen Verleihzentren kontrolliert. In letzter Zeit mobilisieren sich jüngere Filmemacher im Zeichen des Protestes gegen die mächtige amerikanische Filmindustrie. Beispielsweise ist eine Boykott-Aktion gegen amerikanische Unterhaltungsfilme im Herbst 1988 zu erwähnen. Wie stellen Sie sich zu dieser Bewegung jüngerer Cineasten in Korea?

YONG-KYUN BAE: Ich selber lebe nicht in erster Linie vom Film und habe über die Realität der koreanischen Filmindustrie wenig Kenntnis. Ich weiss, dass die amerikanischen Verleiher den koreanischen Filmmarkt kontrollieren und dass dagegen von seiten einiger Koreaner gekämpft wird. Obwohl sich in letzter Zeit einiges geändert hat,

Ich bin von Beruf Maler, und ich habe einen starken Eigensinn. Meine Arbeitsmethode besteht darin, mich in einem Zimmer einzuschliessen, wo ich den Dialog mit mir selbst suche, gegen mich kämpfe, bis die Arbeit beendet ist.

stammen aber 95 Prozent der importierten Filme noch immer aus den USA. Die Politik der Kinobesitzer Koreas ist eben darauf ausgerichtet, ein gutes Geschäft zu machen. Sie zeigen amerikanische Filme, die nach streng kommerziellen Massstäben hergestellt werden. Deshalb ist es für Filmmacher wie Filmpublikum schwierig, an ein alternatives Kino zu denken. Es ist eine Tatsache, dass unsere Filmkunst und Filmsprache sehr amerikanisiert worden sind. Deshalb habe ich kein Interesse mehr an den Filmen, die in den Kinos laufen. Ich finde sie abstoßend. Dies ist der Grund, weshalb ich einen eigenständigen Film herstellen wollte, worin ich meine ganz persönliche Geschichte erzähle.

FILMBULLETIN: Worin sehen Sie die Aufgabe der koreanischen Cineasten für die Zukunft der koreanischen Filmkunst?

YONG-KYUN BAE: Ich bin diesbezüglich ein Neuling, kann keine Aussage zur Situation machen. Ich habe kritische Stimmen gehört, die koreanischen Filmen mangelnde Kreativität vorwerfen. In meinen Augen ist dies aber das Resultat der Kommerzialisierung. Ein Film ist ein Produkt, das viel Geld kostet, und dieser Faktor ist ein grosses Hindernis für die Realisierung künstlerischer Filme. Aber es gibt Filmschaffende, die sich darüber nicht einmal Rechenschaft ablegen und es sich in

den herrschenden Verhältnissen bequem machen.

Dieses Phänomen beschränkt sich aber nicht auf Korea allein. Wir sollten gute Filme machen. Und wenn wir qualitativ gute Filme und ein gutes Publikum haben: wovor sollten wir uns fürchten?

Sie haben nach der sozialen Verantwortlichkeit gefragt. Ich bin der Meinung, dass sich ein Cineast der Gesellschaft gegenüber verantwortlich fühlen soll. Was dem Publikum gezeigt wird, hat öffentlichen Charakter. Es ist möglich, dass beispielsweise soziale Verantwortung und Meinungsfreiheit einander ausschliessen. So gibt es in Korea Filmleute, die nach Meinungsfreiheit verlangen. Was dann aber geschieht, ist die hemmungslose Verbreitung von Pornografie, was mit Meinungsfreiheit nun wirklich nichts zu tun hat.

FILMBULLETIN: Ihr Film ist ein Autorenfilm im wahrsten Sinne des Wortes, was für Korea eine Seltenheit darstellt. Es ist Ihr Verdienst, mittels Kamera die Ästhetik und Lebensphilosophie der Koreaner auf authentische Weise sichtbar gemacht zu haben. Sie haben – anders ausgedrückt – der Kinoszene Koreas einen frischen Impuls gegeben.

YONG-KYUN BAE: Ich bin von Beruf Maler, und ich habe einen starken Eigensinn. Ich weiss nicht, ob das der Grund war, jedenfalls passte es mir nicht, mit ändern in einem Team zusammenzuarbeiten. Meine Arbeitsmethode besteht darin, mich in einem Zimmer einzuschliessen, wo ich den Dialog mit mir selbst suche, gegen mich kämpfe, bis die Arbeit beendet ist. Meine Erfahrung der Zusammenarbeit mit ändern war eher negativ. Ich gewann den Eindruck, dass meine Ansichten, meine Gefühle, meine Gedanken von den ändern nicht verstanden wurden. Ich habe deshalb schliesslich allein, frei und nach meinem eigenen Urteil gefilmt. Dies ist natürlich der diktatorische, totalitäre Anspruch eines Malers in seinem eigenen Atelier. Ein Maler malt sein Bild mit dem Pinsel, wie er will, ein Film jedoch wird erst nach langen chemischen Prozessen sichtbar. Die Filmmaschinerie erscheint einem wie ein Rätsel. Wenn man sie aber einmal kennengelernt hat, ist sie ein treues Ding, ein komfortables Mittel. Ich habe sie liebgewonnen und bin der Meinung, dass das Charakteristische, die Persönlichkeit eines Autors im Film zum Ausdruck kommen soll.

Mit Yong-Kyun Bae sprach An-Cha Flubacher-Rhim in Seoul