

Portrait und Menschenbild in der koreanischen Photographie
Ein Vergleich mit Deutschland

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
Institut für Europäische Kunstgeschichte

Vorgelegt von

Mi-Suk Um

aus Seoul

Erstgutachter: Prof. Dr. Thomas Kirchner

Zweitgutachter: Prof. Dr. Michael Hesse

Tag der Disputation: 06. April 2009

INHALTVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	3
1. Gegenstand und Aufbau der Untersuchung	3
2. Legitimation des Vergleichs	6
3. Photographisches Material	8
II. PORTRAIT UND MENSCHENBILD IN DER KOREANISCHEN KUNST: EIN VERGLEICH MIT EUROPA	10
1. Die theoretischen Wurzeln der photographischen Ästhetik in Europa und Korea	10
1. 1. Die Entdeckung der Perspektive in der Malerei im Europa der Renaissance.....	10
1. 2. Die „Chilsil-paryeoan“-Theorie in Korea im 17. Jahrhundert.....	13
2. Frühe Portraitgattungen	15
2. 1. Gottesdarstellungen	16
2. 2. Totenportraits	23
2. 3. Herrscherportraits.....	28
3. Privatportraits und Menschenbilder	32
3. 1. Die Portraitmalerei in Europa von der Renaissance bis zur Erfindung der Photographie	32
3. 2. Portraits und Menschenbilder im Korea der späten Joseon-Dynastie	45
III. PORTRAIT UND MENSCHENBILD IN DER KOREANISCHEN PHOTOGRAPHIE: EIN VERGLEICH MIT DEUTSCHLAND	57
1. Funktion und Rezeption der Portraitbilder in der Photographie	58
1. 1. Die Portraitphotographie in der Gesellschaft Deutschlands	58
1. 2. Die Portraitphotographie in der Gesellschaft Koreas zwischen 1884 und 1910.....	71
2. Die Stellung der Photographen in der Gesellschaft und der Kunst	89
2. 1. Soziale Stellung und Selbstbewusstsein professioneller Photographen in Deutschland	91
2. 2. Soziale Stellung und Selbstbewusstsein der Photographen im Übergangszeitalter in Korea	99
3. Der Einfluss von Krieg und gesellschaftlicher Umwälzung auf die Portrait- und Menschenbilder in der deutschen und koreanischen Photographie des 20. Jahrhunderts	108
3. 1. Portraits und Menschenbilder in der Photographie der Weimarer Republik	109
3. 2. Portraits und Menschenbilder in der Photographie während und nach dem Koreakrieg	117
4. Die Portraits und Menschenbilder von Lim Seok-Jae, Lim Eung-Sik, Choi Min-Sik: ein Vergleich mit August Sanders „Menschen des 20. Jahrhunderts“	120
4. 1. Der gesellschaftliche Gesichtspunkt in Lim Seok-Jaes „Lebensalltag der unteren Klasse“	121
4. 2. Die Wahrnehmung der Wirklichkeit im „Senghwaljuui“-Stil von Lim Eung-Sik	125
4. 3. Die Portraitphotographie in Choi Min-Siks Bildserie „Human“	133
4. 4. Realismus in den Portraitphotographien von August Sander und den drei koreanischen Photographen: Verbindendes und Trennendes	146
IV. ZUSAMMENFASSUNG	151

V. LITERATURVERZEICHNIS	155
VI. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	162
VII. ANHANG	168
1. Kurzbiographien	168
2. Interviews	170
2. 1. Interview mit Lim Eung-Sik (16.02.2000)	170
2. 2. Interview mit Choi Min-Sik (22.02.2000)	173

I. Einleitung

Der allgemeine Begriff des Portraits bezeichnet im Unterschied zum Bild die abbildende, gestaltende und deutende Darstellung eines bestimmten Menschen in seiner anschaulichen Erscheinung, die ihn in seiner Besonderheit und Einzigartigkeit zeigt und dadurch die eindeutige Identifizierung dieser Person ermöglicht.¹ Die Portraitdarstellung sollte die Person nicht nur repräsentieren, sondern möglichst auch in ihrem Wesen verstehend deuten bzw. die Persönlichkeit der portraitierten Person zum Ausdruck bringen.² Daher zeigt das Portrait typischerweise das Gesicht der Person. Das Genre des Portraits kann auf eine lange Geschichte zurückblicken. Es bedurfte einer langen politischen, wirtschaftlichen und technisch-wissenschaftlichen Entwicklung von den Herrscherportraits der Antike bis zum individuellen Portrait, wie wir es heute kennen. Die herausragende soziale Bedeutung, die der Portraitmalerei vor allem seit dem 17. Jahrhundert zukam, ist im 19. Jahrhundert auf die Portraitphotographie übergegangen. Kaum ein anderes bildnerisches Medium kann so schnell wie die Photographie auf politische und kulturelle Veränderungen reagieren. Mit ihr kann jedermann schnell und kostengünstig ein genaues Abbild der äußeren Wirklichkeit erzeugen. Das verleiht ihr eine besondere dokumentarische Fähigkeit und lässt sie damit als genauestes und unbestechlichstes Verfahren zur Abbildung des sozialen Lebens erscheinen.³ Zu den wichtigsten Charakteristika der Photographie gehören, dass sie von allen Schichten der Gesellschaft gleichermaßen akzeptiert wird und dass sie die Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft reflektieren kann. Dies gilt in besonderer Weise für die Portraitphotographie, die in dieser Untersuchung im Mittelpunkt stehen wird.

1. Gegenstand und Aufbau der Untersuchung

Diese Studie untersucht das Portrait und Menschenbild in der koreanischen Photographie. Um die zugrundeliegenden ästhetischen Leitvorstellungen und

¹ Vgl. Deckert, Hermann: *Zum Begriff des Porträts*. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Bd. 5, 1929, S. 261ff.

² Vgl. ebd., S. 263f.

³ Freund, Gisèle: *Photographie und Gesellschaft*. München 1976, S. 6.

sozialen Funktionen herauszuarbeiten, findet ein Vergleich mit entsprechenden Entwicklungen und Bedingungsfaktoren in Europa und in Deutschland statt.

Der erste Teil der Arbeit präsentiert in einem kunsthistorischen Abriss die Geschichte des Portraitbildes in der Kunst Koreas und Europas, da dieses ästhetisch einen wesentlichen Einfluss auf die Portraitphotographie ausgeübt hat und hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen Rolle von dieser abgelöst wurde. Zunächst wird deshalb die Erfindung der Perspektive in der Malerei der Renaissance vorgestellt, da sie die kunsttheoretische Grundlage der photographischen Ästhetik bildet. Die Theorie der Perspektive gelangte im 17. Jahrhundert nach Korea, wo sie als „Chilsil-paryeoan“-Lehre bekannt wurde. Die Perspektive bedeutete eine wahrhafte Revolution für die europäische Kunst. Sie ermöglichte es, Räumlichkeit auf der Leinwand oder in der Architektur darzustellen und Personen und Gegenstände innerhalb dieses Raumes unterschiedlich anzuordnen. Durch die Perspektive gelang es den Künstlern der Renaissance, die Natur so abzubilden, wie sie das menschliche Auge tatsächlich sah. Die Theorie des Chilsil-paryeoan war von ähnlich großer Bedeutung für die Geschichte der Kunst und später der Photographie in Korea. Diese Theorie stellt das Prinzip der „Camera Obscura“, die als Vorläufer der heutigen Kamera gilt, in den Vordergrund: „Chilsil“ bedeutet „dunkle Kammer“ und „paryeoan“ „Linse“.⁴

Darauf folgt ein knapper Abriss der Geschichte der frühen Portraitgattungen - Gottesdarstellungen, Totenportraits und Herrscherportraits - in Europa und Korea. Die dargestellte Zeit erstreckt sich vom 3. Jahrhundert in Europa und vom 4. Jahrhundert in Korea bis zum Ende des 15. Jahrhunderts und behandelt neben den ästhetischen Darstellungsprinzipien vor allem die gesellschaftliche Funktion, die dem gemalten Portrait in beiden Kulturen zukam.

Anschließend stehen die Privatportraits, die in beiden Kulturen erst spät auftreten, Blickpunkt. Die Darstellung erstreckt sich auf die Entwicklung der Portraitbilder in der Malerei Europas von der Renaissance bis zum beginnenden 19. Jahrhundert sowie auf die Portraits und Menschenbilder in Korea während der

⁴ Choi, In-Jin: *한국의 사진사 1631-1945 (A History of Korean Photography 1631-1945)*. Seoul 1999, S. 19.

späten Joseon-Dynastie (1700-1850). Während in der Portraitmalerei Europas das individuelle Portrait der Renaissance und die Gattungen Gruppenportrait, Freundschaftsportrait und Familienportrait prägend sind, ist es in Korea die Genremalerei, in der die Kunst des Portraits und der Menschendarstellung zur Entfaltung kommt. Dabei wird zu klären sein, inwieweit diese Portraits und Menschenbilder ein Ausdruck des so genannten Realismus der bürgerlichen Malerei in beiden Kulturen sind und authentisch die Wirklichkeitswelt abbilden sollten – womit sie eine ähnliche Funktion gehabt hätten wie Photographien heute.

Der zweite Teil der Arbeit ist der Hauptteil. Er analysiert Gemeinsamkeiten und Unterschiede der photographischen Portraits und Menschenbilder in Korea und Deutschland hinsichtlich ihrer Funktion und ihrer Rezeption. Zunächst wird gezeigt, wie die Portraitphotographie sich innerhalb bestimmter Gruppen der Gesellschaft und mit sehr unterschiedlichem Erfolg in Deutschland und Korea durchsetzte. Anhand einiger Aspekte aus der Geschichte der Photographie werden die wechselseitigen Beziehungen zwischen den Kunstformen und der Gesellschaft beleuchtet und es wird erhellt, wie die Techniken der photographischen Linse die Auffassung der Künstler von der Funktion der Portraitkunst verändert haben. Dabei stehen auch Portraits von Künstlern selbst und von ihren Familien und ihre Funktion als soziales Statussymbol in beiden Ländern im Mittelpunkt der Betrachtung. Anschließend wird herausgearbeitet, wie prägend die politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen nach der Befreiung von der japanischen Besatzungsherrschaft 1945 sowie während und nach dem Koreakrieg für die Entwicklung einer modernen, realistischen Photoästhetik in Korea waren und wie hier endlich der Anschluss an westliche Entwicklungen erfolgte, der durch konfuzianische Kunstnormen und die japanische Besatzungszeit lange blockiert war. Exemplarisch werden die Portraits und Menschenbilder der drei koreanischen Photographen Lim Seok-Jae, Lim Eung-Sik und Choi Min-Sik⁵ sowie August Sanders Photoserie „Menschen des 20. Jahrhunderts“ analysiert und miteinander verglichen. Die Arbeiten dieser vier Photographen spiegeln auf je unverwechselbare Art und Weise den gesellschaftli-

⁵ Koreanische Namen werden in dieser Arbeit in der koreanischen Schreibweise geschrieben: zuerst der (meist einsilbige) Familienname, dann der (meist zweisilbige) Vorname, aber dazwischen kein Komma.

chen und kulturellen Umbruch zu Anfang und Mitte des 20. Jahrhunderts in beiden Ländern unmittelbar wieder.

2. Legitimation des Vergleichs

Was legitimiert in dieser Studie den Vergleich zwischen photographischen Werken, die jeweils unterschiedlichen Epochen angehören? Inwiefern stellt das photographisch reichhaltige Werk des Deutschen August Sanders ein geeignetes Vergleichsobjekt dar, anhand dessen sich die charakteristischen Merkmale koreanischer Portrait- und Menschenphotographie entfalten lassen? Zum einen gilt Sander als Wegbereiter der „Neuen Sachlichkeit“ in der Photographie, die zu einem Wandel des traditionellen Portraits führte. Damit steht Sander am Beginn einer ästhetischen Revolution, die Korea zeitversetzt nach der Befreiung von Japan im Jahr 1945 erfasste und ihren künstlerischen Niederschlag in einem neuen Alltagsrealismus gefunden hat. Zum anderen hat Sander wie seine späteren koreanischen Kollegen eine Zeit erlebt und photographisch dokumentiert, die von den verheerenden Folgen eines katastrophalen Krieges geprägt war und ihre Spuren auch auf den Gesichtern der Menschen hinterließ. Zwar scheint aus zeitlicher Perspektive die deutsche Photographie nach dem Zweiten Weltkrieg das idealere Vergleichsobjekt darstellen. Deutschlands Städte blieben vom Ersten Weltkrieg nahezu unberührt, da sich die Kampfhandlungen in den Nachbarstaaten abspielten. Erst im Zweiten Weltkrieg wurden deutsche Großstädte durch Flächenbombardements in ähnlich dramatischem Ausmaß zerstört wie die koreanischen Großstädte im Koreakrieg. Aber: Was für Korea der Koreakrieg war, das war für Deutschland der Erste Weltkrieg, nämlich die erste schockhafte Erfahrung mit der Zerstörungskraft eines modernen, totalen Krieges, der Millionen Menschenleben forderte und die alte Gesellschaft in ihren Grundfesten erschütterte. Deutschland wurde nach dem Ersten Weltkrieg von Revolutionswirren und Bürgerkrieg erschüttert; die Monarchie dankte zugunsten der Republik ab. Korea schüttelte 1945 die japanische Fremdherrschaft ab, geriet dann aber durch die neuen Besatzungsmächte zwischen die ideologischen Fronten des Kalten Krieges, was zur bis heute anhaltenden Spaltung des Landes in einen südlich-kapitalistischen und einen nördlich-kommunistischen Landesteil führte. Der US-amerikanische Diplomat und Historiker George F.

Kennan bezeichnete einmal den Ersten Weltkrieg als „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“. Diese Einschätzung trifft für Deutschland ohne Abstriche zu. Für Koreaner hingegen war es die traumatische Erfahrung des Koreakrieges, die für dieses Land die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts darstellt.

So grau die politische Wirklichkeit Koreas nach dem Koreakrieg war, so blühend war seine Kultur. Vor allem die Photographie erlebte in den 50er Jahren einen rasanten Aufschwung. Durch den Krieg erfuhr die bis dahin kulturell relativ isolierte Nation eine direkte Öffnung zur Welt. Es kam nicht nur im wirtschaftlichen und sozialen Bereich zu einem durchgreifenden Wandel, sondern auch auf allen Ebenen des kulturellen Bereichs. Das unmittelbare Erlebnis der Katastrophe, der Eindruck der Not und die allgemeine geistige und seelische Orientierungslosigkeit trieben viele Photographen dazu, die Zerstörungen zu dokumentieren und sich mit der Realität eines geteilten Landes zu beschäftigen. Die Photographen wollten mit einem scharfen Bild der Wirklichkeit, das Lim Eung-Sik „Senghwaljuui“ nannte (wörtlich etwa „Alltagsrealismus“), das Weltbild der damaligen koreanischen Gesellschaft formen helfen. Der Senghwaljuui-Stil ist als neue photographische Ästhetik an einem Wendepunkt der koreanischen Geschichte hervorgetreten, vergleichbar der Neuen Sachlichkeit in Deutschland, die eine Reaktion auf die Katastrophe des Ersten Weltkriegs darstellte, als man nach geistiger Orientierung suchte. Wie die Neue Sachlichkeit in Deutschland versuchte der koreanische Alltagsrealismus das Lebensgefühl der Menschen nach der Katastrophe des Kriegs einzufangen, ihr nüchternes Streben nach Bewältigung des Alltags. Geschmack und Gewohnheiten wurden infrage gestellt und neu überdacht. Seinen Ausgangspunkt fand dieser neue Realismus in der gleich nach Kriegsende einsetzenden Trümmerphotographie. Die verängstigten Bilder von Menschen sind das wichtigste Motiv der Nachkriegsjahre.

Das Lebenswerk von August Sander dient in dieser Studie also gleichzeitig als ästhetischer Maßstab wie als zeit- und sozialhistorisches Vergleichsobjekt. Der Vergleich mit einem herausragenden Photographen der Weimarer Republik zeigt, in welchem Ausmaß politische und gesellschaftliche Katastrophen in der Lage sind, traditionelle Darstellungsformen und Rezeptionsweisen in der Kunst

des Portraits und der Menschendarstellung zu verändern und welchen neuen sozialen Stellenwert die Photographie dadurch erhält.

3. Photographisches Material

Die Auswahl der in dieser Arbeit besprochenen Portraitphotographien richtet sich nach dem Material, das für die jeweils untersuchten Zeitabschnitte vorherrschend bzw. ästhetisch prägend war:

1. Für die Anfangszeit der Photographie in Korea (1884) bis etwa 1900 beschränkte sich die Portraitphotographie hauptsächlich auf die königliche Familie, den Adel und die hohen Beamten. Die Photographien dieser Zeit stammen so gut wie ausschließlich von hoch angesehenen Berufsphotographen, die selbst der Oberschicht entstammen und ihr Handwerk in Japan gelernt haben.

2. Ab etwa 1900 und dann verstärkt nach 1910 werden Portraitphotos zu einer Massenware, die immer preisgünstiger hergestellt werden kann. Die Portraitphotographien dieser Zeit verlieren an künstlerischer Qualität und spiegeln den nivellierten Massengeschmack ihrer Zeit wider. Der kurz zuvor noch hoch angesehene Beruf des Photographen sinkt durch die Kommerzialisierung in der allgemeinen Wertschätzung. Photographien mit künstlerischem Anspruch werden jetzt zunehmend von Amateurphotographen gemacht, die allerdings die Portraitkunst völlig vernachlässigen und als Motive stattdessen malerische Landschaften und Genreszenen wählen. Für die Amateurphotographie während der japanischen Besatzungszeit stehen exemplarisch zwei Aufnahmen aus den 1930er Jahren von Lim Eung-Sik, der erst später durch seine Erfahrungen während des Koreakriegs zu seinem Senghwaljuui-Stil gefunden hat.

3. Die kurze Zeit zwischen dem Ende der japanischen Besatzung 1945 und dem Beginn des Koreakriegs 1950 ist nicht nur durch zwei malerische Portraitphotos von Lim Eung-Sik repräsentiert, sondern vor allem durch die Portraitphotographien von Lim Seok-Jae, der als Pionier in Korea erstmals das alltägliche Arbeitsleben der einfachen Leute dokumentierte und dadurch für die koreanischen Kunstgeschichte eine ähnlich herausragende Bedeutung hat wie

August Sander in Deutschland. Die Photographie dieser Zwischenzeit in Korea war allerdings noch überwiegend von der Salonphotographie geprägt, die sich an der Malerei orientierte.

4. Im Koreakrieg machten ausländische, vor allem amerikanische Photographen ihre koreanischen Kollegen mit der für Korea damals neuen dokumentarischen Ästhetik vertraut, die unverstellt die Wirklichkeit zeigte – auch die Wirklichkeit des Krieges. Lim Eung-Sik, der als Kriegsphotograph tätig war, erfand damals seinen Senghwaljuui-Stil, den er nach dem Krieg weiterentwickelte und der koreanischen Öffentlichkeit durch Ausstellungen bekannt machte.

5. Die Portraitphotographien von Choi Min-Sik stehen stellvertretend für den neuen Alltagsrealismus der 50er und 60er Jahre. Sie zeigen einfühlsam das Leben der einfachen Leute, deren Alltag von der Not der Nachkriegszeit geprägt war.

II. Portrait und Menschenbild in der koreanischen Kunst: ein Vergleich mit Europa

Bevor in diesem Kapitel ein chronologisch orientierter vergleichender Überblick über die Geschichte der Portraitkunst in Europa und Korea gegeben wird, sollen zunächst die theoretischen Grundlagen vorgestellt werden, welche die Bildästhetik und damit auch die spätere photographische Ästhetik in beiden Kulturen prägten: die Entdeckung der Perspektive in Europa zur Zeit der Renaissance und die Theorie des „Chilsil-paryeoan“ in Korea im 17. Jahrhundert.

1. Die theoretischen Wurzeln der photographischen Ästhetik in Europa und Korea

1. 1. Die Entdeckung der Perspektive in der Malerei im Europa der Renaissance

Wie man die Wirklichkeit wahrnimmt und erlebt, ist das Ergebnis eines Jahrtausende währenden Entwicklungsprozesses des menschlichen Bewusstseins. Ein wesentlicher Aspekt ist hierbei die räumliche Wahrnehmung. Die Bildende Kunst des Mittelalters diente meistens nur der Abbildung biblischer Themen oder wichtiger Ereignisse. Menschen und Dinge wurden dabei in ihrer Ordnung und Wichtigkeit bezüglich Gott und der Kirche dargestellt. Die Figuren wurden zweidimensional gezeichnet und völlig unperspektivisch angeordnet. Das änderte sich im Zeitalter der Renaissance. Alle Kunsttheorien der Renaissance fordern zur Nachahmung der Antike auf. Die wesentlichen Impulse für die neue Kunst im Italien des 15. Jahrhunderts waren die Anstöße durch die Wiederentdeckung der Antike, eine neuartige Zuwendung zur Natur und der wissenschaftliche Stellenwert der Kunst. Alle drei stehen in einem inneren Zusammenhang und verbinden sich zu einer neuen Stil-Einheit.⁶ Das Kunstwerk der Renaissance muss vor allem richtig und schön sein. Richtig ist es dann, wenn es der Natur entspricht. Diese natürliche Richtigkeit ist zugleich die Grundbedingung für die Schönheit. So waren die Künstler der Renaissance geradezu gezwungen, sich wissenschaftlich mit der Natur auseinanderzusetzen.

⁶ Janowitz, Günther J.: *Wege im Labyrinth der Kunst*. Einhausen 1980, S. 153.

Die Portraitmalerei beginnt im Grunde erst mit der Renaissance und erreicht zugleich einen künstlerischen Höhepunkt. Der Portraitierte wird nicht nur durch seine spezifische Physiognomie, sondern häufig auch durch Attribute seiner persönlichen Umwelt charakterisiert. Umwelt und Mensch bilden eine Einheit. Durch die Entdeckung der Perspektive im 15. Jahrhundert gelang es, diese Einheit harmonisch darzustellen.⁷ Sie brachte eine entscheidende Veränderung der Wirklichkeitswahrnehmung mit sich, da nämlich der Betrachter von einem fixierten Beobachtungspunkt aus in die Wirklichkeit hineinzusehen veranlasst wurde. Die natürliche Darstellung des Menschen wird nämlich erst glaubhaft, wenn sie die Bewegung des menschlichen Körpers einfangen kann. Die Figuren der Renaissance enthalten den künftigen Bewegungsablauf schon in der Darstellung der Muskeln. Das Prinzip der fixierten Momentaufnahme weist deutlich auf die Photographie voraus.⁸

Der Bildbegriff, welcher das Bild im neuzeitlichen Sinne als unmittelbares Abbild einer vorgängigen Wirklichkeit auffasst, wird in der Regel auf die kunsttheoretischen Schriften Leon Battista Albertis (1404-1472)⁹ zurückgeführt. Im Jahre 1435 entwickelte Alberti in seiner Schrift „De Pictura“ seine Theorie der Perspektive und erfüllte in seinem ersten bewusst perspektivlogisch entwickelten Bild eines Fliesenfußbodens alle Regeln der perspektivischen Kunst. „Der Maler geht einzig darauf aus, das nachzubilden, was man sieht“.¹⁰ Albertis „De Pictura“ definiert damit das künstlerische Bild als eine Momentaufnahme der Welt.¹¹ Diese Erfindung ist zwar eine konstruierte, illusionistische Projektion von Dreidimensionalität auf eine zweidimensionale Fläche, präsentiert jedoch einen Anblick, der auf einen Betrachter zugeschnitten ist und dessen raumzeitliche Erfahrung weiterführt. Durch die Regeln der Perspektive soll das Gemälde illusionistisch wirken. Es kann nur eine einzige und geschlossene Ansicht darstellen, da ein Mensch in einem Augenblick nur ein Bild der Welt sehen kann, ähnlich dem Effekt der Photographie. Das Gemälde ist auf einen zentra-

⁷ Ebd., S. 157.

⁸ Ebd., S. 157.

⁹ Vgl. Alberti, Leon Battista: *Della pittura. Über die Malkunst*, hrsg. v. Bätschmann, Oskar / Gianfreda, Sandra. Darmstadt 2002, S. 8-18.

¹⁰ Ebd., S. 52.

¹¹ Locher, Hubert: *Leon Battista Albertis Erfindung des „Gemäldes“ aus dem Geist der Antike: der Traktat De Pictura*. In: Forster, Kurt W. / Locher, Hubert (Hrsg.): *Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, Berlin 1999, S. 75-107.

len Punkt fokussiert und einheitlich nach einem Modell, das den Maßen des betrachtenden Menschen proportional entspricht, komponiert. Der Betrachter soll sich der gefühlserregenden Wirkung des Bildes beziehungsweise des darstellenden Sujets hingeben, und zwar nicht nur so, als ob das Gemälde eine Wirklichkeit wäre; vielmehr wird das Bild „im Akt der Betrachtung wirksame Realität“.¹²

Die Perspektive ermöglicht aber nur scheinbar eine sachlichere, objektivere Wiedergabe der Wirklichkeit. Es tritt das Phänomen auf, dass der Maler insofern ein subjektives Bild der Natur anfertigt, als das perspektivische Bild nicht nur von den Objekten, von ihrer Position zueinander und von ihrer jeweiligen Lage zur Projektionsebene abhängig ist, sondern ganz entscheidend auch vom spezifischen Standpunkt des Malers. Er ist als Subjekt mit in die objektiven Zusammenhänge einbezogen. Auch der Betrachter des Bildes ist gezwungen, die Dinge vom Standpunkt des Künstlers aus zu betrachten und die Seite der Dinge zu sehen, die der Maler durch seinen eigenen, bewusst bezogenen Standort bestimmte.¹³ Die Welt erscheint jetzt auf das menschliche Ich hin geordnet und nicht mehr auf Gott. Diese anthropozentrische Grundhaltung der Renaissance macht den Menschen zum Maß aller Dinge. In der Renaissance wird sich der Mensch erstmals seiner selbst und seiner Perspektivität bewusst. Die Dinge sind nicht mehr prinzipiell so und so geordnet, sondern je nach Blickwinkel kann alles vollkommen anders aussehen. Über Jahrhunderte hindurch galten diese Regeln der Perspektive als für die Kunst maßgeblich und damit galt, streng genommen, auch der Künstler als Mathematiker.

Die Perspektive sieht durch ein geometrisch-mathematisches Theoriefenster auf die Wirklichkeit und wird so zur Wegbereiterin der modernen Photographie. Vor allem Galassi entwickelte die These, dass der „entscheidende Ursprung der Photographie“ technisch und ästhetisch in der Findung der Perspektive im 15. Jahrhundert liegt.¹⁴ Peter Galassi war einer der ersten amerikanischen Kritiker, die zu der Schlussfolgerung gelangten, dass die Photographie nicht nur zur

¹² Ebd., S. 101.

¹³ Janowitz 1980, S. 156.

¹⁴ Galassi, Peter: *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*. New York 1981, S. 12.

Gattung der Malerei gehöre, sondern dass ohne die ästhetischen Vorentscheidungen der Malerei Photographie nicht zu denken sei. Galassis Ausstellung „Before Photography“, die 1981 vom New Yorker Museum of Modern Art präsentiert wurde, zeigte Gemäldestudien und Landschaften mit fragmentarischen, scheinbar unkomponierten Wiedergaben der gesehenen Natur. Galassis Bildauswahl war überzeugend. Sie bekräftigte die Annahme, dass eine Spielart der Photographie auch Parallelen zur impressionistischen Kunst aufweise. Er beschreibt eine Illustration aus Albertis „De Pictura“ und begründet damit die Erfindung der Photographie als Ableger des perspektivischen Bildes.¹⁵

Aus allem bisher Gesagten kann man schließen, dass der Künstler der Renaissance bei all seinen Darstellungen um Natürlichkeit, um Naturnähe bemüht ist, und er seine Umwelt, seine Umgebung untersuchen, kennen lernen und so wiedergeben will, wie es das standortgebundene menschliche Auge tatsächlich sah. Insofern beruht die photographische Ästhetik, die hier angesprochen wird, auf Entwicklungen und Überlegungen, die lange vor der Erfindung der Photographie von diesen Künstlern gemacht wurden.

1. 2. Die „Chilsil-paryeoan“-Theorie in Korea im 17. Jahrhundert

Die Portraitphotographie erscheint in Korea als eine der Malerei adäquate Portraittechnik und wird deshalb umso leichter akzeptiert, als mit ihr bestehende Portraittraditionen aufgenommen werden.¹⁶ Um zu erklären, wie die Photographie – vor allem die Portraitphotographie – aus der fremdenfeindlichen politischen Situation in der Joseon-Dynastie heraus entstand, wird zunächst kurz auf ihre damalige gesellschaftliche Situation und Struktur eingegangen. Die Joseon-Dynastie war durch die Lehren des Konfuzianismus geprägt.¹⁷ Insbesondere

¹⁵ Ebd., S. 16.

¹⁶ Choi, In-Jin 1999, S. 19.

¹⁷ Vgl. Grayson, James H.: *Korea. A Religious History*. Oxford 1989, S. 213-220. Der Konfuzianismus wurde etwa mit Beginn der christlichen Zeitrechnung in Korea eingeführt, ungefähr zu derselben Zeit, als die ersten geschriebenen Aufzeichnungen aus China auf die Halbinsel gelangten. Dennoch wurde der Konfuzianismus erst in der Joseon-Dynastie (1392-1910) in der koreanischen Gesellschaft dominierend. Der Gründer der Joseon-Dynastie, Yi Song-Gye (posthumer Name: König Tae-Jo), nutzte den Einfluss der koreanischen Intellektuellen, um mit ihrer Hilfe die Koryo-Dynastie zu stürzen. Er verlegte 1394 die Hauptstadt von Kaesong, wo der Buddhismus immer noch sehr einflussreich war, nach Seoul und machte es somit zu einer der ältesten Hauptstädte der Welt. Danach durchdrang der Konfuzianismus alle Bereiche des Lebens. Die Herrscher der Joseon-Dynastie regierten mit einem ausgewogenen, hoch entwi-

die Dominanz chinesischer Ideen von Kunst und Schönheit spiegelte sich in den Kunstwerken wider. Von daher bestand die einzige „friedliche“ oder „harmonische“ Beziehung von Korea zu einem ausländischen Staat mit China.¹⁸ Nur China galt als „Kulturvermittler“, denn die wichtigen Kulturelemente, z. B. der Buddhismus und Konfuzianismus, wurden entweder durch China vermittelt oder sie hatten dort ihren Ursprung. So spielte China die Rolle eines „Kulturfilters“ für Korea. Diese „gefilterte Kultur“ konnte ohne Gefahr in Korea übernommen werden. Erst seit dem 17. Jahrhundert kamen europäische wissenschaftliche Erkenntnisse über China nach Korea, vor allem von Seiten der Intelligenz und der gelehrten Kreise in der späten Joseon-Dynastie, in der die Silhak-Bewegung lebendig war und hoch geschätzt wurde.¹⁹ Die europäische Theorie der Perspektive, die als das Prinzip der Camera Obscura gilt, kam in dieser Zeit nach Korea, und zwar im Jahre 1631 durch einen Beamten des Außenministeriums, Jeong Du-Won. In dieser Theorie wurde beschrieben, wie man mit Licht ein Bild zeichnen konnte,²⁰ und sie spielte seit 1800 eine wichtige Rolle für die Portraitmalerei. Die Theorie war ursprünglich von einem deutschen Jesuiten, Johann Adam Schall von Bell (1591-1666), der als Mandarin am chinesischen Hof zu höchsten Ehren gelangte, ins Chinesische übersetzt worden.²¹ Besonders interessant erscheint dabei, dass er der chinesischen Elite die Erkenntnisse der westlichen Wissenschaften zu vermitteln verstand. So entstand eine Reihe von einflussreichen Übersetzungen auf den Gebieten der Astronomie, Mathematik, Geographie und Hydraulik etc. und ihr Einfluss reichte weiter nach Korea. Die Geschichte des europäisch-koreanischen Wissenstransfers war von daher untrennbar mit der Jesuiten-Mission Chinas verknüpft.

Die durch China überlieferte europäische wissenschaftliche Theorie der Perspektive wurde mit dem koreanischen Wort „Chilsil-paryeoan“ übersetzt.²² Es war von großer Bedeutung für die Geschichte der Kunst, vor allem für die photographische Geschichte in Korea, dass die europäische Theorie der Perspektive mit diesem Wort übersetzt wurde. Denn „chilsil“ bedeutet „dunkle Kam-

ckelten politischen System, das auf den konfuzianischen Prinzipien von Regierung und Verwaltung beruhte.

¹⁸ Choi, In-Jin 1999, S. 63.

¹⁹ Vgl. Göthel, Ingeborg: *Geschichte Koreas*. Berlin 1978, S. 66.

²⁰ Choi, In-Jin: *History of Korean Photography*. Seoul 1998, S. 16.

²¹ Ebd., S. 16.

²² Ebd., S. 25ff.

mer“ und „paryeoan“ bedeutet „Linse“.²³ Seit 1800 stellten die Künstler mit Hilfe dieser Theorie Portraits dar. Sie spielte aber nicht nur eine wichtige Rolle für die Portraitmalerei, sondern auch für die wissenschaftlichen Forschungen der Pragmatiker, vor allem von Jeong Yak-Yong.²⁴ Die Theorie des Chilsil-paryeoan hatte indirekten Einfluss auf die spätere photographische Ästhetik in Korea, da sie, obwohl sie in Vergessenheit geriet, die koreanische Portraitmalerei so beeinflusste, dass hierdurch eine Tradition der Wirklichkeitswiedergabe entstand, die später auch in der koreanischen Photographie beobachtet werden kann.

2. Frühe Portraitgattungen

Dieses Kapitel geht auf die weittragende Rolle ein, die das Portrait als Kunstform in Europa und Korea von den Anfängen im 3. und 4. Jahrhundert bis zum Ausgang des Mittelalters um 1500 einnimmt. In dieser Zeit hat die Portraitmalerei einen weiten Weg genommen, von den Anfängen als Gottesdarstellung über Toten- und Herrscherportraits bis zum Privatportrait, das in beiden Kulturen erst sehr spät auftritt (siehe Kapitel 3). Zunächst behandelt dieses Kapitel die Idealvorstellung der ikonographisch ausgebildeten Gestalt im religiösen Bereich in Europa und Korea, und zwar das wahre Antlitz Christi, der „Vera Ikon“, auf dem „Schweiß Tuch der Veronika“ und der Gestalt des Buddhas, die als Symbol der Wahrheit des Urbildes geschaffen wurde. Die Vera Ikon (von lateinisch *vera* – „wahr“ und griechisch *εικόνα* – „Bild“, also „wahres Bild“) bezeichnet man so, da sie der Überlieferung nach nicht von Menschen geschaffen, sondern von Gott geschenkt worden sein soll. Solchen Objekten werden auch in Korea üblicherweise heilende Kräfte zugesprochen, z. B. Wunderheilung durch Berührung (Berührungsreliquie). Diese Urbilder absoluter Schönheit beeinflussten, als Idealformen des Portraits, die künstlerische Welt. Weiter geht es in diesem Kapitel um die Wahrheit der Individualportraits, die das Aussehen einer existierenden Person durch wiedererkennbare Merkmale erfassen

²³ Choi, In-Jin 1999, S. 42ff.

²⁴ Vgl. Tennant, Roger: *A History of Korea*. London 1996, S. 193-196. Jeong Yak-Yong (*1762-†1836) war ein großer Gelehrter und Wissenschaftler, der die Renaissance der späten Joseon-Dynastie anführte und die Grundlagen für die moderne Zeit schaffte. Er hinterließ viele Bücher über Reformen und die Verwirklichung einer idealen Gesellschaft. Die meisten dieser ausgezeichneten Bücher entstanden in den 18 Jahren, die er in einem Landkreis an der südwestlichen Küste in Verbannung verbringen musste.

und in denen besonders ein einmaliges Individuum stellvertretend repräsentiert werden soll. In diesem Zusammenhang wird vor allem auf die Bereiche des Totenportraits und, des Herrscherportraits eingegangen. Welche Bedeutung und gesellschaftliche Funktion diese Portraitformen in Europa und in Korea hatten, zeigt sich unter anderem darin, dass sie den sozialen Stand des Dargestellten durch kennzeichnende Eigenschaften und Attribute ausdrücken konnten.

2. 1. Gottesdarstellungen

2. 1. 1. Europäische Darstellungen - das Tuch der Veronika und der Ursprung der Ikonographie

Der Mensch verehrt die Götter. Vor ihren Abbildern betet er sie an und opfert ihnen. Gerade in der religiösen Sphäre ist der Glaube an die Identität von Bild und Abgebildetem tief verwurzelt. Aller Glaube an die Wundertätigkeit des Kultbildes hat hier seinen Ursprung.²⁵ Betrachten wir die bekannte Geschichte der Begegnung von Christus und Veronika auf dem Kreuzweg. Wie in ähnlichen Motiven der lateinischen Pilatusprosa folgt die Entstehung der Legende folgendem Handlungsstrang: Veronika ist im Begriff, eine Leinwand zu einem Maler zu tragen, um sich zum Trost dafür, dass sie auf die Gegenwart Christus zu oft verzichten muss, ein Bild malen zu lassen. Unterwegs begegnet ihr Christus selbst, der das Tuch auf sein Gesicht legt, so dass sein Abdruck darauf zurückbleibt, das schließlich den aussätzigen Kaiser Tiberius heilt.²⁶ Das Bild auf dem „Schweiß Tuch der Veronika“ heilt den Menschen, lässt Wunder geschehen und ist selbst ein Wunder durch die wundersame Art und Weise seiner Entstehung. Das Antlitz bleibt auf der Leinwand und der bloße Abdruck wirkt mit heilender Kraft über das Bild hinaus. Alle, die dieses Bild erblicken, erkennen Gott und werden geheilt.

Diese Geschichte ist ein Beispiel für die Vorstellung von der Künstlerschaft Gottes und von der Vorstellung der Unfähigkeit der Künstler, Christus zu malen. Das nicht von Menschenhand geschaffene Christusbild wird sichtbar erst

²⁵ Kris, Ernst / Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler*. Frankfurt am Main 1980, S. 102.

²⁶ Preimesberger, Rudolf (Hrsg.): *Portrait*. Berlin 1999, S. 150-155.

in den Kopien. Sie besetzen die Leerstelle, die sie legitimiert, sei es in schablonenhafter Weise, sei es durch ein künstlerisch elaboriertes Christusbild. Die Kultgeschichte der Ikone beginnt mit Wunderbildern, die zu überirdischen Gunstbezeugungen befähigt scheinen. So war es im frühen Christentum erwünscht, dass die Bilder sich erklärten, indem sie Wunder vollbrachten.²⁷ Zugleich öffnet sich ein Spielraum für eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Konzept des nicht von Menschenhand geschaffenen Bildes.²⁸ Das Darstellungsformular des isolierten Gesichtes setzt sich in der byzantinischen Welt ab dem 12. Jahrhundert durch, die Legende der Veronika transportiert es nach Europa, wo es ab dem späten 13. Jahrhundert auftaucht und vor allem mit den Heiligen Jahren 1300 und 1350 weit verbreitet wird. Das Bildkonzept selbst folgt einem Inkarnationsmodell, denn das vom Leib abgezogene männliche Gesicht reinkarniert sich im weiblichen Tuch.²⁹ Seitdem wird die Veronika eine Reliquie und authentischer als jedes Kunstwerk, weil von künstlerischer Nachahmung unberührt.³⁰

In einer bekannten Darstellung (Abb. 1, 1576-79) zeigt El Greco die heilige Veronika, wie sie selbst das Schweiß Tuch hält. In dieser wie auch in anderen Darstellungen tritt die Gestalt der Veronika als Besitzerin eines Christusbildes auf. Ihr Aussehen ist dabei so authentisch wie bei einer Photographie.³¹ Es ist ein Portrait, bei dem der Maler seine gesamte Kraft auf das Objekt konzentriert, indem er Hintergrundelemente völlig eliminiert und sie durch eine gleichförmig dunkel aufgetragene Farbe ersetzt.³² Auf diese Weise tritt die Figur besser hervor, das große Tuch haltend, auf dem das männliche, mit Dornen gekrönte Antlitz Christi prangt, der zugleich zart und kraftvoll, göttlich und menschlich erscheint.³³ So macht diese Variante, als Bild im Bild, wie ein Reliquiar einen

²⁷ Vgl. ebd., S. 60-91. Die Bilderverehrung im Christentum ist beinahe so alt wie die Religion selbst. Die ersten Äußerungen zum Bild gab es nach Belting im 4. Jahrhundert, als das Christentum zur Staatsreligion des römischen Weltreiches emporstieg. Hier scheint es erstmals ein Darstellungsbedürfnis gegeben zu haben. Im 6. Jahrhundert begann die Zeit der Bilderverehrung im Christentum.

²⁸ Preimesberger 1999, S. 153.

²⁹ Ebd., S. 153.

³⁰ Belting, Hans: *Bild und Kult*. München 1990, S. 246-252.

³¹ Ebd., S. 249.

³² Alcolea, Santiago: *El Greco*. Bongers 1993, S. 10-13.

³³ Gudiol Ricart, José M.: *Deménikos Theotokópoulos El Greco*. Genf 1973, S. 47-92.

Unterschied zwischen dem Kultobjekt und der Trägerform.³⁴ So kann man die Reliquie und die Legende in ein und demselben Bild anschauen.

Die Idee des authentischen Portraits, eines Abdruckes auf einem Tuch, ist das Merkmal, das die unterschiedlichen Portraits der Veronika verbindet (vgl. auch Abb. 2 von El Greco). Es ist die Idee des wahren Portraits, die in der westlichen Bildkunst auf lange Sicht eine folgenreiche Entwicklung in Gang setzt.³⁵ In der Spätantike erfüllt das Tuchbild mit dem wahren Abdruck der Züge Christi erstmals die Voraussetzungen eines Kultbildes in christlicher Sicht. Es füllt genau die Lücke an Legitimation, die die Wunderbilder der Heiden nur vorgaukeln können, nämlich den übernatürlichen Ursprung und die Billigung, die Sanktionierung durch den Himmel. Anders als die heidnischen Götterbilder sind die Christusbilder nämlich keine bloße Erfindung, sondern das authentische Konterfei einer realen Person und können deshalb auch Christi Menschennatur gegen die Zweifel anderer Konfessionen bezeugen. Sie sind gleichsam der sichtbare Beweis für das zentrale Dogma der Menschwerdung Gottes, die sich in dessen Gestaltwerdung in der irdischen Materie des Bildtuchs wiederholt. Die Wunderbilder sind ein Dokument im doppelten Sinne: Sie bezeugen die historische Existenz dessen, der zu Lebzeiten einen Abdruck von seinem Körper hinterließ, durch seine Bilder noch Wunder wirken konnte und sie bezeugen darin zugleich seine überzeitliche Präsenz, da die Ewigkeit, die aus sich selbst entspringt, nicht von einem Maler gemalt werden kann. Die Darstellung der Ewigkeit entzieht sich menschlichen Händen.

Das Kultbild entsteht entweder durch ein himmlisches Wunder oder durch den direkten Kontakt mit dem Körper, den es wiedergeben soll. Dadurch wird der Abdruck zur Berührungsreliquie. Der Wille Christi, ein Bild von sich herzustellen, überträgt sich auf das Bild und damit auch auf die Kopien dieses Bildes. Dadurch ist es nicht nur Transportmittel des göttlichen Willens, sondern pflanzt sich gewissermaßen selbst fort, transportiert also sich selbst.³⁶ Heute bietet sich der Vergleich mit der Photographie an. In den Augen früherer Betrachter handelte es sich bei der Photographie nicht um Kunst, nicht um die Er-

³⁴ Belting 1990, S. 249.

³⁵ Ebd., S. 246-252.

³⁶ Ebd., S. 64-70.

findung und den Schaffensakt eines Künstlers, sondern nur um die größtmögliche Wahrheit der Abbildung. Der Betrachter bindet sich an die Realpräsenz und die Heilkraft des Bildes. Diese aber sind nur garantiert durch eine exakte Entsprechung zwischen Abbild und Original, ohne Intervention eines Künstlers, da eine solche die sich selbst fortpflanzende Kette der Legitimation unterbräche.³⁷

2. 1. 2. Koreanische Darstellungen Buddhas – das Lächeln Gasobs

In den meisten älteren Hochkulturen werden große Bereiche der Kunst von der Religion getragen. Religiöse Vorstellungen nehmen in hohem Maße Einfluss auf deren Form, indem sie die Kunstwerke in das Ritual einbeziehen und den Erfordernissen der ritualisierten Zeremonie unterwerfen. Es soll deshalb hier eine kurze Skizze der traditionellen Religionen in Korea geboten werden, bevor die koreanische Gottesdarstellung Buddhas thematisiert wird.

Wichtige Quellen sind die Gründungsmythen der drei Königreiche Koguryo, Paekche und Silla (ca. 37 v. Chr. bis 668 n. Chr.), aus denen man auf einen ursprünglichen Totemismus und Bärenkult schließen kann, der sich besonders im Mythos des koreanischen Kulturheroen Tangun³⁸ niederschlägt, der aus der Vereinigung eines Gottes mit einer Bärin hervorging.³⁹

Die Religion des Buddhas sickert als Begleiterscheinung chinesischer Zivilisation im 4. Jh. nach Korea ein, wird aber bald zum mächtigen Strom und findet in Koguryo um 372, in Paekche um 384 und schließlich auch 528 in Silla als Staatsreligion offizielle Anerkennung.⁴⁰ Bevor sich die Hochreligion des Buddhismus⁴¹ in Korea durchsetzt, herrschen Astrologie und Schamanismus

³⁷ Ebd., S. 66.

³⁸ Die Anfänge der Besiedelung der koreanischen Halbinsel liegen noch im Dunkel der Vorgeschichte. Nach einem alten Mythos soll der legendäre und als Halbgott verehrte Tangun, der „Sandelholz-Herr“, im Jahr 2333 v. Chr. auf der Halbinsel das Reich Ko-Joseon (Alt-Joseon) gegründet haben. Fest steht jedoch, dass im Verlauf der Jungsteinzeit (etwa 5000-1000 v. Chr.) Nomadenstämme aus dem sibirisch-mongolischen Raum auf die Halbinsel vorgedrungen sind. In ihnen sieht man die ethnischen Vorfahren der heutigen Koreaner.

³⁹ Goepper, Roger / Whang, Ji-Hyun / Whitfield, Roderick (Hrsg.): *Kunstschätze aus Korea*. Köln 1984, S. 18.

⁴⁰ Cho, Sun-Mie: *한국초상화연구 (Portrait Paintings in Korea)*. Seoul 1983, S. 63-108.

⁴¹ Nachdem der Buddhismus zwischen dem 4. und 6. Jahrhundert aus China auf die koreanische Halbinsel vorgedrungen war, blieb er vom 6. Jahrhundert an bis zum Ende der Koryo-

zur Zeit der Drei Königreiche vor. Erst im 7. Jahrhundert gehen die Einflüsse dieser Naturreligionen zurück. Im Jahrhundert zwischen 660 und 770 entfaltet die buddhistische Kultur Koreas unter der Groß-Silla-Dynastie (ca. 668-935) ihre höchste Blüte. Dies beeinflusst auch die Kunst.⁴²

Die Errichtung des Reiches Groß-Silla brachte keine gravierenden Veränderungen im sozialen und kulturellen Leben in Korea. Korea genoss eine kurze Phase relativer Ruhe, in der die Grundlage zu einer einheitlichen Kultur gelegt wurde und die Kunst, d. h. die buddhistische Kunst, zur Blüte gelangte. Insbesondere verändern sich die Tempelanlagen. Aus unterirdischen, quasi versteckten Zeremonienräumen werden öffentliche Räume mit Buddhastatuen und -bildern, die dort angebetet werden können, die man um Hilfe bitten und verehren kann. Die Könige der Groß-Silla-Dynastie benutzen den Buddhismus als staatliche Schutzreligion gegen äußere Feinde und die von ihnen erbauten mächtigen Tempel verkörpern mächtige Bollwerke des Nationalbewusstseins.⁴³ Vor allem der oft pompöse Kult wird vom Königshaus politisch genutzt, da er patriotische Kräfte freisetzt. Die göttliche Präsenz, die sich auf Erden manifestiert, soll die ganze Nation schützen und stärken. Bei diesem Glauben spielen entsprechende Rituale mit festlichen Bildern eine große Rolle, ähnlich ritualisiert wie die Verehrung von Ikonen. Allerdings drängte der aufkommende Konfuzianismus die großen staatlichen Rituale in den Hintergrund. In der Joseon-Dynastie (ca. 1392-1910) werden diese sogar unterdrückt.⁴⁴ So verbleibt der Glaube an die göttliche Macht im Volke nur in der Form, dass er Einzelne vor persönlichem Unglück und vor Gefahr schützen soll, aber nicht mehr die Nation.

Abbildungen 3, 4, 5 zeigen Köpfe von Buddhastatuen, deren Körper verloren gegangen sind. In ihnen zeigt sich das Gottesgesicht einer neuen Epoche. Abbildungen 3 und 4 bestehen aus Bronze, Abbildung 5 aus Ton. Chronologisch

Dynastie im Jahr 1392 Staatsreligion. Während der Zeit der Vereinigten Silla- und Koryo-Dynastien galt der Staat als Buddha-Land. Man glaubte, unter dem direkten Schutz von Buddha zu stehen, der das Land vor feindlichen Eindringlingen schützen würde. Seit dem Tod des historischen Buddha Shakyamuni im 6. Jh. v. Chr. spielt der Reliquienkult im Buddhismus eine zentrale Rolle.

⁴² Goepper / Whang / Whitfield 1984, S. 19.

⁴³ Ebd., S. 21.

⁴⁴ Ebd., S. 19ff.

folgt Abbildung 4 (Groß-Silla-Dynastie von 668-935) der Statue auf Abbildung 3, welche zwischen dem 6.-7. Jahrhundert, im Königreich Silla entstand. Die Statue auf Abbildung 5 ist hingegen aus Ton und datiert auf das 10.-11. Jahrhundert (Koryo-Dynastie). Die Bronze-Statue auf Abbildung 6 stellt den Buddha Yaksa-Yorae dar und stammt aus der Silla-Dynastie (6.-7. Jahrhundert). Charakteristisch für die Darstellungen des Buddhas sind die symbolbeladene Haltung und die symbolischen Gegenstände. Yaksa-Yorae war im Volk sehr populär, da er vor allen Krankheiten und Gefahren schützte und so ein langes Leben ohne Krankheit und die Wiedergeburt im Paradies gewährte. Allen Statuen ist dasselbe wundersame Lächeln auf unterschiedlichen Materialien gemein. Um gleichzeitig das Menschliche und das Göttliche in Buddhas Gesicht darzustellen, orientierten sich die Künstler an folgender Lehrgeschichte aus einem Sutra: Eines Tages predigte Buddha auf dem Young-Berg. Mitten in der Predigt hob er plötzlich eine Blume auf und zeigte sie einigen buddhistischen Mönchen. Inmitten aller Mönche, die wegen der unerwarteten Handlung durcheinander waren, fing einer, ein Schüler namens Gasob, an zu lächeln. In diesem Lächeln erkannte Buddha, dass Gasob die simple Wahrheit dieser Handlung und die Blume zu würdigen verstand und er führte ihn weiter auf dem Pfad der Erleuchtung.⁴⁵ Diese beiden Bestandteile der Geschichte, die Blume Buddhas, in der sich die Weisheit niederschlägt und das Lächeln des Schülers Gasob bilden Fixpunkte für eine Darstellung Buddhas. Beides findet sich auf den Statuen wieder. Der Mund Buddhas wird wie eine Blütenknospe dargestellt.⁴⁶

Wichtig hierzu ist die Interpretation der Geschichte in Korea. So steht die Blume für die Wahrheit. Diese einfache Wahrheit lässt sich jedoch nicht erzeugen, nicht lehren, dies soll die Verwirrung der Schüler verdeutlichen, sondern sie wird gefunden. Diese Wahrheit und das Finden führen dann zur Erweckung des Geistes. Somit wird die Blume zum Symbol für die zufällige Erweckung. Diese stille Erweckung, welche unausgesprochen bleibt und sich im Lächeln von Schüler und Meister niederschlägt, wird ausgerechnet durch das Sprachorgan des Gottes symbolisiert. Zugleich lächelt dieser Mund auf eine stille Art und Weise und es verschmilzt in ihm die Lehre Buddhas und das Verständnis

⁴⁵ Park, Yong-Sook: *The Story of Korean Art*. Seoul 1999, S. 163-197.

⁴⁶ Ebd., S. 177.

für diese Lehre mit dem Symbol. Die Augen symbolisieren die östliche Art und Weise der Kontemplation: eine ruhende, religiöse und doch erleuchtende, im Sinne von „geistig erweckende“, Stille. Ein ähnlicher Ausdruck der Stille findet sich auch auf dem Schweiß Tuch der Veronika. Dort wird ein menschliches Gesicht dargestellt, das gleichzeitig Gott repräsentiert und auf dem sich die Erkenntnis über die Wahrheit dieser Welt widerspiegelt. Die Gesichtsdarstellung Buddhas unterscheidet sich in einem Punkte jedoch wesentlich von den Abbildungen Christi auf den Tüchern, woraus sich ein neuer Ansatz zur Interpretation ergibt: Buddha wirkt nahezu knabenhaft, unberührt. Dies ist besonders auffällig in Abbildung 3. Es fällt schwer festzustellen, ob es sich hier um einen Mann oder um einen Knaben handelt. Allerdings schwingt das Pendel zugunsten des Knaben aus, scheint sich der Künstler doch des Kindchenschemas bedient zu haben: kleine Augen und kleiner Mund. Hierin reflektiert sich der Gedanke, dass Wahrheit und Segnung Gottes in einem schlafenden, kindlichen Gesicht ihren Ursprung haben, gleichsam also in dem Gesicht eines jungen Schülers, eines Schülers wie Gasob. Dies birgt den Konflikt, die historische Figur des erwachsenen Buddha verfälscht darzustellen, sollte doch auch der lebendige Segen der Gottheit nicht das Kind selbst sein, auch wenn es in dessen Gestalt kommen mag. Hierin lag die große gestalterische Aufgabe der Künstler dieser Zeit: die Vereinigung der Darstellung von Buddhas Gesicht, in dem jedes Sinnesorgan voller Symbolik ist und die Darstellung der Lehre Buddhas, ohne seinen göttlichen Charakter zu vernachlässigen, der sich in der simplen Wahrheit der Lehre niederschlägt. Angesichts dessen können hier die äußeren Merkmale am ehesten vernachlässigt werden, da sich eine getreue Wiedergabe ohnehin bloß darin erschöpfen würde, eine Nachahmung der indischen Historie Buddhas zu sein.⁴⁷

Trotz des Gegensatzes der Abbildung – die realistische Darstellung in Europa und die symbolische Betrachtungsweise in Korea – spielen die Gottesportraits eine dominante Rolle in beiden Kulturen. Dabei handelt es sich natürlich gar nicht um die Ähnlichkeit des Portraits, sondern um Wesensidentität im religiösen Sinne. In Europa sind diese Bilder sogar Beweis für die Existenz Gottes, indem sie einen eigenen Schaffensakt darstellen, der von Menschen, auch von

⁴⁷ Ebd., S. 163-197.

Künstlern, nicht durchführbar ist. Sie manifestieren Gott in der tatsächlichen Welt. In Korea hingegen stellen die Bilder die göttliche Lehre dar: Eine heilende Lehre, die sich gerade nicht detailgetreu darstellen lässt, sondern ihren Eingang in das Abbild durch Symbole findet. Die Existenz des Gottes an sich wird nicht angezweifelt, wodurch sich auch eine detailgetreue Nachbildung erübrigt. Gleich scheinen jedoch die Formen zu sein, in denen sich die unterschiedlichen Ansätze niederschlagen. Ruhige, stille Ausdrücke auf den Gesichtern, die nicht aufwühlen, sondern vielmehr eine Form der Reinheit repräsentieren sollen, die das Sein der Welt darstellen soll, im Einklang mit der jeweiligen Religion.

2. 2. Totenportraits

Dass die Portraitdarstellung lebensnah und lebensvoll beseelt sein soll, geht aus der Memorialfunktion des Portraits hervor, die dem Dargestellten ein Weiterleben und Nachleben über den Tod hinaus sichern soll.⁴⁸ Ein weiterer Hintergrund dieser Forderung in Europa ist die uralte Idee des stellvertretenden Portraits, die die Forderung nach äußerer und innerer Ähnlichkeit mit der verstorbenen individuellen Person sowohl nach ihrer physischen Erscheinung als auch namentlich nach ihrem vom Portrait zu übermittelnden Geist erhebt. Im Vergleich mit Europa ist das Totenportrait in Korea besonders auf den Ahnenkult spezialisiert und auch dort löste die Photographie später die traditionell gemalten Bilder ab. Die Ahnen zu verehren, ist heute noch traditionelle Sitte in Korea, z. B. lobt man an einem bestimmten Tag den Gestorbenen und bereitet eine Erinnerungszeremonie vor. Nach konfuzianischer Anschauung hat das Ahnenportrait als Vorbild für künftige Generationen eine sittliche, didaktische Funktion. Außerdem zeugt die lebendige Präsenz des dargestellten Ahnen auf den Bildern zur Ahnenverehrung vom hohen Niveau der koreanischen Portraitmalerei der Joseon-Dynastie.

2. 2. 1. Der frühe Ursprung der Totenportraits – Ägypten und Römisches Reich

Der Glaube an die Identität von Bild und Abgebildetem scheint nicht nur den Ursprung des bildkünstlerischen Schaffens zu begleiten, sondern beherrscht

⁴⁸ Raupp, Hans-Joachim (Hrsg.): *Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Münster 1995, S. 2f.

auch die Legendenbildung über die Anfänge der Kunst.⁴⁹ In der Antike hatte das Portrait eine vorherrschende Aufgabe: Es sollte die Toten abbilden. Portraits werden hauptsächlich für den privaten Gebrauch angefertigt und erfüllen im Haushalt eine wichtige Funktion. Sie sollen die Erinnerung an die Toten wach halten und gleichzeitig die Seele bewahren. Das Abbild des Toten wird zum Statthalter des Toten auf Erden. Folglich ist diese Art von Portraits sehr begehrt, wird die Existenz des Abgebildeten doch über den Tod hinaus verlängert.⁵⁰ Dieses Bild wird zum Ersatz des Abgebildeten.

Die bekanntesten Totenportraits sind die ägyptischen Mumienportraits, eine besondere Form der Begräbniskunst, die im Zeitraum vom 1. bis zum 4. Jahrhundert nach Chr. ihre stärkste Ausprägung fand.⁵¹ Die Mumienportraits sind kunstgeschichtlich von besonderer Bedeutung. Aus antiken Quellen ist bekannt, dass die Tafelmalerei, also das gemalte Bild auf Holz oder Leinwand, einen hohen Stellenwert einnahm.⁵² Das gemalte Portrait eines Verstorbenen wurde in einer aus den Mumienbinden ausgesparten Öffnung vor dem Gesicht des mumifizierten Toten angebracht. Die Idee der Ewigkeit spielte für die Ägypter eine wichtige Rolle. Sie glaubten, dass die Pharaonen oder besonders geachtete reiche Bürger eine lebendige Seele hätten und dass diese Seele auch nach dem Tod ewig leben könne, wenn der Körper erhalten bliebe. Der mumifizierte Körper diene hierbei als Gefäß für die Seele, damit diese wieder zurückkommen konnte, um ewig zu leben und ihr früheres Leben gewissermaßen fortzusetzen. Aus diesem Glauben heraus entstanden Mumienportraits und Mumienstatuen. Stellvertretend für die Darstellung von Toten in der Form eines Tafelbildes ist das Totenportrait der römischen Kaiserfamilie aus der Zeit um 200 n. Chr. auf Abbildung 7. Es zeigt den Kaiser Septimius Severus⁵³ und die Kaiserin Julia Domna gemeinsam mit ihren Söhnen Caracalla und Geta. Augenfällig ist hier, dass das Gesicht Getas mit Absicht getilgt wurde und somit aus dem schützenden Mantel des Totenportraits herausfällt. Politischer Hintergrund

⁴⁹ Kris / Kurz 1980, S. 100ff.

⁵⁰ Ebd., S. 105.

⁵¹ Weitzmann, Kurt: *Die Ikone*. München 1978, S. 8.

⁵² Parlasca, Klaus (Hrsg.): *Augenblicke. Mumienporträts und ägyptische Grabkunst aus römischer Zeit*. München 1999, S. 18f.

⁵³ Lucius Septimius Severus (*146-†211) war römischer Kaiser vom 193 bis zum 211. Er begründete die Dynastie der Severer und war einer der Kaiser des römischen Fünfkaiserjahres.

hierfür ist, dass Caracalla seinen Bruder ermorden ließ.⁵⁴ Das Bild ist in einer temperaähnlichen Technik als Rund- oder Frontalbild gemalt. Obwohl dieses Bild hauptsächlich die Funktion hat, an ein verstorbenes Individuum zu erinnern, sehen alle Dargestellten ähnlich aus: große Augen, geschlossene Lippen und die gleiche Blickrichtung. Wir stoßen hier auch auf den allgemeinen Brauch, der an die Gleichsetzung von Bild und Abgebildetem knüpft. Es handelt sich um jenen magischen Glauben, der als Bildzauber bekannt ist und der auf der Meinung beruht, dass die Seele eines Menschen in seinem Bilde wohne, und dass, wer das Bild eines Menschen besitzt, zugleich über den Menschen Gewalt habe und dass alle Qualen, die man dem Bild antue, der Mensch selbst empfinden müsse. Parallel dazu begegnet uns hier der Gedanke, dass der Schaden, den der Mensch erfährt, sich auch an seinem Bilde zeige,⁵⁵ wie bei der Auslöschung Getas. Ein anderes Exemplar eines Tafelbildes von Toten ist der so genannte Brüdertondo aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. (Abb. 8). Dieser hing an der Wand eines Mausoleums in Antinoopolis, Kairo. Zu sehen ist ein Doppelportrait, das mit seinem Durchmesser von 61 cm zu groß ist, um an einer Mumie befestigt zu werden. Auch hier findet sich wieder eine frontale Darstellung in Rundform. Die rechte der beiden Personen stellt Hermes, den Seelenleiter, mit Kerykeion dar und die linke Figur führt den vergöttlichten Knaben Antinous, den Liebling Hadrians, als den Herrn des Totenreichs Osiris mit Lanze und Götterkrone ein.⁵⁶

Bei beiden Portraits handelt es sich um eine symbolische Form, die in der Spätantike benutzt wurde, um die Überführung der Seele in den Himmel darzustellen. Tafelbilder dieser Art spielten eine große Rolle im Kaiserkult, und man weiß, dass kaiserliche Portraits in Prozessionen mitgeführt wurden und dass diese innerhalb der Mysterienkulte besonders beliebt gewesen zu sein schienen.⁵⁷ Auf all diesen Bildern soll den Abgebildeten ewiges Leben gespendet werden. Diese Wirkung des Totenportraits hat jedoch nicht für alle nur ausschließlich gute Seiten. So berichtet Plutarch von dem Lakedämonier Agesilaos, dass er niemandem erlaubte, ihn abzubilden und auf die Leinwand oder gar in

⁵⁴ Weitzmann 1978, S. 8.

⁵⁵ Kris / Kurz 1980, S. 101.

⁵⁶ Belting 1990, S. 103-112.

⁵⁷ Weitzmann 1978, S. 8.

Stein zu bannen. Sein eigenes Aussehen missfiel ihm so sehr, dass er nicht wollte, dass seine Nachkommen dieses Bild von ihm haben sollten.⁵⁸ Auf diese Art und Weise hätte ihm das ewige Leben durch sein Abbild zum Verhängnis werden können. Dies lässt auch den Rückschluss zu, dass die Künstler dieser Epoche, im Gegensatz zu den stilisierten Gesichtern auf den großen Mumienkästen, die von den Verstorbenen nur wenig Individuelles andeuten, genauer darstellten und zwar nicht genau das, was sie gesehen, wohl aber das, was sie gekannt hatten.

2. 2. 2. Frühe Abbildungen der Toten im 4. Jahrhundert n. Chr. in Korea - Koguryo-Dynastie

In der Periode der Drei Königreiche finden sich zum ersten Male große königliche Grabstätten, deren Bemalung auffällig ist. Diese Form der Grabmalerei entwickelte sich aus dem traditionellen koreanischen Ahnenkult. Der Kult der Ahnenverehrung war am Königshof wie beim Volk das wichtigste Zeremoniell. Schon in ältesten Schriften lassen sich frühe Formen einer solchen Malerei nachweisen. So wird aus der Regierungszeit König Song-Jongs berichtet, dass im Jahr 983 eine Dame namens Sun-Yo ihre verstorbene Mutter malte und dadurch der Toten gedachte und ihr Andenken bewahrte. Aus der Koryo-Dynastie (918-1392) ist eine ähnliche Geschichte überliefert. Hier malte eine Frau das Gesicht ihres Mannes Seung-Gi, um anschließend das Totenportrait zu verehren.⁵⁹

In den Königreichen des koreanischen Altertums demonstrierten diese neuartigen Grabstätten die Größe, Macht und Kraft des Beerdigten. Beispielhaft für die Gräber dieser Zeit ist das Anak-Grab Nr. 3 aus der Koguryo-Dynastie, das als ein repräsentatives Grab in puncto Wandmalerei gelten kann.⁶⁰ Bei den Arbeiten wurden zunächst Wand und Decke mit Stuck versehen und anschließend bemalt. Beachtenswert ist insbesondere, dass die Darstellung eines Ehepaars (Abbildungen 9, 10) das Hauptthema der Wandmalerei ist. In der Mitte des Bildes sitzt der Herr und um ihn herum stehen seine Diener. Der Künstler ord-

⁵⁸ Alberti, Leon Battista: *Kleine kunsttheoretische Schriften*, hrsg. v. Janitschek, Hubert. Wien 1877; Osnabrück 1970, S. 88-140.

⁵⁹ Cho, Sun-Mie 1983, S. 137-141.

⁶⁰ Ebd., S. 37-61.

net die Menschen in dieser Komposition dreieckig an und gibt ihnen unterschiedliche Größen, um ihre soziale Stellung hervorzuheben.⁶¹ Der Künstler nimmt durch die Darstellung des Hintergrundes einen perspektivischen Blickwinkel ein, was belegt, dass diese Maltechnik auch schon zu dieser Zeit existierte. Es ist nicht bekannt, ob tatsächliche Personen für diese Wandmalerei Modell standen. So lässt sich aufgrund der halbmondförmigen Augenbrauen bei allen abgebildeten Figuren nur vermuten, dass der Maler nicht detailgetreue Abbilder schuf, sondern eher aus der Erinnerung malte.⁶²

Die Kleidung des Herrn wird ausführlicher dargestellt als das Gesicht. Auch dies ist ein Indiz dafür, dass die individualisierenden Merkmale der Gestalt und der Person in den Hintergrund rücken und aufgefangen werden von der Funktion des Bildes. In der Kleidung spiegelt sich auch die damalige Mode wider. Die Identität des Ehemannes ist nicht feststellbar. Entweder handelt es sich um einen Chinesen namens Tong-Su (ca. 336) oder um den König Mie-Chon (ca. 325-352).⁶³

Nach diesen frühen Wandmalereien und der neuen Bedeutsamkeit von Grabstätten wurde diese Form des Totenportraits in Korea immer wichtiger. Insbesondere in der Joseon-Dynastie (ca. 1392-1910) entwickelte sie sich zu voller Blüte. Portraits von Toten wurden deshalb immer wichtiger, weil man dieser Toten gedenken wollte. Hintergrund dieser Hochphase ist auch die staatstragende Philosophie des Konfuzianismus, der zu dieser Zeit auf der koreanischen Halbinsel dominant wurde und den alten Ahnenkult nahtlos aufgriff.

In diesem Zusammenhang lassen sich folgende Einsichten gewinnen: Die Totenportraits waren sowohl in Korea als auch in Europa Gedächtnisbilder, deren Realität aus der Existenz des Leibes und des Grabes begründet wurde. In Korea wie auch in Europa wurden die Toten frontal dargestellt. Die Portraits wurden als lebendige Wesen angesehen und es wurde angenommen, dass diesen Portraits auch Gefühle innewohnen. Am interessantesten ist hierbei die Darstellung des Gesichtes, die unmerkliche Veränderung des Individuums. Dies hängt un-

⁶¹ Ebd., S. 38ff.

⁶² Park 1999, S. 55f.

⁶³ Portal, Jane: *Korean Art and Archaeology*. London 2000, S. 45ff.

mittelbar damit zusammen, dass, je stärker der Glaube an die magische Funktion des Bildes, an die Identität von Bild und Abgebildetem ist, die Beschaffenheit und Detailtreue des Bildes unwichtiger wird. Die magische Funktion ersetzt die konkrete Bezogenheit auf die Person. Gleich, ob es sich um einen Fetischglauben von Naturvölkern handelt, oder um wundertätige Kultbilder von Hochkulturen: Die Ähnlichkeit mit der Natur und der Realität ist stets wenig ausschlaggebend.⁶⁴

2. 3. Herrscherportraits

Das Herrscherportrait hat sowohl in Europa als auch in Korea meist eine politisch-gesellschaftliche Funktion. Ein solches Portrait repräsentiert den Menschen als König oder als Glied der Gesellschaft und auch als Charakter. Indem der Mensch so mehr bedeutet als er ist, muss er, damit dies erkennbar ist, durch etwas ausgezeichnet oder mit etwas ausgestattet sein, was ihn als Repräsentanten kennzeichnet.⁶⁵ Im weiteren Rahmen möchte ich daher auf Haltungen, Gesten, Miene, Tracht, Attribute usw. eingehen.

2. 3. 1. Europäische Portraits von den Griechen bis zur Renaissance

In der Frühphase der griechischen Kunst⁶⁶, der der Gedanke an die Identität von Bild und Abgebildetem näher lag, spielte die Ausgestaltung des Kunstwerkes im Sinne größerer Naturtreue keine oder nur eine geringe Rolle. In einer späteren Epoche, in der dieser Glaube zurücktrat, wurde der Naturrealismus als eine spezifische Leistung des Künstlers empfunden.⁶⁷ Die Bewertung, die der Leistung des bildenden Künstlers zukam, schien stets in irgendeinem Zusammenhang mit dem Vergleich zwischen Kunstwerk und Naturgebilde zu stehen, ganz jener Anekdote folgend, nach der Zeuxis, als er das Bild der Helena malte, von fünf Modellen wählte, was an jedem am schönsten war, um es in sein

⁶⁴ Kris / Kurz 1980, S. 106.

⁶⁵ Deckert 1929, S. 281.

⁶⁶ Die griechische Kunst wird in die kunsthistorischen Epochen Geometrischer Stil (ca. 1050–675 v. Chr.), Archaik (700–500 v. Chr.), Klassik (500–325 v. Chr.) und Hellenismus (325–150 v. Chr.) eingeteilt.

⁶⁷ Kris / Kurz 1980, S. 108.

Bildwerk zu übernehmen. Er wurde gleichsam als Korrektor der Wirklichkeit tätig, um in seinem Werke ein Ideal der Schönheit zu verwirklichen.⁶⁸

Die Portraitmalerei im neuzeitlichen Sinn, also die Wiedergabe der individuellen Züge eines Menschen, ist ein verhältnismäßig junger Zweig der Malerei. In ihren Anfängen wird der Portraitierte ausschließlich als Büste im Profil oder im Halbprofil vor einfarbigem Grund dargestellt. Zwei Beispiele, ein Portrait und eine Büste, sollen die Absicht der Griechen zeigen, als Korrektor der Wirklichkeit tätig zu werden und die unvollkommene Natur der Abgebildeten zu verbessern.

Die Büste ist die Abbildung des Perikles (Abb. 11), gefertigt von Kresilas (tätig in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr.), die auf 429 v. Chr. datiert wird. Hier trägt Perikles einen Helm, da er offenbar einen missgestalteten langen Kopf hatte. Auf einem anderen Portrait, das leider verschollen ist, ist Antigonos dargestellt, gemalt von Apelles (tätig um 332 v. Chr.). Dieser zeigt Antigonos nur im Profil, um zu verbergen, dass er von Natur einäugig war.⁶⁹ Anhand dieses Gemäldes wird die Geschicklichkeit deutlich, mit der Apelles einer direkten Lüge, also einer aktiven Verbesserung der Wirklichkeit aus dem Weg geht, indem er den Naturfehler des Antigonos verdeckt und nicht malt: Er lässt es bei einer Darstellung des Kopfes im Profil bewenden. Ähnlich geht auch Piero della Francesca (1415/20-1492) in seinem berühmten Portrait des Montefeltro (Abbildungen 12, 13) vor. Formell handelt es sich um das Portrait eines Ehepaars. Verhältnismäßig früh im 15. Jahrhundert dürfte sich die Form der Doppeltafel für Ehepaare entwickelt haben.⁷⁰ Berthold Hinz⁷¹ hat deutlich gemacht, dass das Ehepaarportrait seinen geistigen Ursprung im Legitimitätsstreben spätmittelalterlicher Adelsfamilien hatte. Die aufeinander bezogenen Portraits der Eheleute waren als Dokumentation des Familienstammes gedacht. In römischer Zeit noch wurden solche Paare auf Tafeln dargestellt, die durch Scharniere miteinander verbunden waren. Diese bestanden entweder aus Holz, Metall oder Elfenbein und wurden vom Kaiser, den Konsuln, Senatoren oder

⁶⁸ Ebd., S. 89.

⁶⁹ Alberti 1877, S. 118ff.

⁷⁰ Anzelewsky, Fedja: *Albrecht Dürer*. Berlin 1991, S. 83f.

⁷¹ Hinz, Berthold: *Studien zur Geschichte des Ehepaarportraits*. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Bd. 19. Marburg 1974, S. 139-218.

von einflussreichen Freunden als Geschenk überreicht.⁷² Vielleicht ist auch dieses Werk als Geschenk gedacht gewesen, doch ist über seine ursprüngliche Bestimmung nichts überliefert.⁷³

Der Herzog befindet sich rechts, seine Gattin ihm gleichsam spiegelbildlich gegenüber. Beide erscheinen in scharfgeschnittenem, medaillonhaftem Profil, als Brustbild, ein Portrait wie das des Antigonos.⁷⁴ Grund hierfür ist, dass Montefeltro auf dem rechten Auge blind war und dieses Auge nicht abgebildet werden sollte, sondern nur das gesunde.

Die beiden Portraits beweisen, dass Kunst dazu dienen konnte, die unvollkommene Natur der Abgebildeten zu verbessern. Die alten Maler, auch wenn sie Könige portraitierten, welche ein körperliches Gebrechen besaßen, deuteten diese Gebrechen zwar meist leicht an, kaschierten sie jedoch, soweit es sich mit der Ähnlichkeit vertrug.

2. 3. 2. Königliche Portraits aus Korea

Nach historischen Befunden galten von der Zeit der Drei Königreiche bis zur Joseon-Dynastie drei Prinzipien zur Anfertigung von Portraits. Erstens soll die Form, in der der Gegenstand zum Ausdruck gebracht wird, künstlerisch sein. Zweitens soll das Wesen, die unveränderliche Seele des Portraitierten entdeckt und gemalt werden, nicht nur die äußere Hülle. Drittens soll der Portraitierte seinem Original ähnlich sein.⁷⁵ Obwohl sich der Stil der koreanischen Portraitmalerei bis zur heutigen Zeit verändert hat, bleiben dies die beherrschenden Prinzipien im Hintergrund.

In diese Betrachtung fließt auch der soziale Status und die Charakteranlage des Portraitierten mit ein. Der Status findet seinen Niederschlag in Abbild 14, einem Portrait König Tae-Jos (1335-1408) aus der Joseon-Dynastie. Der König ist von vorne dargestellt. Diese Frontalansicht symbolisiert vor allem seine

⁷² Vgl. Delbrück, R.: *Die Konsulardiptychen und verwandte Denkmäler*. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, Bd. 2. Berlin 1929.

⁷³ Schneider, Norbert: *Portraitmalerei*. Köln 1999, S. 48-51.

⁷⁴ Wustmann, Gustav: *Apelles Leben und Werke*. Leipzig 1870, S. 41-56.

⁷⁵ Cho, Sun-Mie 1983, S. 422ff.

Herrschaft.⁷⁶ Der Zweck von Portraits in ostasiatischen Ländern war die Darstellung des Charakters des Portraitierten, besonders, wenn es sich dabei um eine verdienstvolle Persönlichkeit handelte, die anderen als Vorbild dienen sollte. Bei den Portraits von adligen Beamten hatte der Portraitmaler deshalb die Aufgabe, das hohe Niveau der Persönlichkeit zu zeigen. Entsprechend der chinesisch konfuzianischen Auffassung besaßen aber nicht nur Adligen-, sondern auch die Ahnenportraits in Korea eine identische Vorbildfunktion für künftige Generationen. Die Ahnen zu ehren ist ein zentrales Prinzip der konfuzianischen Ethik.⁷⁷ Die Ahnenportraits erfüllen eine ethisch-didaktische Funktion.⁷⁸ Wegen dieser starken Akzentuierung der Staatsphilosophie des Konfuzianismus entstehen gerade in der Joseon-Dynastie (1392-1910) viele Portraits von Herrschern und Ahnen.

Abbildung 15 zeigt das Beamtenportrait von Chang Mal-Sohn (1431-1486), der ein hoher Beamter zur Zeit der Joseon-Dynastie war. Das Bild ist als Dreiviertelprofil gehalten, was für das damalige Verständnis als ideale Perspektive galt.⁷⁹ Jede Nuance des Gesichtsausdruckes ist wichtig und wird anhand von Linien erfasst, ohne Hervorhebung des Hintergrundes. Die Art der Linienführung ist ein charakteristisches Mittel der Portraitmalerei während einer Epoche der frühen Joseon-Dynastie von ungefähr 1392-1550. Tragende Linie dieses Stils ist hierbei die Senkrechte, die die große Verehrung für den Abgebildeten verdeutlichen soll, wie in Abbildung 15 deutlich zu sehen ist. Diese Linie stellt die hohe Funktion des Beamten dar. Allerdings erschöpft sich die Darstellung des Beamten nicht hierin. Der Künstler bemüht sich zugleich, auch die innere Natur und das Wesen zu erfassen, die Seele hell erstrahlen zu lassen und nicht nur das unvollkommene Antlitz zu verbessern.

⁷⁶ Ebd., S. 402ff.

⁷⁷ Vgl. Grayson 1989, S. 213-220. Der Konfuzianismus ist eine Ethiklehre, die Regeln für das menschliche Zusammenleben aufstellt. Wichtiger Grundgedanke ist, dass jeder Mensch seinen Platz in einer Hierarchie einhalten muss. So beschreiben die so genannten „Fünf Beziehungen“ die Verhaltensmaßregeln zwischen Herrscher und Diener, Vater und Sohn, Ehemann und Ehefrau, älterem und jüngerem Bruder sowie Freund und Freund. Die Pflicht zum Kindesgehorsam und die Notwendigkeit, die Nachkommen zu schützen und die Ahnen zu ehren, sind wichtige Pfeiler der konfuzianischen Ethik.

⁷⁸ Schlombs, Adele (Hrsg.): *Meisterwerke aus China, Korea, Japan*. München 1995, S. 152.

⁷⁹ Cho, Sun-Mie 1983, S. 404.

3. Privatportraits und Menschenbilder

In der Renaissancezeit wurde das Porträt zu höchster, naturalistischer Virtuosität ausgebildet. In der Blütezeit der italienischen Malerei gelang es den Künstlern, dem Portrait die Bedeutung eines Charakterbildes zu geben, in welchem das ganze Wesen des Dargestellten zum Ausdruck gelangt. Privatportraits, die den Dargestellten bei einer charakteristischen Tätigkeit zeigen, wurden, von früheren Ausnahmen abgesehen, erst seit der Renaissance bildwürdig. Ein Beispiel dafür sind Künstlerportraits, vor allem Selbstportraits. Der Künstler ist nicht mehr nur Handwerksmeister. Durch die Loslösung aus der mittelalterlichen Ständeordnung und ihren Lebensnormen gewinnt der individuelle Künstler an Selbstbewusstsein, was sich in seiner Kunst widerspiegelt. Aber nicht nur in der europäischen Bewegung der Renaissance, sondern auch in der Bildenden Kunst der späten Joseon-Dynastie Koreas hat das Individuum an Bedeutung gewonnen.

3. 1. Die Portraitmalerei in Europa von der Renaissance bis zur Erfindung der Photographie

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ist das Portrait in Europa im Wesentlichen ein Privileg, ein Statusabzeichen weltlicher und geistlicher Amts- und Würdenträger. In dieser Zeit hält das Portrait die Stellung eines Menschen fest, gegenüber Gott und gegenüber seinen Mitmenschen. Das Portrait ist Ausdruck der Pflicht, die der Portraitierte in seinem Leben eingegangen ist, Ausdruck seiner Schuldigkeit und darin Mahnung und Erinnerung zugleich. Im Einklang mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten beschränkt sich das Portrait zunächst auf diejenigen, die zuvorderst in der Pflicht stehen, nämlich die adligen Herrscher von Gottes Gnaden. Im 16. Jahrhundert erweitern sich die Kriterien der Portraitwürdigkeit. Nicht nur der angeborene, sondern auch der durch persönliche Leistungen und Verdienste erworbene gesellschaftliche Status berechtigt nun Personen dazu, sich im Portrait darstellen zu lassen. Das betrifft Gelehrte, Künstler und reiche Bürger als Angehörige einer neuen gesellschaftlichen Führungsschicht.⁸⁰ Im 17. Jahrhundert kommt es in Europa zu einer Verselbständi-

⁸⁰ Raupp 1995, S. 2f.

gung der künstlerischen Interessen am Portrait. Nicht nur der Dargestellte ist jetzt von Interesse, sondern auch derjenige, der darstellt. Es werden Portraits gemalt und akzeptiert, die den Stil des Malers im gleichen Maße oder sogar mehr noch als die Würde der dargestellten Person repräsentieren.⁸¹ Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ist das Portrait das Hauptthema der europäischen Malerei und Zeichenkunst.⁸² In der Malerei und in den zeichnenden Künsten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überwiegen in der Masse Portraits.

3. 1. 1. Natürlichkeit und Lebendigkeit im Portraitbild der Renaissance

Die Künstler des Mittelalters wählten selten die Darstellungsform des Portraits, da ihr Hauptbetätigungsfeld christliche Motive darstellten. Erst mit dem Ende des Mittelalters begann das Interesse am Portrait zu erwachen. Jedoch erhielt sich im Gemälde des frühen 14. Jahrhunderts noch die religiöse Bindung. In jedem Fall war der Abgebildete in anbetender Haltung zu zeigen oder sein Bild wurde mit dem Portrait der verehrten heiligen Person ergänzt. Zudem galt noch eine Regel in Bezug auf die Größe der dargestellten Person. Diese durfte nicht größer als die Heiligen auf dem Bild sein.

Der Anfang des sechzehnten Jahrhunderts war die berühmteste Periode der italienischen Kunst. Im Lauf der Zeit begannen Könige, Prinzen oder Adlige, Bilder von sich selbst malen zu lassen. Allerdings war es nicht vonnöten, von nobler Herkunft zu sein. Wichtig war in erster Linie der finanzielle Aspekt, sich ein Portrait leisten zu können. Zu dieser Zeit begannen italienische Künstler damit, sich dem Studium der mathematischen Gesetze der Perspektive zuzuwenden und die Anatomie des menschlichen Körpers zu studieren. Durch die Entdeckungen und die neuen Erkenntnisse weitete sich der Horizont der Künstler aus. Sie waren unabhängige Meister ihrer Kunst, die die Geheimnisse der Natur erforschten und in die verborgenen Gesetze des Universums eindringen, um zu Ruhm und Ehre zu gelangen. Endlich waren die Künstler frei, obwohl sich die Natur um sie herum wenig verändert hatte, sie malten also noch mit denselben Augen wie in früheren Zeiten die alten griechischen Maler.

⁸¹ Ebd., S. 3.

⁸² Geismeyer, Willi: *Biedermeier*. Wiesbaden 1988, S. 112.

Der älteste dieser großen Meister, Leonardo da Vinci (1452-1519), schuf das berühmte Portrait der „Mona Lisa“ (Abbildung 16). Er sah die Aufgabe des Künstlers darin, die gesamte sichtbare Welt zu erforschen und sie im Bild festzuhalten.⁸³ Denn damals wie heute wurden Kunstwerke von Laien meist nach dem Grad ihrer Naturtreue beurteilt.⁸⁴ Das Bild der Mona Lisa hingegen wirkt nicht wie eine starre Abbildung, sondern im Gegenteil ungeheuer lebendig. Es ist ein Gemälde wie von einer eigenen Seele bewegt. Das Affektgedämpfte, die Beherrschung des Körpers manifestiert sich bei der Mona Lisa in der Haltung der Hände. Der linke Arm ruht auf der Seitenlehne des Stuhls, während sich die rechte Hand vorsichtig darüber legt, so dass eine zugleich entspannte und doch konzentrierte Geschlossenheit des Gestaltumrisses entsteht.⁸⁵ Die Dargestellte lächelt. Ihr Gesichtsausdruck bleibt in der Schwebe zwischen Individualität und allgemeiner Darstellung einer schönen Frau. Als tiefsinniger Beobachter der Natur wusste da Vinci mehr als irgendjemand vor ihm, auf welche Art und Weise das menschliche Sehen zustande kommt. In einer Zeit, deren Bildkultur noch nicht von Photographie beherrscht war, vertrat da Vinci beharrlich das Ideal einer Malerei als Universalsprache, die in Form, Farbe und Stimmung präzise Bilder einer objektiven Realität liefern sollte und sogar die Idee ihrer Bewegung. Dies war laut Leonardo eine unverzichtbare Bedingung, um die geistigen Bewegungen auszudrücken.⁸⁶

Zurück zum menschlichen Sehen: Der Akt des Sehens muss vom Schauenden ausgeübt werden. Der Künstler ist dem Betrachter dabei ausgeliefert. Der Betrachter hingegen ist es gewohnt, zu ergänzen, was er nicht sieht. Automatisch sieht er das, was nicht da ist oder nur unscharf. Durch diesen Vorgang des Ergänzens des Auges entsteht bei der Mona Lisa der Eindruck der Lebendigkeit. Da Vinci hat bewusst die Umrisse nicht fest gezogen, die Formen ein wenig unbestimmt belassen, Licht und Schatten verschwimmen – dadurch verhindert er den Eindruck von Trockenheit oder Steifheit und schafft es, in das starre Bild eine Dynamik zu tragen. Hierin liegt das Wesen von Leonardos berühmter Erfindung, die die Italiener das „Sfumato“ nennen: die etwas verwischten Kon-

⁸³ Gombrich, Ernst Hans Joseph: *Die Geschichte der Kunst*. Stuttgart 1986, S. 294.

⁸⁴ Ebd., S. 297.

⁸⁵ Schneider 1999, S. 56.

⁸⁶ Grewenig, Meinrad Maria / Letze, Otto (Hrsg.): *Leonardo da Vinci*. Speyer 1995, S. 17.

turen und verschleierte Farben, die die Formen verschmelzen lassen und der Phantasie des Betrachters einen Spielraum lassen.⁸⁷ Auch bei der Mona Lisa kommt diese Erfindung zum Tragen. Leonardos junge, dunkel gekleidete Frau sitzt in einer offenen Säulenloggia. Da Vinci hat hier seine kunsttheoretische Forderung verwirklicht, ein Portrait müsse Bewegung und Dynamik zeigen – nicht nur des Körpers, sondern auch des Geistes. Einstmals betrachteten Menschen Portraits mit einer gewissen Scheu. Grund war die Furcht, dass der Künstler mit der Ähnlichkeit der Züge auch die Seele des Portraitierten in seinem Bild gefangen halten könnte.⁸⁸ Durch die künstlerische Perfektion seiner nicht strengen, aber leicht verwischten Strichtechnik hat Leonardo paradoxerweise genau dies verwirklicht. Das Portrait der Mona Lisa bannt nicht nur die Seele der Abgebildeten, sondern schließt auch den Betrachter in die Dynamik des Bildes ein.

Diese dramatische Auseinandersetzung der Komposition spiegelt sich auch im Werk Albrecht Dürers (1471-1528). Hier ist besonders sein Selbstportrait im Pelzrock aus dem Jahr 1500 (Abbildung 17) zu erwähnen. Die Dynamik dieses Bildes hängt zweifellos mit der starken Symmetrisierung des frontal sich darbietenden Brustbildes zusammen und zeigt dabei das moderne Bewusstsein des Künstlers selbst.⁸⁹ Nicht allein die hierarchische Frontalität hat Dürer von Christusdarstellungen des Spätmittelalters und vom Motiv des Schweißstuchs der Veronika übernommen, sondern er nähert auch die eigenen Gesichtszüge denen Christi an. Zwei Merkmale sind in Dürers Selbstportrait herausstechend: religiöse Christusähnlichkeit und die säkulare Bildgestalt der Gesichtszüge Dürers selbst.⁹⁰ Bis zu den Schultern ringelt sich feingelocktes Haar herab, über der Stirn sprießt ein einzelner loser Haarwirbel. Dürer bindet die Figur durch den flächenparallel auf die Brüstung gelegten Arm, das geflochtene Mantelband und den jede Verkürzung aufhebenden Ärmelbausch über den Händen an die Fläche zurück. Die Einfügung des Brustbildes in ein rahmengerechtes Raumgefüge entspricht italienischen Vorbildern. Die Gesichtszüge Gottes dienen Dürer hier in ihrer Schönheit als ein Vorbild. So stellt sich der Künstler

⁸⁷ Gombrich 1986, S. 303.

⁸⁸ Ebd., S. 303.

⁸⁹ Ebd., S. 104.

⁹⁰ Preimesberger 1999, S. 210-219.

Christus ähnlich dar, aber nicht identisch mit ihm. Auch stellt diese Art der Darstellung keine Blasphemie dar, sondern dient dazu, die Schönheit des Urbilds auf das Abbild zu übertragen.

3. 1. 2. Das niederländische Gruppenportrait

Der Zerfall Europas in ein katholisches und ein protestantisches Lager wirkte sich nicht nur auf die Kunst in den Großstaaten, sondern auch auf die Kunst kleinerer Gebiete wie der Niederlande aus.⁹¹ Die Niederlande erlebten im 17. Jahrhundert eine für ganz Europa beispiellose Blütezeit. Das später so genannte „Goldene Zeitalter“ brachte nicht nur einen enormen wirtschaftlichen Aufschwung, sondern auch politische und starke gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen hervor.⁹² Die große politische und soziale Krise, die auch in eine künstlerische Trennung mündete, war eine Folge der Reformation. In den Niederlanden stellte sich die Lage folgendermaßen dar: Die südlichen Niederlande blieben katholisch, während sich die nördlichen Provinzen gegen die katholische Oberherrschaft der Spanier erhoben, wobei die meisten Einwohner der blühenden Handelsstädte in Holland Protestanten waren. Von diesen wollten viele aus religiösen Gründen keine Bilder oder Statuen von Heiligen in ihren Kirchen dulden. Anstatt einem Bilderdienst zu huldigen, sollten die Protestanten ihre Lebensgeschichte als sinnvolles, würdiges und damit gottgefälliges Ganzes formen. Die Protestanten verglichen die sakralen Portraits mit dem römischen Götzendienst, der ihnen zuwider war. Diese religiöse Haltung zog für die Künstler gravierende wirtschaftliche Konsequenzen nach sich, denn sie verloren in den protestantischen Gegenden der Niederlande ihre Haupteinnahmequelle: das Malen von Altarbildern. Dies zwang sie dazu, Portraits mit anderen Motiven herzustellen. Die wichtigste der Bildgattungen, die auch in einer protestantischen Umgebung weiter bestehen konnte, war die Portraitmalerei.⁹³ Aus dem aufstrebenden Bürgertum, das ökonomischen Aufschwung in politische Emanzipation umzumünzen verstand, rekrutierte sich eine neue Schicht von Auftraggebern.⁹⁴ Viele erfolgreiche Kaufleute wollten ihren Nachkommen ihr

⁹¹ Gombrich 1986, S. 413.

⁹² Wittmann, Tibor: *Das Goldene Zeitalter der Niederlande*, Leipzig 1975, S. 241.

⁹³ Ebd., S. 413.

⁹⁴ Riether, Achim (Hrsg.): *Die sichtbare Welt*. Tübingen 1996, S. 147.

Portrait hinterlassen. Viele ehrbare Bürger, die zum Ratsherrn oder Bürgermeister gewählt worden waren, wünschten mit dem Abzeichen ihrer Würde verewigt zu werden, als Ausdruck ihrer Lebensgeschichte, als Ausdruck dessen, dass sie sich in ihrem Leben bemüht hatten. Auch gab es viele Ausschüsse und Vereine, die im Leben der niederländischen Städte eine große Rolle spielten und die – zum Glück für die Maler – die Gewohnheit hatten, Gruppenportraits für die Sitzungsräume und Versammlungssäle ihrer Kompanien malen zu lassen.⁹⁵ Die holländischen Portraits des 17. Jahrhunderts zeigen einen sehr viel deutlicheren privaten Charakter, ganz im Einklang mit einer, im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern, noch individualistischer ausgeprägten Variante des Protestantismus. Dies lag daran, dass die holländische Gesellschaft des 17. Jahrhunderts gerade die Familie und das bürgerliche Privatleben für eine besonders wichtige soziale und moralische Institution, für einen Grundpfeiler der Gesellschaft hielt.⁹⁶

Die Anwesenheit der Künstler auf den Gruppenportraits der Schützengilden oder der Regenten wohltätiger Stiftungen, deren Mitglieder sich aus dem gehobenen Bürgertum zu rekrutieren pflegten, bedeutete für diese eine besondere Ehrung und versicherte sie ihres angestrebten sozialen Ranges. Eine solche Ehrung erfuhr Frans Hals, dessen Geburt im Jahre 1580 vermutet wird und der 1666 starb. Frans Hals malte überwiegend in einer Fachrichtung, nämlich Portraits und Gruppenportraits. Abbildung 20 zeigt eines seiner prächtigsten Gruppenportraits, „Das Festmahl der Offiziere des St.-Georgs-Doelen“ aus dem Jahre 1616, in welchem es ihm gelingt, eine genaue und lebendige Charakterisierung der einzelnen Personen und zugleich eine großartige Geschlossenheit der Gesamtkomposition zu erreichen. Frans Hals hat das Gruppenportrait mit den zwölf Offizieren wohl nicht nur aus künstlerischen Gründen als Festmahl inszeniert, sondern dieses Festessen scheint tatsächlich stattgefunden zu haben anlässlich der Verabschiedung derjenigen Offiziere, die ihren Dienst nach den üblichen drei Jahren beendeten. Hier bietet Hals eine sehr persönliche und unkonventionelle Lösung eines Problems, das sich für die holländische Portraitmalerei der ersten beiden Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts stellte, nämlich die Lösung der Aufgabe, den Raum um die Figur durch Mobiliar zu definieren und

⁹⁵ Gombrich 1986, S. 413f.

⁹⁶ Raupp 1995, S. 1f.

die zu neuer Leibhaftigkeit erweckte Portraitfigur nicht nur in der Bildfläche, sondern auch in einem Bildraum zu verankern. Hals wählt hier alltägliche, zufällige Tafelszenen und schildert das planlose Geschwätz der Zecher unter deutlicher Unterscheidung von Sprechenden und Aufmerkenden. Frans Hals überrascht durch seine Technik, größtmögliche Realitätsillusion zu erreichen und zwar durch Lichtspiel, Behandlung des Haars, Beweglichkeit in der Mimik der Dargestellten und Atmosphäre durch sparsamste Mittel sowie eine radikale Reduktion der malerischen Mittel. Es ist also durchaus eine Freude und Faszination an der Malerei als Medium, am Experimentieren mit der Kunst des Malens und am Experimentieren mit der Natur- und Kunstauffassung seiner Zeit zu spüren. An den Figuren ist es das allmähliche Schwinden der Umrisse und die Modellierung in den hingespritzten Lichtern und flüchtigen Schatten, was den Eindruck bis dahin unerhörter Beweglichkeit im Freiraum hervorbringt.⁹⁷ Es wirkt, als hätte der Maler seine Modelle in einem charakteristischen Augenblick erwischt, geradezu ertappt und diesen für immer auf die Leinwand gebannt. Schon die Art der Pinselführung von Frans Hals erweckt den Eindruck der Wichtigkeit des Augenblicks, zeigt, dass es ihm darum geht, einen kostbaren Moment zu erhaschen. Früheren Portraits merkt man es an, dass sie mit Fleiß und Geduld gemalt sind. Man kann sich denken, dass der Portraitierte in vielen Sitzungen hat stillhalten müssen, während der Maler gewissenhaft eine Einzelheit nach der anderen abgemalt hat. Hals hat hier scheinbar nie Müdigkeit oder Langeweile aufkommen lassen, so lebendig und schwungvoll bannt er diesen Moment auf die Leinwand.

Frans Hals berücksichtigt die Perspektive des Beschauers in besonderem Maße. Für alle Figuren im Bilde strebt Hals eine Einheit in Zeit und Raum an. Sie sollen weder durch eine gemeinsame Handlung untereinander, noch durch eine gemeinsame Aufmerksamkeit mit dem Beschauer verbunden sein, sondern sich im Gegenteil möglichst selbständig bewegen, als Ausdruck auch der protestantischen Ethik des für sein Leben verantwortlichen Individuums. Zugleich soll möglichst wenig im Zweifel bleiben, dass sich alle Figuren des Bildes in einem gemeinsamen Raum und in einem bestimmten Zeitmoment bewegen, der sie

⁹⁷ Ebd., S. 325.

eint und vereint.⁹⁸ Damit reflektiert sein Stil auch den Geist, aus dem die holländischen Korporationen geboren wurden.

3. 1. 3. Das Freundschaftsportrait der Romantik

Es gab schon vor der Romantik Darstellungen miteinander befreundeter Personen, meist Künstler oder Wissenschaftler – von der Kunst der Renaissance bis zum Ende des Barocks. Die genaue Bezeichnung „Freundschaftsportrait“ jedoch charakterisiert nur eine bestimmte Gruppe von Bildern, bei denen die freundschaftliche Verbundenheit vorherrschendes Motiv der Darstellung ist, um es von anderen Formen des Doppel- oder Gruppenportraits zu unterscheiden. Darin grenzt es sich von früheren Darstellungen befreundeter Personen ab. Der Typ des Freundschaftsportraits entwickelt sich erst innerhalb der Kunst der Romantik zur vollen Blüte.⁹⁹

Um 1800 verdichteten sich in Europa die großen politischen und sozialen Erschütterungen.¹⁰⁰ Alte Staaten hörten im Zuge der napoleonischen Eroberungskriege auf zu existieren, während die Errungenschaften und Ideen der Revolution auch in die Länder außerhalb Frankreichs transportiert wurden, was die Wiederherstellung der alten Ordnung nach dem Wiener Kongress von 1814/1815 erschwerte und schließlich in die nationalistischen Revolutionen in der Mitte des 19. Jahrhunderts mündete. Auch die Künstlerschaft, irritiert durch das Anbrechen des bürgerlichen kapitalistischen Zeitalters mitsamt seiner Versachlichung und Entpersönlichung aller Beziehungen und Lebensformen, konnte sich diesen inneren Spannungen und emanzipatorischen Bewegungen in Europa nicht entziehen. Die jungen Maler der Romantik griffen den politischen Elan der postrevolutionären Phase auf und begannen, um ihre Autonomie zu kämpfen: Sie forderten den freien bildenden Künstler.¹⁰¹ Aus dem Gefühl der Unsicherheit und Leere, das sich durch wirtschaftliche Nöte, durch berufliches und künstlerisches Missverstandenwerden, Entbehnung eines

⁹⁸ Rigel, Alois: *Das holländische Gruppenportrait*. Wien 1997, S. 321.

⁹⁹ Die Romantik war eine Reaktion auf den extremen Rationalismus der Aufklärung in Philosophie, Literatur und Kunst. In der Malerei umfasst sie grob gesprochen die Jahre zwischen 1800 und 1850. Vgl. Norman, Geraldine (Hrsg.): *Die Maler des Biedermeier 1815-1848*. Freiburg 1987, S. 21.

¹⁰⁰ Lankheit, Klaus: *Das Freundschaftsbild der Romantik*. Heidelberg 1952, S. 89.

¹⁰¹ Ebd., S. 89.

Heims und familiären Geborgenseins und schließlich durch Verzweiflung aus Gewissensnot und verlorenem Glauben ergab, erwuchs in vielen Künstlern die Empfindung grenzenloser Vereinsamung, für die sich zahllose Belege in ihren Schriften, Tagebüchern und Briefen auffinden lassen, und die in ihren Bildwerken Gestalt angenommen hat.¹⁰² Die Vertreter der deutschen Romantik wollten in dieser langwierigen Umbruchszeit die Kunst zur Schöpferin einer besseren Welt erheben. Das neue Zentrum der Ruhe zwischen den beiden Polen der inneren Unstete und des Drangs nach Sicherheit war das Erlebnis der Freundschaft, genauer: das Gefühl, die Empfindung der Freundschaft. Das gemeinsame künstlerische Schaffen sollte die fehlende und so sehnlich herbeigewünschte Gemeinsamkeit im gesellschaftlichen Handeln ersetzen. Freundschaft wurde zu einer der höchsten ethischen Normen, und es entstanden viele Freundschaftsportraits.

Die romantischen Freundschaftsportraits sind entweder Zeichnungen in Stammbuchgröße oder kleinformatige Gemälde, entsprechend dem inneren Exil, in dem sich viele Künstler gefangen fühlten. Die Kunst dieser Bewegung ist zum besten Teil eine Kunst der Feder und noch mehr des spitzen Bleistifts. Die romantische Zeichnung ist aber keine flüchtige Skizze, sondern eine auch im Sinne des Künstlers fertige Arbeit. Ihr karger und kleineres Format ist somit als bewusste Äußerung zu werten.¹⁰³ Der romantische Grundton verbindet auch sie zu einer Einheit, die sich aus dem persönlichen Erleben und der künstlerischen Eigenart ergibt.¹⁰⁴ Bei den Abbildungen 21 und 22 handelt es sich um die Werke von zwei Frühromantikern. Zum einen die Symbollandschaften des Landschaftskünstlers Philipp Otto Runge (1777-1810) und zum anderen die Wirklichkeitslandschaften von Ferdinand Olivier (1785-1841). Philipp Otto Runge gehörte der norddeutschen Gruppe der Frühromantiker an. Sein Markenzeichen war das tief verinnerlichte Gefühl, das zartfühlend Innige und Intime, das sich symbolhaft in seinen Landschaften widerspiegelte. Diese typisch romantische Eigenart kommt auch in seinen bedeutenden Portraits zum Ausdruck, vor allem in „Wir drei“¹⁰⁵ aus dem Jahre 1805, Abbildung 21. Inner-

¹⁰² Ebd., S. 94.

¹⁰³ Ebd., S. 118.

¹⁰⁴ Ebd., S. 99.

¹⁰⁵ 1931 verbrannt.

halb seines Lebenswerkes, das einer neuen symbolischen Landschaftskunst galt, nimmt dieses Portrait einen besonderen Platz ein. Es zeigt den Maler in Dreiviertelansicht auf der linken Seite, eng zusammengeschlossen mit seiner jungen Frau, rechts den Bruder Daniel, mit dem Runge ein weit über geschwisterliche Liebe hinausgehendes Freundschaftsband verknüpfte. Die Figuren stehen mehr vor als in einer Landschaft, deren Bäume neben einer kompositionell ausgleichenden Aufgabe auch eine sinnbildliche Bedeutung haben. Die Eiche spiegelt die treue Festigkeit des Bruders, der schlanke Baum, an den sich ein kleinerer anlehnt, im linken Hintergrund vom Paar aus gesehen, die Innigkeit der ehelichen Zugehörigkeit.¹⁰⁶ Es handelt sich bei diesem Portrait um freundschaftliche Liebe zwischen Bruder-, Brautpaar und um die geschichtliche Wende zur Voraussetzung, die sich aus dem Verlust der bisherigen Bindung ergab, versinnbildlicht auch durch die unterschiedliche Position der Figuren in anderen Ebenen. Nicht nur das Gefühl der Zusammengehörigkeit und des Geborgenseins im Freunde findet sein Bekenntnis, auch ein tiefes Wissen um die Not der Vereinzelung, um die Unruhe des Lebens ist in den weit aufgerissenen Augen, dem nahezu furchtsamen Blick, insbesondere des Brautpaares, sichtbar.¹⁰⁷

Ferdinand Olivier war in erster Linie Landschaftsmaler, der sein Erleben nicht symbolisch darstellt und dadurch monumentalisieren wollte, sondern es unter Verzicht auf Allgemeingültigkeit in die jeweilige Wirklichkeitslandschaft verlegte. So stellen seine Freundschaftsportraits die menschliche Gruppe in die Weite der Natur. Immer wieder liebt es Olivier, in seine Landschaften paarweise angeordnete Gefährten einzufügen und sie dadurch zu Aussagen seiner Freundschaftsempfindung zu machen. Er belebt dadurch die streng gezeichneten Darstellungen der Umgebung Wiens, in denen er ganz sachlich eine abseitige Schönheit des Alltages entdeckt, stellvertretend durch die Paare und Gruppen abgebildet. Diese Schönheit des Alltags wird in der unspektakulären Detailtreue und Genauigkeit der Abbildung der Umwelt wiedergegeben.¹⁰⁸ Insbesondere die Salzburger Blätter der beiden Reisen von 1815 und 1817 bilden den Höhepunkt des von Olivier empfundenen Freundschaftserlebnisses. Sie bilden zugleich den Abschluss der künstlerischen Gestaltungen dieses Gemein-

¹⁰⁶ Lankheit 1952, S. 99f.

¹⁰⁷ Ebd., S. 101.

¹⁰⁸ Ebd., S. 108f.

schaftsgefühls. Abbildung 22 ist die größte seiner Handzeichnungen, die das schönste Denkmal seines Freundschaftsempfindens geworden ist. Der Wiesenhang fällt sanft zum Mittelgrund hin ab. Von hier steigt das Gelände hinter einer herrlich gezeichneten Baumkulisse steil zur Hohensalzburg an, deren feste Umrisse das Bild in der Ferne abschließen. In diese Natur hat der Künstler vier seiner Freunde hineingestellt. Er stellt die Freundschaft genau und deutlich dar, jedoch ohne den symbolhaften Charakter, den ihr Runge zuschrieb. Nüchterner, genauer und trotzdem genau so schön scheint ihm die Natur, in die er die Freundesgruppe einbettet. Sie ist keine Staffage, sondern steht gleichberechtigt neben den Figuren. Beide gehören innerlich zusammen.¹⁰⁹ Oliviers Art und Weise unterscheidet sich wesentlich von der Runges, der für seine Kunst die Offenbarung des Zusammenhanges des Menschen mit dem Universum anstrebte, doch mit ähnlichem Ziel hinsichtlich der Verbindung von Freundschaft und Natur. Die beiden Freundschaftsportraits zeigen gleichzeitig Gemeinschaft und das Universum in dem jeweiligen Verhältnis, in der die Künstler an diesen Werken als Menschen innerlich beteiligt sind. Entweder sie erscheinen selbst mit auf dem Bild, wie bei Runge, oder sie sind mit den Dargestellten eng befreundet, wie bei Olivier. Niemals handelt es sich aber um die Auftragsarbeit eines fremden Bestellers, an welcher der Maler nur künstlerisches oder geschäftliches Interesse nähme.¹¹⁰ Damit sind diese Portraits Ausdruck der neuen Innerlichkeit der Romantik. Selbstdarstellungen von Künstlern sind im frühen 19. Jahrhundert erstaunlich zahlreich. Darin unterscheidet sich diese Epoche von allen vorangegangenen Kunstepochen. Denn diese Erscheinung setzt mit der Emanzipation des bürgerlichen Individuums auch die Freisetzung des Künstlers zum unabhängigen Produzenten für den Kunstmarkt voraus, die sich bei den Romantikern in gesteigertem Persönlichkeitsbewusstsein und im Anspruch auf subjektive Weltdeutung ausdrückten.¹¹¹

3. 1. 4. Das Familienportrait des Biedermeier

Die bürgerliche Malerei des Biedermeier und des mittleren 19. Jahrhunderts ist reich an Familienbildern, die zumeist dem Besitzerstolz des Auftraggebers ge-

¹⁰⁹ Ebd., S. 109f.

¹¹⁰ Ebd., S. 128.

¹¹¹ Geismeyer 1988, S. 182.

horchend den soliden Wohlstand der Familie und deren hierarchische Struktur spiegeln. Das Biedermeier war eine bilderfrohe Zeit, in der die bürgerliche Kunst¹¹² vorwiegend in Deutschland und Österreich erblühte. Die Kunst des Biedermeier gehört noch zur Epoche der Romantik und deckt sich mit dem ersten Emporsprießen realistischer Malerei überall in Europa. Der Realismus scheint sich mehr oder weniger unabhängig in vielen verschiedenen Zentren entwickelt zu haben. Der Realismus als getreuliche und objektive Wiedergabe der Natur stellt den wesentlichen Kern des Biedermeier dar.¹¹³ Als typisch für die Biedermeierzeit wird im Allgemeinen die Genremalerei angesehen, weil sie das Leben der tugendhaften durchschnittlichen Kleinbürger unmittelbar darstellt. In der Portrait- und in der Landschaftsmalerei liegen die stärksten Leistungen dieser Zeit. Die Künstler streben die wahrhaftige Wiedergabe in größtmöglicher Sachlichkeit an.¹¹⁴ Fast immer sind die Dargestellten in realen Interieurs wiedergegeben, normalerweise in ihren eigenen Häusern. Die liebevolle Wiedergabe des Mobiliars spiegelt die Freude der Besitzer an ihrem Eigentum und erhellt zugleich ihre Charaktere.¹¹⁵ Das Biedermeiergemälde hängt schlicht gerahmt in der guten Stube und den privaten Räumen entsprechend, werden die Bildformate klein gehalten.¹¹⁶

Zu den beliebtesten Motiven der Portraitmalerei der Zeit gehört das Familienportrait. Denn das kulturelle Leben dieser Zeit spielte sich hauptsächlich in der privaten, familiären Sphäre ab. Auf den Familienportraits des Biedermeier sind meist alle Mitglieder fein herausgeputzt und um den Vater geschart. Gemalt wurden solche Szenen vor dem Hintergrund des bürgerlichen Wohnzimmers, im häuslichen Garten oder beim beliebten Sonntagsausflug der Familie, draußen vor der Stadt, im Grünen. Hierin drückten sich die Ideale der bürgerlichen Gesellschaft aus: ein starkes Patriarchat und die Tugend, der Anstand des Bürgertums in Abgrenzung zur Dekadenz der ehemaligen herrschenden adligen Kaste. Aus diesem Stil spricht schon die politische und gesellschaftlich-kulturelle Dominanz des Biedermeier Preußens. Diese biedermeierlichen Fami-

¹¹² Vgl. Olbrich, Harald (Hrsg.): *Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, Bd. I. Leipzig 1987, S. 126. Biedermeier: Vom Wiener Kongress 1815 bis zur Märzrevolution von 1848.

¹¹³ Norman 1987, S. 8.

¹¹⁴ Himmelheber, Georg: *Kunst des Biedermeier*. München 1988, S. 54.

¹¹⁵ Norman 1987, S. 8.

¹¹⁶ Bernhard, Marianne: *Das Biedermeier*. Düsseldorf 1983, S. 154.

lienportraits sind die Vorläufer ähnlicher Gruppenbilder nach der Erfindung der Photographie, gleichen sie ihnen doch im Objekt und der Art und Weise der Darstellung sowie dem Wunsch nach Genauigkeit.¹¹⁷

Wie das Biedermeier völlig auf das Bürgertum und dessen Bedürfnisse zugeschnitten ist, steht die Häuslichkeit ganz im Zeichen der Familie. Das Familienportrait bestätigt das beschauliche Glück, das der Bürger, zufrieden mit sich und den Seinen, genießt.¹¹⁸ Ein sicher bezeugtes Familienportrait ist „Die Familie Begas“ (Abbildung 23) von Karl Begas im Jahr 1821, in dem er sich selbst zeichnend ins Bild setzte. Karl Begas (1794-1854) malte viele religiöse Bilder, erlangte jedoch in erster Linie als Portraitmaler überragende Bedeutung.¹¹⁹

In der Achse des Gemäldes dürfen die beiden jüngsten Söhne agieren. Die übrigen Familienmitglieder sind feierlich aufgereiht. Wie ein Attribut ihrer Stellung und Tätigkeit halten die Figuren des Gemäldes Pfeife, Gitarre oder Handarbeit. Vorn bleibt ein Stück Fußboden frei. Auf der vorderen Ebene sieht man lediglich die Füße des sitzenden Knaben und die Stoffbahnen, die aus den Händen der Mutter herabfallen. Auch nach hinten bleibt nicht viel Raum. Die Öffnung rechts hat keine Fensterflügel, so dass der Blick auf Dom und St. Andreas wie ein an der Wand hängendes Bild wirkt.¹²⁰ Die verhältnismäßig flache, genau bildparallele Raumbühne, die ideale Dreieckskomposition mit betonter Mittelachse und ausbalancierten Flügeln fallen ins Auge. Geradezu schulmäßig wird in den Figurenstellungen der Übergang vom Halbprofil zum reinen Profil oder der strengen Frontalansicht vorexerziert. Eine bühnenhaft erhobene Szene bildet das Ganze, in der auch die Attribute der Akteure und ihre Kontaktaufnahme untereinander wie posierendes Rollenspiel wirken. Nur drei der Dargestellten suchen den Blick des Bildbetrachters. Dies ist eine Statik, die im auffälligen Kontrast zur oben erwähnten Dynamik bei Frans Hals steht und zu der Innerlichkeit des Gefühls bei den Romantikern.¹²¹

¹¹⁷ Ebd., S. 64.

¹¹⁸ Ebd., S. 64.

¹¹⁹ Himmelheber 1988, S. 293.

¹²⁰ Ebd., S. 206.

¹²¹ Geismeyer 1988, S. 175.

Die Familien-Interieurs im Besonderen, Innenraumportrait und Innenraumbilder des Biedermeier im Allgemeinen, gelten seit langem als der Inbegriff eines harmonischen Privatlebens und seiner Erfüllung in der intakten mittelständischen Familie. Gerade bei Abwesenheit des Menschen vermitteln biedermeierliche Innenräume den Eindruck vom Leben und der Persönlichkeit ihrer Bewohner. Sie drücken ein wesentliches Element der Weltanschauung und des sozialen Selbstverständnisses des Kleinbürgertums aus. Gleichwohl hat das, was die Biedermeierkunst inhaltlich vermittelt, den Charakter von Ideologie im Sinne eines gesellschaftlichen Bewusstseins.¹²²

Das Biedermeier fiel mit der Erfindung der Photographie zusammen, die mehr oder weniger gleichzeitig um 1830 in Frankreich und in England erfunden wurde. Es bestehen enge Parallelen zwischen der Funktion von Biedermeiergemälden und Photographien dieser Zeit. Das Problem der exakten, detaillierten Wiedergabe ließ sich natürlich mit der Kamera leichter lösen. Portraits waren in der Regel kleinformatig. Damit verfolgten sie denselben Zweck wie Familienphotographien. Die Familienportraits gehören zu den liebenswertesten und charakteristischsten Erzeugnissen der Biedermeierzeit, da sie einerseits die sorgsame Pose, andererseits aber auch die Ungezwungenheit alltäglicher Szenen festhalten. So stellen sich diese biedermeierlichen Familienportraits wie Photographien als sichtbare Manifestationen eines bestimmten Ortes, eines Zeitpunktes oder allgemeiner: eines Lebensstils dar.¹²³

3. 2. Portraits und Menschenbilder im Korea der späten Joseon-Dynastie

Während die Portraitmalerei durch das aufkommende Bedürfnis nach persönlichen Erinnerungsbildern einen Aufschwung in Europa erfährt, erblühte in Korea unter der Herrschaft König Suk-Jongs (Regierungszeit: 1675-1720) und König Jeong-Jos (Regierungszeit: 1777-1899) vor allem die Genremalerei. In dieser Zeit der wirtschaftlichen Entwicklung fand auch das Volk seine Stimme in der Kunst. Wie die historischen Dokumente zeigen, blickten die gelehrten Adligen oft verächtlich auf die Genremalerei herab, weil ihr die Feinheit fehlte, die vom Adel so geschätzt wurde. Dafür war die Genremalerei beim einfa-

¹²² Ebd., S. 173.

¹²³ Norman 1987, S. 24f.

chen Volk umso beliebter, weil sie vertraute Szenen von Menschen aller Schichten bei der Arbeit und den täglichen Vergnügungen schuf. Dieses Interesse am Lebensalltag der Menschen verdankt sich dem Einfluss der pragmatischen „Silhak“-Lehre, die eine Hinwendung zum „Tatsächlichen“, zur sozialen Realität forderte.

3. 2. 1. Das neue Selbstbewusstsein der Maler am Ende der Joseon-Dynastie

Die Joseon-Dynastie verschloss sich gegenüber dem Ausland. Nur zum chinesischen Reich der Ming (1368-1644) und später der Qing-Dynastie (1644-1912) unterhielt sie reguläre Beziehungen. Trotz dieser wenigen Berührungen mit anderen Einflüssen blieb es nicht aus, dass koreanische Gelehrte bei Aufenthalten in China mit neuen geistigen Strömungen in Berührung kamen. Weiterreichende Wirkung hatte vor allem ein aus dem Westen nach China gelangter Pragmatismus.¹²⁴ Diese Strömung vereinte sich in Korea zur Lehre der „Silhak“¹²⁵, die sich mit den zeitgenössischen Formen der Politik, der Wirtschaft, des Bildungswesens etc. kritisch auseinandersetzte.

Die Silhak-Lehre löste eine Renaissance der Kultur in Korea aus. Die Nation begann, den Konfuzianismus abzustreifen und eine wissenschaftliche Zivilisation anzustreben. Von diesem gelockerten geistigen Klima profitierten vor allem die Künste, die Literatur und die Malerei. In der Malerei machte sich das veränderte Denken zunächst in der Figurenmalerei breit, in der plötzlich mehr und mehr Vertreter der niederen Klassen als Modelle aufwarteten und die Kunst aus dem Höfischen leicht entfernten. Auch verniedlichende Darstellungen von Handwerkern und Bauern verschwanden und machten echten Genrebildern Platz.¹²⁶

¹²⁴ Goepper / Whang / Whitfield 1984, S. 161-164.

¹²⁵ Vgl. Göthel, Ingeborg: *Geschichte Koreas*. Berlin 1978, S. 66. Das sich seit dem Anfang des 17. Jh. entwickelnde Gedankengut der ideologischen Strömung Silhak („Für reale Wissenschaften“) war in bestimmtem Maße eine Reaktion auf die innere Fäulnis der Feudalordnung und eng mit der Herausbildung frühkapitalistischer Elemente innerhalb derselben verbunden. Deutlich spiegelte es die wachsenden sozialen Gegensätze innerhalb der koreanischen Gesellschaft wider. Insgesamt fanden diese ihren ideologischen Ausdruck im Kampf zwischen Wissenschaft und Mystik, zwischen fortschrittlichem und konservativem politischen Denken, zwischen Materialismus und Idealismus.

¹²⁶ Ebd., S. 163.

Abbildung 18 ist ein Selbstportrait von Yun Du-So, der einer vornehmen Familie entstammte. Dass dieser Maler sich zu diesem Bild entschlossen hat, entspricht wahrscheinlich der Philosophie des Silhak, die im frühen 18. Jahrhundert durch Einflüsse aus dem qingzeitlichen China geprägt wurde.¹²⁷ Das pragmatische Denken (Silhak) begünstigte die Gleichberechtigung der Menschen und diese beeinflusste wiederum die Kunstform. Es könnte sehr bedeutsam sein, dass Einzelheiten des Kopfes ohne Hintergrund dargestellt sind und das Bild ein Selbstportrait ist.¹²⁸ Hierin ist eine mehrfache Herausforderung zu sehen, an das Königtum, die Aristokratie sowie ein Anprangern der sozialen Unterschiede. Herausgefordert werden diese sozialen Unterschiede in der koreanischen Gesellschaft von einem neuen Selbstbewusstsein, das sich in diesem Portrait manifestiert. Auf der gesellschaftlichen Stufe stehen zu dieser Zeit die Maler sehr weit unten. Durch das Portrait verwirklicht Yun Du-So sich selbst als eine ideale Persönlichkeit, ähnlich wie Dürer mit seinem Selbstportrait, idealisiert gleichsam auch sich und seinen künstlerischen Stand. Der Maler konzentriert sich ausschließlich auf die Einzelheiten des Kopfes. Der übrige Körper ist nicht einmal angedeutet. Die Zeichnung ist einfühlsam und minutiös, wobei sich in subtiler Weise die Wirkung von Licht und Schatten abwechselt. Mit dem Bild betont er, dass seine Welt der Malerei der Wirklichkeit entspricht.

Von der gleichen Art ist die Abbildung 19 aus der späten Joseon-Dynastie, die von Shin Yun-Bok (1758-?) gemalt wurde. Frauenportraits waren zu dieser Zeit ganz selten in Korea aufgrund der strengen Normen des Konfuzianismus, die der Frau keine herausragende Rolle zudachten.¹²⁹ Unter dieser konfuzianischen Atmosphäre malt Shin Yun-Bok eine Frau, die er als Schönheitsideal präsentiert, ähnlich in ihrer Wirkung wie da Vincis Mona Lisa, eine Schönheit, die sich nicht versteckt. Doch sind in diesem Bild nicht die körperlichen Eigenschaften hervorgekehrt, sondern der Charakter und der Stand der Frau, symbolisiert durch ihre Kleidung. Dies belegen die flott aufgehobenen Haare und der betont bauschige Rock. Hier spiegeln sich die drei schon erwähnten Leitlinien zur Erstellung von Portraits in Korea wider, die hier die Präsentation der Schönheit einer Frau bestimmen.

¹²⁷ Ebd., S. 214.

¹²⁸ Cho, Sun-Mie 1983, S. 328-348.

¹²⁹ Ebd., S. 362.

3. 2. 2. Die Genremalerei als künstlerischer Ausdruck der Silhak-Lehre

Dieses Kapitel untersucht die veränderte Wertschätzung des Genrebildes im Rahmen einer veränderten Auffassung über die Portraitwürdigkeit von Personen und einer Aufwertung des Portraits.

Unter dem Begriff „Genremalerei“ werden gemeinhin Figurenbilder gefasst. Sie zeigen keine herausragenden Personen und Ereignisse, sondern anonyme Gestalten bei scheinbar alltäglichen Verrichtungen. Genreszenen finden sich seit Ende des 18. Jahrhunderts in der koreanischen Malerei und erfreuten sich offensichtlich großer Beliebtheit. Sie stellen einigermaßen wirklichkeitsgetreue Schilderungen des Alltagslebens dar. Damit ist die Genremalerei der Joseon-Dynastie bedeutend für die Portraitmalerei als Ausdruck der Liebe zur eigenen Kultur, nämlich zur Kultur des einfachen Volkes, und spiegelt die Erstarkung des bürgerlichen Elements in der Kulturgeschichte wider: Oberster Wert der koreanischen Genremalerei ist also die kulturelle Wirklichkeit.

Die koreanischen Genrebilder entstanden in einer Epoche des gesellschaftlichen Aufstiegs des Bürgertums und sozialer Auseinandersetzungen. In der Zeit der späten Joseon-Dynastie (1700-1850) sind es insbesondere die Genrebilder Kim Hong-Dos (1745 - nach 1814), die das bildnerische Schaffen der Zeit nachhaltig beeinflussen. Kim war auch in anderen Gattungen wie Landschaft und Portrait produktiv und erfolgreich und konzentrierte sich fast ausschließlich auf Sittenbilder, indem er die Alltagsszenen der vornehmen wie der niederen Volksschichten gleichermaßen unter die Lupe nahm. Die koreanischen Genrebilder sind durch Humor und Frohsinn gekennzeichnet. Seine Genrebilder sind sehr lebendig charakterisiert. Die Formen werden einfacher und die rhythmische Wiederholung der Linien wird stärker betont. Die Formensprache wird wichtiger, dafür rückt die naturgetreue Abbildung in den Hintergrund. Der Hofmaler Kim Hong-Do hält nicht nur Szenen der Oberschicht fest, sondern beginnt auch das einfache Volk abzubilden. Er beobachtete im Alltagsleben genau und gab Alltagsszenen aus dem Leben der Bürger und Bauern realistisch wieder. Kim Hong-Dos Genremalerei des 18. Jahrhunderts charakterisierte vor allem das Selbstbewusstsein des Bürgertums und seiner Freiheiten, die für die-

se Epoche kennzeichnend waren. Sein höchstes Ziel war nicht das Abbild, sondern die Deutung der Wirklichkeit. Dabei sind zwei Aspekte für die Entwicklung der koreanischen Genremalerei bis in die Photographie hinein verbindlich geblieben: zum einen die Genremalerei als Spiegel der Sitten und photographisch genaues Abbild der Geschichte, zum anderen ihre Deutung als eine Kunst, die sich allein aufgrund ihrer sozialen Gegebenheiten entwickelt hat. Ein Kennzeichen der koreanischen Genremalerei ist der so genannte Realismus der bürgerlichen Malerei. Sie wird als eine Darstellungsweise verstanden, die ihre Themen nicht erfindet, sondern als authentisches Stück der Wirklichkeitswelt abbildet.

Die Genrebilder des 18. Jahrhunderts versinnbildlichen eine neue Kunstform, die sich als Ausdruck des dem Menschen und seinem alltäglichen Leben zugewandten Humanismus versteht, in Abgrenzung zum Gesellschaftsbild des hierarchischen reinen Konfuzianismus. Die Entstehung dieser Art von Genremalerei lässt sich anhand der Lehren, welche die Joseon-Dynastie bestimmten, rekonstruieren. Die späte Joseon-Dynastie stand, insbesondere während der Regentschaft der Könige Yong-Jo (1724-76) und Chong-Jo (1776-1800), unter dem Stern des Silhak. Die Entwicklung der Silhak-Lehre fand vor dem Hintergrund dreier gesellschaftlicher Einflüsse statt: zuerst die innere Einkehr, durch die man zum wirklichen Kern und Wesen des gesellschaftlichen Miteinanders gelangen wollte, dann die Notwendigkeit der Rezeption fremder Zivilisationen und Kulturen, mit denen die Joseon-Dynastie in Kontakt kam und zuletzt die Blüte der Wissenschaft unter der Ägide der oben erwähnten Könige Yong-Jo und Chong-Jo.¹³⁰ Diese neue wissenschaftliche Weltauffassung, die sich nicht vom Konfuzianismus abwandte, sondern ihn lediglich anders interpretierte, widmete sich dem „Tatsächlichen“: der Untersuchung der tatsächlichen gesellschaftlichen Verhältnisse, genauso wie der Erforschung der unmittelbaren Lebensumgebung.

Dieser Ansatz zeitigte auch starke neue Tendenzen in den unterschiedlichen Malereistilen dieser Epoche. Anstelle von Ideallandschaften chinesischer Prä-

¹³⁰ Ahn, Hwi-Joon: *한국의 회화의 이해* (*Understanding of Korean Painting*). Seoul 2000, S. 282f.

gung bildeten die Künstler nunmehr koreanische Landschaften ab, die tatsächlich existieren. Die alten Kunstformen wurden verdrängt. Insbesondere die Malerei buddhistischer Ikonen war bald als grell und laienhaft verpönt –dies ähnelt der protestantischen Reformbewegung der frühen Neuzeit und der Abwendung von der Gottesdarstellung in Europa. Dafür erlebte die Tuschemalerei im Stil der gebildeten Literaten einen kräftigen Aufschwung. Vor allem kleine Albumblätter und bemalte Fächer waren besonders beliebt.¹³¹

Mit der Zuwendung zum Leben bahnte sich die Kunst auch einen Ausweg aus der höfischen Kultur der frühen Joseon-Dynastie. Sie wandte sich ab von der Kunst für und über die oberen Gesellschaftsklassen und repräsentierte zum ersten Mal auch die Kultur und Lebensweise der unteren Klassen, wenn auch nicht der Ärmsten. Für die Kunst schob dieses neue Zeitalter des Silhak eine goldene Epoche an. Das pragmatische und lebensnahe Denken dieser Zeit stellte die Voraussetzung für eine neue Gewichtung der bürgerlichen Klassen dar und hob deren Selbstbewusstsein erheblich. Der Mensch als solcher, losgelöst von seiner Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Klasse, rückte in das Zentrum der Betrachtung. Begriffe wie Menschenwürde und menschliche Freiheit fanden Eingang in die Gesellschaft und riefen eine gesellschaftliche Blüte hervor, die der Renaissance ähnelte. In der Kunst und deren neu gefundenen Objekten der Darstellung drückte sich eine politische Note, wenn nicht gar der Protest aus, sich vom Konfuzianismus ab- und dem Humanismus zuzuwenden. Die Genremalerei zeugt von außergewöhnlicher Originalität dieser Zeit. Die Objekte wurden im Gegensatz zu früher, als die Malerei als Medium konfuzianischer Philosophie oder religiöser Vorstellungen diente, realistischer dargestellt. Darüber hinaus wurden westliche Maltechniken eingeführt und verstärkt Farben in verschiedenen Schattierungen eingesetzt.

In diesen gesellschaftlichen Umbruch hinein wurde Kim Hong-Do 1745 geboren. Er verlegte sich auf die Darstellung von Szenen des bürgerlichen Lebens. Diese Szenen sind jedoch nicht auf einzelne Darstellungsformen beschränkt. Vielmehr finden sich unter ihnen Gruppen-, Freundschafts-, und auch Familienportraits. Kim Hong-Dos malerische Ausdrucksweise war beispiellos in der

¹³¹ Ebd., S. 161.

damaligen Zeit. Seine künstlerische Welt war facettenreich und in gewissem Sinne eigenartig. Zur Biographie und Stellung Kim Hong-Dos bleibt noch anzumerken, dass er ein „Hwawon“, ein Berufsmaler war, der seinen Beruf als Mitglied des staatlichen Malerinstituts ausübte.¹³² Er war also kein freier bildender Künstler, ein Ideal, wie es die Romantiker erstrebten, sondern war gesellschaftlich noch gebunden. Sein berufliches Ansehen als Hwawon war jedoch nicht mit demjenigen der höfischen Beamten zu vergleichen. In der Joseon-Dynastie wurde ein Maler noch nicht als Künstler im heutigen Sinne verstanden, sondern vielmehr als Handwerker. Kim Hong-Do hielt in seinem Bilderbuch das Alltagsleben der einfachen Leute wie Bauern, Handwerker und Kaufleute fest, das er aus eigenem Miterleben kannte. Es sind robuste Leute, die ihre zum Lebensunterhalt nötige tägliche Arbeit trotz der großen körperlichen Anstrengung gern zu machen scheinen.

Die Gemälde von Kim Hong-Do veranschaulichen eine Genremalerei im Spannungsfeld von Ideal und Wirklichkeit, von Tradition und modernen Tendenzen. Seine Genrebilder mit Szenen des täglichen Lebens, Portraits und Kinderportraits zeichnen ein Sittenbild der ländlichen Bevölkerung sowie des städtischen Bildungsbürgertums, das zunehmend an Bedeutung gewann. Die vielfältigen Darstellungen vermitteln ideale Kompositionen und sind durch ihren Detailrealismus bezaubernde Genremalereien mit flüchtigen atmosphärischen Stimmungen. Kunsthistoriker bezeichnen Kim Hong-Do nicht nur als einen bemerkenswerten Genremaler, sondern geradezu als Vorreiter koreanischer Genremalerei. In seinen Bildern dominiert Objektivität die subjektiven Elemente. Zahlreiche Bilder stellen auf einzigartige Weise ein ganzes Leben in verschiedenen Phasen dar. Seine genauen und humorvollen Darstellungen von Schmieden, Schamanen, Ringern oder Feldarbeitern bei der Ernte spiegeln auf meisterhafte Weise die traditionelle koreanische Lebensweise wider.

3. 2. 3. Portraitdarstellungen in der Genremalerei

In Abbildung 24 („Dorfschule“) findet sich aus dem Werk Kim Hong-Dos eines seiner bekanntesten Gruppenportraits. In ihm eröffnet sich dem Betrachter

¹³² Yi, Dong-Ju: *우리나라의 옛 그림* (Studies in Korea Painting). Seoul 1995, S. 94-95.

eine kreisförmige Grundkomposition mit dem Akzent auf einer einzelnen Figur in ihrem Zentrum. Wie aus dem Titel ersichtlich, handelt es sich hier um eine Unterrichtsszene. Ein weinender Knabe sitzt mit dem Rücken zum Lehrer, während seine Mitschüler ihre Heiterkeit bei seinem Versuch, einen Text auswendig vorzutragen, unterdrücken.¹³³ Aus diesem Werk und seiner Komposition lässt sich die veränderte soziale Realität der späten Joseon-Dynastie ablesen. Die Frisuren der Schüler geben einen Hinweis auf den Zeitgeist ab. Ihre buschigen Haare lassen darauf schließen, dass sie unteren sozialen Schichten entstammen und dennoch in der Lage sind, eine Schule zu besuchen, ein Privileg, das zuvor nur den oberen Klassen zustand.¹³⁴ Nicht nur die gesellschaftliche Realität drückt sich hierin aus, vielmehr steht diese Szene für die Hoffnung der unteren Klassen, in einem System, deren hierarchische Strukturen unter dem Einfluss der pragmatischen Lehre gelockert zu sein scheinen, aufzusteigen und zu einer gehobeneren sozialen Stellung zu gelangen.

Die kreisförmige Komposition verleiht dem Bild und der darin ausgedrückten Hoffnung ein Gefühl der Stabilität. Das Zentrum bildet der weinende Knabe als Hauptperson in einer perspektivischen Form der Darstellung. Der lebhafteste Gesichtsausdruck und die harmonische Einbettung in den Zirkel der übrigen Schüler lassen ihn sichtbar aus dem Bild hervortreten. Auch die Dynamik seiner Gesten hebt ihn für den Betrachter von den übrigen Schülern ab.

Ein Familienportrait aus dem Werk von Kim Hong-Do begegnet uns in Abbildung 25 „Mattenweben“. Wie Frans Hals bildet Kim Hong-Do lediglich eine Momentaufnahme ab und wählt als Objekt die Familie, die zentrale Institution der koreanischen Gesellschaft. Anders als in den oben beschriebenen Biedermeiergemälden sind die handelnden Personen in Tätigkeiten begriffen, halten nicht nur symbolisch Gegenstände, sondern widmen ihnen ihre gesamte Aufmerksamkeit. Das Bild ist um das Ehepaar als Mittelpunkt herum komponiert, als den wichtigsten Personen der Familie. Der Ehemann strickt mit der Hand an einer Binsenmatte, während die Frau spinnt.¹³⁵ Im Hintergrund liest der Knabe sein Buch. Alle drei führen damit ihre – auch gesellschaftlich – zuge-

¹³³ Goepper / Whang / Whitfield 1984, S. 222.

¹³⁴ Choi, Sek-Tae: 김홍도 (*Kim Hong-Do*). Seoul 2001, S. 10-15.

¹³⁵ Ebd., S. 12.

dachten Arbeiten aus. Die besondere Dynamik des Bildes lässt sich am ehesten beim Knaben aufzeigen. Zunächst ist auffällig, dass seine Darstellung der des Knaben im Bild „Dorfschule“ sehr ähnelt. Mit gesenkten Augen liest er gerade das Buch, führt seine Augen über die Zeilen unter Zuhilfenahme eines Stocks. Obwohl er entsprechend seinem Rang in der Familie kleiner als die anderen Figuren gezeichnet ist, rückt er gefühlsmäßig sehr nah an den Betrachter heran, ist mit seiner Tätigkeit am ehesten im Jetzt eingefangen. So sind seine Lippen gerade im Begriff, sich zu öffnen und laut vorzulesen, während er doch in seine Gedanken versunken ist, den Rücken seinen Eltern zugewandt und völlig im Buch und seiner Tätigkeit aufgehend.

Das Freundschaftsbild „Danwondo“ (Abbildung 26) zeigt Menschen in einer Landschaft. Auffällig hierbei ist, dass sich der Künstler wie in der europäischen Tradition der romantischen Bilder, selbst ins Bild setzt. Alle Personen dieses Bildes sitzen in einem Pavillon, um das ein paar alte Kiefern und ein Kaiserbaum stehen.¹³⁶ In der Mitte des Bildes finden sich ein kleiner Lotusteich und daneben ein etwas seltsam geformter Stein. Außerhalb der kleinen steinernen Mauer, die das Grundstück von der Straße abgrenzt, steht ein nach rechts geneigter großer Weidenbaum. Ähnlich wie bei Olivier stellt Kim Hong-Do im Rahmen dieser natürlichen Umgebung, inmitten der wichtigsten natürlichen Elemente von Bergen, Wasser und Bäumen, sich und seine zwei Freunde dar. Anders als bei Olivier entbehrt die Natur der Weite, doch wird sie so wie bei ihm genau, detailgetreu und realistisch dargestellt. Durch die vorhandenen Elemente des Wassers, der Steine, der Berge sowie der Pflanzen und Bäume ist die Landschaft trotz ihrer räumlichen Beschränktheit und ihrer teilweise domestizierten Form ein vollständiges Abbild des harmonischen Kosmos.

Zudem erfüllen die Elemente in „Danwondo“ den gleichen Zweck wie die Landschaft Oliviers. Die drei auf dem Fußboden sitzenden Männer befinden sich im Einklang mit ihrer Umgebung und der Natur. Bemerkenswert ist, dass dieses Gemälde ganz im Stile der Silhak-Lehre gehalten ist und wie die Natur auf den Bildern Oliviers eine reale Landschaft abbildet. Auch hier verdeutlicht der Einklang mit der Natur die natürliche Einheit der Freunde, die Harmonie

¹³⁶ Ebd., S. 87.

und den hohen Wert der Freundschaft, die zudem in den Zeilen, die den oberen Bildrand füllen, beschrieben wird.

Ähnlich wie auf Abbildung 22 sind die handelnden Personen gefesselt in musischen Tätigkeiten. Während Kim Hong-Do auf einer koreanischen Harfe spielt, hören seine beiden Freunde, der alte Mann Chong Lan und vorne Kang Hui-En zu.¹³⁷ Auch dies verstärkt den Eindruck der Harmonie und damit die Tiefe und Wichtigkeit der dargestellten Freundschaft. Für die Zeit Kim Hong-Dos ist die Darstellung des Künstlers selbst sehr außergewöhnlich, lässt sich jedoch damit erklären, dass dieses Bild als Geschenk für seine Freunde gedacht war. Doch nicht nur dieser Bedeutungsgehalt wohnt der Darstellung inne. In ihrer Einzigartigkeit sowohl der dargestellten Personen als auch der Darstellungsweise tritt in ihr das Streben nach künstlerischer Emanzipation hervor und rechtfertigt es, trotz der dominanten und flächenfüllenden Darstellung der Landschaft, die einen weit größeren Raum als die Figuren einnimmt. Es erscheint sinnvoll, dieses Bild als Portrait in eine Reihe mit den Freundschaftsportraits der Romantik zu stellen. Hier wird die höchstpersönliche Erinnerung an eine Freundschaft dargestellt, die in ihrer Wertigkeit dem Verständnis der Romantiker nicht nur in bildnerischer Weise nahe kommt. Das Bild „Danwondo“ transportiert auch eine ähnliche politische Botschaft, die mit dem Ruf nach Selbständigkeit und neuem schöpferischen Selbstbewusstsein einhergeht. „Danwondo“ ist, wie die Bilder Runges oder Oliviers, keine Auftragsarbeit, sondern Ausdruck eines selbständigen künstlerischen Schaffensaktes, der aus der Auflösung der gesellschaftlichen Starre heraus an die Oberfläche dringt. Das Gemälde entstammt dem freien Willen des Künstlers ohne Bindung an Vorgaben.

Auch im Darstellungsobjekt findet sich das erwachende neue künstlerische Selbstbewusstsein Kim Hong-Dos. Er erhöht sich selbst, indem er sein Alltagsleben darstellt, aber nicht als Hwawon, also als Malerhandwerker, welcher auf den unteren Stufen der gesellschaftlichen Leiter steht, sondern als ein dem Musischen zugewandter Mensch im Gewande eines Gelehrten.¹³⁸ Dies ist eine ähnliche Reaktion wie die der Künstler auf die bürgerliche Gesellschaft des frühen 19. Jahrhunderts in Europa.

¹³⁷ Ebd., S. 87.

¹³⁸ Ebd., S. 88.

Alle drei Bilder leben von ihrer Dynamik, erschließen sich durch die dargestellten Handlungen dem Beobachter wie von selbst und lassen die einfühlsame Beobachtungsgabe des Künstlers erkennen. Die Darstellung der Gesichter auf diesen Genrebildern ist zwar verschiedenartig, doch konzentriert sie jedes Mal aufs Neue die Aufmerksamkeit auf die Hauptperson und wahrt auf diese Art und Weise die kompositionelle Einheitlichkeit. Vergleiche mit Frans Hals' Meisterschaft in der Darstellung drängen sich wegen der ähnlichen Stilmittel auf. Kim Hong-Do gelingt es durch seine einzigartige Komposition, im Bild ein Gefühl der Stabilität herzustellen. Der leere Raum des Bildes spielt auch eine wichtige Rolle, nicht als ein unausgefülltes Vakuum, sondern als Gefühl und Ausdruck der Empfindung von geistiger Räumlichkeit und Tiefe.

Kim Hong-Dos Genremalereien sind aus verschiedenen Gründen sehr hoch geschätzt. Vor allem sind sie außergewöhnliche Kunstwerke, die eine eingehende Untersuchung verdienen, nicht nur, weil sie den Lebensstil vergangener Tage festhalten und dies mit einer bemerkenswerten Einsicht und meisterhaften Pinselstrichen tun. Es gibt keine Hintergrundmalerei, damit der Lebensstil des einfachen Volkes und seine grundlegenden Charakterzüge noch lebendiger dargestellt werden. Die Bilder, die die alltäglichen Szenen mit viel Humor darstellen, bringen die Betrachter zum Schmunzeln. Die dargestellten Charaktere umfassen das ganze Spektrum der Gesellschaft. Gelehrte der Oberschicht können sich in dem Gemälde „Wertschätzung der Malerei“ wiederfinden. Die bildungshungrigen Menschen der erzkonfuzianischen Gesellschaft sind in dem Bild „Mattenweben“ humorvoll dargestellt. In „Dorfschule“ werden Schüler von einem strengen Schulmeister in die Pflicht genommen. Bauern, Handwerker, Kaufleute und Einzelpersonen aus unterschiedlichen Lebensbereichen haben alle ihren Weg in Kim Hong-Dos Bilder gefunden. In der Tat ergeben die Bilder Kims ein realistischeres Bild der damaligen Gesellschaft als irgendwelche geschichtlichen Aufzeichnungen. Sie sind Wahrzeichen einer Gesellschaft, deren Menschen warmherzig, optimistisch und geistvoll waren. Kims Bilder sind ein Beispiel für den koreanischen Schönheitssinn. Seine Arbeiten charakterisieren natürliche Schlichtheit, Leichtherzigkeit, Humor und alle anderen Züge, die das Kernstück der Ästhetik der Joseon-Dynastie sind.

In Europa wie in Korea veränderte sich die Hauptfunktion des Portraits in der Malerei von der Suche nach der Idealvorstellung der ikonographisch ausgebildeten Gestalt im religiösen Bereich bis zur Wahrheit der Individual- oder Identitätsportraits, die das Aussehen einer existierenden Person durch wiedererkennbare Abbildungen erfassen sollten und in denen besonders ein einmaliges Individuum stellvertretend repräsentiert werden sollte. Für den Charakter und die Wirkung der reinen Repräsentationsportraits in Europa und Korea kam den kennzeichnenden Eigenschaften und Attributen der Portraitierten eine besonders große Bedeutung zu, da sie deren sozialen Stand ausdrücken sollten. Das Ziel der Portraitdarstellungen war es vor allem, einen biographischen Moment im Leben des Portraitierten zu fixieren – eine Aufgabenstellung, die später in ähnlicher Form auch der Photographie zukommen sollte.

III. Portrait und Menschenbild in der koreanischen Photographie: ein Vergleich mit Deutschland

Die Aufgaben, welche die Malerei für die Gesellschaft erfüllte,¹³⁹ werden seit der Erfindung der Photographie immer mehr von dieser übernommen. Vor allem die Portraitphotographie wird von vielen Menschen immer noch für eine beliebte naturalistische Darstellungsart gehalten. Man erlebt die Portraitphotographie gleichsam als unverstellten Zugang zur Wirklichkeit selbst und ist begeistert davon, ein Bild von sich zu erhalten, das einen vermeintlich so zeigt, wie man „in Wirklichkeit“ ist.¹⁴⁰

Dieses Kapitel behandelt das Portrait und Menschenbild in der koreanischen Photographie im Vergleich mit Deutschland und beleuchtet Unterschiede und Gemeinsamkeiten hinsichtlich ihrer Funktion und Rezeption in beiden Ländern. Zunächst gilt es dabei zu zeigen, wie die Portraitphotographie sich innerhalb bestimmter Gruppen der Gesellschaft und mit sehr unterschiedlichem Erfolg in Deutschland und Korea durchsetzte. Es werden die wechselseitigen Beziehungen zwischen den Kunstformen und der Gesellschaft in beiden Ländern beleuchtet und es wird erhellt, wie die Techniken der photographischen Linse die Idealvorstellung des Portraits verändert haben. Danach stehen Portraits der Künstler selbst und ihrer Familien sowie die Rolle der Portraits als soziales Statussymbol in beiden Ländern im Mittelpunkt. Schließlich wird ausgeführt, welche großen Veränderungen die Portraits und Menschenbilder der Photographie in Deutschland und in Korea nach dem Ersten Weltkrieg bzw. nach der Befreiung von der japanischen Besatzungsherrschaft 1945 sowie während und nach dem Koreakrieg erfuhren. Exemplarisch werden die Portraits und Menschenbilder der drei koreanischen Photographen Lim Seok-Jae, Lim Eung-Sik und Choi Min-Sik mit August Sanders „Menschen des 20. Jahrhunderts“ verglichen und gezeigt, wie mithilfe der Photographie revolutionäre Gesellschaftsumbrüche und die Katastrophe eines modernen Krieges mit ihren menschlichen und sozialen Folgen dargestellt werden.

¹³⁹ Schmoll-Eisenwerth, Josef A.: *Vom Sinn der Photographie*. München 1980, S. 18.

¹⁴⁰ Peters, Ursula: *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland*. Köln 1979, S. 22.

1. Funktion und Rezeption der Portraitbilder in der Photographie

Jede Gesellschaft ermöglicht durch ihre Lebensweisen und Traditionen weitgehend selbstbestimmte künstlerische Ausdrucksformen, die nun ihrerseits ihre Zeit widerspiegeln und beeinflussen. In diesem Kapitel soll gezeigt werden, wie die Portraitphotographie in den bürgerlichen Schichten in Europa, besonders in Deutschland, entstanden ist und wie sie in Korea zur Zeit der Selbstisolierungspolitik¹⁴¹ ihren Einzug hielt (1884) und sich mit der Öffnung des Landes weiter entwickeln konnte; und zwar zu einer Zeit, als die soziale und gesellschaftliche Bedeutung des Bürgertums im Steigen begriffen war.

1. 1. Die Portraitphotographie in der Gesellschaft Deutschlands

Als das Bürgertum um 1750 in Europa zu Wohlstand gelangte und nach und nach die politische Macht eroberte, vergrößerte sich sein Repräsentationsbedürfnis. Der Kundenkreis und mit ihm der Geschmack begannen sich zu wandeln.¹⁴² Die Veränderung im gesellschaftlichen Raum beeinflusste das Thema und die Art der Portraitdarstellung: Der Idealtyp war nun nicht mehr der Fürstenkopf, sondern das bürgerliche Gesicht.¹⁴³ Durch den Aufstieg der unteren Schichten entstand das Bedürfnis nach Massenproduktion von Portraits, denn sich portraituren zu lassen war gewissermaßen ein symbolischer Akt, durch den sich das Einrücken in die Reihe derer, die sozialen Respekt für sich forderten, auch nach außen hin sichtbar machen ließ. Damit begann eine Entwicklung von der handwerklichen Kunst des Portraitmalers über immer umfassendere Mechanisierungen des Abbildungsprozesses bis zur letzten Stufe, dem photographischen Portrait.¹⁴⁴

Vom ersten Hinweis am 7. Januar bis zur Bekanntgabe des Verfahrens am 19. August 1839 kursierten die gegensätzlichsten Gerüchte über die Neuentde-

¹⁴¹ Im 18. und 19. Jahrhundert erlebte Asien eine Zeit des aggressiven westlichen Imperialismus. Korea versuchte sich durch eine Politik der Isolierung zu schützen, ähnlich wie vor ihm China und Japan.

¹⁴² Freund 1976, S. 5.

¹⁴³ Ebd., S. 5.

¹⁴⁴ Ebd., S. 13.

ckung, so dass die Spannung in der Bevölkerung von Tag zu Tag wuchs.¹⁴⁵ Die Erfindung der Photographie verdankt man der Arbeit vieler Chemiker und Physiker. Einen einzigen Erfinder der Photographie gibt es daher nicht. Drei wichtige Entdecker auf dem Gebiet der Photographie waren: Nicéphore Niépce¹⁴⁶, Jacques Daguerre¹⁴⁷ und William Henry Fox Talbot.¹⁴⁸ Durch ihre Ideen, Experimente und Entdeckungen, z. B. des Silbersalzes, einer lichtempfindlichen Substanz, ist die Photographie entstanden. Als sich die Belichtungszeit auf wenige Minuten verringerte, wurde die Portraitphotographie innerhalb kürzester Zeit überall in Europa populär. Es dauerte nicht einmal zwei Jahre, bis 1841 die ersten Sekundenbilder entstanden.¹⁴⁹ Was hier in aller Kürze und Allgemeinheit für die Portraitmalerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts angedeutet wurde, die Genauigkeit der Beobachtung, die zeichnerische Schärfe, die ausschnittshafte Ordnung und Rahmenstruktur, außerdem die Ruhe und Reglosigkeit der Dargestellten, tritt auch in der Photographie in Erscheinung.¹⁵⁰

Die meisten Portraitmaler dieser Zeit haben die zu Portraitierenden in verschiedenen Situationen photographiert und diese dann in Verbindung mit ihren geistigen Eindrücken und Erinnerungen auf der Leinwand kombiniert. Die Portraitmaler konnten dem Modell mittels der photographischen Studienblätter viele mühevollen Sitzungen ersparen und im weiteren Verlauf des Portraitierens das Durchschnittliche, Gewohnte, Eigentümliche, kurzum das Charakteristische eines Gesichts, wie es ihm bei langer und wiederholter Beobachtung erschien, festhalten und alles Angenommene, dem Gesicht nicht wirklich Eigene fortlassen.

„Ein Portrait, auf welche Weise es auch hergestellt wird, soll die betreffende Person auf das charakteristischste und natürlichste zur Anschauung bringen. Der

¹⁴⁵ Cornwall, James E.: *Die Frühzeit der Photographie in Deutschland 1839-1869*. Herrsching, Ammersee 1979, S. 11.

¹⁴⁶ Vgl. Eder, Josef M.: *Geschichte der Photographie*. New York 1979, S. 298. Der Franzose Nicéphore Niépce (1765-1833) macht im Jahr 1827 das tatsächlich erste Foto der Welt. Es zeigt die Aussicht aus seinem Arbeitszimmer.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 298. Der Franzose Jacques Daguerre (1787-1851) entwickelte im Jahre 1839 ein Verfahren, mit dem Bilder auf Filmen fixiert werden konnten. Frankreich kaufte ihm die Erfindung ab und schenkte sie der Welt am 19. August 1839 offiziell.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 432-443. Der Engländer William Henry Fox Talbot (1800-1877) entdeckte im Jahre 1835 ein Verfahren zur Herstellung von Negativen und fertigte das erste Negativ an.

¹⁴⁹ Frizot, Michel (Hrsg.): *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln 1998, S. 41.

¹⁵⁰ Honnef, Klaus (Hrsg.): *Lichtbildnisse*. Köln 1982, S. 118.

Maler kann, da er längere Zeit zur Ausführung seines Bildes nötig hat, die schwachen Seiten seines Modells kennen lernen.“¹⁵¹

So glauben die Künstler, dass das Bild des Malers das Produkt seiner geistigen Auffassung und technischen Fertigkeit ist, während die Photographie ein auf mechanische Weise durch das Licht hergestelltes Spiegelbild ist. Wegen dieser vorherrschenden Kunstvorstellungen unternahmen die Künstler bis in die 1890er Jahre hinein nur Versuche, künstlerische Portraits zu photographieren.¹⁵² So hieß es, der Photograph käme nur dann zu künstlerischen Erfolgen, wenn er die Gesetze des guten und natürlichen Ausdrucks befolge.¹⁵³ Die künstlerische Qualität, durch die man sich der Wirklichkeit der Dinge im Bild vergewissert, ist eine der Photographie immanente Möglichkeit, die gerade in der Frühzeit der Photographie als ein wesentliches Moment der Bildaussage in Erscheinung tritt.¹⁵⁴ Es steht außer Zweifel, dass dies nicht rein zufällig so ist, sondern dass das Zusammentreffen der frührealistischen Kunst auf ihrem Höhepunkt mit der Erfindung der Photographie ein und derselben Verfassung des Sehens, des Denkens, Vorstellens und Empfindens entspringt.¹⁵⁵

An der neuen photographischen Wiedergabemöglichkeit faszinierten vor allem der Realismus und die Geschwindigkeit. Das Aussehen von photographisch Abgebildeten stellt sich dem Betrachter viel deutlicher zur Schau als gemalt oder gezeichnet. Er hat den Eindruck, mit Hilfe des Photos viel über die dargestellte Person zu erfahren. Ein photographisches Portrait erweckt den Eindruck, als ermögliche es eine direkte Begegnung zwischen Betrachter und dargestellter Person. Das ist bei einem gemalten Portrait zwar ebenso, mit dem gewichtigen Unterschied allerdings, dass man hier für einen kleinen Augenblick vergisst, es mit dem Werk eines Menschen zu tun zu haben, das einen anderen Menschen interpretiert.¹⁵⁶ Viel kostengünstiger als die Malerei war die Photographie außerdem, weshalb ein sich stets vergrößernder Personenkreis von der Selbstdarstellung Gebrauch machte. Die kleinformatigen, auf polierten Silberplatten abgelichteten Bilder reizten durch die Präzision der Abbildung und

¹⁵¹ Kaufhold, Enno: *Bilder des Übergangs*. Marburg 1986, S. 67.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 67.

¹⁵³ Ebd., S. 70.

¹⁵⁴ Peters 1979, S. 22.

¹⁵⁵ Honnef 1982, S. 118.

¹⁵⁶ Buddemeier, Heinz: *Das Foto*. Hamburg 1981, S. 99-103.

stellten zudem durch ihren Unikatcharakter und die Kostbarkeit des verwendeten Materials einen adäquaten Ersatz für die Portraitmalerei dar. Grund genug für zahlreiche, mehr handwerklich arbeitende Portraitmaler, nunmehr statt des Pinsels die Kamera zu benutzen. In der Arbeit vieler Photographen, wie Herrmann Biow (1809-1850), Franz Hanfstaengl (1804-1877) und Carl Ferdinand Stelzner (1804-1894), auf die in diesem Kapitel weiter unten eingegangen wird, berührten sich Malerei und Photographie in zeittypischer Weise.

Es entstand ein hektisches Drängen von Erfindern, Geschäftemachern und Künstlern, sich der neuen Erfindung zu bemächtigen, um möglichst schnell Ruhm und Erfolg zu ernten. In Deutschland ging die Verbreitung der Photographie von mehreren Zentren aus.¹⁵⁷ Im September 1839 schon wurden nachgebaute Kameras in Berlin angeboten, im Oktober wurden die ersten Daguerreotypen in Kopenhagen vorgeführt, im März 1840 hält ein Daguerre-Schüler Vorträge in den Vereinigten Staaten. Die Erfindung war zum Allgemeingut geworden. Nicht alle Zeitgenossen allerdings waren von dem neuen Verfahren begeistert.

„Flüchtige Spiegelbilder festhalten zu wollen, dies ist nicht bloß ein Ding der Unmöglichkeit, sondern schon der Wunsch, dies zu wollen, ist eine Gotteslästerung und Gottes Bild kann durch keine menschliche Maschine festgehalten werden. Gott soll plötzlich seinen urewigen Gesetzen untreu werden und es zulassen, dass ein Franzose in Paris eine Erfindung teuflischster Art in die Welt setzt.“¹⁵⁸

So konnte man in einem Artikel lesen, der nach der Bekanntgabe der Daguerreotypie in Deutschland publiziert wurde. Die Photographie, die aus dem Zusammenwirken von naturwissenschaftlichen Erkenntnissen und dem Bedürfnis nach neuen Reproduktionsmitteln hervorgegangen war, wurde bei ihrem Aufkommen zu einem heftig umkämpften Streitobjekt der geistig interessierten Kreise der Zeit. Ein Kampf entbrannte um die Frage, ob der photographische Apparat nur ein technisches Instrument sei, das mechanisch die objektiv gegebenen Erscheinungsformen wiedergäbe, oder ob er auch ein geeignetes Mittel wäre, individuelle künstlerische Empfindungen und Anschauungen zum Ausdruck zu bringen.¹⁵⁹ Das erklärt, warum die Künstler lange der Auffassung wa-

¹⁵⁷ Baier, Wolfgang: *Geschichte der Fotografie*. München 1977, S. 483.

¹⁵⁸ Freund 1976, S. 82.

¹⁵⁹ Ebd., S. 82.

ren, dass die Photographie zwar ein Spiegelbild von allergrößter Ähnlichkeit liefere, aber kein idealistisches Portrait zu geben im Stande sei.¹⁶⁰

1. 1. 1. Das photographische Portrait des Bürgers

Portraitphotographen machten vor allem in den 1850er Jahren ein gutes Geschäft.¹⁶¹ Das an ehrenvolle Portraits gewöhnte Publikum erwartete vom Photographen, dass er ebenso wie der Maler Portraitwünsche zu befriedigen verstehe. Wohl war es legitim, mit Lichteffekten und durch eine vorteilhafte Positur störende Mängel zu unterdrücken. Man wollte abstoßende Gesten abschwächen und hässliche Personen verschönern. Die Erfindungsgabe und die Phantasie, die der Photograph hätte einbringen sollen, interessierten den Kunden nicht und er wollte nur noch ein stereotypes Bild, auf dem er gut aussah. Nach dem Wunsch der Kunden war es nun Aufgabe des Photographen herauszufinden, worin die vorteilhaften Seiten bestehen und sie voll zur Geltung zu bringen.¹⁶²

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts übernahmen die Photographen den größten Teil der Portraitherstellung. Die Portraitphotographie hatte den gesamten Aufgabenbereich, der der Portraitmalerei in dem weiten Spektrum zwischen persönlich intimer Erinnerung und staatlicher Repräsentation zufiel, übernommen und seit die Photographie ihre eminente Rolle zu spielen begann, stand die Portraitphotographie im Vordergrund.¹⁶³

Schon bald nachdem man die Photographie zur Herstellung von Portraits nutzen konnte, wurden in Deutschland die ersten Photoateliers gegründet.¹⁶⁴ Das erste photographische Atelier Deutschlands wurde im Juli 1841 in München durch Johann Baptist Isenring (1796-1860) aus St. Gallen eröffnet.¹⁶⁵ Vornehmlich wurde die Selbstdarstellung für den privaten Gebrauch üblich. Davon lebten die Berufsphotographen und so verbreitete sich die Photographie langsam in kleinere Städte. Der Wunsch nach Selbstdarstellung als erfolgreicher Teil

¹⁶⁰ Kaufhold 1986, S. 68.

¹⁶¹ Gernsheim, Helmut: *Geschichte der Photographie*. Frankfurt am Main 1983, S. 286.

¹⁶² Ebd., S. 286.

¹⁶³ Honnef 1982, S. 114.

¹⁶⁴ Peters 1979, S. 28.

¹⁶⁵ Honnef 1982, S. 27.

der bürgerlichen Gesellschaft bildete die Grundlage für die massenweise Verbreitung der Portraitphotographie.

1. 1. 1. 1. Erste Portraitphotographie in Deutschland

Vom naiven Auge wurde die Photographie anfangs nur als objektive Analogie der Wirklichkeit wahrgenommen.¹⁶⁶ Die Photographie wurde als eine äußerst perfekte Imitation der Wirklichkeit angesehen und der Realitätseffekt des photographischen Bildes der Ähnlichkeit zwischen dem Bild und seinem Referenten zugeschrieben. Die ersten Portraitphotographien, die in Deutschland gemacht wurden, waren Aufnahmen auf Chlorsilberpapier von Carl August von Steinheil (1801-1870), der kein Künstler, sondern Physiker und gleichzeitig Mathematiker war.¹⁶⁷ Zwei Selbstportraits von Carl August von Steinheil (Abb. 27) sind vermutlich 1840 aufgenommen worden und zählen zu den frühesten Portraitaufnahmen in Deutschland.¹⁶⁸ Ihre Bedeutung erlangen diese Photographien dadurch, dass sie nicht nur eine bekannte Persönlichkeit zeigen, sondern dass sie auch noch als früheste photographische Portraits in Deutschland anzusehen sind. Portraits aus dieser Zeit sind äußerst selten, da wegen der notwendigen langen Belichtungszeit Aufnahmen von Gebäuden oder Stilleben bevorzugt wurden. Die Arbeit, die während der Schaffensperiode zwischen 1839 bis 1840 entstand, sicherte C. A. Steinheil einen Platz unter den größten Pionieren der Photographie.¹⁶⁹ Obwohl die Photographie 1839 nicht als Verfahren präsentiert wurde, mit dem der Mensch „nach der Natur“ abgebildet werden konnte, gab es kein anderes Motiv mehr, auf das so häufig die Kamera gerichtet wurde wie auf den Menschen. Vor allem die einzelne Person wurde photographiert. Die Bilder dienten der Dokumentation des Selbst, der Selbsterfahrung oder Selbstkontrolle sowie der Vertiefung persönlicher Beziehungen, wie sich im Selbstportrait von C. A. Steinheil zeigte. Sie verkörperten vor allem Individualität, Privatheit, Respektabilität, Ruhe und Ausgeglichenheit, die als wichtige Werte zählten.¹⁷⁰ Insgesamt diente die Portraitphotographie dazu, den Einzelnen in seiner Individualität als private Person festzuhalten. Es wurde ge-

¹⁶⁶ Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam; Dresden 1998, S. 29.

¹⁶⁷ Cornwall 1979, S. 15.

¹⁶⁸ Ebd., S. 29.

¹⁶⁹ Ebd., S. 25

¹⁷⁰ Jäger, Jens: *Gesellschaft der Photographie*. Opladen 1996, S. 269-276.

wünscht, für die Angehörigen und Freunde in möglichst respektabler und gepflegter Erscheinung festgehalten zu werden, zumal das Bild voraussichtlich die Existenz des Abgebildeten überdauern würde.¹⁷¹

1. 1. 1. 2. Das bürgerliche photographische Repräsentationsportrait

Der ökonomische Zwang zur größtmöglichen Popularität bestimmte den Charakter und die soziale Bedeutung der Photographie. Sie war zu einer großen Industrie geworden und dies war nur möglich auf der Basis einer großen Abnehmerschicht. Aber sie musste sich nicht nur allein deren ökonomischen Möglichkeiten anpassen, sondern auch den Repräsentationswünschen der aufsteigenden bürgerlichen Klasse entgegenkommen.¹⁷² Die Photographie konnte die Züge des geliebten oder verehrten Menschen viel schneller und besser festhalten, eine Portraitphotographie war für fast jeden erschwinglich, und die abgebildete Person war darauf viel lebendiger präsent. Dabei wurden die Dreiviertelansicht und das Brustbild zu Standardportraits, mit denen sich Aristokraten und Bürger ablichten ließen. Als Beispiel sei an die Portraitphotographie von Franz Hanfstaengl (1804-1877), des bekanntesten deutschen Portraitphotographen, erinnert, der Zeichnen und Lithographie in München studiert hatte.¹⁷³ Ab etwa 1852 wandte er sich der Photographie zu und eröffnete ein Photoatelier in München.¹⁷⁴ Er portraitierte vor allem eine ganze Reihe berühmter Menschen, namhafte Künstler und Gelehrte etc. Bei den meisten der Halb- und Ganzfigurenportraits handelt es sich um vortreffliche Charakterstudien. Haltung und Gesichtsausdruck wirken völlig natürlich und vermitteln den Eindruck unmittelbarer Lebendigkeit. Geschicktes Ausleuchten bewirkt vor einem schlichten, dunklen Fond eine gewisse Plastizität und oft erscheinen die Dargestellten mit einem Attribut, das auf ihren Beruf hinweist.¹⁷⁵ Dafür wird das Atelier des Photographen zur Requisitenkammer eines Theaters, in dem für alle beruflichen Rollen die passenden Charaktermasken bereitgestellt sind.¹⁷⁶ Hanfstaengls photographisches Portrait (Abb. 28) von Leo von Klenze (1784-1864) ist eines sei-

¹⁷¹ Ebd., S. 269-276.

¹⁷² Ebd., S. 71.

¹⁷³ Gernsheim 1983, S. 377.

¹⁷⁴ Vgl. Olbrich 1987, Bd. I, S. 126.

¹⁷⁵ Gernsheim 1991, S. 377.

¹⁷⁶ Freund 1976, S. 74.

ner bekanntesten Portraits, das er im Jahre 1856 schuf. Es zeigt einen gutaussehenden Mann mit einem antiken Ornamentstück in den Händen, woran man erkennen konnte, oder durch das man glauben sollte, dass dieser Portraitierte den Beruf eines Hofbaumeisters innehatte. Diese charakterisierende Aufnahme zeigt eine damals bedeutende Persönlichkeit. Das Bedürfnis nach intimen Portraits floss mit dem Wunsch nach Repräsentation zusammen. Die Angleichung feudaler und bürgerlicher Repräsentationsformen, was entsprechend den sozialen Gegebenheiten ein Senken des aristokratischen und Heben des bürgerlichen Repräsentationsanspruchs bedeutete, zeichnete sich schon in den säulen- und draperiegeschmückten Portraits ab, für die die Portraits Hanfstaengls stellvertretend stehen. Insofern sollen solche Portraits den politischen und sozialen Status repräsentieren, und zwar mit demselben Anspruch wie ehemals die feudalen Herrscherportraits.¹⁷⁷ Mit der feudalherrschaftlichen Repräsentationsform konnten sich aber Ende des 19. Jahrhunderts weder der verbürgerlichte Adel noch das aufsteigende Bürgertum weiterhin identifizieren.¹⁷⁸ Das Bürgertum hatte eine gleichmäßige äußere Physiognomie der gebildeten Gesellschaft bereits über ganz Europa ausgebreitet. Denn nach damaligem Verständnis bezog sich Physiognomie nicht allein auf die Gesichtspartie und deren Ausdruck einer inneren Eigentümlichkeit, sondern auf die ganze äußere Andeutung eines Menschen, sofern sie eine bleibende natürliche Form des Geistes erkennbar werden ließ.¹⁷⁹ Als Gewinn der Demokratie und der sozialen Gleichheit pries das Kleinbürgertum die gebotene Möglichkeit, beim Photographen sein eigenes Portrait anfertigen zu lassen, daneben aber auch die Photos von Prominenten erwerben zu können.

1. 1. 1. 3. Das photographische Familienportrait und Freundschaftsportrait

Als mit der Ausbreitung der Massenphotographie die Maler unter den Photographen seltener wurden, vollzogen manche Photographen bewusst eine Wendung zur betont künstlerisch anspruchsvollen Photographie. Teils geschah das in Erweiterung der photographischen Technik, teils aber auch in gezielter An-

¹⁷⁷ Kaufhold 1986, S. 100.

¹⁷⁸ Ebd., S. 93.

¹⁷⁹ Starl, Timm: *Im Prisma des Fortschritts*. Marburg 1991, S. 26.

lehnung an Vorbilder aus der Malerei.¹⁸⁰ Dabei hatten sich charakteristische Darstellungsformen herausgebildet, wobei die Photographien in erster Linie privaten Zwecken dienten. Dementsprechende photographische Portraits sind in einer gewissen Nachfolge des biedermeierlichen Familienportraits (vgl. Abb. 21) und des romantischen Freundschaftsportraits (vgl. Abb. 23) entstanden.¹⁸¹ Ein recht typisches Familienportrait aus der Frühzeit der Photographie ist die Daguerreotypie (Abb. 29), die 1845 von Hermann Biow (1804-1850) geschaffen wurde. Biow war ein bedeutender Portraitphotograph der Epoche der Daguerreotypie. Er eröffnete 1841 ein Atelier in Hamburg und spezialisierte sich nach und nach auf Portraits und Gruppenbilder, denen ein monumentaler Charakter eigen ist. Er hielt sich in Dresden, Berlin und Frankfurt auf, wo er eine ganze Reihe deutscher Berühmtheiten des geistigen und politischen Lebens portraitierte. Das Bild zeigt den Optiker Andres Krüss zusammen mit seiner Frau und seinen beiden Söhnen. Auf kleinem Raum sind die vier Personen um einen Tisch versammelt. Es scheint, dass sie mit der Absicht zusammengedrückt sind, gemeinsam im Bild zu sein. Die Aufmerksamkeit des Blicks gilt deutlich der Kamera und am auffälligsten ist dabei die beträchtliche Reduzierung des Räumlichen. Außerdem waren die Nahsichtigkeit und die Liebe zum gegenständlichen Detail schließlich eine Frage der photographischen Technik, ihrer Tiefenschärfe und der Lichtempfindlichkeit der Platten.¹⁸² Die Variationsmöglichkeiten, die sich im Typus der Portraitmalerei bieten, finden sich in gleicher Form auch in Portraitphotos wieder: Die Portraitierten sind entweder dem Betrachter frontal zugewandt, oder sie drehen den Kopf leicht zur Seite.¹⁸³ Auch die Nahsichtigkeit, die Dreieckskomposition sowie die Inszenierung einer idealisierten Welt privater Häuslichkeit durch Wohnmobiliar und Schmuckgegenstände sind typische Darstellungsformen der biedermeierlichen Portraitmalerei, wie etwa im Portrait der Familie Begas (Abb. 23, siehe Kapitel I, 3. 1. 4.).

Die Inszenierungen waren für das Photoatelier typisch: In Anlehnung an die Ausstattung von Malerateliers fanden sich Gegenstände wie in der traditionellen Portraitmalerei, und die bürgerliche Wohnkultur ist dabei lediglich ange-

¹⁸⁰ Honnef 1982, S. 119.

¹⁸¹ Ebd., S. 120.

¹⁸² Ebd., S. 122.

¹⁸³ Ebd., S. 56.

deutet worden.¹⁸⁴ Die idealisierte Welt privater Häuslichkeit bildete den Kristallisationspunkt photographisch fixierter Wunschbilder.¹⁸⁵ Durch Attribute, z. B. ein Buch auf dem Tisch oder auch Blumen, wurden wie bei diesem Photo Situationen angedeutet, die Ruhe und Frieden symbolisierten, vor allem fernab der täglichen Arbeit und Mühen. Die Kunden erschienen sorgfältig gekleidet und achteten auf ihre äußere Erscheinung. Sie legten Wert auf eine korrekte Aufnahme von Kopf und Händen, den sichtbaren Zeichen von Charakter und Tugenden aber auch von Lastern.¹⁸⁶ Es war unverkennbar, dass die Photographen, vornehmlich die mit Portraitaufträgen betrauten Berufsphotographen, in der Gestaltung der Portraits nicht prinzipiell zwischen ihrem adligen und bürgerlichen Kundenkreis differenzierten. Da Haltungen, Affekte und physiognomischer Ausdruck keine ersichtlichen sozialen Differenzierungen abbildeten, maß man der Kleidung entsprechende Bedeutung bei. Sie entschied nicht nur über den Grad der Repräsentativität, sie signalisierte in der Regel sogar die politische und soziale Einstellung.¹⁸⁷ Die Tatsache, dass der kleinbürgerliche Atelierbesucher gegenüber dem vermögenden Adel und den großen Kapitalbesitzern über geringere Mittel und weniger Einfluss verfügte, sollte bildlich aufgehoben werden, indem er die gleichen Ateliers besuchte, zumindest aber das gleiche Dekor beanspruchte und sich wie diese davor ablichten ließ. Es war eine symbolische Gleichheit hergestellt, die über die Kategorien von Besitz und Macht hinauswies und demokratische Ideale anstrebte.¹⁸⁸ Die Atelierportraits hatten nie die Funktion einer angemessenen Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern sie dienten der Fixierung eines idealisierten Modells mit lichtempfindlichen Substanzen. Nicht die konkrete Befindlichkeit des Einzelnen war Thema der Portraits, sondern die Artikulation bürgerlicher Wertvorstellungen. Angestrebt wurde ein allgemeines Bild des Bürgers, hinter dessen Erscheinung sich die individuelle Ähnlichkeit zur redundanten Frage verlor. Eben dieses Portrait benötigte der bürgerliche Zeitgenosse als Beweis seiner gesellschaftlichen Relevanz. Im Atelier war der Bürger Souverän einer Welt, die er nach seinem Geschmack ordnete. Dazu diente ihm das Schema der Repräsentation, nach dem

¹⁸⁴ Jäger, Jens 1996, S. 269-279.

¹⁸⁵ Ebd., S. 269-279.

¹⁸⁶ Ebd., S. 271f.

¹⁸⁷ Kaufhold 1986, S. 96.

¹⁸⁸ Starl 1991, S. 29.

Personen und Gegenstände im Bild arrangiert wurden. Dies war die Fassade des Bürgertums, hinter der das wahre Gesicht des Alltags verborgen blieb.¹⁸⁹

Ein Beispiel eines Freundschaftsportraits in der Photographie, das an die Darstellungsweise niederländischer Gruppenportraits des 17. Jahrhunderts erinnert, ist eine Daguerreotypieaufnahme aus dem Jahr 1843 von Carl Ferdinand Stelzner (1805-1894), die sich heute im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg befindet (Abb. 30). Ferdinand Stelzner war Miniaturenmalers und studierte die Daguerreotypie in Paris. Er wurde vor allem durch die Gruppenbilder des Hamburger Künstlervereins bekannt, dessen Mitglied er war. Bereits 1841 hatte er sein „heliographisches Atelier“ für Portraitaufnahmen eröffnet.¹⁹⁰ Diese Daguerreotypie stellte hinsichtlich ihrer Gruppengröße von 15 aufgenommenen Personen ein Novum dar.¹⁹¹ Die Herren sind im Freien in einer lockeren Ordnung, in zwei Reihen sitzend und stehend um einen Tisch gruppiert und mit der Betrachtung eines dort ausliegenden Buches sowie in Gesprächshandlungen begriffen. Für die Anordnung der Personen scheint kaum eine Rangfolge maßgeblich gewesen zu sein, vielmehr kommt etwas von der Gleichheit aller zur Geltung.¹⁹² Das wiederauflebende Interesse an Gruppenportraits war gleichfalls Zeichen eines bürgerlich-demokratischen Gemeinschaftsverständnisses.¹⁹³ Die ganze Anlage des Bildes ähnelt der Kompositionsweise von Frans Hals bei seinem Portrait der zwölf Offiziere (Abb. 20, siehe Kapitel I, 3. 1. 2.). Künstler wie Offiziere sind als selbständige Individuen lebendig charakterisiert, aber durch die geschlossene Gesamtkomposition sind sie zugleich als Mitglieder einer Gemeinschaft erkennbar.

In vielen photographischer Familien- und Freundschaftsportraits sieht man, wie in den Abbildungen 29 und 30 inszeniert, die aufgenommenen Personen einander gegenüber sitzend, zumeist an einem Tisch und im Gespräch oder auf andere Weise einander zugeordnet. Dies stellt eine Anordnung dar, die vor allem in der Kunst der Malerei als Mode galt und nun auch in der Photographie Einzug

¹⁸⁹ Ebd., S. 43.

¹⁹⁰ Browne, Turner / Partnow, Elaine: *Macmillan Biographical Encyclopedia of Photographie Artistis & Innovators*. New York 1983, S. 586.

¹⁹¹ Dewitz, Bodo von (Hrsg.): *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860*. Köln, Heidelberg. 1989, S. 362.

¹⁹² Jäger, Jens 1996, S. 122.

¹⁹³ Kaufhold 1986, S. 100.

hielt.¹⁹⁴ Das Portrait des erfolgreichen Bürgers war dem Adeligen ebenso Vorbild, wie dessen Portraits jenen zur Nachahmung motivierten. Der Kreislauf der immergleichen Vorbilder entwarf eine imaginierte Gesellschaft von Gleichen; die Nivellierung ganzer sozialer Rangfolgen, worauf sie auch immer gründete, egalisierte auch die ästhetischen Ansprüche. Das Portrait musste also für die gleichen Kundenkreise so attraktiv gemacht werden, dass diese immer wieder dazu verführt wurden, zum Photographen zu gehen. Diese äußerlich ruhigen Portraits, die nichts Spannendes darstellen, aber dennoch mit innerer Spannung erfüllt sind,¹⁹⁵ werden nach strengen photographischen und psychologischen Gesichtspunkten konzipiert, um der richtigen Auffassung und Darstellung der möglichst idealen Seite eines Naturells nahe zu kommen, wie sie sich unter den Einflüssen der durch die soziale Stellung bedingten Gewohnheiten und Ideen entwickelt hat.¹⁹⁶ Die photographischen Erfolge Hanfstaengls, Biows und Stelzners beruhen selbstverständlich insofern auf individuellen Leistungen, als sie sich je als Person mit ihren ganz speziellen Fähigkeiten in ihre photographischen Arbeiten eingebracht haben, zugleich gründet sich ihr Erfolg aber auf eine befördernde gesellschaftliche Entwicklung. Denn in dem Maße, wie sich diese Photographen auf eine zeitgemäße Portraitproduktion einstellten, entfaltete sich in bürgerlichen Schichten ein starkes Bedürfnis nach privater und zunehmend auch öffentlicher Repräsentation. Für die Repräsentation von Macht und Führungsanspruch war es notwendig, dass die Oberen im Kopfe jedes Gemeinschaftsmitgliedes und damit im weitesten öffentlichen Bewusstsein präsent waren. Es war zwar üblich, die Portraits photographisch zu reproduzieren und sie gleichfalls massenhaft zu verbreiten, das sprach aber weniger für die veränderten Repräsentationsbedingungen als vielmehr für die Demokratisierung der Portraits.¹⁹⁷ Die photographischen Portraits zielten auf öffentliche Verbreitung und sollten damit eine Repräsentationsfunktion übernehmen, die vorher nur den Portraits staatsführender Personen zuerkannt worden war.¹⁹⁸ Das ausgeprägte Repräsentationsbedürfnis der Bildungsbürger war mit dem intensiven Bemühen um Identifikation verbunden. Die Menschen

¹⁹⁴ Honnef 1982, S. 115.

¹⁹⁵ Spitzing, Günter: *Portraitfotos gewußt wie*. München 1980, S. 22.

¹⁹⁶ Disdéri, Andre Adolphe Eugène: *Praxis und Ästhetik der Portraitphotographie*. In: *Die Wahrheit der Photographie*. Wiegand, Wilfried (Hrsg.). Frankfurt 1981, S. 107.

¹⁹⁷ Wiegand, Wilfried (Hrsg.): *Die Wahrheit der Photographie*. Frankfurt am Main 1981, S. 103.

¹⁹⁸ Ebd., S. 94.

konnten ihre Rollen- und Personalidentität nicht mehr aus fest gefügten Strukturen ableiten, sondern hatten diese entsprechend den sich schnell wandelnden Verhältnissen fortwährend zu entwickeln und unterlagen mithin ständiger Verunsicherung. Dazu trugen maßgeblich das Wachstum der Städte und die zunehmende Arbeitsteilung bei. Der Einzelne war gehalten, vielfache neue Kontakte zu knüpfen und sein Selbstverständnis aus einer Arbeit abzuleiten, für die es noch keine Vorbilder gab.

Im Portrait konnte man sich seiner selbst versichern. In den stereotypen Portraitphotographien der Ateliers fand man sich genauso wieder wie in den standardisierten künstlerischen Photographien. Die Posen, Haltungen, Kleidungen, Frisuren und Accessoires wirkten als verbindende Zeichen.¹⁹⁹ Die formale wie inhaltliche Übereinstimmung der Photographierten auf der Erscheinungsebene verdeckte die Ungleichheiten. Der Stand und das Kostüm erscheinen als eine zu allgemein typische und darum schiefe und falsche Charakterisierung.²⁰⁰ Damit stehen die Photographien eigentlich in merkwürdigem Gegensatz zu der Zeit, in der sie entstanden. Jedenfalls bestätigen sie zunächst genauso wenig von jenem Individualismus, der damals als Motor ganzer Reformen und als Basis demokratischer Anschauung gepriesen wurde. In der Maskenhaftigkeit der Gesichter und der Erscheinungen und Umgebung gleichen sich die Portraits, sind die Personen austauschbar, ist niemand er selbst, sondern will jemand anderer sein.²⁰¹ Die Portraits der Zeit hatten nie die Funktion einer angemessenen Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern die der Fixierung eines idealisierten Modells.

Im Atelier war der Bürger in einer Welt, die er nach seinem Geschmack ordnete und mit Bedacht auf die öffentliche Wahrnehmung durchsetzte.²⁰² Die Aufnahmen von bürgerlichen Zeitgenossen, die es zu Ansehen und Wohlstand gebracht hatten, wurden von vielen Künstlern als minderwertig empfunden. Zwar mochten die Bilder in den Augen anderer eine familiäre Tradition begründen, doch zum Verständnis der eigenen Vergangenheit trugen die stereotypen An-

¹⁹⁹ Kaufhold 1986, S. 101.

²⁰⁰ Ebd., S. 101f.

²⁰¹ Starl 1991, S. 27.

²⁰² Ebd., S. 43.

sichten nur wenig bei. Sie ließen sich bloß als photographische erkennen.²⁰³ Über die Frage, ob die Photographie eine Kunst sei, wurde in Deutschland heftig diskutiert. Falsche Vorstellungen von den eigentlichen Aufgaben der Photographie wurden von zweitklassigen Künstlern eingebracht, die ihren früheren Beruf zugunsten jener neuen Kunst an den Nagel gehängt hatten, weil sie größeren Ruhm in Aussicht stellte und sich überdies als viel lukrativer erwies. Für die Kunst wie für die Photographie war es ein sehr unglücklicher Umstand, dass Öffentlichkeit, Künstler und Kunstkritik zwischen Mitte und Ende des 19. Jahrhunderts dazu neigten, die Malerei an der Genauigkeit der Photographie zu messen und die Photographie an der Malerei. Mancherlei Gutes, das man voneinander hätte übernehmen können, ging daher für beide verloren.²⁰⁴

1. 2. Die Portraitphotographie in der Gesellschaft Koreas zwischen 1884 und 1910

Die Rezeption der Photographie und überhaupt der europäischen Kunst in Korea hat erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts in größerem Umfang eingesetzt.²⁰⁵ Die Photographie in Korea beginnt im Jahr 1884, etwa 40 Jahre später als in Europa. Die Unabhängigkeit und Souveränität des Kleinstaates Korea wurde in seiner Geschichte ständig durch äußere Großmächte bedroht und verletzt. Korea musste in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der Spätzeit der Joseon-Dynastie (1392-1910), seine traditionelle Isolationspolitik aufgeben und die Tür des Landes nach außen öffnen, nachdem es ausschließlich zu seinem mächtigen Nachbarland China offizielle Beziehungen unterhalten hatte. Die Öffnung nach außen wurde 1876 von Japan erzwungen, das bereits seit Mitte desselben Jahrhunderts den Kontakt mit Europa intensiviert und europäische Kultur und Zivilisation importiert hatte.²⁰⁶ Im Jahre 1884 eröffnete dann Ji Un-Yong, der in Japan die Photographie erlernt hatte, das erste Photoatelier in Korea.²⁰⁷ Dieses Datum markiert den Anfang der Photographie in Korea.

²⁰³ Ebd., S. 53.

²⁰⁴ Gernsheim 1983, S. 294.

²⁰⁵ Schibel-Yang, Giw-Bun: *Die Entwicklung der Ölmalerei in Korea von 1910 bis 1945*. Heidelberg 1995, S. 1.

²⁰⁶ Han, Jong-Soo: *Die Beziehungen zwischen der Republik Korea und der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt am Main 1991, S. 1.

²⁰⁷ Choi, In-Jin 1999, S. 107-115.

1. 2. 1. Das Wort „Sajin“

Die erste Verwendung des Wortes „Photographie“ in Europa ist für einen Vortrag belegt, den Sir John Herschel am 14. März 1839 vor der englischen Royal Society in London hielt. Er gebrauchte in dieser Mitteilung „on the art of Photography, or the Application of the chemical rays of light to the purpose of pictorial representation“ die Bezeichnungen „photography“ und „photographic“ im Sinne der heutigen Verwendung.²⁰⁸ Das Wort Photographie setzt sich aus den griechischen Wörtern „phos“ (Licht) und „graphein“ (schreiben) zusammen und bedeutet übersetzt soviel wie „mit Licht zeichnen“.²⁰⁹ Diese Bezeichnung setzte sich seit etwa 1839 zuerst in Deutschland, Frankreich und Großbritannien durch und verbreitete sich durch den Einfluss Europas in die ganze Welt. Als Übersetzung des Wortes „Photographie“ kam in Korea das einheimische Wort „Sajin“ in Gebrauch. Das Wort „Sajin“ wurde schon seit der späten Koryo-Dynastie (918-1392), etwa um 1200, vom Gelehrten Yi Kyu-Bo (1168-1241) für das Portrait in der Malerei gebraucht.²¹⁰ In der späten Joseon-Dynastie²¹¹ übertrug man dann Sajin auf die Photographie. Heute bedeutet Sajin ausschließlich Photographie.

²⁰⁸ Eder 1979, S. 343.

²⁰⁹ Frizot 1998, S. 11.

²¹⁰ Ebd., S. 16.

²¹¹ Vgl. Tennant 1996, S. 133-217. Joseon-Dynastie: Im 17. und 18. Jahrhundert wurde Joseon zumeist von kompetenten Herrschern regiert, dennoch kam es von Zeit zu Zeit zu gewaltsamen Auseinandersetzungen. Gesellschaftspolitisch stellte sich das Problem, dass die Führungselite personell aufgebläht wurde. Die Wirtschaft sah sich der rasend schnellen Entwicklung von Geldwirtschaft und Marktsystem gegenüber. Diese Veränderungen überlasteten das politische und soziale System von Joseon, das im 19. Jahrhundert auseinanderbrechen begann. Das 1784 von China aus eingeführte Christentum, das nach 1836 von französischen katholischen Missionaren aus dem Untergrund verbreitet wurde, setzte die einheimischen Institutionen und Werte weiter unter Druck. 1864 versuchte eine neue politische Bewegung, diesen Herausforderungen zu begegnen: Daewon-Gun, der Vater des noch minderjährigen Königs Ko-Jong, übernahm die Macht, verbot das Christentum und schlug die militärischen Angriffe Frankreichs (1866) und der Vereinigten Staaten (1871) zurück. Gleichzeitig versuchte er, die Korruption zu beseitigen und das Ansehen des Staates zu verbessern. Die politischen Reaktionen, die durch seine Reformen hervorgerufen wurden, führten jedoch zum Sturz von Daewon-Gun. 1876 zwangen die Japaner Korea, diplomatische Beziehungen zu Japan aufzunehmen, und beeinträchtigten so die traditionellen Bindungen Koreas gegenüber China. Dieses bemühte sich nun, den japanischen Einfluss zu neutralisieren, indem es die Beziehungen Koreas zu westlichen Ländern förderte. Den Anfang machte das koreanisch-amerikanische Abkommen von 1882. In den folgenden Jahren wurden in Korea verstärkt Bemühungen unternommen, das Land zu modernisieren, die jedoch durch den fortwährenden Einfluss der ausländischen Mächte zunichte gemacht wurden. Japans Siege über China (1895) und Russland (1905) führten 1910 zur formellen Annexion Joseons durch Japan.

1. 2. 2. Die Rezeption des Portraits in der Photographie

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts führten katholische Missionare westliche Wissenschaft und Technologie in Korea ein. Aber mit den Kultur- und Handelskontakten wollte sich Korea nicht recht abfinden. Dies lag unter anderem an der konfuzianisch geprägten Weltanschauung, die mit der westlichen Kultur nicht leicht vereinbart werden konnte und an der weitverbreiteten anti-europäischen Einstellung, insbesondere beim politischen Machthaber Daewon-Gun.²¹² Das Christentum und die vom liberalen und fortschrittlichen Geist des 18. und 19. Jahrhunderts erfüllten Ideen von Menschenwürde, Freiheit und Gleichheit wurden hauptsächlich von den sozial niederen Ständen übernommen, die besonders unter der sozialen Ungleichheit zu leiden hatten.

Als die Erfindung der Daguerreotypie 1839 in Paris bekannt gegeben wurde, verbreitete sich die Photographie in der ganzen Welt. Um sofort von dieser neuen technischen Entwicklung zu erfahren, lagen die asiatischen Länder zu fern von Europa, sie pflegten außerdem fremdenfeindliche Einstellungen. Die westlichen Mächte hatten seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ununterbrochen versucht, Handelsbeziehungen mit den asiatischen Ländern aufzunehmen. Zu einer Kontaktaufnahme mit den westlichen Mächten kam es in China jedoch erst durch den verlorenen „Opium-Krieg“ (1840-1842) mit England. Die Daguerreotypie gelangte zuerst nach Japan durch die Handelsschiffe der Niederlande im Jahre 1848.²¹³

Die Errungenschaften der westlichen Kultur, zu denen die Photographie gehörte, waren erst durch China seit 1860 in Korea bekannt geworden,²¹⁴ konnten dort ihren Einfluss aber nicht wirksam ausbreiten. Denn gerade in dieser Phase verstärkte sich die fremdenfeindliche Politik der Regierung von Daewon-Gun (1864-1873). Korea nahm erst mit dem Handelsabkommen von 1876 Kontakt mit Japan auf. Es folgten weitere Abkommen mit anderen Ländern: 1882 mit

²¹² Göthel 1978, S. 94 -103.

²¹³ Choi, In-Jin 1999, S. 59-62.

²¹⁴ Ebd., S. 63.

den USA, England, Deutschland, 1884 mit Italien, Russland, 1886 mit Frankreich etc.²¹⁵

Die Reaktion auf die Erfindung der Photographie war in Korea zunächst ablehnend: Die Menschen hatten Angst, sie fürchteten, dass sie bald sterben würden, ihre Seele verlieren würden oder dass sie selbst oder ihre Seelen in den Photos eingeschlossen werden würden. Aber nicht nur die Angst vor dem Verlust der Seele prägte das Verhältnis der Koreaner zur Photographie, sondern auch ihre reservierte Einstellung gegenüber Ausländern. Von daher war es nicht verwunderlich, dass die Koreaner keine Photos von sich machen lassen wollten. Zwar begannen sich die gebildeten Schichten im ausgehenden 19. Jahrhundert für die Photographie zu interessieren, aber der Großteil der Bevölkerung hielt die Photographie weiterhin für ein Unglück. Gepaart mit Aberglauben ergaben sich zum Beispiel Vorstellungen, dass derjenige, der in der Mitte des Photos stehe, sterben müsse, oder dass Häuser, die auf Photos zu sehen seien, einstürzen würden. Tatsächlich ist es sehr schwierig, für diese Zeit, also für den Anfang der Photographie in Korea, ein Portraitphoto zu finden. Nicht nur liefen die Koreaner einfach davon, wenn man sie aufnehmen wollte, auch machten Koreaner zu diesem Zeitpunkt selbst keine Photos, sondern hauptsächlich Ausländer.

Aus all diesen Gründen nahm die Photographie in Korea erst im Jahr 1884 ihren Anfang, als Ji Un-Yong, ein Beamter des Außenministeriums und berühmter Kalligraph, das erste Photoatelier in Korea eröffnete. Ji Un-Yong lernte die Kunst des Photographierens während einer diplomatischen Mission in Japan.

1. 2. 2. 1. Die Portraitphotographien des Königs und der königlichen Familie

Der Wirkungsbereich der Portraitphotographie war zunächst auf die Kreise der königlichen Familie und der Intelligenz in Korea beschränkt. Es war ein epochemachendes Ereignis der koreanischen Geschichte, als im Jahre 1884 Ji Un-Yong den König Ko-Jong (1852-1919) erstmals photographierte.²¹⁶ Als er im

²¹⁵ Lee, Sou-Dong: *Das soziale Leistungsethos der modernen Industriegesellschaft Koreas*. Würzburg 1990, S. 11-17.

²¹⁶ Choi, In-Jin 1999, S. 138.

Jahre 1864 den Thron bestieg, konnte man sich die Gesichtszüge des Königs nur durch Vermutungen vorstellen. Dem Volk war es damals verboten, das Gesicht des Königs oder auch von hohen Beamten anzusehen.²¹⁷ Außerdem war es zu dieser Zeit allgemeine Sitte, dass z. B. die Kleinbürger Angehörigen hoher Schichten aus dem Weg gehen und sich niederwerfen mussten, falls sie ihnen auf der Straße begegneten. Und diese traditionelle Sitte prägte das Bewusstsein des Volkes. Ein Königsportrait oder ein königliches Familienportrait hatte bis dahin nur die Aufgabe, der Nachkommenschaft ein Abbild für die Ahnenverehrung zu hinterlassen, nicht aber, den König in der Öffentlichkeit zu präsentieren.²¹⁸

Seit Korea im Jahre 1876 erst mit Japan und weiter mit europäischen Ländern Kontakt aufgenommen hatte, begannen sich Angehörige oberer Schichten genauso wie solche niedrigerer Schichten gegen das Feudalsystem aufzulehnen. Die fremde Zivilisation beeinflusste die Wahrnehmung des Volkes vom menschlichen Körper.²¹⁹ Nun wurde das Gesicht des Königs nicht mehr als ein Gegenstand betrachtet, den es nicht sehen durfte. Somit konnte das Portrait von König Ko-Jong für ein repräsentierendes Symbol des Staates gehalten und Portraitphotos von ihm angefertigt und verbreitet werden.

Die Portraitaufnahmen Ko-Jongs zeigten ihn in der ersten Zeit meist mit ganzer oder sitzender Figur, aber auch mit halber Figur, was dem Darstellungssystem der traditionellen Portraitmalerei nicht widersprach. Die Abbildung 31 zeigt eines der berühmtesten Portraits von Ko-Jong. Neben dem sitzenden König Ko-Jong steht der Kronprinz Sun-Jong. Beide tragen eine traditionelle Hoftracht, die einen würdevollen Ausdruck erzeugt. Dieses Portrait zeigt sie als ganze Figuren, was besonders im Fall des Königsportraits auch schon in der Portraitmalerei eine lange Tradition hatte. Die Persönlichkeit der Abgebildeten wird hier nicht allein durch das Zusammenspiel der Gesichter lebendig, sondern auch durch den Blickkontakt, den sie mit dem Betrachter aufnehmen. Mit Hilfe der Unterstützung durch König Ko-Jong hatte die Photographie ihre Wurzeln tief in den koreanischen Boden geschlagen und verbreitete sich schnell unter der

²¹⁷ Ebd., S. 139.

²¹⁸ Ebd., S. 139.

²¹⁹ Ebd., S. 139.

Bevölkerung. Das Interesse an der Photographie von Ko-Jong als oberstem Mann des Staates bewirkte einen großen Fortschritt für die Etablierung der koreanischen Photographie.²²⁰ Nun konnte man das Alltagsleben des Königs oder der königlichen Familie durch die veröffentlichte Photographie erfahren. Beispielsweise zeigt die Abbildung 32 ein Gruppenportrait, auf dem die Frauen der königlichen Familie zu sehen sind. Die Hofdamen sind um die in der Mitte sitzende Kronprinzessin Yun herum gruppiert, sie haben alle ihre Hoftracht angezogen. Von der Kleidung her ist auch erkennbar, dass die vorne sitzenden Frauen aus der oberen Schicht sind. Im Hintergrund sieht man die prächtigen königlichen Gemächer, was alle Abgebildeten mit ernster Miene eine ruhige weibliche Treue ausdrücken lässt. Rechts auf dem Photo ist eine Dreiergruppe von Japanerinnen zu sehen, die den Kimono tragen. Daran ist zu erkennen, dass der damalige Kontakt zwischen Korea und Japan sehr eng war. Das Portrait der Kronprinzessin mit ihren Hofdamen gibt deutlich zu erkennen, wie prägend noch die konfuzianische Tradition des Herrscherportraits in Korea war: Die Portraitierten befinden sich frontal und mit ganzem Körper vor dem Betrachter. Nicht nur die höfische Kleidung, sondern auch die starre Haltung und die unbeweglichen Minen sind Ausdruck ihres Standesbewusstseins (vgl. Abb. 14, siehe Kapitel I, 2. 3. 2.).

1. 2. 2. 2. Die Förderung der Portraitphotographie durch die „Danbalyoung“-Kampagne

Die Portraitphotographie wurde vor allem durch das Wirken von Danbalyoung im Jahre 1895 popularisiert. Danbalyoung (wörtlich etwa „Aufruf zum Zopfabschneiden“) war eine Reformkampagne, die Korea in politischer, sozialer und ökonomischer Hinsicht modernisieren wollte.²²¹ Danbalyoung schaffte die traditionelle Haarform ab. Bis zum Jahr 1895 ließen Koreaner ihr Haar lang wachsen und formten daraus einen Knoten mitten auf dem Kopf, der von einer an einem Stirnband befestigten Netzhaube gehalten wurde. Darüber trugen sie einen Hut aus feinem Rosshaar in Form eines langen Kegels mit breiter Krempe, der imponierend aussah. Diese Haarform spielte bis dahin als Symbol für die Zugehörigkeit zur oberen Gesellschaft eine wichtige Rolle. Die Danbalyoung-

²²⁰ Choi, In-Jin 1998, S. 138-146.

²²¹ Ebd., S. 141.

ung-Kampagne war gegen die unbequeme und unpraktische traditionelle Haarform gerichtet und beendete diese lange Tradition in Korea. Aber das Abschneiden der Haare widersprach auch den konfuzianischen Prinzipien im Bezug auf den Körper, die dazu dienen, einen bestimmten Lebensstil zu demonstrieren: Z. B. wird ein Körperteil als ein „heiliger“ Gegenstand betrachtet, den man von den Eltern geerbt hatte und der nicht bewusst verändert werden sollte.²²² Als Danbalyoung seine Neuerungen verkündigte, hatte die Bevölkerung zunächst eine starke Abneigung gegen diese Reform. Aus diesem Anlass wuchs das Bedürfnis nach der Portraitphotographie.²²³ Denn viele Menschen wollten ein Portrait von sich mit der traditionellen Haartracht „hinterlassen“, um die Erinnerung an die alten Sitten zu bewahren.

Aufgrund dieses Bedürfnisses im Volk richtete sich die Aufmerksamkeit zunehmend auf die Photographie. Danbalyoung veränderte auch die Form der Portraiddarstellung von König Ko-Jong: Er erschien auf den Portraits nicht mehr mit der traditionellen Hoftracht, sondern, wie auf Abbildung 33 von 1895 zu sehen, in europäischer Militäruniform und mit kurzen Haaren. Der Bedarf an Kopien der Königsportraits wuchs bei der Bevölkerung.²²⁴ Die Portraits und die Erinnerungsphotographien von König Ko-Jong, die zwischen 1880 und 1910 von koreanischen, aber auch von ausländischen Photographen aufgenommen wurden, sind sehr zahlreich und meist wurde nicht schriftlich niedergelegt, wer sie anfertigte.

1. 2. 2. 3. Die bürgerliche Portraitphotographie

Zu Anfang war die Photographie in Deutschland ein Medium, welches fast ausschließlich dem Bürgertum und dem Adel zugänglich war. Die wohlhabenden Leute waren die einzigen, die von dieser neuen Kunstform profitieren konnten. In Korea wurde zwischen 1880 und 1884 die Photographie von den Pionieren dieses neuen Mediums popularisiert. Genannt seien der bereits erwähnte Ji Un-Yong (1852-1935) sowie Kim Gyu-Jin (1868-1933), der den Cheonyeondang Photographie Shop in Seokjeong-Dong, Seoul gründete. Die

²²² Choi, In-Jin 1999, S. 172.

²²³ Choi, In-Jin 1998, S. 56.

²²⁴ Choi, In-Jin 1999, S. 145f.

beiden Photographen waren berühmte Kalligraphen und hatten die Kunst der Photographie in Japan gelernt. Diese ersten Photographen spielten eine katalytische Rolle für die Verbreitung der Photographie in den bürgerlichen Schichten in Korea.

Trotz der vielfältigen technischen Möglichkeiten des Photoapparats war in Korea die Photographie zunächst hauptsächlich auf Portraits beschränkt. Im traditionell koreanischen Verständnis des Portraits, das von konfuzianischen Vorstellungen geprägt ist, war es wichtig, die Würde und die Persönlichkeit der Menschen im Bild wiederzugeben. Besonders wird dies in der Haltung des Portraitierten ersichtlich. Zum Beispiel musste bei einer Aufnahme grundsätzlich die ganze Figur erscheinen.²²⁵ Der Körper, der auf dem Photo gezeigt wurde, erschien gleichzeitig als ein lebendiges Ich, das nicht „verstümmelt“ werden durfte. Ein Portrait präsentierte das Selbst der Portraitierten. Seit der Koryo-Dynastie bis zur Joseon-Dynastie sollte ein Portrait als Mittelpunkt den ganzen Körper darstellen. Diese traditionelle Sitte des Ganzkörperportraits blieb weiter als ein Gewohnheitsrecht in der Photographie erhalten. Die Photographen erfüllten die Bedürfnisse der Kunden, die die althergebrachte Sitte beibehalten wollten.²²⁶ Dieses Verhältnis zwischen Photograph und Kunde ist vergleichbar mit dem Beginn der Photographie in Europa, wo die Photographen, ähnlich wie die in Korea, das Verlangen der Kunden treu erfüllten, damit ihr Geschäft blühen konnte.

Als die Portraitphotographien im Atelier produziert wurden, begannen sich die Portraits zu einem neuen Stil hin zu verändern.²²⁷ Die portraitierte Person erschien zusammen mit den typischen Requisiten der europäischen Salonphotographie wie Tisch, Stuhl, Möbelstück, Vorhang etc. Die Frauenportraits der Abbildungen 34, 35, 36, 46 und 47, die dies beispielhaft zeigen, gehorchen aber gleichzeitig auch traditionell koreanisch-konfuzianischen Stilprinzipien: Die Frauen sind im Ganzportrait dargestellt, die den Körper eher verhüllende Kleidung symbolisiert Charakter und Stand der Frau – ganz wie auf dem Portraitgemälde einer schönen Frau von Shin Yun-Bok aus dem 18. Jahrhundert

²²⁵ Ebd., S. 172.

²²⁶ Ebd., S. 172ff.

²²⁷ Ebd., S. 174.

(Abb. 19, siehe Kapitel I, 3. 2. 1.). Die Erscheinung der zu Portraitierenden wurde beherrschend. Es reichte nicht mehr aus, durch den Ausdruck des Gesichts allein den „inneren Menschen“ widerspiegeln zu wollen. In der Darstellung einer menschlichen Individualität spielen die Bewegung sowie die Gebärde eine äußerst wichtige Rolle. Selbst die unbewussten Regungen hielt man nun für wichtig, die Photographen sollten jedoch berücksichtigen, dass manche Körperhaltungen recht hässlich sein konnten, weshalb man sie studieren und ihnen die beste Seite abgewinnen musste. Ob der Betreffende in halber Figur oder sitzend gezeigt wird oder ob nur sein Kopf erscheint - all das dient schon der Charakterisierung. Es ist Leben und Bewegung in den Körpern, in den Händen, den Augen. Auf zwei Atelieraufnahmen (Abb. 35, 47) sehen wir die Funktion des Stuhls als Stütze, die eine Verstärkung der Körpersprache und damit eine sichere Selbstdarstellung der Modelle ermöglicht. Diese Benutzung des Stuhls als Stütze wurde später zum Vorbild genommen, wenn Militärs, Großbürger oder Normalbürger sich mit ganzer Figur portraitieren lassen wollten. Der Stuhl wird zum Requisit, das nicht fehlen darf, wenn sich einer stehend portraitieren lässt. Obwohl auf der Portraitaufnahme die Portraitierten die traditionelle koreanische Kleidung angezogen haben, die nicht mit den europäischen Requisiten zu harmonisieren scheint, waren diese Attribute von den oberen Schichten bis zur niederen Bevölkerung sehr beliebt. Dabei war der Portraitierte entweder dem Betrachter frontal zugewandt oder er drehte den Kopf leicht zur Seite. Außerdem erwarteten die Kunden beim Portrait, dass die ganze Figur zu sehen war. Denn, wie oben erwähnt, sollten nach den konfuzianischen Prinzipien die Körperteile nicht bewusst verändert werden; somit wurde die Aufnahme gleich wie die Person behandelt und die Figur wurde in ihrer Vollständigkeit erhalten.

Erst ab 1920 änderte sich der Geschmack der Kunden nach und nach. Die Portraitphotographie wandelte sich langsam von der Ablichtung des ganzen Körpers hin zu der des Gesichts.²²⁸ Es war nicht nur die Veränderung des Portraitstils, sondern gleichzeitig auch des photographischen Selbstbewusstseins, dass das Portrait nicht mehr als Symbol der sozialen Stellung und der Autorität, sondern als Symbol der Individualität und des Wesens der Menschen fungierte.

²²⁸ Ebd., S. 178.

Die Photographen begannen sich darin zu versuchen, die Körperhaltungen zu ändern und die Bildeinstellungen zu variieren, um so jedem Bild eine eigene Identität zu geben, die die Charaktereigenschaften des Individuums zum Ausdruck bringen sollte.

Als Portraitaufnahmen zu Sammelobjekten wurden, begann die Photographie sich in Korea zu verbreiten. Es wurde bald Mode, die Portraits von berühmten Personen in öffentlichen oder auch in persönlichen Räumen zu zeigen. Die Portraitphotographien berühmter Persönlichkeiten wurden schließlich wie das Königsportrait als ein Verehrungsgegenstand behandelt. Das lag nicht nur an der Ähnlichkeit mit der Person, die in solchen Fällen wertvoll war, sondern einfach an der Assoziation und dem Gefühl von Nähe, als wenn die Person anwesend wäre. Wenn eine Person viele Verdienste für das Volk errungen hatte, wurde ihr in der koreanischen monumentalen Kultur als Verehrungsgegenstand ein anerkennungswertes Denkmal errichtet.²²⁹ Diese monumentale Kultur beeinflusste als Vorbild direkt die Photographie. Nun verehrte man die verdienten Personen eben nicht mit einem Denkmal, sondern mit einer Portraitphotographie.

Die seit der Joseon-Dynastie überlieferte Sitte, dass die ruhmreichen Vasallen ihr Portrait malen ließen, änderte sich dahingehend, sich vor den Apparat zu stellen, um sich photographieren zu lassen.²³⁰ Dies könnte als ausreichender Beweis dafür anzusehen sein, dass die Portraittradition die Portraitmalerei ablöste. Eine dieser Portraitphotographien ist Abbildung 37, die den Beamten Cho Jong-Phil um etwa 1910 im Atelier „Okchendang“ in Seoul zeigt. Der Portraitierte sitzt aufrecht kniend und trägt berufsspezifische Kleidung. Aus diesen Attributen wird deutlich, dass der Photograph versucht hat, die Aufnahme als Sozialportrait erscheinen zu lassen. Pose und Frontalität in dem Portrait sind klassische Darstellungs- und Repräsentationsformen, die in der Bildenden Kunst Koreas entwickelt wurden (siehe Kapitel I, 2. 3. 2., vgl. Abb. 14 und 15).

²²⁹ Ebd., S. 146.

²³⁰ Ebd., S. 147.

Die Kamera hatte das Portrait endgültig demokratisiert. Vor ihr waren die Klassenunterschiede innerhalb der verschiedenen Schichten des Bürgertums aufgehoben. Repräsentations- und Angleichungsbedürfnis der unteren Schichten wurden damit gleichermaßen befriedigt. Angehörige verschiedenster Berufe wandten sich dem photographischen Aufgabengebiet zu, das ihnen als sehr Erfolg versprechend erschien. Mit dem Aufkommen von Portrait-Ateliers konnte man in kurzer Zeit ein lebendiges Bild realisieren.

1. 2. 2. 4. Die Erinnerungsphotographie als Mode in der Gesellschaft

Die Photographie, die in Korea weit mehr als nur ein Reproduktionsmittel geworden war, löste eine ähnliche Reaktion wie in Europa aus. Die Wünsche und Bedürfnisse der bürgerlichen Klassen gingen dahin, ihre Portraits durch die Photographie zum Ausdruck zu bringen und das soziale Geschehen aus ihrer Sicht zu interpretieren. Die Vitalität der Photographie in Korea spiegelte vor allem die Erinnerungsphotographie. Im zivilisierten Zeitalter stand man oft vor der Kamera, um ein Erinnerungsportrait für die Familie, die Eltern oder die näheren Verwandten machen zu lassen und diese wurden als Mode auf verschiedene Art und Weise entwickelt.²³¹ Vor allem das Portraitphoto fördert in Korea einen vergänglichen Kult der Erinnerung an Verstorbene. Die Gesellschaften früherer Zeiten wussten es so einzurichten, dass die Erinnerung, Ersatz für das Leben, ewig wurde und dass wenigstens das, was den Tod zum Ausdruck brachte, selbst Unsterblichkeit erlangte: das Denkmal.²³² Die traditionellen Kunstwerke werden nun aber ihrer rituellen Funktion enthoben und es verändert sich die Form der Erinnerung, die vorher mit einem Ewigkeitsanspruch durch das Denkmal materialisiert wird. Die Photos nehmen den Platz eines Rituals der Erinnerung an Verstorbene ein, das von vielen Menschen praktiziert wird. Die Photographie wird zur technischen Erinnerungsprothese, die eine verblässende Erinnerung auf einem materiell-vergänglichen Träger dokumentiert. In Walter Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ wird beispielsweise beschrieben, dass die Reproduktions-

²³¹ Ebd., S. 146.

²³² Barthes, Roland: *Die helle Kammer*. Frankfurt am Main 1985, S. 104.

technik das Reproduzierte aus dem Bereich der Traditionen ablöst.²³³ Die Photographie kann die von ihr reproduzierten Objekte verdrängen und sich an deren Stelle setzen. Sie wiederholt mechanisch und gleichförmig, was existentiell nie mehr wiederholbar ist.²³⁴ Die Photographie zeigt einen abwesenden Gegenstand als anwesend. Im Photo werden bildliche Repräsentanz und Sterblichkeit miteinander verwoben, weil das Bild ständig auf den Tod hinweist, aber sich gleichzeitig, durch den Versuch des Festhaltens einer Person als Abbild, der traumatischen Wahrheit des Todes zu entziehen versucht.²³⁵ Die Photographie soll eine symbolische Verbindung zu Toten herstellen, eine Vorstellung von der Existenz von unsterblichen Personen, die nach dem Tod dann als Reproduktionen weiterleben. Eine rituelle Darstellung des Todes durch ein Bild des Toten wird in der koreanischen Gesellschaft seit der Einführung dieser Technik über das Medium der Photographie transportiert.

Die Rolle der Portraitphotographie besteht darin, die Spur der Vergangenheit aufzubewahren.²³⁶ Besonders feierliche Momente, z. B. die Hochzeit oder auch Geburtstagsfeste wurden obligatorisch vom Portraitphotographen verewigt und blieben lebendige Tradition. Auch das Familienphoto (Abbild. 38) spielte eine große Rolle, wenn die Kinder ein gewisses Alter erreicht hatten und die Familienbande demonstriert werden sollten, bei Familientreffen auf dem Lande. Ein weiteres Beispiel zeigt eine Kleinfamilie (Abbild. 39), die der Mittelschicht angehörte. Es wurde etwa um 1900 aufgenommen, als gerade das Zeitalter der Modernisierung in Korea begonnen hatte und die Gesellschaftsveränderungen die traditionellen koreanischen Familienstrukturen veränderten. In diesem Portrait sind nur zwei Generationen vertreten, was die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft zur Kern- oder Kleinfamilie widerspiegelt. Die geordnete Aufstellung in der Aufnahme entspricht der Ordnung in der Familienstruktur. Auf dem Photo stehen vorne zwei Mädchen. Der Vater überragt die Gruppe als Familienoberhaupt im wörtlichen Sinne und bildet den Mittelpunkt. Neben ihrem Mann steht seine Frau, die ihren jüngsten Säugling auf dem Arm hält. Es

²³³ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main 1976, S. 12.

²³⁴ Bourdieu, Pierre: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*. Frankfurt 1981, S. 237.

²³⁵ Bronfen, Elisabeth: *Tod. Der Nabel des Bildes*. In: Kritische Berichte, Heft 4, 1993, S. 81f.

²³⁶ Dubois 1998, S. 34.

entstehen Körperkontakte, die auch auf den Betrachter abzielen. Das Photo wurde umso mächtiger und bestimmender, je stärker die tragende Schicht des Bürgertums sich entfaltete, in welcher der Vater die gesellschaftliche Stellung bestimmte, die Mutter die Häuslichkeit gestaltete, beide verbunden im Interesse an der Aufzucht wohlgeratener Kinder.

Die für die Aufnahme eingenommene ernsthafte Haltung und die Feiertagskleidung entrücken die Abgebildeten ihrem Alltag. In gewisser Weise sind sie damit keine Individuen mehr, sondern Träger sozialer Rollen, die ihre Position in der Generationsfolge festlegen. Ebenso wie die Bürgerfamilie Europas präsentiert sich auch auf der Abbildung 40, die um 1900 entstand, eine Kleinfamilie in bester Kleidung und stellt ein typisch koreanisches bürgerliches Bildthema dar, in dem die ideale Bedeutung der Familie als tragende Lebensgemeinschaft zum Ausdruck kommt. Als damals die konfuzianisch geprägte Joseon-Dynastie und ihr starres Klassensystem langfristig nicht mehr haltbar waren, da sich im Laufe der Zeit die wirtschaftlichen Bedingungen verbessert hatten und es den unteren Schichten im täglichen Leben besser ging, hatten die bürgerlichen Schichten das Bedürfnis und die finanziellen Möglichkeiten, sich im Kreise der Familie darzustellen.²³⁷ Auf dem Photo sieht man drei Generationen, und zwar eine Großmutter, ein Elternpaar und ein Kind. Der Mann sitzt mit seinem Kind auf dem Stuhl. Er trägt einen traditionellen Mantel und herunter zieht er noch eine Jacke mit weiterer Hose, die an den Knöcheln gebunden ist. Auf seinem hochgebundenen Haar trägt er den runden Hut, den Gat, aus Rosshaar.²³⁸ Der Gat war während der Joseon-Dynastie ein beliebter koreanischer Männerhut. Er ist schwarz, halb transparent, und konnte nur von verheirateten Männern der Mittelklasse getragen werden. Der Hut symbolisiert also eine gehobene Gesellschaftsschicht und sein Träger stellt sozialen Status selbstbewusst zur Schau. Neben ihm stehen seine Frau und seine Mutter, die ebenfalls mit dem traditionellen Hanbok²³⁹ vornehm gekleidet sind.

²³⁷ Choi, In-Jin 1999, S. 146f.

²³⁸ Sowohl Männer als auch Frauen trugen ihre Haare in einer langen Borte, bis sie verheiratet waren, zu welchem Zeitpunkt die Haare geknotet wurden: Der Mann trägt seinen Haarknoten, den Sangtu, auf der Oberseite des Kopfes, die Frau am Hinterkopf, knapp über dem Nacken.

²³⁹ Man findet den Hanbok in den Wandgemälden der alten Gräber zur Zeit Koguryos, einem der drei geteilten Königreiche (37 v. Chr. bis 668 n. Chr.) und man trug ihn schon, bevor darüber geschrieben wurde. Heute wird der Hanbok noch an Feiertagen und zu formellen Anlässen getragen, speziell am ersten Geburtstag eines Kindes und während der Heiratszeremonie

Es wird nun in aller Kürze und Allgemeinheit auf die traditionelle Tracht Koreas, den Hanbok, eingegangen. Die Grundbekleidung des Hanbok besteht bei den Frauen wie auf der Abbildung 40 zu sehen, aus einem langen Rock, der von der Brust angefangen bis zu den Knöcheln reicht und einem kurzen Jäckchen. Die Tsogori-Jacke, zusammen mit dem spitzen Vorderteil der Socken (Abb. 40, 46, 47) ist das repräsentativste Symbol für eine koreanische Frau.²⁴⁰ Je mehr Kleidungsstücke man trug, desto höher wurde man unter den Frauen geschätzt.²⁴¹ Ein Vergleich zwischen den Bildern 44, 45 und 47 lässt es genau erkennen. Man erkennt zum Beispiel auf den Bildern 44 und 45, dass die Personen aus der unteren Gesellschaftsschicht kamen. Der Adel (Abb. 47) trug Schmuck, ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zum gemeinen Volk, den „Sangnom“. Das gemeine Volk trug im Sommer ungefärbte Kleider aus Hanf (Abb. 44, 45), deshalb wurde es auch „weißes Volk“ genannt.²⁴² Außerdem bemerkt man, dass die Abgebildeten im Gegensatz zur Oberschicht nicht im Photoatelier aufgenommen wurden, denn sie konnten sich dies zeitlich nicht leisten. Daher könnte man fast vermuten, dass die Abbildungen 44 und 45 nicht von Koreanern, sondern von Ausländern als dokumentarisches Material hergestellt wurden. Die Männer trugen eine Hose und ein Sakko, das die Taille bedeckt. Je nach sozialem Status kleideten sich die Koreaner verschieden. Das bedeutete, dass die Kleidung zu einem wichtigen Unterscheidungsmerkmal für den sozialen Rang wurde. Die adeligen Beamten trugen bunte, auf der Brust reichbestickte Gewänder sowie schwarze Kappen (Abb. 41, 43, 51, 52, 53). Die Farbe des Gewandes und die Form der Kappe waren je nach dem Rang, den der Beamte bekleidete, unterschiedlich. Man könnte sagen, dass die koreanischen Kleidungen vor allem dazu dienten, den Körper zu verhüllen. Die Kleider der Frauen sowie die der Männer wurden so hergestellt, dass der Körper nicht zum Vorschein kam.

oder am sechzigsten Geburtstag tragen Koreaner den Hanbok. Aber nicht nur bei den feierlichen Anlässen während eines menschlichen Lebens trägt man einen Hanbok, auch nach dem Tod wird man in ein weißes Hanbok-Sterbekleid gehüllt. Der Hanbok ist daher die traditionelle Bekleidung zu allen feierlichen Begebenheiten.

²⁴⁰ Wenn man die Tsogori-Jacke anzieht und deren Ärmel zur Seite hochhält, so sieht man, dass die unteren Seiten der Ärmel die Form eines Halbkreises haben. Dieser Halbkreis, der die Sonne oder auch den Mond repräsentieren könnte, ist ein Beispiel der so genannten „Schönheit der Rundlichkeit“, die für Korea charakteristisch ist.

²⁴¹ Vgl. Yoo, Tai-Soon: *Koreanerinnen in Deutschland. Eine Analyse zum Akkulturationsverhalten am Beispiel der Kleidung*. Münster 1981, S. 6-17.

²⁴² Ebd., S. 6-17.

Zurück zur Erinnerungsphotographie: Die Aufnahme der Herrscherfamilie (Abb. 41) aus dem Jahr um 1910 ist definitiv eine sorgfältig arrangierte Atelierphotographie. Die Gewänder, die man bei beiden Männern auf der Abbildung sehen kann, sind besonders lang; sie berühren den Fußrücken und auch die Ärmel sind lang und weit. Diese Gewänder trugen hohe Beamte oder Gelehrte als Alltagskleid. Später wurde es als einziger Gesellschaftsanzug von den Männern Koreas getragen. Das Photo der Familie gehört zu einer repräsentativen Selbstdarstellung, für die der Photograph die passenden Requisiten in seinem Atelier bereithielt, um die Kunden in einer ihrer Eigenart entsprechenden Umgebung zu zeigen. „Die Fülle des Materials“, schreibt Wolfgang Kemp, wirke sich „auf die Veränderung der Körpersprache“²⁴³ aus. Auf dem Bild füllt die Mutter den Sessel vollständig mit ihrem Körper aus, legt ihre Hände vorne auf ihre Beine und beansprucht somit den ganzen Bildraum. Sie bildet das innere Zentrum der Familie. Die Einrichtung des Ateliers und die auf Kundenwünsche wartenden Modelle sind erzählte Momente des Bildes, die zur Szene werden. Dies ist eine herrschaftliche Körpersprache, wie sie auch in frühen koreanischen Gemälden oft auftritt und lässt wiederum an klassische Vorbilder denken, z. B. an die Portraits König Tae-Jos von 1410 (Abb.14) und Chang Mal-Sohn aus dem 15. Jahrhundert (Abb. 15), die die Tradition des Fürstenportraits in der Malerei begannen. Dort stützt sich der Dargestellte auf den Thronessel als das Signum seiner herrschaftlichen Würde. Der Familienkreis auf Abb. 41 tritt dem Betrachter frontal und mit direktem Blickkontakt gegenüber. Zum Prinzip der Frontalität gehört die Pose, die der Feierlichkeit der Aufnahmen angemessen erscheint.²⁴⁴ Für solche Aufnahmen ist, da sie Achtung und Ehrfurcht vertiefen sollen, die frontale Haltung gewählt, die auch in der Portraitmalerei zu sehen ist. In ihr stellt sich der Mensch denkmalhaft dar, so, wie er im Gedächtnis der Nachwelt bleiben möchte. Die gewollte Starrheit der Bilder ist nötig zur Verkörperung des Bleibenden. Im Hintergrund des Photos steht die achtflügelige Stehwand, auf der Blumen und Vögel aufgemalt sind. Diese prächtigen Bilder der Blumen und Vögel waren als Zimmerverzierung besonders dann beliebt, wenn eine Hochzeit oder der sechzigste Geburtstag an-

²⁴³ Kemp, Wolfgang: *August Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitfotografien 1892-1952*. In: *Kunstchronik* 1982, Bd. 35, S. 487.

²⁴⁴ Philipp, Claudia Gabriele: *August Sanders Projekt „Menschen des 20. Jahrhunderts“*. *Rezeption und Interpretation*. Marburg, Lahn 1986, S. 215.

stand. In diesem Zusammenhang könnte man vermuten, dass die Abbildung 41 entstand, um eines sechzigsten Geburtstags zu gedenken.

Wie schon erwähnt, hält um 1900 in den Photoateliers Koreas die westliche Innendekoration Einzug.²⁴⁵ Abbildung 42, die ein älteres Ehepaar zeigt, erinnert an Familienportraits des Bürgertums aus den Niederlanden vom 16. und 17. Jahrhundert. Das Ehepaar steht in einem Photoatelier an einem Tisch, dessen Tischdecke vorne und seitlich weit heruntergezogen ist und der als unentbehrliches Requisit nach europäischer Tradition ein Tisch nicht fehlen durfte, um eine wohnliche Atmosphäre zu schaffen und den Abgebildeten einen würdevollen Rahmen zu geben.²⁴⁶ Alle Einrichtungsstücke einschließlich der herbeigeschafften Topfpflanzen bis hin zur Tischdecke und dem gemusterten Teppich vermitteln westliche Häuslichkeit. Das Buch auf dem Tisch betont die Würde und Gewichtigkeit der Bürger. Das Ehepaar wirkt ziemlich steif und förmlich in der Ausrichtung auf den Photographen. Es war wohl beabsichtigt, durch ein geschmackvolles Arrangement eine repräsentative Haltung zu erzielen, es sei denn, man nimmt solche Bildprägungen wiederum als Produkt der von den Modellen erwünschten Selbstdarstellung und damit zugleich als ein visuelles historisches Dokument.

Das gleiche Thema zeigt Abbildung 43, auf dem man ein Ehepaar um 1910 sieht. Der Hut des Mannes wird als ein wichtiges individuelles und soziales Merkmal herausgestellt. Der Hut Jeongja-Kwan symbolisiert beim Mann, dass er ein hoher Beamter oder Gelehrter ist, denn diesen Hut trägt im Alltag nur die obere gesellschaftliche Schicht, was sie würdevoll aussehen lässt. Gegenüber der frühen koreanischen Portraitmalerei des Adels, die den Portraitierten nur als Ganzfigur darstellte, zeigt dieses Eheportrait das Paar im Brustbild. Die Konzentration nur auf Gesicht und Oberkörper, die in der frühen koreanischen Malerei kaum vorhanden war, trat als Darstellungsprinzip des beginnenden 20. Jahrhunderts in der Portraitphotographie auf. Knappe Ausschnitte auf das Gesicht zu konzentrieren war ein Gestaltungsmerkmal des „Neuen Sehens“ in der Photographie. Es war auch ein Neues Sehen in der Photographie, dass unbekannte, wohl situierte Bürger und kleine Leute bildwürdig wurden. Der Blick-

²⁴⁵ Choi, In-Jin 1999, S. 174.

²⁴⁶ Peters 1979, S. 46ff.

kontakt des Paares zum Betrachter demonstriert die Selbständigkeit von Mann und Frau als Individuen innerhalb ihrer Beziehung. Obwohl die Ehen in diesen Kreisen nicht aus Liebe und Zuneigung geschlossen wurden, weil sich die Braut und der Bräutigam am Hochzeitstag zum ersten Male kennen lernten, gibt sich das Eheportrait ganz im Sinne eines bürgerlichen Ideals.

Die nächste, in photographischer Hinsicht zentrale Lebenssituation bildete die Hochzeit und sie gab es in verschiedenen Variationen.²⁴⁷ Abbildung 48, ein Photo aus dem Jahr 1910, zeigt ein Brautpaar, das mit der Mode der Zeit ging. In der Aufnahme präsentieren sich zwei frisch getraute bürgerliche Paare im Freien mit charakteristischer Feiertagskleidung, die in gemeinsamer Frontalität dem Photographen gegenüberstehen. Die Frauen halten Blumen in der Hand, die Männer tragen ihre Hüte auf dem Kopf, davor stehen mitten im Bildraum zwei Mädchen, die ebenso wie die Frauen Blumen in der Hand halten. Diese Hochzeitsphotographie zeigt das schöne moderne Hochzeitsbild und den angeblich glücklichen Moment im Leben des Brautpaars. Weitere frühe Hochzeitphotographien, die nicht eine moderne Hochzeit präsentieren, stellen eine traditionelle koreanische Hochzeit dar. Die Abbildungen 49 und 50 zeigen zwei junge Ehepaare in traditioneller Hochzeitskleidung. Durch die äußerliche Erscheinung beider Brautpaare erkennt man leicht, dass sie sehr jung sind. Tatsächlich wurde es in der Gesellschaft gerne gesehen, wenn man jung heiratete. Das Hochzeitskleid der Braut hatte fünf Farben, die hier bei den schwarzweißen und leicht farbig getönten Aufnahmen schlecht erkennbar ist.²⁴⁸ Es sind die Farben, die der „Umyang-Ohaeng“-Lehre zufolge die Welt darstellen.²⁴⁹ Früher durfte man unabhängig von der Gesellschaftsschicht am Hochzeitstag ausnahmsweise eine bunte Kleidung anziehen.²⁵⁰ Die Braut trug auch eine Kopf-

²⁴⁷ Choi, In-Jin 1999, S. 146.

²⁴⁸ Grün symbolisiert den Osten, Weiß den Westen, Rot den Süden und Schwarz den Norden. Die Farbe gelb symbolisiert die Mitte, also das Zentrum und damit den König. Wenn man sich keine fünffarbige Kleidung leisten konnte, zog man ein Kleid aus roter und grüner Farbe an. Das Brautgewand besteht aus Seide, auf dem eine Glückwunsch-Stickerei eingenäht ist.

²⁴⁹ Die Philosophie von Umyang-Ohaeng: Umyang heißt im Chinesischen Yinyang, bedeutet dunkel und hell, das Negative und das Positive, das Weibliche und das Männliche u. ä. Ohaeng sind „fünf Grundelemente“ der physischen Welt: Feuer, Wasser, Holz (Baum), Metall und Erde.

²⁵⁰ In Korea waren Farbstoffe sehr teuer und daher wertvoll. Man konnte nur selten gefärbte Kleider anziehen. Für jede Gesellschaftsklasse gab es besondere Kleidungsregeln. Erstens wollte man damit die unterschiedlichen Klassen voneinander unterscheiden, und zweitens wollte man vorbeugen, dass die Leute verschwenderisch wurden. Es wurde vorgeschrieben, welche Stoffe und Farben man benutzen durfte. Besonders rote Farbstoffe waren sehr kostbar.

bedeckung namens Chukduri. Die farbenprächtig gekleidete Braut verleiht dem wichtigsten Tag des Lebens einen besonderen Glanz. Die Photos (Abb. 49, 50) stiften auf formaler Ebene die Gemeinsamkeit vor dem Photographen, ohne dass jedoch die Personen miteinander kommunizieren. Die frisch getrauten Paare stehen in gemeinsamer Frontalität vor dem Photographen. Von den Portraits der oberen Gesellschaftsschicht (Abb. 51, 52, 53) und der Königinnen (Abb. 54, 55, 56) lässt sich eine Verbindung zur Tradition der Portraitmalerei Koreas herstellen (vgl. Abb. 14 und 15, siehe Kapitel I, 2. 3. 2.). Alle Portraitierten sind frontal von vorne dargestellt, da diese Perspektive die Herrschaft des Königs symbolisierte. Es war dies ein idealer Gesichtspunkt der Portraitmalerei und die Portraitmaler waren bei der Darstellung adliger Beamten bemüht, das hohe Ansehen der Persönlichkeit zu zeigen. Die auffällige senkrechte Komposition der Malerei ist in den Photos wieder deutlich zu sehen, um die große Verehrung für den Abgebildeten, wie in der Portraitmalerei, zu verdeutlichen. Auf die frühen Portraitphotographien Koreas trifft zu, was Pierre Bourdieu, allerdings am Beispiel von Aufnahmen von Personen aus dem bäuerlichen Milieu, über die Pose in der Portraitphotographie gesagt hat:

„Die Photos zeigen die abgebildeten Personen meist von vorn, in der Bildmitte, stehend und als Ganzfigur, d. h. in achtungsgebietender Distanz, unbeweglich in würdevoller Pose verharrend. Wer posiert, wünscht in einer Haltung photographiert zu werden, die weder natürlich ist noch dies sein will ... Eine Pose einzunehmen bedeutet, sich selbst zu achten und von Anderen Achtung zu verlangen“²⁵¹

In Europa hatte sich seit der Renaissance eine Tradition des Portraits herausgebildet. Die technische und wissenschaftliche Vollendung der Portraitkunst führte schließlich zur Photographie. Korea übernahm aber das Portrait und die Photographie auf einmal. Innerhalb kurzer Zeit galt es in Korea, einen Rückstand von etwa 40 Jahren auf Europa hinsichtlich der technischen und künstlerischen Entwicklung in der Photographie aufzuholen. Vor allem der Erinnerungsfotographie wurde ein hoher Wert als Kommunikationsmittel beigelegt.

Daher konnte meist nur der König rote Kleidung anziehen. Das Volk, aber auch die Gelehrten durften keine Kleidung in diesen Farben tragen. Später, am Ende der Joseon-Dynastie, wurde es erlaubt, rot für Hochzeitskleider zu benutzen. Gelb war jedoch nach wie vor verboten. Um vorzubeugen, dass die Reichen ein verschwenderisches Leben führten, war es gesetzlich verboten, Kleidungen bestimmter Farben anzuziehen. Die Hochzeit, eine einmalige Feier im Leben, war jedoch eine Ausnahme. Am Hochzeitstag gab es keinen Unterschied zwischen Armen und Reichen.

²⁵¹ Bourdieu 1981, S. 92.

Es wurde bald zu einer Sitte, einander mit Briefen und beigelegten Portraitphotographien zu beschenken.²⁵² Auf diese Weise verbreitete sich die Portraitphotographie rasch in bürgerlichen Kreisen. Man wollte für die Angehörigen und Freunde in möglichst respektabler und gepflegter Erscheinung festgehalten werden, weil das Bild die Abgebildeten überdauert würden. Sich vor der Kamera photographieren zu lassen, war in Korea schnell zu einer Frage des Selbstwertgefühls und gleichzeitig zu einer alltäglichen Sache geworden. Es war für das Volk eine faszinierende Erfahrung, sich auf gleiche Weise wie die oberen Schichten präsentieren zu können.

Die Photographie sollte rasch die gesellschaftlichen Funktionen der Malerei übernehmen, weil sie wegen der einfacheren Realisierung eine geeignetere Technik zur mimetischen Reproduktion der Wirklichkeit war. In nahezu allen Photogeschichten in Deutschland als auch in Korea findet sich die Feststellung, die Photographie habe den Gebrauch des Portraits, speziell des privaten Portraits, demokratisiert. Mit der Industrialisierung, der Technisierung zahlreicher Lebens- und Arbeitsbereiche einschließlich der Bildherstellungsverfahren gingen tief greifende gesellschaftliche Umschichtungen einher, in deren Folge sich das Bürgertum als politisch und wirtschaftlich dominierende Kraft durchzusetzen begann. Dessen nach Selbstdarstellung drängendes Selbstbewusstsein fand in der Photographie die seiner psychologischen und kommerziellen Lage entsprechende „neue Kunst“.²⁵³ Die weite Verbreitung der Photographie hat in Deutschland und Korea diesen Bewusstseinswandel sicher gefördert.²⁵⁴

2. Die Stellung der Photographen in der Gesellschaft und der Kunst

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts teilte man die Bildende Kunst in das Trikolon Architektur, Malerei und Bildhauerei ein. Heute hat sich die Situation grundlegend geändert. Unsere moderne oder postmoderne Kultur ist von vielen unterschiedlichen Medien geprägt. Die industrielle Revolution, die Entwicklung des kapitalistischen Wirtschaftssystems und die Erscheinung der großstädt-

²⁵² Choi, In-Jin 1999, S. 146f.

²⁵³ Kempe, Fritz: *Daguerreotypie und Daguerreotypisten in Deutschland*. In: *In unnachahmlicher Treue: Photographie im 19. Jahrhundert, ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern*. Ausstellungskatalog. Köln 1979, S. 43.

²⁵⁴ Tann, Siegfried (Hrsg.): *Frühe Photographie*. Friedrichshafen 1985, S. 8.

tischen Konsumgesellschaft brachten diese Medienlandschaft hervor.²⁵⁵ Insbesondere der technische Fortschritt spielte eine wichtige Rolle für den Wandel in der Kunst. So nahm früher der Künstler die Auswahl der Farben vor und vermengte sie in einem individuellen Schöpfungsakt. Mit dem Aufkommen der Farbphotographie und der Druckkunst wurde es jedoch möglich, leicht und schnell qualitativ hochwertige Abbildungen herzustellen und zu vervielfältigen.

Jahrhundertlang hatten Künstler den Wunsch, ihre Bilder zu reproduzieren, um sie weiter verbreiten und sich die – natürlich auch materiellen – Vorteile aus der Verbreitung sichern zu können. Früher wurde das Bild vom Künstler selbst nachgeschaffen oder von seinen Schülern und Helfern. Der Künstler hatte also den gesamten Prozess der Produktion und Reproduktion in seiner Hand oder in Händen, die von ihm beeinflusst worden waren. Der Schwachpunkt der eigenhändigen Vervielfältigung war aber, dass sie zu arbeitsintensiv, zu langwierig und zu teuer war. Die Repliken gab es nur in limitierter Zahl und sie waren nicht einmal identisch mit dem Original. Genau genommen war die Vervielfältigung nur eine Interpretation oder eine Übersetzung des Originalwerks.²⁵⁶

Die Bildenden Künste wurden von der Erfindung der Photographie beeinflusst. Die Technik der Photographie ermöglicht eine objektive Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit. Ihr sachlicher, genauer Aufzeichnungscharakter entspringt vor allem dem Portraitbedürfnis einer Zeit, die anstelle einer idealistischen Portraitkunst eine beobachtende und rationale Portraitphotographie fordert.²⁵⁷ Mit der Möglichkeit, originalgetreu vervielfältigen zu können, rückte die Kunst stärker in das Bewusstsein des Publikums und beeinflusste zwangsläufig auch die Stellung und das Selbstverständnis des Künstlers. Die Photographie beeinflusste nicht nur die technischen Voraussetzungen des Kunstwerks, sondern trug auch dazu bei, die Lage des Künstlers von Grund auf zu ändern. Die Aufmerksamkeit dieses Kapitels gilt den Künstlerselbstportraits und den Künstlerfamilienportraits. Insbesondere wird es sich mit der Rolle von Abbildungen als

²⁵⁵ Walker, John Albert: *Art in the age of mass media*. London 1994, S. 1.

²⁵⁶ Ebd., S. 71.

²⁵⁷ Peters 1979, S. 13.

sozialem Statussymbol beschäftigen, das neben der künstlerischen auch eine technische, ökonomische und gesellschaftlich-soziale Dimension aufweist.

2. 1. Soziale Stellung und Selbstbewusstsein professioneller Photographen in Deutschland

Die Portraiddarstellung, die in Europa jahrhundertlang immer nur das Privileg einer kleineren Schicht gewesen war, begann sich durch die Photographie in bürgerlichen Kreisen allgemein durchzusetzen. Nach Bekanntwerden von Daguerres Erfindung 1839 wurde von verschiedenen Seiten prophezeit, dass das neue Medium künftig Bildunterlagen schneller, müheloser und außerdem noch viel genauer als gezeichnete Skizzen oder Studien liefern werde. Speziell für das Portraitfach kann die photographische Grundlage doppelte Zeitersparnis bewirken. Nicht nur Arbeitszeit des Künstlers wird eingespart, auch für das Modell reduzierte sich der Zeitaufwand erheblich.²⁵⁸ Wer sich photographieren ließ, musste nun nicht mehr so lange stillhalten. Man darf nie vergessen, dass die Malerei früher einer ganzen Anzahl praktischer Zwecke gedient hat. Nur sie konnte das Aussehen einer Person festhalten. Damals war der Maler der Einzige, der die Vergänglichkeit alles Irdischen überwinden und die äußere Erscheinung jedes beliebigen Gegenstandes der Nachwelt überliefern konnte. Im neunzehnten Jahrhundert aber begann die Photographie, diese wesentliche Funktion der bildenden Kunst zu übernehmen. Das authentische Portrait, das nicht von Menschenhand gemacht wurde, war nun da, wie im „Portrait Christi“, das sich auf übernatürliche Weise auf dem „Schweiß Tuch der Veronika“ abgedruckt hatte. Dank der Photographie waren auf einmal „Vera Ikons“ von jedem Menschen möglich.²⁵⁹

Es entsprach dem Geschmack der Zeit, dass gemalte Portraits immer weniger gefragt waren.²⁶⁰ Dies war ein schwerer Schlag für die Lebensmöglichkeiten der Künstler. Die Erfindung der Photographie wurde schon in kurzer Zeit zur Ursache eines Verdrängungsprozesses, in dessen Verlauf die Portraitkunst als Ölmalerei, Miniatur und Lithographie, wie sie für die mittleren Schichten des

²⁵⁸ Honnef 1982, S. 15.

²⁵⁹ Ebd., S. 17.

²⁶⁰ Peters 1979, S. 54.

Bürgertums in Frage kam, fast gänzlich ausgeschaltet wurde. Mit unheimlicher Schnelligkeit setzte sich dieser Prozess durch. Die als Miniaturisten, Lithographen und Maler tätigen Künstler verloren fast alle ihre Existenzgrundlage.²⁶¹ Aus dieser Gruppe kamen nun die Ersten, die sich dem neuen Berufe zuwandten. Viele Maler gingen ganz zu neuen Techniken über. Denn anstelle male- risch interpretierender Gestaltung war es jetzt abbildhafte Genauigkeit, die als künstlerische Qualität im Vordergrund stand.²⁶² Die Künstler, die eben noch die Photographie als eine seelenlose Maschine bezweifelt hatten, die mit Kunst nichts zu tun hätte, machten sie zu ihrem Beruf, als die ökonomische Notlage ihren Widerstand brach und sie dazu zwang, sich auf den neuen Beruf umzu- stellen.²⁶³ Die technische Erfindung der Photographie gab ihnen die Idee zu ei- ner neuen künstlerischen Gestaltungsart, die nun ihrerseits die Technik inspi- rierte, ihr Richtung gab und Aufgaben stellte.²⁶⁴ Das hohe Niveau ihrer photo- graphischen Leistungen resultierte aus ihrer Erfahrung und ihrer künstlerischen und handwerklichen Vorbildung.²⁶⁵ Die Erwartungen waren hoch und stellten gewichtige Anforderungen an Photographen und Abzubildende. Um diese An- sprüche voll erfüllen zu können, musste der Photograph nicht nur die nötigen technischen, sondern auch künstlerische Fertigkeiten besitzen. Aber je weiter das Feld wurde, desto unwahrscheinlicher wurde es auch, dass der Geschmack des Künstlers mit dem seines Publikums übereinstimmen würde.²⁶⁶ So öffnete sich im neunzehnten Jahrhundert eine stets wachsende Kluft zwischen den Künstlern, deren Veranlagung oder Überzeugung es ihnen erlaubte, dem Ge- schmack des Publikums zu folgen, und den anderen, die auf ihre selbst gewähl- te Einsamkeit stolz waren.

Die Industrialisierung machte sich in den Sphären der Kunst bemerkbar. Das kapitalistische Prinzip der freien Konkurrenz veränderte den Charakter der Kunst, besonders beim Portrait, denn sie war dazu gezwungen, sich dem Publi- kumsgeschmack zu unterwerfen, um ihre ökonomische Basis nicht zu verlieren. Damit war die Stellung des Künstlers innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft

²⁶¹ Freund 1976, S. 41.

²⁶² Peters 1979, S. 54.

²⁶³ Ebd., S. 41.

²⁶⁴ Freund 1976, S. 41.

²⁶⁵ Ebd., S. 41.

²⁶⁶ Gombrich 1996, S. 501.

selbst problematisch geworden. Dies zeigte sich seit den frühen 1850er Jahren im Abhängigkeitsverhältnis zwischen Photograph und Kunden. Die meisten Berufsphotographen stammten aus sozial niedrigeren Verhältnissen als die überwiegende Anzahl der Kunden. Doch als technischem Spezialisten auf seinem Gebiet wurde dem Photographen eine Kompetenz zugestanden, die das Verhältnis zwischen ihm und seinem Kunden ausglich. An Stelle der persönlichen Beziehung zwischen Auftraggeber und Auftragnehmer, bei der der Künstler mehr die Stelle eines Kunsthandwerkers einnahm, trat zugleich mit der Entpersönlichung der menschlichen Beziehungen innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft der freie Künstler einem freien Auftraggeberkreis gegenüber.²⁶⁷ Weitaus seltener sind Aufnahmen von Personen, die nicht in einer Auftraggeber- und Auftragnehmerbeziehung zum Photographen standen. Berufsphotographen portraitierten im Auftrag und gegen Bezahlung.²⁶⁸

Mitte des 19. Jahrhunderts, als die Photographie entwickelt wurde, kam es zu einem Wendepunkt in der sozialen und ökonomischen Entwicklung Europas, der sich in der gesellschaftlichen Struktur, in der Umwandlung der Lebensbedürfnisse manifestierte und allen Erscheinungsformen des gesellschaftlichen Lebens seinen Stempel aufdrückte.²⁶⁹ Überall entstehen neue Unternehmungen, Reichtum und Luxus des Bürgertums mehren sich. Parallel zu den sozialen und wirtschaftlichen Veränderungen innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ging eine Änderung des Bewusstseins einher. Die Entwicklung der Industrie, die mit der Entwicklung der Technik Hand in Hand ging, der Fortschritt in den Naturwissenschaften, die sich zur gleichen Zeit mit den Bedürfnissen änderten, die die wachsende Industrialisierung an rationale Wirtschaftsformen stellte, veränderte die Vorstellung des bürgerlichen Menschen von der Natur und wandelte seine Beziehung zu ihr. Ein neues Realitätsbewusstsein und eine neue Bewertung der Natur begannen sich durchzusetzen. In der Kunst folgte eine dem Wesen der Photographie entsprechende Wendung zum Gegenständlichen.²⁷⁰ Diese neue Geisteshaltung bestimmte auch die Aktu-

²⁶⁷ Freund 1976, S. 45.

²⁶⁸ Jäger, Jens 1996, S. 147.

²⁶⁹ Freund 1976, S. 65.

²⁷⁰ Ebd., S. 82f.

alität der Photographie, die in der Art ihres Verfahrens mit den künstlerischen Bestrebungen der Zeit in Einklang zu sein schien.²⁷¹

2. 1. 1. Das Künstlerselbstportrait

Wenn man verschiedene Epochen überblickt, kann man in zahlreichen Kulturen bedeutende Beispiele dafür finden, dass Künstler die eigene Existenz als ästhetisches Phänomen analysiert haben. Dies lässt sich auch bei den ersten Photographen beobachten.

Aus den kleinbürgerlichen Schichten bildete sich ein neuer Kundenkreis für das photographische Portrait. Das Streben des zu Wohlstand gekommenen Kleinbürgers zielt darauf ab, seinen Stand und seine Stellung auch nach außen hin zu dokumentieren. Die fast ausschließliche Aufgabe der Photographie in dieser Zeit besteht darin, dieses Repräsentationsbedürfnis zu befriedigen.²⁷² Eine Form der Repräsentation war zweifellos das Künstlerselbstportrait, das eng mit dem eigenen Selbstverständnis als Künstler verbunden war, wie etwa in Hermann Krones (1827-1916) bekannter Aufnahme von 1858 „Selbstportrait im Atelier“ (Abb. 57, 58). Krone eröffnete das erste photographische Lehrinstitut in Deutschland und bemühte sich in Vorträgen und Veröffentlichungen um die Weitergabe photographischer Kenntnisse, vor allem um die Photographie vervielfältigend nutzbar zu machen. Er spielt in der Geschichte der Photographie in Deutschland eine besondere Rolle, da er in seinem langen Leben alle Entwicklungsphasen der Photographie erlebte und höchst aktiv mitgestaltete. Von besonderem Interesse sind seine Lebenserinnerungen.²⁷³ In dem Bild mit Kameras, Objektiven und anderem photographischem Gerät demonstrierte er auf verhalten sachliche Weise, dass er Herr dieser vielfältigen Technik ist. Man erkennt Körper und Gesten, Sinnlichkeit kommt ins Spiel. Der Künstler findet hier seine eigene, menschliche Identität erstaunlicherweise nicht durch den, sondern in dem Apparat.²⁷⁴ Der Arbeitsprozess selbst ist das Thema, die Interaktion von Gegenstand, Medium und Person. Der Künstler ist im Bild. Er

²⁷¹ Ebd., S. 83.

²⁷² Ebd., S. 65.

²⁷³ Baier 1977, S. 496.

²⁷⁴ Jäger, Gottfried: *Der Apparat, das Licht*. In: *Kunstforum international* 1995, Bd. 129, S. 118.

blickt sich mit der Kamera im Raum, in seiner Kammer um.²⁷⁵ In der Aufnahme bekundet Krone als Photograph sein unerschütterliches Selbstgefühl in der ruhigen, gelassenen Haltung von Menschen, die sich ihrer Person und ihrer Umwelt sicher waren²⁷⁶ und folgt damit einer Tradition, die durch Albrecht Dürers Selbstportrait von 1500 (Abb. 17, siehe Kapitel I, 3. 1. 1.) begründet wurde. Wie einige Portraitmaler des 19. Jahrhunderts ihre Selbstportraits durch bestimmte Attribute oder Symbole bereicherten und über die simple Vordergründigkeit hinaus auf eine andere Verständnisebene zu bringen trachteten, so ergriff Krone in dem Selbstportrait die Gelegenheit zu einer sinnreichen Selbstdeutung.²⁷⁷

Soweit die Photographen überhaupt einen auf Kunst gerichteten Anspruch an ihre Portraits stellten und mehr als nur ausreichend ähnliche Portraits anfertigen wollten, war Charakterdarstellung die am meisten propagierte Pflicht. Das war leichter gefordert als photographisch umgesetzt. Denn die Kamera war nach gebräuchlicher Meinung eigentlich ungeeignet, charakteristische Portraits zu schaffen.²⁷⁸ Angesichts der scheinbaren Überlegenheit der Malerei ging Krone dazu über, aus der technisch bedingten Not eine Tugend zu machen und sich mehr auf den charakteristischen Moment zu konzentrieren. Krone suchte im Gesicht einen Ausdruck zu finden und festzuhalten, welcher dem Naturell und dem Charakter des Künstlers selbst am besten entspricht. Er stellt sich selbst in seinem Atelier dar. Haltung, Kleidung und Arbeitsumgebung stehen in harmonischer Verbindung zueinander und bezeugen das entsprechende bürgerliche Selbstbewusstsein des Künstlers. Die Präsenz des Ich bietet die Möglichkeit der Selbsterkenntnis und eine Form, den eigenen Körper zu analysieren, ebenso wie seine Ausstrahlung im Raum und seinen Durchgang durch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.²⁷⁹ Krone gestaltete ein Werk, in dem die Photographie die Präsenz des eigenen Ichs erlaubt, mittels seines eigenen Bildes, seines Schattens oder seiner Spur.

²⁷⁵ Ebd., S. 118.

²⁷⁶ Honnef 1982, S. 12.

²⁷⁷ Ebd., S. 124.

²⁷⁸ Kaufhold 1986, S. 86.

²⁷⁹ Picazo, Gloria: *Das Subjekt, das Objekt*. In: *Kunstforum international* 1995, Bd. 129, S. 105.

2. 1. 2. Das Künstlerfamilienportrait

Die Photographen der Zeit, für die die Ästhetik der Photographie in ihrer Annäherung an die Malerei bestand, glaubten malerisch zu sein. Noch stand damals die Photographie ganz im Banne malerischer Tradition, lieh sich ihre Attribute wie den Vorhang, die Säule oder den gemalten Garten und ihre typischen Posen aus der Kunstgeschichte, um die Photographierten in ihrer Bedeutung zu erhöhen. Insbesondere bei Familien- und Verwandtenbildern wurde Gruppenzusammenhalt auch durch Körperkontakt symbolisiert.²⁸⁰ Die Familie war die Basis des sozialen wie emotionalen Lebens. Bei der zentralen Bedeutung, die einem intakten Familienleben beigemessen wurde, wird deutlich, wie sehr sich die Photographie eignete, in den Familienkult des 19. Jahrhunderts integriert zu werden. So wichtig wurde die Familie als Basis der individuellen und gesellschaftlichen Existenz genommen. Selbstvergewisserung und Selbstkontrolle in Verbindung mit der häufig emotional besetzten Erinnerung an gemeinsam verbrachte Zeiten machten Familienphotographien zu einem besonders geschätzten Artikel. Tatsächlich dominierten Photographien respektabler Individuen in Verbindung mit einer ideell vorhandenen Familie, eingebunden in eine größere Referenzgruppe von Freunden und Bekannten bis hin zu bewunderten Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens. Besser als andere Symbole oder Gegenstände konnten daher Photographien die Ganzheit einer Familie in einem größeren sozialen Kontext symbolisch darstellen.²⁸¹ Eine der bedeutendsten und interessantesten Aufnahmen von Krone aus dem Jahr 1875 ist „Der Photograph mit seiner Familie“ (Abb. 59), das dem Bildtypus des biedermeierlichen Familienportraits folgt (Abb. 23, siehe Kapitel I, 3. 1. 4.). Krone zeigte sich mit dem Bild selbst als Photograph in einer neuen Aura der Öffentlichkeit des Privaten. Durch die Ateliereinrichtung wurde bestenfalls andeutungsweise bürgerliches oder großbürgerliches Wohnen imitiert. Dementsprechend wurde auf Äußerlichkeiten großer Wert gelegt. Die Kleidung zeigte die soziale Stellung an und sollte die Ausstrahlung der Träger erhöhen. Bei der Kleidung dominierten dunkle Farben sowohl bei Männern als auch bei Frauen. Auch hier war Respektabilität oberstes Gebot. Auf den Bildern tragen Männer dunkle Anzüge und Frauen lange, wenig ausgeschnittene Kleider, die die Un-

²⁸⁰ Jäger, Jens 1996, S. 154.

²⁸¹ Ebd., S. 162.

terscheidung zwischen Bürger und Aristokraten kaum zulassen. Außerdem wird die Wahrheit in der Darstellung der äußeren Geschehnisse, der Requisiten, Möbel etc. zur Hauptbedingung eines photographischen Portraits erhoben.²⁸² Der Hintergrund wird, gemäß der sozialen Stellung des Aufgenommenen, mit symbolischen Requisiten malerisch erweitert, wie sich aus dem Familienportrait von Krone erkennen lässt.²⁸³ Wichtigstes Dekorationsstück war der kleine Tisch. Es folgten Draperien, Bücher und Blumen bzw. wie bei Krone ein Musikinstrument, also in der Mehrzahl Einrichtungsgegenstände, die in Wohnräumen mit bürgerlichem Standard universell verbreitet waren. Das Atelier des Photographen wird zur Requisitenkammer eines Theaters, in dem für alle beruflichen Rollen die passenden Charaktermasken bereitgestellt sind.²⁸⁴

Die Familie wurde somit symbolisch in einen weiteren sozialen Kontext eingebettet, unter Beibehaltung des privaten Prinzips.²⁸⁵ Einerseits kann dies für den Photographen als Tendenz zur Aristokratisierung bürgerlichen Lebens interpretiert werden, indem adelige Ahnengalerien nachgeahmt wurden, auf der anderen Seite „verbürgerlichte“ der Adel, indem er begann, Photographien zu sammeln.²⁸⁶ Dieses Familienphoto Krones selbst war ein Statussymbol. Es setzte einen gewissen Wohlstand voraus und der Besitzer bewies damit seine moderne und zeitgemäße Haltung. Diese bürgerliche Kultur hob den Einzelnen als respektables Individuum hervor, das seine Identität und Kraft aus der Privatsphäre schöpfte.²⁸⁷

Die Pflicht des Photographen der Zeit bestand darin, ein ähnliches und zugleich ein charakteristisches Bild zu liefern.²⁸⁸ In einem Lehrbuch von Paul Schulze-Naumburg, das im Jahre 1896 für den Künstlernachwuchs geschrieben wurde, hieß es, wenn es dem Künstler gelingt, in seinem Bilde einen Charakter, einen ganzen Menschen darzustellen, zu dem ihm der Portraitierte auch nur die Anregung geboten hat, und dies mit durchaus künstlerischen Mitteln erreicht, so erfüllt das Bild alle Ansprüche auf ein Kunstwerk. Um den Charakter zu tref-

²⁸² Freund 1976, S. 77.

²⁸³ Ebd., S. 75.

²⁸⁴ Ebd., S. 74.

²⁸⁵ Jäger, Jens 1996, S. 163.

²⁸⁶ Ebd., S. 163.

²⁸⁷ Ebd., S. 175.

²⁸⁸ Kaufhold 1986, S. 70.

fen, sei es notwendig, den zu portraittierenden Menschen genau zu kennen, sich aufgrund der Kenntnis seiner Lebensart und Gewohnheit, seiner Kreise und seiner Seele eine Auffassung zu bilden. Erst dann könnte sich etwas innerlich Geschautes offenbaren.²⁸⁹ Ein Photograph wie Herrmann Krone wollte Charaktere und bewusste Affekte in den Physiognomien gestalten.

Photoateliers gab es in Deutschland schon gegen Mitte der 1850er Jahre in jeder größeren Stadt, selbst in manchen Dörfern gab es einen oder auch mehrere Photographen²⁹⁰ und es setzte ein steiler Aufschwung der kommerziellen Photographie ein. Mehr Kunden konnten gewonnen werden, und mehr Menschen konnten sich den Besitz von Photographien leisten. Insgesamt gehörte das photographische Gewerbe zu den dynamischsten Branchen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Portraitphotographie erlebte, was Preise, Qualität und Formen der Personendarstellung betraf, eine rasante Entwicklung.²⁹¹ Parallel zu dieser Entwicklung und zum großen Teil von ihr verursacht, vollzog sich der künstlerische Verfall der Portraitphotographie. Als sich die Verbilligung des photographischen Portraits durchgesetzt hatte und sich damit die Zahl der Abnehmer erheblich steigerte, überlebten nur die Künstler, die sich auf das neue Format und den billigeren Preis umstellten.²⁹² Aber verglichen mit den früheren Aufnahmen verloren die jetzigen immer mehr an Qualität, denn der Geschmack des Publikums zählte, wenn man den Beifall der Kundschaft nicht verlieren wollte. Das Schicksal der Künstler musste unter den ersten Photographen jeden treffen, der der kommerziellen Seite des Berufs nicht genügend Aufmerksamkeit widmete.²⁹³

Gegen Ende des Jahrhunderts kamen dann Apparate auf, die leichter zu handhaben waren. Hunderttausende, die früher zum Photographen gegangen waren, um sich portraittieren zu lassen, photographierten sich nun selbst. Der technische Fortschritt hatte die Amateurphotographie geschaffen, die zwar dem photographischen Gewerbe einen ungeheuren geschäftlichen Aufschwung gab

²⁸⁹ Ebd., S. 75.

²⁹⁰ Gernsheim 1983, S. 285.

²⁹¹ Frizot 1998, S. 103.

²⁹² Freund 1976, S. 54.

²⁹³ Ebd., S. 73.

durch die Notwendigkeit einer Massenproduktion, die sie hervorrief.²⁹⁴ Dagegen wurde die Portraitkunst, soweit sie von photographischen Spezialisten ausgeübt wurde, dadurch außerordentlich geschädigt. Da die Kamera in wenigen Minuten und vollkommen selbständig photographierte, verlor der Berufsphotograph eine seiner wichtigsten Einkunftsquellen, und zwar die Herstellung von Passbildern.²⁹⁵

2. 2. Soziale Stellung und Selbstbewusstsein der Photographen im Übergangszeitalter in Korea

2. 2. 1. Gesellschaftliche Stellung des Künstlers um 1900

Bis ins 15. Jahrhundert war es keine Selbstverständlichkeit, ein Selbstportrait eines Künstlers in Europa zu sehen. Das änderte sich erst in der Renaissance, als der Mensch in den Mittelpunkt der Weltanschauung rückte. Eine ähnliche Entwicklung gab es auch in Korea. Es waren selten Selbstportraits von Künstlern zu sehen, obwohl die Kunst in der Joseon-Dynastie (1392-1910) zur vollen Blüte kam, vor allem der Berufsmaler (Hwawon) spielte bis zum Ende der Joseon-Dynastie eine große Rolle als Hofportraitmaler. Mit der Photographie wurde die Rolle des Hwawon immer bedeutungsloser. Auch wurden in der Joseon-Dynastie die meisten Maler noch nicht als Künstler im heutigen Sinne verstanden, sondern vielmehr als Handwerker, und die meisten Berufsmaler entstammten folglich auch nicht den oberen Klassen. In der konfuzianischen Gesellschaft waren die Künstler wie auch technische und praktische Kenntnisse jeder Art nicht hoch geschätzt.

Die koreanische Gesellschaft war um 1900 noch von dem feudalen Klassensystem der konfuzianischen Joseon-Dynastie geprägt:²⁹⁶ An der Spitze standen die gelehrten Aristokraten, die in Regierung, Militär und Gesellschaft dominierend waren. Den zweiten Rang nahmen die untergeordneten Staatsdiener ein, die im unteren bürokratischen Exekutivbereich fungierten, d. h., sie bildeten die Schicht kleiner Funktionäre des Staats- und Herrschaftsapparates. Diese bilde-

²⁹⁴ Ebd., S. 97f.

²⁹⁵ Ebd., S. 98.

²⁹⁶ Schibel-Yang 1995, S. 8.

ten die Mittelklasse, der die technischen Beamten, lokale Verwaltungsfunktionäre, Akademiker wie Regierungsbeamte, Doktoren, Anwälte und auch Künstler angehörten. Der dritte Rang in der koreanischen Gesellschaft umfasste Bauern und Warenhändler, die den größten Teil der Bevölkerung ausmachten. Die letzten in der Rangfolge waren die Tschongmin, was in der wörtlichen Übersetzung „die unwürdigen Menschen“ bedeutet. Sie wurden in der Joseon-Gesellschaft als unwürdige Tätigkeiten ausführende Leute bezeichnet. In der Regel war ein akademisches Studium gesellschaftlich hoch angesehen, während Handel und Handwerk gering geachtet wurden. Obwohl dieses soziale Klassensystem zu Beginn des 20. Jahrhunderts keine rechtliche Geltung mehr besaß, übte es auf die geistige Kultur Koreas weiterhin großen Einfluss aus.

Mit dem Zusammenbruch des traditionellen Klassensystems schlug die europäische Kultur ihre Wurzel tief in den koreanischen Boden und die Schichtung der Gesellschaft änderte sich, und das beeinflusste auch die Photographie. Die wachsende Anerkennung der photographischen Portraits überzeugte das Publikum davon, dass die Photographen im Besitz künstlerischer Ausdrucksmittel seien. Wegen dieser steigenden Verehrung für den Photographen bezeichnete man ihn nun auf Koreanisch mit dem ehrenvollen Titel „Sajinsa“. Das zweigliedrige Wort Sajinsa, zusammengesetzt aus „sajin“ (Photo) und „sa“ (Herr, Meister), bezeichnete jetzt den Photographen als einen respektgebietenden Fachmann für die Lichtbildniskunst.²⁹⁷ Anders als der Hwawon, der als Handwerker zur Mittelschicht der Gesellschaft gehörte, war der Sajinsa Teil der oberen Gesellschaftsschicht. Die meisten Photographen der ersten Zeit betätigten sich gleichzeitig als Beamte oder auch als Kalligraphen und studierten die Kunst des Photographierens im Ausland. Vor allem besuchten sie das geographisch benachbarte Japan, um die Photographie zu erlernen.²⁹⁸

2. 2. 2. Verbreitung des Photoateliers

Seit der Einführung der Photographie in Korea war diese hauptsächlich für Portraits genutzt worden. Die ernsthafte Photographie begann in Korea vor allem mit den Photoateliers. Sie war in der ersten Zeit eine reine Männerdomäne

²⁹⁷ Choi, In-Jin 1999, S. 193.

²⁹⁸ Ebd., S. 191.

ne.²⁹⁹ Es war gesellschaftlich unvorstellbar, dass auch Frauen Photographen sein konnten. Und sie konnten nicht als Kundinnen ins Atelier gehen, wenn dort ein Mann als Photograph tätig war. Mit Hilfe ihrer preiswerten und schnellen Herstellung wurden die Portraitphotographien beim Publikum bald schon populär. Es wurde zu einer alltäglichen Angelegenheit, ein Portrait von sich selbst zu bekommen. Die Photoateliers übernahmen das Portraitieren, was früher allein Aufgabe der Maler war. Photoateliers in Korea waren bereits 1907 zu einer etablierten Institution geworden und in diesen ersten Jahren stand die kommerzielle Portraitphotographie im Mittelpunkt. Damals begann die wirkliche Aktivität der Berufsphotographen.³⁰⁰ Die Photoateliers wurden auf Massenproduktion umgestellt und es entstand eine scharfe Konkurrenz. Diese Photoateliers, die von den ersten in Korea tätigen Photographen gegründet wurden, spielten eine große Rolle für das Populärwerden der Photographie in Korea.

2. 2. 3. „Kunstphotographie“

Als die Photographie sich in Korea durchzusetzen begann, herrschten die Japaner als Kolonialherren.³⁰¹ Bei den modernen Photoapparaten und der Modernisierung der Photoateliers wurde von den Photographen ein großes Gewicht auf künstlerische Portraits gelegt. Die Photographen versuchten nämlich, die Photographie immer mehr der Ölmalerei anzunähern.³⁰² Sie war im europäischen

²⁹⁹ Ebd., S. 198.

³⁰⁰ Ebd., S. 195.

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 80-85. Japanische Herrschaft (1910-1945): Die Kontrolle Koreas durch Japan begann mit dem Protektoratsabkommen von 1905, das dem Land nach dem Japanisch-Russischen Krieg aufgezwungen wurde. Gemäß diesem Abkommen kontrollierte Japan die koreanische Außenpolitik und letzten Endes Polizei und Militär, Währung und Bankwesen, Kommunikationswesen und alle anderen wichtigen Funktionen. Die Koreaner, angefangen von König Ko-Jong bis hin zu Guerillakämpfern, wehrten sich heftig gegen diese Veränderungen. Die formelle Annexion erfolgte, als man feststellte, dass sich die Koreaner niemals mit nomineller Souveränität unter tatsächlicher japanischer Kontrolle abfinden würden. Zwischen 1910 und 1918 festigte Japan seine Macht durch Säuberungsaktionen unter den Nationalisten. Japan übernahm zudem die Kontrolle über das System der Landverteilung und erzwang tiefgreifende verwaltungstechnische Änderungen. 1919 führten diese Maßnahmen – ebenso wie das nach dem Ersten Weltkrieg aufgekommene Bedürfnis nach nationaler Selbstbestimmung – zu einer Bewegung, die heute als Bewegung des Ersten März bekannt ist. Millionen Koreaner demonstrierten friedlich für Unabhängigkeit, aber die Unterstützung aus dem Ausland war gering, die japanische Macht groß, und so wurde die Bewegung brutal niedergeschlagen. In den folgenden Jahren strafften die Japaner ihre Kontrolle, sie unterdrückten nationalistische Bewegungen der politischen Linken und unterstützten die rechtsgerichteten Bewegungen. Die auf Assimilation ausgerichteten Bemühungen führten teilweise zu solch drakonischen Maßnahmen wie dem Verbot der koreanischen Sprache und sogar koreanischer Familiennamen. All diese Maßnahmen wurden erst mit der japanischen Niederlage im Zweiten Weltkrieg beendet.

³⁰² Ebd., S. 226-230.

Sinne Retusche und wurde in Korea „Kunstphotographie“ genannt. Mit Hilfe der Retusche war man nun in der Lage alles zu beseitigen, was Missfallen bei der Kundschaft erregen konnte. Die wichtigsten Mitarbeiter des photographischen Ateliers wurden die Retuscheure und Spezialmaler. Die letzteren waren dazu da, die Photographien zu kolorieren, denn farbige Photographien waren sehr in Mode gekommen.³⁰³ Ein paar Tage nach der Aufnahme wurde die kolorierte Photographie, schön eingerahmt und aufgeklebt, dem Auftraggeber überreicht. Paradoxerweise bezeugte diese malerische Portraitphotographie eine falsche Vorstellung von den eigentlichen Möglichkeiten der Photographie. Trotzdem führte sie in Korea zu einer Veränderung des Bewusstseins von der Photographie, die man jetzt als Kunst anzuerkennen begann. Diese Wahrnehmung der Photographie wurde zu einem Wendepunkt der Portraitphotographie, insofern man nicht nur die äußere Schönheit, sondern den eigenen Charakter auf der Aufnahme bannen wollte. Gleichzeitig wurde das photographische Portrait vom ästhetischen Gesichtspunkt aus betrachtet.

2. 2. 4. Das Künstlerselbstportrait

Der Zusammenbruch des traditionellen Klassensystems in den wilden Wogen der Modernisierung, die Koreas erfassten, beeinflusste bald die Portraitkunst, die nicht mehr das Streben nach gravitätischen, autoritären Portraitdarstellungen wie vorher in den Mittelpunkt stellte, sondern Wert auf Persönlichkeit, Innenwelt und Charakterdarstellung beim Portrait zu legen begann. Ein Portrait sollte im Idealfall das für eine Person Charakteristische zeigen. Nur die Erfüllung dieser Forderung, die zum Symbol der bürgerlichen Demokratie geworden war, machte den Photographen berühmt. So wichtig die Funktion war, die ein Portrait im gesellschaftlichen Leben eines Menschen erfüllte, in der Photographie wurde ein Selbstportrait des Künstlers als etwas anderes erachtet. Es schien zunächst nicht das Bestreben vorhanden gewesen zu sein, sich als Photograph durch sein Selbstportrait in der üblichen Form zu dokumentieren. Die ersten Photographen sahen die Photographie nicht als Darstellungsmedium für Kunst, sondern nur als technisch-funktionelle Erfindung. Somit ist das photographische Selbstportrait des Photographen und des Künstlers mit Frau und

³⁰³ Ebd., S. 228.

Kindern ganz selten gewesen. Ein bekannter Berufsphotograph der Zeit war Shin Chil-Hyun, der als erster koreanischer Photograph ein Selbstportrait anfertigte. Abbildung 60 zeigt seine bekannte Aufnahme aus dem Jahre 1926.³⁰⁴ Der Photograph steht frontal, er blickt direkt zum Betrachter und zugleich setzt er sich selbst als Betrachter in Szene. Dieses Photo ist so angelegt, dass es uns nichts anderes zeigt als seine eigene Erscheinungs- und Rezeptionsbedingungen. Die grundlegenden Fragen, die man an jedes Kunstwerk stellen kann, z. B. Was ist dargestellt? Wie ist es produziert worden? Wie wird es wahrgenommen? etc., fallen hier in eins. Dieses photographische Selbstportrait ist mehr als nur ein Photo. Die Photographie als solche wird als Handlung vorgeführt. Und zwar stellt dieses Photo zugleich die Handlung selbst dar als auch die Erinnerung an sie. Durch bloßes Ansehen der Photographie kann der Betrachter die Fabrikation des Werks analysieren. Nun gilt es, ausgehend von dem, was man sehen kann, den Herstellungsprozess des photographischen Selbstportraits genau zu verfolgen. Shin Chil-Hyun hat sich vielleicht zunächst einen Spiegel besorgt. Dann hat er seine Kamera genau gegenüber dem Spiegel aufgestellt, und zwar in solcher Entfernung und Höhe, dass der Rahmen genau im Bildfeld des Suchers liegt. Und er hat die Schärfe dieser Kamera auf die Spiegelfläche selbst eingestellt und auf sich selbst. Nun ist die Anordnung fertig. Die Maschine braucht nur noch in Bewegung gesetzt zu werden. Man sieht, was in diesem Portrait auf dem Spiel steht: Es gibt den Spiegel, der immer eine direkte Abbildung bietet und immer nur auf das momentane Hier und Jetzt verweist, auf das singuläre Präsens desjenigen, der sich darin erblickt. Es gibt das immer zeitverschobene Photo, das auf ein Früher, auf eine Vorgängigkeit verweist, die in ihrer Zeit und an ihrem Ort festgehalten und eingefroren wird. Das Selbstportrait arbeitet mit der Spannung zwischen diesen zwei Welten. Shin Chil-Hyun, der sich im leeren Spiegel sieht, ist im reinen Präsens der unmittelbaren Anschauung. Diesen Moment der totalen Selbstpräsenz erfassen, einfangen, aufnehmen, den Prozess einsetzen lassen, der das Selbstportrait produziert, das Portrait errichtet und die Selbstbetrachtung in der immobilen Zeit der Photographie festsetzt, heißt aber auch, den unmittelbaren Bezug zum Selbst untergehen zu lassen und das Selbst dazu zu verurteilen, immer vergangen zu sein. Das heißt, ihn nunmehr im Bild und unter dem Bild verschwinden

³⁰⁴ Ebd., S. 196.

zu lassen. Da ist nun dieses Subjekt, dieses im vergänglichen und flüchtigen Moment des Spiegelbilds sich selbst gegenwärtige Subjekt, das von eigenen Reproduktionen begraben wird. Diese Präsentation des Photos im Spiegel bringt den Betrachter in das Werk selbst ein, in die momentane und existentielle Zeit des Sehens. Sie bringt nicht nur mit sich, dass das Werk mit jedem Blick, den man auf es richtet, variiert, wechselt und sich verändert, sondern richtet auch ein komplexes Spiel von Beziehungen zwischen dem photographierten Photographen und gespiegelten Betrachter ein, sie mischt das vergangene Selbstportrait Shin Chil-Hyuns mit dem gegenwärtigen Selbstportrait. Sein photographisches Selbstportrait hätte an dieser Stelle aufrechterhalten können, indem er durch Überdeckung an die Stelle des Gesichts des Betrachters trat, der das Werk mit seinem Blick zwar existieren lässt, aber in seinem Narzissmus zugleich gezeigt wird. An die Stelle von etwas Individuellem tritt ein „Photoapparat“, damit er seinen beruflichen Stolz zur Darstellung bringen konnte. Durch das Selbstportrait manifestierte er sein Selbstvertrauen als Photograph. Wenn ein Photograph sich selbst darstellt, ist das heute nicht mehr ungewöhnlich. Nach längerer Zeit konnte ein photographisches Portrait als Kunstwerk öffentlich anerkannt werden, wenn die zwei Vorbedingungen für das Portrait erfüllt waren, nämlich die Entwicklung des Ichbewusstseins und der gesellschaftliche Aufstieg des Künstlers selbst. Shin Chil-Hyun gibt durch seine Haltung sein eigenes Selbstverständnis und Persönlichkeitsbewusstsein im Zentrum des Bildes wieder. Er hat sich als Künstler entsprechend seiner Vorstellung im Portrait gestaltet, um damit ein seinen Absichten entsprechendes Künstlerportrait hervorzubringen. Shin Chil-Hyuns Selbstportrait als selbstbewusster Künstler ist allerdings in der koreanischen Kunstgeschichte nicht ohne Vorbild: Schon der Maler Yun Du-So hat im 18. Jahrhundert ein Portrait von sich gemalt (Abb. 18, siehe Kapitel I, 3. 2. 1.), das in seiner Frontalität (bei der allerdings nur der Kopf gezeigt wird) und seiner Ernsthaftigkeit wiederum dem berühmten Selbstportrait Albrecht Dürers ähnelt (Abb. 17, siehe auch Kapitel I, 3. 1. 1.).

2. 2. 5. Berufs- und Amateurphotographen

Die Berufsphotographen waren die vorherrschende Gruppe, die für die Einführung und Verbreitung der Photographie in der koreanischen Gesellschaft verantwortlich war.³⁰⁵ Die Photographie wurde durch sie in der Gesellschaft etabliert. Das Photoatelier war eine einzigartige Einrichtung dadurch, dass man sein Portrait photographieren lassen und es bewahren konnte.

Als die Photographie in Handel und Gewerbe in Blüte stand, begannen sich an vielen Stellen des Landes Photoateliers zu gründen. Nun verschwand um die Jahrhundertwende die erste Gruppe der Photographen, die die Photographie als neues Medium der Kunst sahen und es traten Photographen auf, die nur den Kommerz im Sinn hatten. Die Werbung der vielen Photoateliers und die heftige Konkurrenz unter den Berufsphotographen wurden rücksichtslos. Es wurden unsorgfältig angefertigte Portraitphotographien zu Schleuderpreisen angefertigt. Dadurch stand gleichzeitig die Basis des Gewerbes auf schwachen Füßen. Die Photographie wurde als einfache Handelsware behandelt und das Photoatelier als Ort des Warenverkaufs verstanden. Somit verschlechterte sich auch die Bedeutung des Wortes Sajinsa, das ursprünglich eine Respektbezeichnung für den Photographen darstellte.³⁰⁶ Vor allem die Portraitphotographen der Zeit betrachtete man wieder wie früher die Portraitmaler (Hwawon) als Handwerker, die für diesen Beruf keine speziellen Kenntnisse mitbringen mussten und mit der Photographie nur ihren Lebensunterhalt verdienten. Mit der einfachen Erlernung der Phototechnik konnte jeder Photograph werden. Die Abwesenheit einer Fachausbildung und der Rückgang der gesellschaftlichen Stellung der Berufsphotographen riefen bald den Auftritt der Amateurphotographen hervor. Die Amateurphotographen verursachten eine große Welle in der Photographie in Korea. Sie nahmen den bisherigen Tätigkeitskreis der Berufsphotographen in Besitz. Sie, die sich mit der Photographie nur als Hobby befassten, fassten sie als Kunst auf, anders als bei den Berufsphotographen, die nur auf den finanziellen Vorteil bedacht waren. Die meisten Amateurphotographen gehörten zur Ober- oder Mittelschicht, viele von ihnen waren gleichzeitig Gutsbesitzer, höhere Beamte oder auch Akademiker.³⁰⁷ Auf Grund ihres Vermögens konnten sie sich hochwertige Photoapparate leisten. Ihre Bildung half ihnen, sich durch

³⁰⁵ Ebd., S. 212.

³⁰⁶ Ebd., S. 212.

³⁰⁷ Ebd., S. 214.

Bücher und Zeitschriften Spezialwissen über die Kunst der Photographie anzueignen.

Die Tätigkeit der Amateure verbreitete die Photographie als Kunst und erhöhte den photographischen Geschmack der Masse. Zwei verschiedene Stränge liefen bei der Entwicklung des photographischen Portraits nebeneinander her: Auf der einen Seite suchten die Amateurphotographen in der Photographie die Kunst, auf der anderen Seite jagten die Berufsphotographen mit der Wiederholung vergangener Kunstfertigkeit nur nach dem handelsmäßigen Vorteil. Obwohl sich durch die Tätigkeit der Amateurphotographen die Einsicht über die Portraitphotographie in der Gesellschaft im Ganzen erhöhte und die Nachfrage nach der individuellen Portraitphotographie zunahm, fand das Berufsphotoatelier eine große Beliebtheit unter dem Volk. Denn bei dem Berufsphotographen konnte man die notwendigen Passbilder oder Erinnerungsphotographien für wenig Geld erhalten. Somit blieb die Portraitphotographie nahezu ausschließlich die Domäne der Berufsphotographen. Man vergaß langsam, was das Publikum an das ehemalige Photoatelier erinnerte und ebenso verblasste bald der frühe glänzende Ruhm der Portraitphotographen. Die Portraitphotographie, die eine bedeutende Stellung in der Photographiegeschichte einnahm, wurde als Monopol des Photoateliers behandelt. Das Publikum vertrat nun den Standpunkt, dass der Portraitphotograph eine rein handwerkliche Arbeit leiste, die mit Kunst nichts gemein hätte, und man verweigerte der Portraitphotographie hartnäckig, als eine schöpferische Gattung der Photographie anerkannt zu werden. Diese Tendenz beeinflusste nachhaltig direkt und indirekt die Portraitphotographen, die in Korea jetzt schlecht angesehen wurden. Sie gehörten nicht zu den Künstlern, ihr Schaffen wurde nicht als Kunst gesehen. Das große Thema der Kunstphotographie der Zeit wurde dann mehr und mehr die Landschaftsaufnahme. Somit konzentrierten sich die Amateure auf die Außenwelt, die von den Berufsphotographen unberührt blieb.

Unter den speziellen Umständen der japanischen Kolonialzeit bildete die Photographie einen Teil der modernen Kulturbewegung zur Volkskultur. Man wollte nicht nur die europäische Kultur und Zivilisation aufnehmen, sondern auch der Zukunft der Nation auf den Grund gehen und Vaterlandsliebe wecken.

Der erste Photographieverein für Berufsphotographen wurde im Jahre 1926 gegründet.³⁰⁸ Er war zugleich einer der ersten bedeutungsvollen Vereine in Korea, denn als Mitglieder waren nur Koreaner anerkannt. Vereine für Amateurphotographen gab es erst nach 1930. Die meisten dieser Amateurphotographievereine wurden aber von Japanern geleitet. Viele Photographen aus dem ganzen Land beteiligten sich an zahlreichen Photowettbewerben. Da diese aber ausschließlich von Japanern organisiert wurden, konnte man sich der Aufnahmen als Propagandamittel bedienen, um die japanische Herrschaft zu festigen. Die Photographie der Zeit war hauptsächlich von japanischen Sichtweisen beeinflusst. Dagegen errichteten einige koreanische Amateurphotographen eine Erziehungsanstalt für Photographie und gründeten einen Photographieverein, der es mit dem japanischen Photographieverein aufnehmen konnte. Aber die Photographen der Zeit waren nicht zahlreich und stark genug, um der Wirklichkeit gerade ins Auge zu sehen und ihre eigenen Ansichten mit dem Photoapparat auszudrücken. Hier lag die Grenze der damaligen koreanischen Photographen.

Die Gründung eines Photographievereins für Amateure befreite vor allem die einzelne Person aus der Einsamkeit des Hobbys. Durch ihre gesellschaftlichen Aktivitäten konnten sich die Amateurphotographen miteinander über neue Strömungen in der Photographie austauschen. Mit der photographischen Aktivität eröffneten sich auch viele neue Möglichkeiten. Z. B. konnten sich jetzt auch Frauen als Photograph betätigen und auf diese Weise weibliche Kunden anziehen. Die Photographie beförderte die Veränderung der traditionellen Sitten und die Emanzipation der Frauen. Aber unter der japanischen Herrschaft wurde die Freiheit der photographischen Darstellung stark kontrolliert. Die japanische Kolonialpolitik war nicht nur darauf ausgerichtet, die koreanische Gesellschaft gänzlich dem japanischen System unterzuordnen, sondern auch die Nation Korea in dieser Weise abzuschaffen.³⁰⁹ So steht die Rezeption der Photographie in Korea von Anfang an im Zeichen Japans. Aus japanischen Büchern und Zeitschriften informierten sich die interessierten Koreaner über die westliche Kunst.³¹⁰ Durch die tägliche Unterdrückung waren die Möglichkeiten

³⁰⁸ Ebd., S. 260.

³⁰⁹ Ebd., S. 80f.

³¹⁰ Schibel-Yang 1995, S. 1.

der damaligen Photographen sehr eingeschränkt und so sah und hörte man nicht viel von ihrem Wirken. Nach der Befreiung wurden die koreanischen Kunstzirkel von den ideologischen Kämpfen verheert, die im Korea-Krieg (1950-1953) kulminierten und die später, als sich die Agrargesellschaft in eine kapitalistische verwandelte, von den Konflikten zwischen traditionellen und westlichen Werten abgelöst wurden. Diese Umwälzungen fanden ihr Echo in der koreanischen Kunst, die 20 oder 30 Jahre hinter die westlichen Entwicklungen zurückfiel.

3. Der Einfluss von Krieg und gesellschaftlicher Umwälzung auf die Portrait- und Menschenbilder in der deutschen und koreanischen Photographie des 20. Jahrhunderts

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie vor allem die brutalen Erfahrungen mit einem modernen Krieg und mit den nachfolgenden schweren gesellschaftlichen Krisen und Umbrüchen sich in den Portraitphotographien und Menschendarstellungen deutscher und koreanischer Künstler niederschlugen. Deutsche und Koreaner haben vergleichbare historische Erfahrungen gemacht. Was für Deutschland der Erste Weltkrieg war, das war für Korea der Koreakrieg, nämlich die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts, die in beiden Ländern entscheidende soziale und politische Umwälzungen in Gang gesetzt haben. Beide Kriege haben aber auch das Bewusstsein der Menschen radikal verändert haben. Auch unter kunsthistorischem Aspekt lohnt es sich deshalb, die Zeit der Weimarer Republik in Deutschland (1918-1933), die vom Ersten Weltkrieg maßgeblich geprägt wurde und doch eine reichhaltige Fülle an künstlerischen Werken hinterließ, mit der künstlerisch ähnlich fruchtbaren Situation Koreas nach dem Koreakrieg (1950-1953) zu vergleichen. Dabei wird der Schwerpunkt auf jenen Künstlern liegen, die das Portrait zum Thema ihres künstlerischen Schaffens gemacht haben.

Im Folgenden werden die Portraitbilder des deutschen Photographen August Sander (1876-1964) aus den Jahren 1919-1944 „Menschen des 20. Jahrhunderts“ mit dem Werk der drei koreanischen Photographen Lim Seok-Jae (1918-1994), Lim Eung-Sik (1912-2001) und Choi Min-Sik (1921-) auf ihre Gemeinsamkeiten und auch großen Unterschiede hin verglichen. Anders als ihre ame-

rikanischen Kollegen, die berühmte Bilder vom Koreakrieg und seinen Folgen machten, konnten diese koreanischen Photographen das Leid und Elend in ihrem Land nicht mit objektiver Distanz betrachten. Ihre Photos zeigen eine persönlichere Sichtweise; es sind „koreanische Augen“, die die Zerstörungen, das Leid und die Orientierungslosigkeit ihrer Landsleute dokumentiert haben.

August Sander popularisierte die Portraitphotographie dadurch, dass er nicht nur die Mittel- und Oberschicht photographierte, sondern auch Menschen der unteren Gesellschaftsschichten. Mit seinen Portraits ist es Sander gelungen, ein Gesellschaftsportrait seiner Zeit darzustellen, das die Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft reflektiert. Dies ist vergleichbar mit den dokumentarischen Menschenbildern der drei genannten koreanischen Photographen, die zwar individuelle Portraits einzelner Personen zeigen, aber zugleich unverkennbar auch die jeweilige Gesellschaftsschicht, der sie angehören. Sie versuchen damit, einen Blick auf das Individuum zu werfen und über die Situation des Menschen an sich nachzudenken.

3. 1. Portraits und Menschenbilder in der Photographie der Weimarer Republik

Seit Ende des 19. Jahrhunderts hatte die Photographie eine enorme Verbreitung in Deutschland erlebt. Sie wurde von allen Schichten der Gesellschaft gleichermaßen akzeptiert. Man fand sie in der Wohnung des Arbeiters wie in der Wohnung des Handwerkers, beim Kaufmann wie beim Beamten und Industriellen.³¹¹ Menschen unterschiedlichster Herkunft begannen, sich mit dem Photoapparat in der Hand auszudrücken. Namenlose, Personen des öffentlichen Lebens, Künstler etc. verwendeten die Photographie als persönliches Ausdrucksmittel. Ihre Aufnahmen waren voller Menschlichkeit, gelebter Erfahrung und sollten das menschliche Gefühlsleben enthüllen.³¹² Es war eine Gelegenheit, sich narzisstisch am eigenen Bild zu ergötzen. Damit verbreiteten sich Portraits, die Autorität und soziale Stabilität verkörperten, in immer größerem Maße.³¹³ Diese Verbreitung bedingte zugleich den allgemeinen Qualitätsverlust der Portraitphotographie. Durch diese riesige Photoproduktion nämlich nahmen Ange-

³¹¹ Freund 1976, S. 6.

³¹² Frizot 1998, S. 335.

³¹³ Ebd., S. 103.

bot und Nachfrage zu und zogen eine zunehmende Banalisierung des Photo-
produkts selbst wie seines ästhetischen Werts nach sich.³¹⁴ Eine ganze Anzahl
von Photographen begann Ende des 19. Jahrhunderts gegen diesen von der
kommerziellen Massenphotographie verursachten Qualitätsverlust anzukämp-
fen und wollte sie vor ihrem Verfall bewahren.³¹⁵ Als Reaktion auf die begin-
nende Dekadenz der Photographie beschritten einige Ästheten einen neuen
Weg, der von der Realität wegführte: hin zu den piktorialistischen Techniken,
die sich auf den Weg der Nachahmung von Malerei begaben.³¹⁶ Alle Spuren der
Industrialisierung werden vermieden, mit Vorliebe zeigen die Piktorialisten
Landschaften, idyllische Szenen, Portraits und Akte. Es wird oft eine arbeits-
aufwändige Technik verwendet, viele Abzüge sind Unikate, um sich von der
Massenphotographie abzugrenzen. Der Piktorialismus,³¹⁷ ein Phänomen der
Zeit zwischen 1895 und dem Ende des Ersten Weltkrieges, sorgte einerseits für
eine erfolgreiche Verbreitung der Portraitphotographie, stellt aber andererseits
den „Sündenfall der Photographie“ dar. Denn die Photographen versuchten,
durch eine Kombination der Malerei mit der Photographie gewisse Unvoll-
kommenheiten zu beseitigen, durch zahlreiche nachträgliche Eingriffe in das
Negativ und Abzüge mit Pinseln, Bleistiften, Instrumenten und allerlei Mitteln.
Durch diese Retusche wollten sie eine in Wirklichkeit gar nicht vorhandene
Schönheit hervorzaubern. Der Piktorialismus lässt die Portraits möglichst gut
aussehen und der Photograph verließ dabei seine ureigene Domäne, mit Licht
zu zeichnen, da man den allgemeinen Schönheitsvorstellungen nur auf Kosten
des Charakteristischen und Wahren gerecht werden konnte.

Nach dem Ersten Weltkrieg wurde dieser Piktorialismus oft hart kritisiert als
bloße Imitation der Malerei, die das Wesen der Photographie verleugnet habe.
Seit dem Ende des Ersten Weltkrieges kam es der jungen Generation auf etwas
ganz anderes an. Die neuen Ziele hießen Bildschärfe, Klarheit des Themas und
photographische Exaktheit. Die Antwort auf diese Einstellung war die Rich-
tung der „Straight Photography“ oder, in Europa, der „Neuen Sachlichkeit“, die

³¹⁴ Ebd., S. 495.

³¹⁵ Ebd., S. 496.

³¹⁶ Ebd., S. 300.

³¹⁷ Vgl. Dubois 1998. In einer Reaktion gegen den vorherrschenden Kult des Photos als einer
bloßen Aufzeichnungstechnik, die die Wirklichkeit objektiv und getreu wiedergibt, können die
Piktorialisten nichts anderes vorschlagen als eine pure Umkehrung: Sie behandeln das Photo
ganz genauso wie ein Gemälde und manipulieren es auf alle nur erdenklichen Weisen.

sich streng der Dokumentation, aber auch der für die Photographie bezeichnenden Kompositionstechniken, z. B. Standpunkt, Licht und Schatten, Oberfläche, Schärfe etc. verpflichtet fühlte.³¹⁸ Insbesondere in Deutschland folgte daraus eine Photographie, die man experimentell nannte und auf deren Bildern das menschliche Gesicht oft zu einer rein formalen Objektstudie reduziert wurde. Das Neue Sehen eignete sich bestens, das Gesicht oder das ganze Individuum als ein Objekt zu betrachten, das man nach den gleichen objektiven Bedingungen wie eine Maschine photographieren konnte, um eine photographische Kunst mit einer eigenen Charakteristik zu entwickeln.³¹⁹ Insgesamt äußerte sich in den deutschen Bildern dieser Zeit anstelle des selbstbewussten Individuums das problematisierte Individuum.³²⁰ Bedrängt von der Hast des modernen Lebens, von der Zerrissenheit der Nachkriegsnot, im Elend der Städte mit ihren sozialen Abgründen, zwischen Schiebertum und Arbeitslosigkeit, überrollt von den Kunstrichtungen des Absurden, vom Infragestellen allen Seins, schien der Wunsch nach dem geordneten Seienden, der Wirklichkeit der Dinge, auch der Natur und ihren sicheren Kräften, immer stärker zu werden.

Erst im Deutschland der zwanziger Jahre ist die Photographie zum Leitmedium der Bildenden Künste geworden.³²¹ Die Modernität der Photographie war so neu und beeindruckend, dass sogar viele Maler der Neuen Sachlichkeit sich um einen photographischen Stil bemühten. Die große Weimarer Epoche blieb nach dem Zweiten Weltkrieg trotz Wiederentdeckungen und Wiederanknüpfungen Vergangenheit. Die deutsche Photographie hatte wieder Niveau, aber ihr hing der Ruch des Experimentellen an, sie hatte ihre Welthaltigkeit verloren. Was ihr fehlte, war der ständige, aktivierende Kontakt mit der Außenwelt.³²² Was kurz nach dem Zweiten Weltkrieg in der Photographie vorhanden war, stammte von den Dokumentaristen der zerbombten Städte und der Not leidenden Bevölkerung. So beeindruckend viele ihrer Aufnahmen durch die Monumentalisierung von Leid und Zerstörung sind, so wenig gelingt ihnen doch ein Anschluss an den internationalen Standard dokumentarischer Photographie.³²³

³¹⁸ Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Photographie*. Salzburg 1984, S. 297.

³¹⁹ Honnef 1982, S. 13.

³²⁰ Frizot 1998, S. 508.

³²¹ Heiting, Manfred (Hrsg.): *Zwischen Wissenschaft und Kunst*. Göttingen 2001, S. 45.

³²² Ebd., S. 47.

³²³ Ebd., S. 46.

3. 1. 1. Die Portraitphotographie in August Sanders „Menschen des 20. Jahrhunderts“

Die Portraitphotographie des beginnenden 20. Jahrhunderts verlieh jedem Individuum durch neue Aufnahmevarianten oder originelle Einstellungen eine persönliche Identität innerhalb einer genau umrissenen sozialen Schicht.³²⁴ Ein Portrait war zugleich ein Objekt, in dem der ganze Mensch repräsentiert wurde. Der Anstrengung zur Wahrung des Individuellen bei Sander wirkt seine gleichzeitige Typologisierung des Menschen des 20. Jahrhunderts entgegen. Die Fertigkeit der Photographie, als Hilfsmittel psychologischer und soziologischer Erkenntnis zu dienen, ist von keinem Photographen konsequenter genutzt worden als von August Sander.³²⁵

In der Zeit der Weimarer Republik brodelte es in Deutschland, damals ein Land widersprüchlicher Leidenschaften, schwankend zwischen Hoffnung und Niedergang.³²⁶ Das Neue Sehen bemächtigte sich immer mehr neuartiger Photos. Die deutschen Photographen lehrten eine Modernität des Auges und stellten ein modernes Leben dar, wie der physiognomische Bilderatlas von August Sander und vielen anderen. Diesen überquellenden visuellen Reichtum der Weimarer Epoche hat die Hitler-Diktatur mit der Beseitigung und Vertreibung von Künstlern, mit dem Verbot der modernen Kunstrichtungen und der Etablierung einer völkischen Ästhetik sowie einer politisch zensierten Photoreportage gründlich zerstört. In der Hitlerzeit waren die neue Weltsprache der abstrakten Kunst und die modernen Kunstbestrebungen gewaltsam unterdrückt worden.³²⁷ Der Vorwurf gegen Sander lautete, sein Projekt sei antisozial. Denn Sander gab einen umfassenden und gewissenhaften Querschnitt durch die Gesellschaft und es wurde jedem ein fester Platz zugewiesen. Jede von Sander photographierte Person war ein Aushängeschild für ein bestimmtes Gewerbe, eine Klasse oder einen Berufsstand und damit repräsentativ für eine vorgegebene gesellschaftliche Wirklichkeit.³²⁸ Vor allem Sanders Vorhaben, den Menschen, wie er nun einmal durch Vererbung und Anpassung, durch Milieu und

³²⁴ Kaufhold 1986, S. 110.

³²⁵ Wiegand 1981, S. 223.

³²⁶ Sander, August : *August Sander*. Köln 1997, S. 20.

³²⁷ Heiting 2001, S. 46.

³²⁸ Sontag, Susan: *Über Fotografie*. München 1978, S. 62.

Beruf geworden war, auszudrücken, ist ganz das Gegenteil von dem, was die Hitler-Diktatur wollte.³²⁹ Sander schuf durch seine Kamera ein Abbild des deutschen Volkes. Seine „Menschen des 20. Jahrhunderts“ sind Menschen, die dem Photographen begegnen, im Durchgang durch eine Zeit, deren Wechselhaftigkeit gerade in der Gegenüberstellung von verschwindenden und aufkommenden Typen derselben Gattung dokumentiert wird, in der Vergänglichkeit auch ganzer Berufsgruppen.³³⁰ In dieser Serie versuchte Sander, einen Querschnitt durch die Gesellschaft der Weimarer Republik zu geben. Beginnend mit der „Stammmappe“ – Bauernportraits aus dem Westerwald – unterteilt er sein Werk in sieben Gruppen: „Der Bauer“, „Der Handwerker“, „Die Frau“, „Die Stände“, „Die Künstler“, „Die Großstadt“ und „Die letzten Menschen“. Sanders erklärtes Ziel war, exakt abzubilden und so die zeitgenössische Lebensrealität darzustellen.³³¹ Mit seinen betont sachlichen Aufnahmen gelang es ihm, die Menschen in seiner Umgebung sowohl als Persönlichkeit und gleichzeitig in ihrer berufsständischen Rolle oder ihrem sozialen Umfeld darzustellen. Die abgebildeten Menschen verraten ihre Gesellschaftsschicht durch feine Stilunterschiede wie Frisuren, Kleidung, Accessoires, etc. So arbeitete Sander soziokulturelle Unterschiede heraus, die erst später durch Soziologen wie Pierre Bourdieu (1930-2002) mit Werken wie „Die feinen Unterschiede“ beschrieben wurden. Entsprechend seiner Zielsetzung nahm August Sander seine Modelle in verschiedensten Umgebungen auf: Zum einen entstanden Aufnahmen aufgrund von unvorhergesehenen Begegnungen auf der Straße oder in freier Natur, in anderen Fällen handelt es sich um Bilder, die nach vorheriger Absprache im Zuhause der Abgebildeten oder in Sanders Atelier aufgenommen wurden. Stets jedoch wählte Sander die Pose, und oftmals sind es die in die Bildkomposition in prägnanter Weise einbezogenen Beiwerke – ein Stock, eine Blume, ein Werkzeug oder auch ein Kleidungsstück – welche die Menschen in ihrer Zugehörigkeit zu einem Berufsstand oder zu einer gesellschaftlichen Schicht kennzeichnen.

³²⁹ Die Diktatur stellte in großer Strenge die Menschen und ihre deutsche Umwelt als Idealisierung dar, um eine heroische Vorstellung der Deutschen zu erschaffen.

³³⁰ Beker, Jochen: *Passagen und Passanten. Zu Walter Benjamin und August Sander*. In: *Fotogeschichte* 1989, Vol. 9, Bd. 32, S. 41-44.

³³¹ Berger, John: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens. Der Anzug und die Photographie*. Berlin 1989, S. 36.

„Es gibt in unserem Zeitalter kein Kunstwerk, das so aufmerksam betrachtet würde, wie die Portraitphotographie des eigenen Selbst, der nächsten Verwandten und Freunde, der Geliebten“.³³² Benjamin zitierte diesen Satz von Lichtwark in seiner oft zitierten „Kleinen Geschichte der Photographie“ von 1931 und stellte die Forderung auf, dass die Untersuchung nun aus dem Bereich ästhetischer Anerkennung in den Bereich sozialer Funktion rücken und man sich von der Photographie als Kunst der Kunst als Photographie zuwenden sollte. Benjamin hat mit dem Text eine neue, andere Öffentlichkeit erreicht und dadurch auch andere Ebenen der Rezeption ermöglicht. Durch die Vervielfältigung verändere sich der Status des Kunstwerks selbst durch den Verlust seiner „Aura“.³³³ Die Photographie lässt deshalb keine Doppelgänger oder Klone des Originals darstellen und sich nicht als Reproduktions- und Vervielfältigungsmittel einsetzen. Das heißt, die Reproduktion eines bestimmten Werkes existiert nicht, es existieren nur unterschiedliche Reproduktionen ein und desselben Originals. Benjamin hatte Interesse an der schöpferischen Photographie, vor allem hat er in Sanders Portraitphotos Aspekte seiner eigenen Arbeit erkannt, und war begeistert, wie Sander sich die Photographie vom physiognomischen, politischen, wissenschaftlichen Interesse emanzipiert.³³⁴ Offenbar hat Benjamin in Sanders Photos Ideen und Argumente gelesen, die ihm aus der Photodiskussion des 19. Jahrhunderts bekannt gewesen sein müssen und der bloß negative

³³² Benjamin 1976, S. 60.

³³³ Vgl. Frizot 1998, S. 385. Benjamin und seine Aura: Die Aura, die heilige Ausstrahlung des abwesenden Körpers, hinterlässt im photographischen Bild einen wahrheitsgemäßen Abdruck. In der „Kleinen Geschichte der Photographie“ spricht Benjamin dem Kunstwerk eine „Echtheit“ zu, die seiner Meinung nach an „das Hier und Jetzt des Originals“ geknüpft ist, an sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. Die Photographie nahm aber als modernes Reproduktionsinstrument eine ontologische Verschiebung des Werkes vor und nahm ihm dadurch seine Echtheit. Eine Echtheit, die von einer spezifischen Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang herrührte. Das Eindringen der Photographie löste durch massenweises Vorkommen das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab, was zum Verlust seiner Kultwelt führte. Der Gegenstand verlor den Bezug zu den Menschen und Dingen seiner Zeit. Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes verkümmert, das ist seine Aura. Denn noch können das photographische Abbild, sein System der Präsentation der Dinge und seine Bilderwelt der Wahrhaftigkeit eine eigene Aura besitzen, die aus der Tradition der antiken Formen der Repräsentation stammt und auch in der Malerei deutlich wirksam wurde. Betrachtet man Photographien, dann zeigt man das Objekt, dessen Wahrheitsgehalt nicht nur in seiner Authentizität liegt, sondern in seiner Umsetzung als zwangläufig datiertes Relikt, eher unter archäologischen Gesichtspunkten als unter denen eines realen Gegenstands. Die Aura ist nicht nur eine dem Ding innewohnende Eigenschaft, sondern ebenso eine Gabe der Betrachtung und des Blicks. Auch wenn das Photo dem Kunstobjekt, das in seinem Glanz einzigartig ist, etwas von seiner Aura entreißt, so haucht die außergewöhnliche Kraft der Mimesis dem photographierten Objekt die Ausstrahlung wieder ein. Es verleiht ihm die Aura eines idealisierten Typus, einer zeitlosen und lang herbeigesehnten Erscheinung.

³³⁴ Ebd., S. 62.

Widerstand der Malerei für Benjamin positive Devisen eigener Kunsttheorie werden können: Realitätsfülle, Abbildlichkeit und die Identität von Darstellung und sinnlicher Wahrnehmung der Wirklichkeit sind Ideale Benjamins, die er bei Sander wiederfindet.³³⁵

Sanders Phototechnik ist bewusst altmodisch. Die lange Belichtungszeit, die er zu Vorteilen ummünzt, zwingt die Glasnegative zu bedachtsamen, ruhig und bewusst aufgebauten Bildern, die Platten überzeichnen physiognomische Mängel. Durch die gleichmäßige Ausleuchtung der Aufnahmen gibt es keine tiefen Schatten. Weitere Charakteristika von Sanders Aufnahmen sind die durchgängig gewählte „Bauchnabelperspektive“ und die frontale Position der Modelle sowie deren gänzlich undramatisch stille Inszenierung. Sander gab den Modellen Gelegenheit, eigene Gestaltungsideen zu verwirklichen und formulierte auch gerade ihre Bilderwartungen, teilweise bis in sorgfältige Inszenierungen der Spontaneität. Die Ausstrahlung, welche die Personen in der großstädtischen Orientierungslosigkeit auf Sander ausgestrahlt haben müssen, belegt die Stellung und die Bedeutung, die er ihnen in seinen publizierten und geplanten Mappenwerken zugesteht. An diesen Leuten ist abzulesen, was ihren Gesichtern als Spur eingeschrieben ist, und zwar in ihren Gesten und in ihren Haltungen. Dabei beherrscht die Kleidung das Gesellschaftspanorama Sanders. Dass die Bürger in ihrem charakteristischen Gewand erscheinen, liefert dem Betrachter einen Beleg für Sanders Absicht, die Stände zu dokumentieren, aber er muss dazu auch noch andere Hilfsmittel für sein Gesellschaftsbild benutzen: Werkzeug und Arbeitsmaterialien der in ihrem Beruf Portraitierten. So entsteht die Wirkung von Sanders Bildern, angesichts derer man heute glaubt, die dargestellten Personen seien unübertrefflich typisch für ihren Beruf ausgewählt, wo sie nur spezifisch inszeniert sind. Sander überträgt die Mythen der Physiognomie auf die Berufswelt und tröstet über die hereingebrochene Unsicherheit hinweg. So suchte er ein vorindustrielles Idyll der Berufswelt in Photographien umzusetzen, was nicht einmal mehr bei den vorindustriellen Berufen klappte.³³⁶ Sander stellt sich nicht zwischen Beobachter und Abgebildeten, sondern lässt diesen sich selbst darstellen, ohne sich ihm aufzuzwingen. Ebenso wenig um-

³³⁵ Beker 1989, S. 44.

³³⁶ Grasskamp, Walter: *Augenschein. Über die Lesbarkeit des Portraits und die Handschrift des Fotografen*. In: *Kunstforum international* 1982, Bd. 52, S. 27-36.

stellt er die Modelle mit den Attributen des Ateliers, die ihm die verlangte Ähnlichkeit mit sich selbst verleihen sollen.³³⁷ Jeder Mensch scheint ganz die Gesellschaft zu repräsentieren, gleichzeitig aber auch ganz sich selbst.³³⁸ Sander glaubt als Photograph an die Wirklichkeit des gesehenen Individuums. Aber aus Prinzip bleibt es die Freiheit der exakten Einzelbeobachtung, der sinnlichen Wirklichkeit, die wahr ist und ohne ideologische Beschränkung von den verschiedensten Ausgangspunkten möglich ist.³³⁹ Sander machte es sich denkbar einfach, er mischte sein Panorama nach den Berufen und die portraitierten Bürger sind demnach mit einem Bildtitel nach ihrer Klassenzugehörigkeit klassifiziert: eine Überlieferung eines physiognomischen Zeitbildes.³⁴⁰ Er gesteht ihnen keine Individualität zu, und diese scheint nur dort aufzuleuchten, wo die portraitiert werden, die mit ihren Randberufen nahezu geadelt scheinen.

Privatheit steht für das, was einst als Individualität, als gesellschaftliche Entfaltungsmöglichkeit signalisiert worden war, die aber in dem von strengen Klassen- und Berufseinteilungen dominierten Panorama endgültig verabschiedet zu sein scheint. Sanders Gesellschaftsbild erweckt damit den Eindruck, dass nicht die Menschen die Rolle der Arbeit festlegen, sondern die Arbeit die Rolle des Menschen.³⁴¹ Die „Menschen des 20. Jahrhunderts“ gewähren einen kleinen Einblick in die Art des eigenen Sehens von Menschen und des Festhaltens von Menschen. Sander weist vor allem die seltene Motivation des Photographen auf, die Menschen, die er vor sein Objektiv bringt, zu lösen, jede Pose und Maske auszuschließen, sie vielmehr in einem vollkommen natürlichen, selbstverständlichen Bild zu fixieren.³⁴² Im Ganzen betrachtet erweist sich diese von Sander zusammengestellte Sammlung als eine anschauliche Präsentation eines vielschichtigen Gesellschaftsbildes der Weimarer Zeit. Im Einzelnen treten dem Betrachter unterschiedliche Menschen sowohl als Individuen und mit ihren Eigenheiten als auch als seinerzeit typische Mitglieder einer Gesellschafts- oder Berufsgruppe vor Augen – eine doppelwertige Form der Gestaltungs- und Sehweise, für die August Sanders Schaffen wohl einzigartig steht. Mit diesem

³³⁷ Beker 1989, S. 45.

³³⁸ Ebd., S. 45.

³³⁹ Ebd., S. 41-44.

³⁴⁰ Heiting, Manfred (Hrsg.): *August Sander, 1876-1964*. Köln, London 1999, S. 16.

³⁴¹ Grasskamp 1982, S. 27-36.

³⁴² Wiegand 1981, S. 223.

Bilderbuch war es Sander gelungen, ein Gesellschaftsportrait seiner Zeit darzustellen, das auf die Reflexion des Individuellen in Beziehung zum Typischen der jeweiligen Gesellschafts- und Berufsgruppe sowie auf die Frage der gegenseitigen Beeinflussung von Mensch und Gemeinschaft abzielte. Vergleichende Photographie und unmittelbare Beobachtung sind dabei die treffenden Stichworte, die Sanders methodische Vorgehensweise charakterisieren und auf sein Bemühen um vorurteilsfreie und wirklichkeitsnahe Darstellung hindeuten. Denn vor allem im Nebeneinander der Bildreihen sah er die Möglichkeit, typische Physiognomien und Körpersprachen unterschiedlicher Berufsstände, Geschlechter und Generationen sowie individuelle Erscheinungsweisen hervortreten zu lassen.

3. 2. Portraits und Menschenbilder in der Photographie während und nach dem Koreakrieg

Die Umgangsweise mit der Photographie spiegelt nicht nur optisch-technische und ästhetische Bedingungen wider, sondern auch gesellschaftliche Entwicklungen. In diesem Sinne ist es hilfreich, den kulturellen und geschichtlichen Kontext in Korea zu berücksichtigen. Der eigentliche Beginn der Photographie als Kunstform in Korea kann auf das Datum der Unabhängigkeit von Japan im Jahre 1945 datiert werden, denn nun konnten die Photographen selbstbewusster auftreten und eigene Wege gehen.

Als Japan im August 1945 vor den Alliierten bedingungslos kapitulierte, herrschte in Korea die allgemeine Überzeugung, dass die Befreiung von der 36jährigen japanischen Kolonialherrschaft sofort zur völligen Unabhängigkeit führen würde. Stattdessen wurde aber bald eine ideologische und politische Aufteilung der Nation im Zuge der weltpolitischen Veränderungen in Gang gesetzt. Im Jahr 1948 kam es auf der koreanischen Halbinsel schließlich zur Bildung zweier separater Staaten, was zum Korea-Krieg führte.³⁴³

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden viele asiatische Länder entkolonialisiert und sie begannen, neue Staaten aufzubauen. Manche Länder versuchten, den

³⁴³ Sohn, Pow-Key / Kim, Chol-Choon / Hong, Yi-Sup: *The History of Korea*. Seoul 1984, S. 329-332.

Weg zur modernen industrialisierten Gesellschaft nach dem westlichen Modell zu finden. Nach 1945 wurde auch Südkorea in das kapitalistische Weltsystem eingegliedert und es folgte die Modernisierung nach westlichem Modell.³⁴⁴ Der Aufbau der modernen Gesellschaft war aber nicht als ein evolutionärer Prozess von Tradition zur Moderne wie in westlichen Ländern zu sehen, sondern als ein in die traditionelle Gesellschaft wie ein Fremdkörper eingepflanzter Systembau. Die 36 Jahre der japanischen Kolonialherrschaft und der Koreakrieg hatten nachhaltige Auswirkung auf den gesellschaftlichen Aufbau und natürlich auf die Photographie Koreas. In den Katastrophen des 1950 begonnenen Koreakriegs starben viele Künstler und Kunstkritiker: Andere gingen nach Nordkorea oder verschwanden spurlos und wieder andere wandten sich von der Malerei im westlichen Stil oder auch von der Photographie überhaupt ab.³⁴⁵

Erst nach dem Koreakrieg begann sich die Photographie zu wandeln und schwamm mit auf der Welle der Photobewegung, die dem Photorealismus entsprang. Diesen Realismus hatte die koreanische Photographie vor allem den ausländischen Nachrichtenkorrespondenten zu verdanken. Während des Koreakrieges berichteten ausländische Korrespondenten über die Ereignisse in alle Welt. Dadurch erlangten ihre koreanischen Kollegen ein entsprechendes technisches Wissen. Außerdem ließen die Ausländer ihnen später auch das Material zukommen. Dank der vielen in Korea stationierten ausländischen Soldaten kamen ebenfalls hochwertige Kameras auf den Markt.³⁴⁶ Nun begann die Photographie eine aktive gesellschaftliche politische Rolle zu spielen. Vor allem fixierte man jetzt auch Bewegungen des Alltagslebens. So war die Photographie der 1950er Jahre etwas völlig anderes als die Photographie vorher. Dabei kämen die einfachsten Dinge des täglichen Lebens so größten Enthüllungen gleich, die Photographie hatte damit die neue Aufgabe, die Augen der Menschen zu öffnen. Trotz dieser neuen realistischen Photobewegung blieb aber die Portraitphotographie thematisch eng und der künstlerische Anspruch redu-

³⁴⁴ Cho, Hyun-Ock: *Soziale Bewegung und Modernisierung in Korea*. Hamburg 1999, S. 71.

³⁴⁵ Schibel-Yang 1995, S. 4.

³⁴⁶ Yuk, Myong-Shim: *한국 현대사진의 역사적 조망 1945-1990*. In: *한국 현대사진의 흐름 1945-1994 (Historischer Überblick über die moderne koreanische Photographie 1945-1990)*. In: *Die Strömung der modernen koreanischen Photographie 1945-1994*. Seoul 1994, S. 11.

zierte sich oft auf die Gestaltung der photographierten Menschen wie in einem malerischen Salonphoto der Vergangenheit.

Die Situation der Photographie in Korea war und ist eine andere als in Europa, wo sie nach 1839 entdeckt, popularisiert, zugänglich gemacht und archiviert wurde. Das archivierte Material in Korea ist unzureichend, die Akzeptanz der Photographie als Kunstform gering. Sie erfährt keine Wertschätzung, da jeder Photos „knipsen“ kann und auch reichlich Gebrauch davon gemacht wurde: Man erinnere sich an die Kolonnen asiatischer Touristen, die Photos schießend durch die Straßen rennen. Demzufolge ist auch die Wechselwirkung der Photographie mit anderen Kunstformen wenn nicht gering, so doch zumindest selten diskutiert. Trotz allem spielt die Photographie eine wichtige Rolle in der Dokumentation des Werdens des modernen Koreas, spiegelt sich doch die Veränderung der Gesellschaft in ihr wider: von der Kolonialzeit über die Unabhängigkeit zum Koreakrieg.

3. 2. 1. Die Portraits und Menschenbilder von Lim Seok-Jae, Lim Eung-Sik und Choi Min-Sik

Individualisierende Portraits lassen sich nicht aus sich selbst heraus verstehen, sondern nur in ihrem Wechselverhältnis mit der Gesellschaft. Die drei koreanischen Photographen Lim Seok-Jae, Lim Eung-Sik und Choi Min-Sik hatten ihren künstlerischen Höhepunkt in den fünfziger Jahren erreicht, als sie darstellten, wie ihre Landsleute die dem Koreakrieg folgenden schweren Krisen und gesellschaftlichen Veränderungen erlebten. So wie August Sander, der in Deutschland Portraits in vollem Maße popularisierte und gleichzeitig demokratisierte, sind diese drei koreanischen Photographen Künstler, die in einer Zeit der Notdürftigkeit den künstlerischen Diskurs in einen sozialen Kontext eingefügt haben. Wie bereits dargestellt, waren Photographen seit der Entwicklung der Photographie zu einer Massenware in Korea schlecht angesehen. Portraits wurden nicht als Kunst gesehen, sondern dienten dem Lebensunterhalt. Erst nach dem Koreakrieg veränderte sich das Selbstverständnis vieler Photographen, die sich als Künstler verstanden; sie schlossen sich zur Gruppe „Shin-Seon-Hoi“ zusammen. Übersetzt heißt dies so viel wie „Versammlung/Club

der Avantgarde“. Diese aus 17 Mitgliedern bestehende Gruppe beschäftigte sich von 1955-60 mit Bildern der Gesellschaft im Stile des Realismus.³⁴⁷ Die drei Photographen, die diesen Photoclub maßgeblich geprägt haben, sollen nun kurz vorgestellt werden: Lim Seok-Jae versuchte, die gesellschaftliche Wirklichkeit darzustellen und photographierte als Erster die untere Klasse, die bis zu dieser Zeit als nicht darstellungswürdig galt. Lim Eung-Sik schuf einen neuen photographischen Stil, den Senghwaljuui („Alltagsrealismus“). Diese neue Welle forderte von den Photographen gesellschaftliche Anteilnahme und die Darstellung das menschliche Alltagsleben. Der Senghwaljuui gehört im weiten Sinne zum Realismus und damit war eine erste neue photographische Ästhetik im Wendepunkt der koreanischen Geschichte nach dem Koreakrieg aufgetreten, so wie die Neue Sachlichkeit aus dem Ersten Weltkrieg in Europa und aus dem Zustand Deutschlands resultierte. Choi Min-Sik zeigt das Leben der Armen Koreas und photographiert seit den 1950er Jahren bis heute nur diese soziale Gruppe. Choi Min-Siks Hauptinteresse lag von Anfang wie bei Sander beim Portrait. Er folgt der künstlerischen Anschauung des Humanismus, sein großes Vorbild ist Edward Steichen. Vor allem sind seine Aufnahmen in Korea dadurch populär geworden, dass sie das Leben der armen und vernachlässigten Leute darstellen. Er attackiert das ärmliche Leben nach der Kriegszeit in den 1950er und 1960er Jahren in Korea und beklagte das damit einhergehende Fehlen menschlicher Würde.

4. Die Portraits und Menschenbilder von Lim Seok-Jae, Lim Eung-Sik, Choi Min-Sik: ein Vergleich mit August Sanders „Menschen des 20. Jahrhunderts“

Das photographische Portrait, das eine Botschaft mitteilen und etwas bewirken möchte, ist genauso wie die Sprache ein von der Konvention geprägtes Instrument zur Darstellung und Interpretation der Wirklichkeit.³⁴⁸ Beim Verstehen realistischer Bilder, z. B. beim Portraitbild, kann der Betrachter auf alltägliche Wahrnehmungsmuster zurückgreifen, die erklären, warum der Maler oder der Photograph den Gegenstand so und nicht anders dargestellt hat bzw. warum er

³⁴⁷ Cho, Woo-Sek: *한국사진가론 (Essay über koreanische Photographen)*. Seoul 1998, S. 157.

³⁴⁸ Dubois 1998, S. 44.

gerade dieses Bild ausgewählt hat etc.³⁴⁹ In diesem Teil wird versucht herauszuarbeiten, welche Gemeinsamkeiten und auch Unterschiede die Portraits und Menschenbilder der miteinander verglichenen Künstlern haben und ob sie als Zeichen für eine bestimmte Mitteilungsabsicht in der jeweiligen Gesellschaft angesehen werden können.

4. 1. Der gesellschaftliche Gesichtspunkt in Lim Seok-Jaes „Lebensalltag der unteren Klasse“

Unter Portrait versteht man natürlich nicht nur das Kopfbild, sondern auch das Bild der gesamten Person.³⁵⁰ Es muss sich dabei nicht unbedingt um eine einzelne Person handeln, auch Personengruppen und einzelne Personen, die in einer Gruppe hervorgehoben werden, kann man als Portrait bezeichnen. Beispielsweise ist auf den Abbildungen 61, 62, 63, 64 und 65 von Lim Seok-Jae der Kopf sehr klein wiedergegeben, die Abgebildeten sind darauf schlecht erkennbar, trotzdem dient das Bild dazu, den Personen einen Charakter zuzusprechen. All diese Aufnahmen zeigen Arbeiter, Lastträger, Bergmänner etc. Lim Seok-Jae versuchte, die gesellschaftliche Wirklichkeit darzustellen und photographierte Angehörige der unteren Klasse. Nach der Befreiung von Japan hatte Lim Seok-Jae im Jahr 1948 zum ersten Mal eine Ausstellung in Seoul.³⁵¹

Abbildung 61 „Lebensmitteleinfuhr“ ist eine seiner repräsentativen Aufnahmen, auf denen er den gesellschaftlichen Gesichtspunkt aufgreift. Das Bild von 1948 zeigt junge Hafendarbeiter ohne Hemd, die vermutlich gerade angekommene Nahrungsmittelimporte von Bord eines Schiffes im Hafen von In-Chon schleppen. Die dynamischen Bildausschnitte werden durch Schräglage der Objekte und entsprechende Ausleuchtung verstärkt. Die gleichen Elemente treten auf Abbildung 62 „Transport“ (1948) scharf hervor. Der diagonale Bildaufbau in „Lebensmitteleinfuhr“ und „Transport“ dynamisiert die Personen und betont ihre körperliche Kraft. Die Kunstfertigkeit des Bildaufbaus bewirkt eine erzählerische Lebendigkeit, die dazu führte, dass diese Bilder zu den bekanntesten

³⁴⁹ Ebd., S. 581.

³⁵⁰ Vgl. Spitzing, Günter: *Fotopsychologie. Die subjektive Seite des Objektivs*. Weinheim / Basel 1985, S. 158.

³⁵¹ Cho, Woo-Sek 1998, S. 88.

Aufnahmen Lim Seok-Jaes werden konnten. Zwei Bergarbeiter-Photos von Lim Seok-Jae (Abb. 63, 64) zeigen das Thema der arbeitenden Menschen vor Ort. Die verschmutzten Arbeitskleidungen der „Bergarbeiter“ von 1952 zeigen die Knochenarbeit und die miserablen Lebensbedingungen der Nachkriegszeit. Ganz offensichtlich ist der Photograph hier nicht nur an der äußeren Erscheinung interessiert, sondern bemüht sich auch, seinen Modellen die Würde in ihrer Selbstdarstellung zu belassen. In ihrer gewohnten Arbeitskleidung und Arbeitsumgebung zeigen die Männer vor der Kamera ein selbstbewusstes Lächeln. Lim Seok-Jae stellt seine Modelle als Individuen und zugleich als Repräsentanten ihrer Klasse dar. Obwohl Lim Seok-Jae in seinen Bildern nur den Moment einfängt, öffnet dieser einen Einblick in das Leben der auf dem Photo dargestellten Personen. Seine Photos zeigen die Arbeiter als Pfeiler der Gesellschaft. Dies war eine absolut neue Tendenz in der zeitgenössischen koreanischen Photographie. Gleichwohl knüpft Lim Seok-Jae mit seinen liebevollen und malerischen Bildern aus der Arbeitswelt an die Genremalerei des 18. Jahrhunderts an, etwa an die Gemälde von Kim Hong-Do, der mit viel Sympathie und Humor die einfachen Leute bei ihren Alltagsbeschäftigungen portraitierte (vgl. Abb. 24 und 25 sowie Kapitel I, 3. 2. 3.).

Auch wenn formal kaum Ähnlichkeiten zwischen Lim Seok-Jaes dynamisch-malerischen und Sanders statisch-monumentalen Photographien bestehen, gibt es inhaltlich viele Gemeinsamkeiten. Das Lieblingssujet beider Künstler sind die arbeitenden Menschen. Sander zeigt die Würde der Arbeiter und Handwerker wie Lim Seok-Jae und hebt ihre körperliche Kraft und Stärke hervor. So hält der Mann meist in durchaus typischer Weise seine Arbeitsgeräte in Händen, umgeben von anderen für seine Tätigkeit erforderlichen Gebrauchsgegenständen.³⁵² Z. B. wird bei Sanders „Maurermeister“ (Abb. 66) von 1932 durch die rechts und links neben der Mauer befindlichen Steinaufschichtungen, auf die er seinen Arm gelegt hat, der Eindruck erweckt, als nehme er sein Werk in Besitz. Stolz und gelassen blickt er in die Kamera, majestätisch in seiner ganzen Positur. Eine andere berühmte Apotheose der Arbeiterklasse ist Sanders Bild „Handlanger“ (Abb. 67) von 1918. Das Bild wird von unten nach oben allmählich schärfer und heller. Im vollen Licht stehen dann der Kopf des Ar-

³⁵² Sander, August: *Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien 1892-1952*, hrsg. v. Sander, Gunther. München 1980, S. 56f.

beiters und sein Tragbrett mit den Ziegeln. Der junge selbstbewusste Arbeiter zeigt sich dem Photographen in frontalem Blick. Die Härte seiner Hände und seine breiten Schultern lassen erkennen, wie viel körperliches Geschick für eine solche Handlangertätigkeit benötigt wird. Körperliche Strapazen und die Spuren der Anstrengung sind ihm aber anzumerken. Der Versuch des Photographen, sein Modell zu idealisieren, legt die Vermutung nahe, dass das Brett hinter dem Mann zusätzlich irgendwo aufliegt.³⁵³ Denn es fällt auf, dass beim Handlanger die Steine eher dekorativ als funktional geschichtet wurden. Trotz dieser formalen Schwächen gelingt es Sander, eine beredte Bildformel für die Stärke und den Stolz des körperlich arbeitenden Menschen zu entwerfen. Ein weiteres Arbeiterbeispiel von Sander ist der „Kohlenarbeiter“ (Abb.68) von 1929. Sander versucht mit diesem Photo, die Härte der Arbeit ungeschminkt zu zeigen. In der Darstellung des Arbeiters zeigen August Sander und Lim Seok-Jae soziales Elend und Hoffnungslosigkeit, aber auch die im Proletariat vorhandene Menschenwürde. Die beiden Photographen versuchen vor allem, die die Arbeitskraft verschleißende Härte ihrer Arbeit konzentriert in einem Bild zu zeigen und ihre Modelle ernst zu nehmen. Lim Seok-Jae und August Sander respektieren die jeweilige Selbstdarstellung ihrer Modelle. Die Bilder beider erzählen vom Leiden, belassen den Abgebildeten jedoch die ihnen verbliebene menschliche Würde, mit der sie vertrauensvoll vor die Kamera treten.

Die Aufnahmen zu Lim Seok-Jaes „Lebensalltag der unteren Klasse“ sind als erster Schritt zum photographischen Realismus in Korea zu werten. Seine Verdienste um die Geschichte der Photographie in Korea waren groß; er bildete mit seinen Werken einen deutlichen Gegensatz zum damaligen photographischen Mainstream. An die Stelle der idyllischen ländlichen Landschaftsaufnahme setzte er die dynamische Arbeitsstelle mit starker diagonaler Komposition. Andererseits konnte Lim Seok-Jae auch eine lyrische Atmosphäre erschaffen, wie man auf der Abbildung 65 „Am Hafen“ von 1946 sehen kann. Lim Seok-Jae nahm das Photo am gleichen Ort wie seine „Lebensmitteleinfuhr“ auf. Im Gegensatz zu Sanders Arbeitern lässt Lim Seok-Jae die Abgebildeten bei ihren realen Beschäftigungen, sie scheinen die Kamera nicht wahrzunehmen. Auf dem Photo „Am Hafen“ zeigt der Photograph einen pausierenden

³⁵³ Philipp 1986, S. 365f.

Hafenarbeiter, der dem Betrachter wie die Personifikation des in sich ruhenden, mit sich und der Welt zufriedenen Arbeiters vorkommt. In selbstsicherer und würdevoller Haltung thront dieser Hafenarbeiter in seinem Fuhrwerk und erwidert den Blick des Betrachters. Die Insignie³⁵⁴ des präsentierten Fuhrwerks gibt dem Betrachter Hinweise auf seinen Beruf. Durch seine Körperhaltung bemerkt man, dass er gerade den Moment des Feierabends nach einem harten Arbeitstag genießt. Lim Seok-Jae zeigt mit seinen Photos nicht nur körperliche Anstrengung, sondern auch andere Arbeitsphasen mitsamt dazugehörigen Kontexten von Menschen einer Gesellschaftsklasse, die gerade den Wandel von einer Agrar- zu einer Industriegesellschaft durchmachen. Obwohl sowohl Sander als auch Lim Seok-Jae in ihren Aufnahmen das harte Leben der unteren Klasse und die ängstlichen armen Leute wiedergeben, gibt es zwischen den beiden einen großen Unterschied. Während Sanders Aufnahmen nach der gesellschaftlichen Stellung differenzieren und geschlechtsspezifische Unterschiede aufweisen, spricht Lim Seok-Jae durch seine Aufnahmen stellvertretend die Gedanken der Arbeiterklasse aus und erlaubt damit die Wahrnehmung ihres harten Lebens. Alle seine Photographien sind voller kontrastreicher, ergreifender Szenen aus dem Alltagsleben.

Auf dem Bild „Straßenarbeiter“ (Abb. 69, ca. 1928/29) stellt Sander die Abgebildeten an einem Geländer wie in einer Pause dar. Im Gegensatz zu Lim Seok-Jaes Arbeiter lässt Sander seine Modelle anscheinend mehr oder minder selbstbewusst vor der Kamera stehen. Bei Sanders Aufnahmen dominiert meist die Ausrichtung auf den Betrachter und das statische Bild, so wie in „Straßenarbeiter“. Auf dem Bild blicken drei junge Arbeiter den Betrachter frontal an. Für Sander bestand bei der Arbeit an seinem Projekt die Schwierigkeit darin, dass er wegen des bewussten Verzichtes auf das Schnappschussprinzip zu seinen Modellen in eine Beziehung treten muss und diese für die Aufnahme eine ihnen passend erscheinende Haltung einnehmen und kein „Photographiergesicht“ machen sollen.³⁵⁵ Die von Sander Dargestellten sind nicht unvermutet geknipst worden. Sie haben sich der Kamera wie einem Portraitmaler dargebo-

³⁵⁴ Das Insigne, meist in der Mehrzahl verwendet als Insignien (lateinisch *insigne*: Abzeichen, Kennzeichen), ist ein Zeichen staatlicher, ständischer oder religiöser Würde und Macht. Dieses soll die soziale Stellung oder das Amt ihres Trägers nach außen hin sichtbar machen.

³⁵⁵ Philipp 1986, S. 367.

ten und machen den Eindruck, dass sie sich ihrer Natur gemäß geben. „Ich gehe auf das Gesellschaftsspiel ein, ich posiere, weiß, dass ich es tue, will, dass ihr es wisst“.³⁵⁶ Wie Roland Barthes mit diesem Satz in seinem Werk „Die helle Kammer“ geschrieben hat, könnten die Modelle von Sander sich an dem ganzen photographischen Zeremoniell ergötzt und es über sich ergehen lassen haben.

Lim Seok-Jae, dessen prägende Zeit in den Jahren zwischen der Befreiung Japans und der Nachkriegszeit lag, gilt als Pionier des Realismus in Korea. Als erster koreanischer Photograph machte er die arbeitende Bevölkerung zum Thema. Damit nimmt er in der Geschichte der Photographie Koreas eine vergleichbar herausragende Stellung ein wie August Sander in Deutschland. Lim Seok-Jae, der der erste koreanische Photograph war, der nach der Befreiung von Japan in Korea eine Ausstellung hatte (1948 in Seoul), befreite durch seine Bilder von den gewohnten Salonphotos und stellte in seinen Aufnahmen Menschen voller Hoffnung dar, die ihrer katastrophalen Situation trotzen und für ein besseres Leben kämpfen. Die meisten Photographen waren nicht dazu in der Lage, die plötzliche gesellschaftliche Umwälzung und die chaotische Zeit nach 1945 wahrzunehmen. Sie waren nur Zuschauer ohne klares Bewusstsein. Nach dem Koreakrieg verschwand seine realistische Tendenz. Unter der damaligen antisozialistischen Regierung wurden politische und sozialkritische Photoreportagen und -dokumente unterdrückt und zensiert. Lim Seok-Jaes Werke galten als extreme ideologische Opposition. Obwohl er seinen photographischen Realismus nicht weiterführte, finden seine Aufnahmen der „Lebensalltag der unteren Klasse“ hinsichtlich ihres künstlerischen Wertes große Beachtung immer noch große Beachtung und prägen bis heute die photorealistischen Strömungen in Korea.

4. 2. Die Wahrnehmung der Wirklichkeit im „Senghwaljuui“-Stil von Lim Eung-Sik

Der Koreakrieg lieferte den Photographen neue Motive und sie wurden gezwungen, der Wirklichkeit direkt ins Gesicht zu sehen. Angesichts des Kriegs

³⁵⁶ Barthes 1985, S. 20.

stieg die politische und gesellschaftliche Notwendigkeit der Photographie, deshalb nahmen viele Photographen am Krieg als Photoreporter teil.³⁵⁷ Lim Eung-Sik war einer dieser Photographen. Nach der Befreiung von der japanischen Herrschaft versuchte er, sich von der malerischen Salonphotographie zu befreien und die Wirklichkeit darzustellen. Schließlich schuf er einen neuen photographischen Stil, den „Senghwaljuui“, und beschäftigte sich seit 1950 mit dem Alltagsleben. Er forderte von den Photographen gesellschaftliche Anteilnahme und die Darstellung des menschlichen Alltagslebens auf ihren Photos.³⁵⁸ Durch die tragischen Ereignisse des Koreakrieges veränderte sich die Betrachtungsweise der Photographie von der Natur und den Dingen gründlich. Die Photographen ließen nun von den malerischen Salonphotos ab. Im Interview mit der Autorin (vgl. Anhang, 4. 1.) schildert Lim Eung-Sik, wie er nach dem Vorbild japanischer Kriegsfotographen einer realistischen Ästhetik folgen wollte, aber diesen Stil nicht als „Sozialistischen Realismus“ präsentieren konnte, wenn er keine politischen Probleme in Südkorea bekommen wollte:

„Nach dem Krieg in Korea kam eine schwierige Zeit. Der Kommunismus in Nordkorea und die Demokratie in Südkorea standen im Gegensatz. In dieser Zeit versuchte ich mich von der Salonphotographie zu befreien und die grausame Realität der Gesellschaft zu zeigen. Das war auch so in Japan, dass die japanischen Photographen die Realität der Kriegszeit in Japan darzustellen versuchten. Man nannte das „Sozialistischer Realismus“ in Japan. Aber in der damaligen Zeit akzeptierte man in Südkorea nicht das Wort „Sozialismus“ und nicht einmal „Realismus“, weil diese Begriffe in der Gesellschaft allgemein als Symbol für den Kommunismus angesehen wurden. Aus diesem Grund nannte ich meinen Stil „Senghwaljuui“ (etwa: „Alltagsrealismus“), der besser im Einklang mit der damaligen photographischen Philosophie und der gesellschaftlichen Realität war.“

Seit Anfang der 1930er Jahre beschäftigte sich Lim Eung-Sik zunächst als Hobby mit der Photographie, die damals von der japanischen impressionistischen Tendenz beherrscht wurde. Auf seinen frühen Aufnahmen (Abb.70, 71) findet man diesen Stil wieder, der typisch für die Amateurphotographie jener Zeit ist. Lim Eung-Sik bediente sich für diese Aufnahmen so genannter Edeldruckverfahren (Pigmentdruck), die in dieser Zeit beliebt waren. In seinem „Bauernhaus“ (Abb. 70) von 1932 findet man einen ähnlichen Bildaufbau wie in Sanders „Mittagspause“ (Abb.72). Die „Mittagspause“ zeigt eine für das

³⁵⁷ Vgl. Lim, Eung-Sik: *내가 걸어온 한국 사진 (Erinnerungen von Lim Eung-Sik)*. Seoul 1999, S. 82ff.

³⁵⁸ Ebd., S. 204f.

bäuerliche Alltagsleben charakteristische Situation und ist eine Genredarstellung im besten Sinn, da hier eine Szene photographiert wurde, wie sie sich ohne Anwesenheit der Kamera immer wieder abspielte.³⁵⁹ Unter Genrekunst versteht man in der Kunstgeschichte die Gattung bildkünstlerischer Werke, welche hauptsächlich Szenen aus dem alltäglichen Leben wiedergeben. Es erscheint angemessen, den szenisch aufgebauten Typus der Aufnahmen, wie „Mittagspause“ von Sander und „Bauernhaus“ von Lim Eung-Sik, unter die Kategorie Genre einzuordnen. Obwohl Sander in dem Bild gerade das bäuerliche Leben zum Thema hat, bemüht er sich, eine Ausrichtung der Person auf die Kamera zu vermeiden und wie in den Werken Lims tatsächliche Szenen des bäuerlichen Alltagslebens festzuhalten. Das „Bauernhaus“ Lim Eung-Siks zeigt den für ein Edeldruckverfahren charakteristischen Weichzeichnereffekt, der an den Farbauftrag eines Gemäldes erinnert. Auf dem Photo sitzt eine ältere Bäuerin in ihrem Garten und ist tief in ihre Arbeit versunken. Sie scheint von der Anwesenheit der Kamera keine Notiz zu nehmen. Das warme Licht, das hell auf die Wand des Hauses scheint, erzeugt den Eindruck eines friedlichen idyllischen Nachmittags. Diese Szene musste allerdings aufgrund der relativ langen Belichtungszeit arrangiert werden. Lim Eung-Sik bemüht sich vor allem darum, das Bild malerisch erscheinen zu lassen, wie es seinerzeit sehr beliebt war. Sein Photo „Auf dem Rückweg“ (Abb.71) aus dem Jahr 1935 zeigt uns auf den ersten Blick auch eine gemütliche Genreszene. Lim Eung-Sik hat dafür die Umgebung im Freien, als Teil des bäuerlichen Lebensraumes, gewählt. Die Kleidungen und der traditionelle Tragekorb auf dem Rücken verweisen auf das typische ländliche Alltagsleben Koreas. Lim Eung-Sik stellt hier zwei Menschen vom Land dar, die nach ihrer harten Feldarbeit auf dem Weg nach Hause sind. Dabei zeigt er sie in einer unwirklichen Atmosphäre. Dieser photographische Impressionismus Koreas ist vergleichbar mit dem Piktorialismus Europas, der in der Photographie mit einer auffallenden Einheitlichkeit in den westlichen Kulturstaaten von Berufs- wie auch engagierten Amateurphotographen gleichermaßen gepflegt wurde. Neuartige Techniken wie beispielsweise die Edeldruckverfahren sind typische Bestrebungen dieser Zeit, dem fertigen Bild nicht nur Dauerhaftigkeit zu garantieren, indem die Silberschichten durch Pigment-, Platin-, Bromöl- und Gummilösungen ersetzt wurden, sondern auch dem Pho-

³⁵⁹ Philipp 1986, S. 261.

tographien das uneingeschränkte Steuern und Kontrollieren des Tonwertumfangs der Photographie zu ermöglichen.³⁶⁰ Die frühe koreanische Photographie war so voller malerischer Effekte, dass der unvoreingenommene Betrachter glaubt, es handle sich um Ablichtungen von Gemälden.

Auch an den Beispielen „Morgen“ (Abb. 73) und „Jugendzeit“ (Abb. 74), die beide 1946, kurz nach der Befreiung Koreas von Japan, aufgenommen wurden, ist zu erkennen, dass Lim Eung-Sik noch nicht frei von der japanisch-impressionistischen Tendenz ist. Obwohl er mit Hilfe des dynamischen Moments die Personen lebendig darzustellen versucht, um ein reales Alltagsleben zu zeigen, haben die Aufnahmen auf den ersten Blick immer noch einen malerischen Effekt. Zu Lim Eung-Siks „Morgen“ findet sich eine formale Ähnlichkeit in Sanders Werk, und zwar im Bild „Die Blumenfrauen“ (Abb. 75), in dem die Personen in einer für Sanders Arbeitsweise gänzlich untypischen Rückenansicht gezeigt werden. Es belegt einen seltenen Versuch Sanders in Richtung Momentaufnahme. Sander scheint nicht nur an den Blumenfrauen sein Interesse zu haben, sondern an der Szenerie des gesamten Platzes.³⁶¹ Blumenfrauen waren zur damaligen Zeit ein gewohnter Anblick in beiden Ländern. Die Industrialisierung der Warenproduktion und die sesshaft werdenden Handwerksbetriebe führten zu einschneidenden Veränderungen. Die Arbeiten Sanders zeigen eindrucksvolle Bilder, wie Arbeitslose und Kriegskrüppel während der wirtschaftlichen Depression auf der Straße ihr Glück versuchten. Lim Eung-Siks „Morgen“ wirkt durch das Licht des Sonnenaufgangs lebendiger als Sanders „Blumenfrauen“. Trotz des elenden Lebens in dieser Zeit versuchte Lim, einen Moment voller Hoffnung einzufangen. Er benutzte dafür den Moment des frühen Morgens, als die Blumenmädchen gerade auf dem Weg zur Arbeit waren. Im Gegensatz zu Sanders „Blumenfrauen“ zeigt Lim in seinem Bild volle Lebenskraft und dynamische Bewegung. Er zeigt wie Sander eine Rückenansicht, nutzt aber den eindrucksvollen Effekt des Gegenlichts, um eine frühmorgendliche Atmosphäre darzustellen.

Auch im Bild „Jugendzeit“ (Abb.74) von Lim Eung-Sik findet sich auf den ersten Blick ein malerischer Effekt. Die typisch kurze Haartracht der beiden Jun-

³⁶⁰ Choi, In-Jin 1999, S. 229f.

³⁶¹ Ebd., S. 269.

gen und ihre Bekleidung, vor allem das kleine Einschlagtuch, das sie auf dem Rücken tragen, lässt uns sofort erkennen, dass sie Schüler sind. Diesem Bild vergleichbar ist ein weiteres Bild von August Sander (Abb.76), das ebenfalls einen Moment der Ländlichkeit darstellt. Die Armbanduhr und die zu hellen Strümpfen getragenen Spangenschuhe der beiden Bauernmädchen orientierten sich am Vorbild städtischer Mode. Die historische Distanz lässt den heutigen Betrachter August Sanders und Lim Eung-Siks Aufnahmen sicherlich anders als damalige Rezipienten sehen, so dass im Rückblick Vergangenes zum Lächeln reizt. Im Gegensatz zu den malerischen Effekten Lim Eung-Siks, die der seine Modelle in weiches, schmeichelndes Licht taucht und mit geheimnisvollen Schatten umgibt, bevorzugte Sander das simple Tageslicht, eine meist frontale Pose der Modelle und eine kalte, klare Authentizität. Sander verzichtet auf dekorativen Umraum, sofern er nicht charakteristisch für das Modell und seinen sozialen Stand ist. Häufig wurde sein Modell sogar vor eine anonyme weiße Wand platziert, so dass der Mensch wie aus dem Nichts auftaucht und nur sich selbst zeigen kann, sich zeigen muss. Wie Sander ermittelte Lim Eung-Sik für seine Aufnahmen im Vorfeld durch lockere Gespräche, wie sich das Modell natürlicherweise bewegte, welche Körperhaltung charakteristisch war, welche Pose ihm das Gefühl gab, ganz bei sich selbst zu sein. Allerdings war es nicht Lims Ziel, seine Modelle wie bei Sander als Typen zu zeigen, sondern eine natürlichere, realistischere Wirkung zu erzielen.

Ab 1950 konzentrierte sich Lim Eung-Sik auf Portraits, die die Zerstörung des Landes dokumentierten. Sein Interesse an der dokumentarischen Photographie wurde geweckt, als er am Krieg als Photoreporter teilnahm. Nach seiner Rückkehr aus dem Koreakrieg zeigte er in Ausstellungen seine Erfahrungen.³⁶² Solche Ausstellungen waren für Flüchtlinge gleichzeitig eine gute Gelegenheit, sich über die Kriegsumstände zu informieren, weil zu dieser Zeit eine Fernsehanlage und auch ein Rundfunkgerät zu teuer waren.³⁶³ Die drei Flüchtlingsbilder (Abb. 77, 78, 79) aus dem Jahr 1950 lassen deutlich erkennen, dass Lim Eung-Sik sich von der Salonphotographie befreite. Seine Photos „Kriegswaise“ (Abb.77), „Kinderflüchtlinge“ (Abb.78) und „Auf dem Weg zur Zu-

³⁶² Vgl. Lim 1999, S. 99-103 sowie das Interview mit der Autorin im Anhang, 4. 2. Die Photos der Ausstellung von 1952 sind verloren, Lim Eung-Sik schickte sie nach Amerika.

³⁶³ Ebd., S. 100.

flucht“ (Abb.79) zeigen einfach nur traurige und stumme Kriegsoffer. Der Betrachter sieht den ärmlichen Wohnort und somit die bescheidene Lage der Dargestellten. Der Koreakrieg wurde für Lim Eung-Sik zum Anlass, sich der Lebenswirklichkeit auch photographisch zu stellen. Kinderphotographien findet man auch in Sanders Werken. Für Abbildung 80 „Straßenkinder“ verwendet Sander ein Querformat, um alle Kinder ins Bild zu bekommen. Sander stellt hier, im Gegensatz zu den Werken Lim Eung-Siks, die Kinder der Großstadt als selbständige Wesen dar: In der Aufnahme stehen die Kinder wie die Erwachsenen, die man in Werken Sanders entdecken kann. Dennoch wirken Sanders Straßenkinder lebendiger als die Kinder von Lim Eung-Sik, auch wenn Sander auf dem Bild die trostlosen Wohnverhältnisse in Form der unverputzten, von Stacheldraht bekrönten Ziegelsteinmauern dokumentiert und auch die hohen Mietshäuser in das Bild einschließt.

Die gesellschaftliche Umwälzungszeit hat zwei Gesichter. Zum einen wirkt sie sich für den Einzelnen positiv hinsichtlich der Befreiung aus der Hierarchie überkommener, einengender Familienstrukturen aus. Zum anderen verlieren sich die in der Großstadt lebenden Menschen in der namenlosen Masse.³⁶⁴ In der Kunst der Kriegszeit in Deutschland als auch in Korea war vor allem die Großstadt Schauplatz von Glanz und Elend. Sander und Lim Eung-Sik entdecken die Schattenseiten der Großstadt mit ihren Elendsvierteln und stellen durch ihre Aufnahmen arbeitsloser Männer schlechte Lebensverhältnisse dar.

Abbildung 81, der „Arbeitslose“ von 1953, ist ein berühmtes Werk von Lim Eung-Sik und zeigt den Erfolg und gleichzeitig die Grenze seines Senghwaljuui-Stils, der ein transformierender Realismus war, in dem der kritische Blick des Photographen auf den Dargestellten offen gelegt wurde. Das Bild spiegelt die damalige harte gesellschaftliche Atmosphäre nach dem Krieg wider. Auf dem Bild befindet sich ein junger Mann, der das damalige bedrohliche gesellschaftliche Phänomen der Nachkriegsarbeitslosigkeit verkörpert, aber es fehlt der kritische Standpunkt des Senghwaljuui. Die Aufnahme neigt mehr zur Form als zum Inhalt der Darstellung, es ist eher wie eine malerische Darstellung, wie sie sich in gleicher Weise in Sanders „Arbeitsloser“ (Abb. 82) finden

³⁶⁴ Ebd., S. 299.

lässt. Lims „Arbeitsloser“ erweckt durch Körperhaltung und Bewegung Assoziationen wie erschöpft, öde, allein etc. Auf dem Photo sieht man einen jungen Mann in abgetragener Kleidung. Er lehnt an der Wand, vom Betrachter lässt sich wegen des gesenkten Kopfs mit angezogenem Hut sein volles Gesicht nicht erkennen. In voller Absicht nahm Lim Eung-Sik diesen Mann in dieser Haltung auf und zeigt dadurch die Massenarbeitslosigkeit der Nachkriegszeit. Der photographische Zugriff war einzig und allein auf die Körpersprache des Mannes gerichtet. Die Hände bleiben in den Taschen seiner ausgebeulten Hose vergraben. Dadurch bekommt die Aufnahme eine geradezu gesenkte Haltung. Auf dem um seine Hüfte gebundenen Papierschild steht „Suche Arbeit“. In „Arbeitsloser“ von Lim Eung-Sik fließen zwei Wahrnehmungskomplexe zusammen: zum einen der gesenkte Kopf, was ein Sinnbild der Resignation ist; zum anderen trotz der Mann seiner Misere, indem er mit dem Papierschild auf der Straße steht, auch wenn seine ganze Haltung und Körpersprache zurückhaltend scheinen. In Sanders „Arbeitsloser“ aus dem Jahr 1928 findet man eine ähnliche räumliche Bildstruktur wie bei Lim Eung-Sik. Mit dem Bild des Arbeitslosen greift August Sander ein zentrales gesellschaftliches Problem der Weimarer Republik auf.³⁶⁵ Es zeigt einen barhäuptigen Mann mit hängenden Schultern und leicht nach vorn gebeugtem Kopf in einem abgetragenen Anzug ohne Kragen, vor einer gemauerten Hausecke stehend. Dass zwischen dem Photographen und dem Portraitierten keine menschlich einführende Beziehung bestand, lässt der abgewandte Blick des Opfers vermuten. Auf der linken Bildseite ist eine Straßenflucht zu erkennen. Die Schäbigkeit der Kleidung und die demutsvoll übereinandergelegten Hände unterstreichen das Elend des Mannes. Sander rückt das Modell gegenüber der Umgebung an den Rand. Aber auch unabhängig von der Frage des Bildausschnittes ist Sander mittels der Kleidung und der Körpersprache seines Modells eine Verkörperung der Arbeitslosigkeit gelungen.³⁶⁶

Das Jahr 1953, in dem Lim Eung-Sik seinen „Arbeitsloser“ schuf, war auch ein bedeutendes Jahr für die Geschichte der koreanischen Photographie, da in diesem Jahr die Photographie, die vorher als keine Kunst galt, in der koreanischen

³⁶⁵ Philipp 1986, S. 297.

³⁶⁶ Ebd., S. 298.

Kunstöffentlichkeit endlich akzeptiert wurde.³⁶⁷ In diesem Jahr durfte der Photoverein „Sajinsahyubhoi“, der 1952 gegründet wurde, dem nationalen Kulturverein beitreten. Trotzdem gelang es aber nicht, die Photographie völlig von den japanischen Tendenzen zu befreien und ihr eine neue Aufgabe zu geben. Der Senghwaljuui-Stil Lim Eung-Siks wurde trotzdem als eine bedeutungsvolle schöpferische Richtung in der Photographie akzeptiert. Diese neue photographische Ästhetik beherrschte die 1950er Jahre und beeinflusste Korea bis in die 1970er Jahre. Über die Portraitphotographie hinaus wendet sich Lim Eung-Sik aber auch wie Sander weiteren Themen zu. Nach den 1960er Jahren entstehen neben den Werken des Senghwaljuui-Realismus zahlreiche Architektur- und Landschaftsaufnahmen, mit denen er typische Lebensweisen und Ausdrucksformen dokumentiert. Besonders erwies er den photographischen Kreisen Koreas große Dienste dadurch, dass er im Jahr 1957 die berühmte, von Edward Steichen zusammengestellte Photoausstellung „The Family of Man“ in Seoul präsentierte.³⁶⁸ Diese Ausstellung wurde zu einem phänomenalen Publikumserfolg in Korea. Sie zeigte ein umfassendes Portrait des Menschen mit Themen wie z. B. Liebe, Glaube, Geburt, Arbeit, Familie, Kinder, Krieg und Frieden. Diese Ausstellung veranlasste damalige Photographen, der Wirklichkeit des Krieges gerade ins Gesicht zu sehen und das Verständnis zwischen den Menschen zu fördern. „Das Wesen der Photographie besteht darin, trotz einer unerwarteten Situation einen wahren Moment zu fassen.“ Das sagte Lim Eung-Sik der Autorin im Jahr 2000 und formulierte damit einen Kernsatz, der während seiner gesamten Laufbahn für seine Arbeitsauffassung als Photograph maßgeblich war. Lim Eung-Sik gilt als bedeutender Wegbereiter der zu seiner Zeit neuen realistischen Richtung, die heute unter der Bezeichnung der dokumentarischen Photographie die Nachfolge seines Senghwaljuui-Stils angetreten ist. An die koreanische Photographieszene hatte er im Jahr 2000 folgende Erwartung:

³⁶⁷ Cho, Woo-Sek 1998, S. 131.

³⁶⁸ Steichens eigene Absicht war es, mit „The Family of Man“ ganz gezielt eine bestimmte Botschaft an die Nachwelt, d. h. an uns alle zu richten, eine Botschaft, die jeden verantwortungsbewussten Menschen betrifft, besonders im beginnenden 21. Jahrhundert, wo an vielen Brennpunkten der Erde mehr und mehr Gewalt, mehr Konflikte, mehr Blutvergießen in Kriegen, Terrorakten und schweren Kriminaltaten aufzukommen drohen. Es ist eine Botschaft gegen den Krieg und die Gewalt in allen ihren Formen. In vielen Photos von „The Family of Man“ kommt diese Anklage gegen die von Menschen gemachte Ungerechtigkeit klar zum Ausdruck.

„Obwohl die Anerkennung der Photographen Koreas inzwischen gestiegen ist und sich viel verbessert hat, muss sich unsere Photoszene stärker anstrengen, um den Anschluss an die weltweite Entwicklung zu bekommen.“³⁶⁹

4. 3. Die Portraitphotographie in Choi Min-Siks Bildserie „Human“

„Jede Photographie ist eine Art Memento mori. Photographieren bedeutet Teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, dass sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Photographien das unerbittliche Verfließen der Zeit.“³⁷⁰

Das schreibt Susan Sontag über die Photographie, die wie keine andere Erfindung die Menschen fasziniert hat.³⁷¹ In diesem populären Medium hebt sich ein Photograph in Korea besonders hervor. Choi Min-Sik photographiert das Leben der Armen Koreas seit den 1950er Jahren bis heute. Sein Hauptinteresse liegt von Anfang an wie bei Sander beim Portrait, und er folgt der künstlerischen Anschauung des Humanismus. Sein Erweckungserlebnis hatte Cho Min-Sik im Jahr 1955, als er zufällig den Bildband von Steichen „The Family of Man“ entdeckte:

„1955 bin ich nach Japan gegangen. In Tokyo habe ich tagsüber gearbeitet, um abends an der Fachschule für Kunst zu studieren. Dort in einer Buchhandlung habe ich zufällig den Bildband „The Family of Man“ von Edward Steichen gefunden und von dem war ich sehr beeindruckt. Dieses Erlebnis brachte mich dazu, Photograph zu werden. [...] Ich war sehr arm aufgewachsen. Als ich die Bilder von ihm gesehen habe, hatte ich das Gefühl, dass dies Bilder von mir seien, wie Selbstportraits. Ich wollte Photograph werden, damit ich vor allem die armen und vernachlässigten Leute photographieren konnte.“³⁷²

Beim Publikum in Korea wurde Choi Min-Sik dadurch populär, dass er in seiner achtbändigen „Human“-Serie, die von 1968 bis 1993 veröffentlicht wurde, nur das Leben dieser kleinen Leute aufgenommen hat. Er greift das armselige Leben im Nachkriegskorea an und beklagt das Fehlen menschlicher Würde.³⁷³

³⁶⁹ Im Interview mit der Autorin, siehe Anhang, 4. 1.

³⁷⁰ Sontag 1978, S. 21.

³⁷¹ Billeter, Erika: *Essays zu Kunst und Fotografie von 1965 bis heute*. Wabern, Bern 1999, S. 209.

³⁷² Im Interview mit der Autorin, siehe Anhang 4. 2.

³⁷³ Cho, Woo-Sek 1998, S. 33.

Ein Photo (Abb.83) von 1962 aus seiner „Human“ Serie zeigt dem Betrachter eine junge Mutter, die gerade ihre hungrigen Zwillinge stillt. Auf der Aufnahme ist der Stolz der Mutter auf ihren Jungen spürbar, den sie mit der Andeutung eines schwachen Lächelns in ihren Armen hält. Dadurch erweckt der Photograph beim Betrachter den Eindruck, wie wertvoll das Leben trotz allen Elends sein kann.³⁷⁴ „... ich werde es in meinen Bildern schaffen, eine ehrliche und ernste Wirklichkeit zu zeigen, die den Menschen rühren kann ...“ Das sagte Choi Min-Sik der Autorin im Jahr 2000 über seine „Human“-Serie und diese Absicht des Photographen lässt sich in all seinen Bildern erkennen. Ebenfalls flankiert von ihren beiden Kindern blickt eine Bäuerin in einer Aufnahme von Sander den Betrachter an. „Bäuerin mit ihren Söhnen“ (Abb. 84), so betitelte August Sander diese um 1919/20 entstandene Aufnahme aus seiner Serie „Menschen des 20. Jahrhunderts“. Auf ihr sitzt eine Mutter mit ihren niedlichen, dem Photographen entgegenblickenden Kindern auf dem Stuhl. Die Mutter zieht ihre Söhne zu sich heran, so dass ein pyramidal geschlossener Bildaufbau entsteht. Sie verkörpert somit das Zentrum der Familie und hält sie in Gestalt ihrer Söhne zusammen. In Sanders Bildern, die den Zeitraum des Deutschen Kaiserreiches und der Weimarer Republik umfassen, lassen sich die Klassenunterschiede auch an der Kleidung ablesen. Vor allem die materielle Lage der Eltern spielt für die Kinderkleidung eine wichtige Rolle, aber auch das Bewusstsein ihrer gesellschaftlichen Position.³⁷⁵

Auf beiden Aufnahmen entspricht das Verhalten der Mutter vor der Kamera der realen Situation, dass die Mutter ihr Kind vor etwas beschützen will. Sie zeigen die Intensität und Nähe zwischen der Mutter und ihrem Kind, womit die Sicherheit und zugleich Abhängigkeit des Kindes sichtbar wird.³⁷⁶ Obwohl die Selbstdarstellung der Mütter in August Sanders und in Choi Min-Siks Bildern je nach sozialem Status unterschiedlich ist und vom Photographen auch so wiedergegeben wird, besteht eine Gemeinsamkeit, und zwar in der Sorge und Liebe für ihre Kinder. Das gleiche Sujet weist Sanders Bild „Eine Bäuerin mit ihren Kindern“ (Abb. 85) auf. Die Portraitierten scheinen nur zufällig vom

³⁷⁴ Choi, Min-Sik: *종이거울 속의 슬픈얼굴 (Trauriges Gesicht im Papierspiegel)*. Seoul 1996, S. 101-106.

³⁷⁵ Philipp 1986, S. 237.

³⁷⁶ Ebd., S. 235.

Photographen belauscht worden zu sein. Bei genauem Hinsehen aber erkennt der Betrachter, wie die Bäuerin sich auf den Photographen ausrichtet: Sie hat ihr jüngstes Kind zwar auf den Schoß genommen, ist aber so sehr mit seiner Präsentation beschäftigt, dass sie es zugleich von sich weg hält und in der Neigung ihres Oberkörpers von sich abrückt. Dieser Schräge folgt die Haltung des Mädchens, das eng an seine Mutter gerückt, durch Anschmiegen nach Zugehörigkeit strebt. Choi Min-Sik und Sander gelangen durch die eingenommene Haltung der Mütter sehr ausdrucksstarke und natürlich wirkende Bilder, obwohl die Szene auf beiden Photos gestellt ist.

Eine weitere Aufnahme Sanders zum Thema Mutter und Kind ist die „Arbeitermutter“ (Abbildung 86). Auch dieses Bild ist ein gestelltes Photo, bei dem die Dargestellte mit dem Photographen bzw. dem Betrachter in Blickkontakt steht. Zwar posiert die Mutter für die Aufnahme-prozedur, dennoch wirkt sie in ihrer frontalen Haltung selbständig. Obwohl das Kind schon größer ist, hält es die Arbeiterfrau auf dem Arm. Sie scheint ihr Kind vor etwas beschützen zu wollen. Dabei ist, auch wenn man von der ärmlichen Umgebung absieht, schon an der abgetragenen und zerknitterten Kleidung abzulesen, dass es sich um Angehörige der unteren sozialen Schicht handelt.

Auch auf der Abbildung 87 von Choi Min-Sik aus dem Jahr 1960 lässt sich die soziale Schicht der Photographierten an der Kleidung erkennen. Man erkennt auf dem Photo zwei Gesichter: Auf der einen Seite zeigt es dem Betrachter das arme, harte Leben. Während Mutter und Großmutter auf dem Fischmarktplatz arbeiten, muss das Kind daneben sitzen. Auf der anderen Seite zeigt es uns im gewissen Sinne nicht nur die Mutterliebe und die Fürsorge ums Kind, sondern auch die Hoffnung auf eine bessere Zukunft, damit man in dieser harten und schwierigen Situation mehr Kraft schöpfen kann. Aus diesem Photo kann man trotz der Trostlosigkeit des Lebensraums ein glückliches Leben herausfühlen. Das Lächeln der Menschen und ihre liebevollen Gesten auf diesem und auf weiteren hier vorgestellten Bildern von Choi Min-Sik erinnern in ihrer Lebendigkeit und Frische an die Alltagsdarstellungen auf den Genregemälden von Kim Hong-Do aus dem 18. Jahrhundert (Abb. 24 und 25, vgl. Kapitel I, 3. 2. 3.) und nehmen Partei für die portraitierten Menschen. Choi Min-Siks Portraits

zeigen das immer gleiche Arbeitsfeld in Pusan, wo er seine Modelle bei ihrer alltäglichen Tätigkeit beobachten und ablichten kann, den Fischmarkt Jagalchishijang in Pusan. Der Autorin erzählte er, was er an diesem Ort besonders mag:

„Dort gibt es reiches Material, weil dort viele Leute zusammen kommen. Ich mag den Ort, weil ich verschiedene Gesichtsausdrücke finden und damit die Wirklichkeit der Klassengesellschaft ohne Inszenierung aufnehmen kann.“ (siehe Anhang, 4. 2.)

Aus diesem Grund sucht er die Menschen am Arbeitsplatz auf. Er musste das Vertrauen seiner Modelle gewinnen, wollte er diese nicht bloßstellen, sondern zeigen. Was ihn umtreibt, ist die Frage nach Identität, auch seiner eigenen, im gegenwärtigen Zeitpunkt. Es geht ihm mit der Erfassung der Erscheinung dieser Menschen in erster Linie um die Frage nach der Existenz.

Ein weiteres Beispiel zum Sujet „engerer Personenkreis“ ist Abbildung 88 aus der so genannten Stammmappe Sanders, die den Bauern gewidmet war. Die Bilder der Stammmappe entstanden meist zu Hause oder in der Umgebung der Bauern. Sander selbst schrieb 1954 dazu:

„Die Gestalten zu der Mappe sind in der engeren Heimat des Westerwaldes entstanden. Menschen, die ich in ihren Gewohnheiten von Jugend auf kannte, schienen mir durch ihre Naturgebundenheit dazu geeignet, meine Idee in einer Stammmappe zu verwirklichen, damit war der Anfang gemacht, und alle gefundenen Typen ordnete ich dem Urtypus unter mit allen Eigenschaften des allgemein Menschlichen.“³⁷⁷

Im Vergleich zu Choi Min-Siks Bild des Kindes mit Mutter und Großmutter ist auf Sanders Photo „Großmutter und Enkel“ (Abb.89) der Hintergrund des Bildes teilweise extrem dunkel gehalten, die Hell-Dunkel-Verteilung lässt vor allem Gesichter und Hände hervorstechen. Obwohl Choi Min-Sik das gleiche Sujet aufnahm, und wie Sander an einem typischen Ort unter freiem Himmel photographierte, hat dies schließlich ein ganz anderes Resultat auf dem Photo erbracht. Majestätisch sitzen die Personen der Stammmappe wie Ikonen des bäuerlichen Menschen vor der Kamera, die Sander für „Großmutter und Enkel“ im Freien aufgestellt hat. Choi Min-Sik greift dagegen eine Geschichte auf, in der eher eine engere Beziehung zwischen Großmutter und Enkelkind auf dem Photo dargestellt wird. Sanders Interesse liegt bei seinem Photo hingegen

³⁷⁷ Heiting 1999, S. 21.

mehr auf der Inszenierung der Parallelsetzung von Menschen und Baumstämmen, während Choi Min-Sik einen menschlichen Moment im Leben der auf dem Photo dargestellten Personen zu erfassen suchte.

Sander zeigt wie Choi Min-Sik seine Modelle stets in ihrer Arbeitsumgebung oder in ihrer Lebenssituation. Der Ort der Aufnahme auf Abbildung 90 scheint beispielsweise ein zufälliger zu sein, es scheint, dass Sander den Moment nutzt, wo er das Bettlerpaar auf der Straße traf. Wie bereits in August Sanders Aufnahmen festgestellt, ist auch aus dem Bettlerpaar zu schließen, dass die Haltung den Modellen gemäß ist, aber zugleich den Vorstellungen des Photographen entspricht. Auch das Bild „Der Streichholzverkäufer“ (Abb.91), das eines von August Sanders Krüppelbildern ist, verdankt sich einer zufälligen Begegnung des Photographen mit seinem Objekt. Auf dem Photo zeigt August Sander den beobachtenden Blick von Menschen, die sich unserem Blick ausliefern. Sanders ruhiger Bildaufbau und seine detaillierte Beobachtung erzwingen geradezu das Hinsehen. Die schräg nach vorne weisenden, verdrehten Beine des behinderten Streichholzverkäufers kreuzen die horizontale Fluchtlinie des Kirchengemäuers. Der Oberkörper des Mannes wiederum korrespondiert mit den vertikalen Linien der Architektur.³⁷⁸ Trotz der Ruhe ergibt sich dadurch ein spannungsreicher Bildaufbau, der die Hilflosigkeit des Modells hervorhebt.

Das Bettler-Sujet erkennt man in einer Aufnahme von Choi Min-Sik wieder. Abbildung 92 aus dem Jahr 1962 zeigt eine ältere Frau und einen Jungen mit Bettelschale. Es scheint, dass die Abgebildeten blind sind und daher den Photographen nicht bemerkt haben. Außerdem schauen sie nicht in die Kamera, sondern vertiefen sich ins Gespräch miteinander. Ein weiteres Bild von 1959 mit dem gleichem Thema (Abb. 93) zeigt uns, dass der darauf abgebildete Mann keine Hoffnung für seine Zukunft und nichts mehr zu verlieren hat. Um die Zeit totzuschlagen und seine Situation zu vergessen, hat sich der Mann betrunken. „Ich hatte die Chance, diesen verzweiferten Mann heimlich zu photographieren, weil er so schlimm betrunken war, sonst wäre er bestimmt dagegen, von mir zu photographiert werden.“ So sagte Choi Min-Sik der Autorin. In den Krüppel- und Bettlerbildern griffen offensichtlich sowohl Choi Min-Sik als

³⁷⁸ Philipp 1986, S. 304f.

auch Sander eine für die damalige Zeit virulente Problematik auf. Diese Bilder entlarven die miserablen Lebensbedingungen, die die Gesellschaft zerstören.

Kleidung und Körpersprache bestimmen die Kinderbilder sowohl in Sanders Sammlung „Menschen des 20. Jahrhunderts“ wie auch in Choi Min-Siks Serie „Human“. An der Kleidung lässt sich vor allem der soziale Status der Eltern ablesen. In dieser Weise macht sich die soziale Wirklichkeit auf dem Land in Sanders Aufnahme eines Bauernkindes Ende der zwanziger Jahre bemerkbar (Abb. 94). Das kleine Mädchen steht in einer Türöffnung. Eine unreine Gesichtshaut und die rachitisch verkrümmten Beine charakterisieren dies. Die ganze Erscheinung des Mädchens kontrastiert auffallend zur Bildgestaltung, bei der sich der Photograph mit der Verwendung des Rahmungsmotivs um kompositorische Harmonie bemüht.³⁷⁹ Auch Abbildung 95 aus der „Human“-Serie von Choi Min-Sik ist gestellt. Auf dem Photo von 1965 steht das Mädchen formatfüllend in der Mitte des Bildes so weit an dessen vorderer Kante, dass es dem Betrachter sehr nahe kommt. Die Vorderseite verstärkt diese Konfrontation. Das Mädchen nimmt sich schüchtern und verloren aus. Hilflos steckt es seine Arme in die Hose hinein und steht einsam in seiner von Ärmlichkeit zeugenden Alltagskleidung. Eindrucksvoll ist die Stille dieses Bildes. Das Kind erzählt uns mit ernsthaftem Blick seine Geschichte und zeigt, dass in der Nachkriegszeit Kindsein nicht Geborgenheit bedeutet, da die Eltern, vor allem die Mütter, für ihre Kinder keine Zeit aufbringen können. Allein auf sich gestellte Kinder waren damals ein gewohntes Bild in den Straßen Koreas. Photographie, als der Gegenwart verbunden, erscheint hier als eine Kunst des gerade Vergangenen. Nun geht es dem Photographen um die Menschen hinter den Bildern.

Im Gegensatz zu Choi Min-Siks Kindern, die ausschließlich aus armen Verhältnissen kommen, nimmt Sander Kinderbilder verschiedener sozialer Klassen auf. In Sanders Aufnahmen 96 und 97 findet man eine wohlbehütete Kindheit, die durch die ordentlich gekleideten, gepflegt und sauber präsentierten Kinder vorgeführt wird; sie gehören zu einer Welt, die sich ein solches Ideal leisten kann. Abbildung 96 zeigt Aristokratenkinder, die Sander ca. 1919/20 aufge-

³⁷⁹ Ebd., S. 241.

nommen hat. Die auf einem Sofa sitzenden Kinder mit ihren weißen Kleidchen, ebensolchen Strümpfen und Schühchen sowie Schleifen im Haar sehen den Photographen in einer Mischung aus erwünschtem Bravsein, Selbstbewusstsein und distanzierter Skepsis an. Das selbstverständlich wirkende Arrangement dieser Kindergruppe lässt Sanders Erfahrung als Atelierphotograph erkennen, der damit warb, Einzel- und Gruppenportrait-Aufnahmen in origineller und geschmackvoller Form herzustellen.³⁸⁰ Während die Aristokratenkinder in ihren Hängerchen kindlich verspielt wirken, posiert das Zwillingspärchen (Abb. 97) dagegen ganz ernsthaft wie Miniaturausgaben von Erwachsenen vor der Kamera. Die geschlechtsspezifische Kleidung findet ihre Fortsetzung in der Reproduktion von Verhaltensmustern aus der Körpersprache der Erwachsenen.³⁸¹ Entschlossen und mit ernstem Blick hat der Junge die eine Hand in die Hosentasche gesteckt, während er mit der anderen Hand sein Schwesterchen festhält, das, ganz kleine Dame, den Photographen zaghaft und gewinnend anlächelt.

Den Großstädten als Zentren der modernen Industriegesellschaft kommt seit dem 19. Jahrhundert eine besondere Bedeutung auch für die sozial engagierte Kunst in Europa zu.³⁸² In den 1920er Jahren entdecken zahlreiche Künstler verstärkt das Leben und Treiben der Großstadt mit all ihren Licht- und Schattenseiten. Auch die dort lebenden Kinder werden zum immer wiederkehrenden Thema, was gerade in der Situation der Nachkriegszeit Koreas nicht anders war. Straßen und Hinterhöfe sind die Schauplätze ihres Lebens. Häuserfluchten, Gebäudeecken, Straßenlaternen, Zäune, Brandmauern bestimmen das Bild. Die Großstadtkinder Sanders auf den Bildern 98 und 99 sind deutlich schlichter, aber doch auch zeitgemäß und kindgemäß angezogen. Die für sie typische Umgebung ist nicht das Spielzimmer, sondern die Vorstadtstraße, wo sie weniger privilegiert, aber auch weniger kontrolliert als der Nachwuchs aus besserem Hause aufwachsen.³⁸³ So lässt August Sander die drei Arbeiterkinder (Abb. 98) an einer Häuserrecke antreten, deren verwitterte Backsteine eine verwahrloste Wohngegend erkennen lassen. Die ungepflasterte Straße vervollständigt diesen Eindruck. Das Ambiente ist hinreichend, um in knapper Form schlechte

³⁸⁰ Ebd., S. 245.

³⁸¹ Ebd., S. 245.

³⁸² Ebd., S. 247.

³⁸³ Sander 1980, S. 64.

soziale Verhältnisse in den Proletariervierteln zu skizzieren. Außer den drei Mädchen fotografierte Sander an derselben Stelle auch fünf Arbeiterjungen (Abb. 99). Erkennbar als Kinder der unteren Schicht sind Sanders Mädchen und Jungen auch an ihrer abgetragenen Kleidung, vor allem jedoch daran, dass sie auf der Straße anzutreffen sind, weil diese ihr Spielplatz ist. Sanders Aufnahmen von Großstadtkindern zeigen für sein Werk typische Züge, indem er auch diese Modelle dazu veranlasst, vor der Kamera Positur zu beziehen und sich auf die Anwesenheit eines Betrachters einzustellen. Choi Min-Sik dagegen zeigt seine Kinder (Abb. 100, 1965) in Bewegung. Die Kinder verkaufen Regenschirme in einer engen, regennassen Gasse und diese ist kein Spielplatz, sondern Lebensraum, ein Ort, wo man seinen Lebensunterhalt verdient. Choi Min-Sik bemüht sich, das Leben und Treiben der Kinder in einer Momentaufnahme festzuhalten und dem Betrachter zu zeigen, dass diese armen Kinder trotz dieser harten Situation voller Hoffnung für ihre Zukunft sind. Der Photograph zeigt die Kinder selbstständig, selbstbewusst und zupackend in ihrem Leben, wie sie vernünftig und furchtlos sind, und wie sie in den sozialen Problemen der Zeit auch Hoffnung und andere positive Aspekte zum Tragen bringen.

Die Kleidung lässt, wie schon festgestellt wurde, in den Werken der beiden Photographen den jeweiligen sozialen Status der Portraitierten erkennen und macht soziale Wirklichkeit sichtbar. Dies trifft besonders auf Sanders Aufnahme der drei Jungbauern (Abb.101) zu. Obwohl sich die Burschen um eine vornehme Haltung bemühen, geben gerade ihre Anzüge und die Art und Weise, wie diese getragen werden, zu erkennen, welchem Bevölkerungskreis die drei angehören. Der Anzug verdeckt die soziale Klasse seines Trägers nicht, sondern legt sie offen. Die drei jungen Männer gehören bestenfalls der zweiten Generation an, die in Europa auf dem Land je solche Anzüge trug.³⁸⁴ Ihre breiten Hände und Schultern geben schwere körperliche Arbeit zu erkennen. Die Festkleidung, die die drei Burschen angezogen haben, orientiert sich modisch an städtischen Vorbildern und zeigt, dass sie bei ihren Bemühungen um Selbstdarstellung bestimmte Normen der herrschenden Klasse adaptierten. Ebenso wie das Photo von Sanders Jungbauern ist das Photo von Choi Min-Siks drei

³⁸⁴ Ebd., S. 38.

Jungen aus dem Jahr 1965 (Abb. 102) gestellt. Die Kleidung der drei Jungen erscheint realistischer als bei Sander, der die Wirklichkeit geradezu überbetont. Obwohl die Körperhaltung der Jungen von skeptischer Zurückhaltung bestimmt ist, die besonders in der Haltung der Hände, aber auch in der Mimik zum Ausdruck kommt, demonstrieren die drei Jungen Selbstsicherheit im Auftreten. Den drei Knaben wohnt dennoch eine erzählerische Lebendigkeit und Körperlichkeit inne. Sie stehen am Strand, ihrem Spielplatz. Der schlechte Zustand ihrer Alltagskleidung macht die soziale Realität sichtbar, in der sie sich befinden. Den drei Jungen Choi Min-Siks merkt man an, dass der Photograph sich darum bemüht, offen zu legen, dass die Kinder, auch wenn sie von der Gesellschaft oft übersehen werden, selbst nicht ihr Gegenüber und die Anwesenheit der Kamera vergessen haben.

Weitere Aufnahmen von August Sander und Choi Min-Sik zeigen einen ähnlichen Bildaufbau. Sanders Bilder „Beim Säen“ (Abb.103) und „Maurerpolier“ (Abb.104) sowie die Photos mit gleichem Sujet von Choi Min-Sik (Abb. 105, 106) lassen deutlich erkennen, wie beide Photographen sich einer Möglichkeit zur Darstellung kombiniert bedienen: Zum einen tragen die Personen die zugehörigen Attribute, also z. B. die berufstypische Kleidung und zum anderen werden sie in charakteristischen gestellten Gesten bei der Arbeit gezeigt. Das Thema Berufe nimmt in August Sanders Projekt breiten Raum ein. Gerade im Vergleich mit solchen Aufnahmen zeigt sich, dass August Sanders Interesse vor allem dem Menschen gilt und erst in zweiter Linie der Tätigkeit. Die Werkzeuge von Handwerkern und Arbeitern bieten sich in besonderer Weise als Attribute zur Charakterisierung der jeweiligen beruflichen Tätigkeit an.³⁸⁵ Choi Min-Sik verwendet dieses Prinzip für seine Darstellung der realen Tätigkeit. Er versucht stets, im Bild des Einzelnen die Verkörperung einer Person oder eines Standes festzuhalten. Die Aufnahme des frontal beim Säen vorgeführten Bauern bei Choi Min-Sik (Abb.105) ist eindeutig wie bei Sanders Arbeitsweise als gestellt erkennbar, das Modell wirkt insofern bereitwillig an der Aufnahme mit, als es sich vor die Kamera stellt, also eine bestimmte Haltung einnimmt. Dieser Fall ist im Vergleich mit anderen Aufnahmen von Choi Min-Sik eine für seine Arbeitsweise gänzlich untypische Situation. Für dieses Photo

³⁸⁵ Vgl. Olbrich 1987, Bd. I, S. 333-336.

wie auch für Abb. 106 könnte Sanders Arbeitsweise das direkte Vorbild gewesen sein. Auf die Frage der Autorin, ob er schon August Sanders Bilder gesehen habe und wie er über dessen inszenierte Werke denke, antwortete Choi Min-Sik:

„Ich bin von seinen Photos beeindruckt. Obwohl seine Weise zu photographieren anders ist als meine, habe ich einige Aufnahmen wie Sanders versucht. Das war aber ganz selten.“ (siehe Anhang, 4. 2.)

Die Bauern auf beiden Aufnahmen (Abb. 103 und 105) sind körperlich stark und kräftig gebaut, sie haben breite Hände und Schultern. Diese körperliche Energie drückt sich in typischen Körperbewegungen und einer bestimmten Haltung aus. In den Landarbeiter-Aufnahmen von beiden Künstlern lassen sich vom Betrachter viele Gemeinsamkeiten erkennen: Gemeinsam sind ihnen die Bemühungen, ein naturalistisches Bild vom Bauern zu entwerfen, indem dieser in seiner eigenen Umgebung, in Alltagskleidung und mit seinem Arbeitsgerät vorgeführt wird.

In der Abbildung 106 zeigt Choi Min-Sik einen Mann, dem das Leben Spuren in sein faltenreiches Gesicht gegraben hat. Komposition, Haltung und Werkzeug sind hier Sanders Inszenierungen (vgl. Abb. 104) ähnlich: Auf beiden Photos steht der Schmied, ein traditionsreiches, häufig in der Kunst behandeltes Thema, im Mittelpunkt. Der in Arbeitsdarstellungen so beliebte Hammer ist ein handwerkliches Attribut, das in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts auch zur Abbildung des Industriearbeiters eingesetzt wird. Schmiede eignen sich aufgrund archaischer Momente in besonderer Weise zur Repräsentation körperlicher Arbeit, deren Schwere und Wichtigkeit auch in den benutzten Gerätschaften zum Ausdruck kommt. Der Hammer wird zum Emblem. Sowohl der Schmied Sanders als auch der in der Photographie von Choi Min-Sik stellen ihr Berufsbild und sich selbst dem Betrachter so vor, als hätten sie ihre Arbeit gerade unterbrochen. Beide Modelle stehen absichtlich frontal und blicken den Betrachter direkt an. Der Hammer wird dabei attributiv und kompositorisch eingesetzt. Die beiden Photographen bringen offenbar ihre Modelle dazu, sich so hinzustellen, dass trotz der Inszenierung ein natürlich wirkendes Arrangement entsteht und sie ihre Männlichkeit in eigenen Haltungen präsentieren können.

Sander passt seinen Stil dem sozialen Status der photographierten Person an. Er lässt die dargestellten Personen als Angehörige einer spezifischen Alters-, Berufs- oder Sozialgruppierung im Bild erscheinen.³⁸⁶ Das ist sehr auffällig in solchen Aufnahmen wie „Arbeitsloser“ oder „Bettler“: Er photographiert Arbeiter und heruntergekommene Typen vor einem Hintergrund, häufig im Freien, der sie einordnet, der für sie zu sprechen hat, im Gegensatz zur Mittel- und Oberschicht, von denen er vorzugsweise Innenaufnahmen macht.³⁸⁷ Die Entscheidung Sanders, den Hintergrund in Abhängigkeit vom Status der jeweiligen Person unterschiedlich zu wählen, schließt sich Choi Min-Sik in seinen Gesellschaftsportraits aus der „Human“-Serie nicht an. Da Choi seine Modelle vor Ort aufsucht, ermöglicht er es ihnen, sich entsprechend vor der Kamera zu präsentieren. Choi Min-Sik versucht, als sozialdokumentarisch engagierter Photograph auf diesem Wege anklagende Beweise für die Zustände in den Elendsvierteln Pusans zu sammeln und bringt die Authentizität der Aufnahme als Beweismittel in die soziale Auseinandersetzung ein.

Die Frage nach dem Unterschied von Sanders Arbeiten mit den Arbeiten von Choi Min-Sik gilt vor allem dem Verhältnis des Photographen zu seinem Gegenstand. Bei Sander werden Aufnahmesitzungen veranstaltet, die von allen Beteiligten Konzentration und Aufmerksamkeit verlangen. Sanders Modelle mussten für die Aufnahme-prozedur viel länger stillhalten als die Modelle der drei koreanischen Photographen. Sie müssen sich der Anwesenheit der Kamera und damit dem zukünftigen Betrachter stellen und bewusst eine Haltung einnehmen. Dieses Moment bleibt erkennbar, wirkt nicht störend, wenn Positur und Habitus der Abgebildeten mit deren Persönlichkeit übereinstimmen. Sanders Absicht war es,

„so etwas wie eine Selbstdarstellung der Sujets zu erreichen. Dazu gehört zweierlei, dass man nicht überrascht und nicht überrascht wird.“³⁸⁸

Choi Min-Sik beschäftigt sich durch mehrfache Besuche ausführlich mit seinen Modellen und ihrer alltäglichen Umgebung. Bei ihm entstehen fast alle Aufnahmen mit Wissen der Modelle. Sie reagieren mit einer absichtsvollen Zur-

³⁸⁶ Sander 1980, S. 65.

³⁸⁷ Sontag 1978, S. 60.

³⁸⁸ Kemp, Wolfgang: *Über Landschaftsfotographie*. In: August Sander. *Rheinlandschaften. Photographien 1929-1946*. Mit einem Text von Wolfgang Kemp. München 1981, S. 47.

schaustellung oder sehen das Gegenüber häufig direkt und vertrauensvoll an. Obwohl seine Modelle von der Anwesenheit der Kamera wissen und sich darauf einstellen müssen, ist es für sie nicht dramatisch, da er unbemerkte Momentaufnahmen anfertigt. Diese Vorgehensweise begründete Choi Min-Sik im Gespräch mit der Autorin mit der koreanischen Mentalität.

„Ich denke, Koreaner mögen sich nicht gerne photographieren lassen. Ich versuchte deshalb, es den Leuten nicht anmerken zu lassen, wann ich sie photographieren wollte, obwohl sie mich kannten. Es war deshalb schwierig, den richtigen Moment zu erwischen, den ich mit dem Photo zeigen wollte. Ich erinnere mich immer an einen Satz, den ein Photograph gesagt hat, dass die photographische Darstellung im wesentlichen Sinne eine Vollendung des Schnappschusses ist. Ich stimme ganz dieser Meinung zu.“ (siehe Anhang, 4. 2.)

Die nun bereits in aller Ausführlichkeit gegenübergestellten Arbeiten von August Sanders und Choi Min-Sik lassen in ihren eigenen Darstellungsweisen viele Gemeinsamkeiten und Unterschiede erkennen. Die eine eindeutige unveränderliche Gemeinsamkeit von beiden ist, dass sie ihre Modelle als eigenständige Wesen respektieren. Obwohl Sander vom Arbeiter und Bauern bis zum Bettler die Portraitierten mit einer erstaunlich gleich bleibenden Sachlichkeit im Bild festhalten, sind die Menschen in seinen Aufnahmen doch Menschen mit Leib und Seele. Das heißt, die Arbeit ist ihnen nicht fremd, sie ist kein Zwang, sondern eigentlich das Medium, in dem sie sich persönlich verwirklichen und Charakter annehmen. Selbst die Arbeitslosen und Bettler werden dem Betrachter als starke, ungebrochene Persönlichkeiten geschildert, die einen, wenn auch niedrigen Platz in der Gesellschaft ausfüllen.³⁸⁹ Choi Min-Sik bewahrt dagegen keine kühle Distanz zu seinen Modellen, wie Sander dies tut, denn es handelt sich keineswegs um einen unvoreingenommenen Blick. Auf den Bildern von beiden Photographen mangelt es den Armen nicht an Würde. Aber bei Sander ist die Absicht eines mitfühlenden Photographen keineswegs im Spiel. Würde verleiht ihnen die Gegenüberstellung mit den anderen Photographierten, eben weil sie mit der gleichen kühlen Distanz aufgenommen wurden wie alle anderen Personen. Choi Min-Sik erweckt kein Mitleid für die Dargestellten, sie strahlen bei ihm Würde aus. Sein photographisches Portrait bringt das sich ständig bewegende und verändernde Gesicht zur Ruhe und gewährt außerdem die Möglichkeit, dem abgebildeten Menschen ohne Scheu beliebig lange ins

³⁸⁹ Sander 1980, S. 54.

Gesicht zu blicken. Dadurch sieht der Betrachter mehr, als in der Wirklichkeit möglich wäre. Das wird durch die Nähe und die Ausschließlichkeit, mit der das photographierte Gesicht betrachtet werden kann, noch unterstützt. Schließlich kommt hinzu, dass auf den Photos von Choi Min-Sik die Mimik dominiert, was den Eindruck erweckt, als bringe die Photographie das Gesicht zum Sprechen. Die von Sander gesuchten repräsentativen Posen und die identifizierbare Umgebung eines Menschen lassen diesen hingegen weniger als Einzelperson mit individuellen Eigenschaften und durch den Charakter bedingten Möglichkeiten erscheinen, wie dies bei den drei koreanischen Photographen in ihren Bildern der Fall ist, sondern als ein Glied der Gesellschaft, das durch seine Position innerhalb dieser vorgeprägt ist. In den Bildern dominieren jene vom konkreten Augenblick wie unabhängig erscheinenden Darstellungsweisen, die weder eine psychische Verfassung der photographierten Person dokumentieren noch einen kritischen Blick des Photographen auf den Dargestellten offen legen.³⁹⁰ Sanders Bilder sind so gut wie nie Momentaufnahmen. Er wog sehr genau ab, was das für den sozialen Stand des Modells „Typische“ zum Ausdruck bringen kann. Die Inszenierung bei Sander bestand weniger in der Bildfindung als vielmehr in der Typenfindung.³⁹¹ August Sander zeigte die Menschen „anonym“ und als Typen. Er hatte die Welt im Moment des gesellschaftlichen Stillstands abgebildet und zeigte das allgemein Menschliche in der geschichtlichen Form, die es angenommen hat: Gespalten in Klassen leben die Menschen mit verschiedenem Aussehen, Physiognomien, Gesten, Haltungen und Kleidern.

Während in August Sanders Werk Neutralität erkannt werden kann, hat Choi Min-Sik dagegen die armen Leute persönlich wahrgenommen. Er hatte eine subjektive Sehweise und musste die Menschen, die er photographierte, zunächst erst rücksichtsvoll kennen lernen, um sie überhaupt photographieren zu dürfen. Choi Min-Sik hat die Personen nicht in Szene gesetzt, sondern in den Physiognomien nach den Spuren des Unrechts gesucht. Der Blick der heutigen Betrachter auf Portraitdarstellungen von Choi Min-Sik wird auf das Gedenken der Vergangenheit gelenkt und dieser Vergänglichkeit verlieh er durch seine Photographie eine Beständigkeit.

³⁹⁰ Heiting 1999, S. 22.

³⁹¹ Honnef 1982, S. 175.

4. 4. Realismus in den Portraitphotographien von August Sander und den drei koreanischen Photographen: Verbindendes und Trennendes

Die drei koreanischen Photographen, vor allem Choi Min-Sik, der die Armut photographierte, widmen sich in allen ihren Bildern den Menschen, die sie als Opfer zeigen, mit einem mitfühlenden Blick. Ein Blick, der einen Widerhall im Herzen des Betrachters finden kann. Bei Sander hingegen schauen die Personen den Photographen, aber ihr Blick ist nicht aufgeschlossen, er sagt nichts aus. Sander erklärte:

„Es ist nicht meine Absicht, diese Menschen zu kritisieren oder zu beschreiben. Niemand ist hilflos, verkrampft oder exzentrisch.“³⁹²

Die Arbeitsweise Sanders und der drei koreanischen Photographen haben jedoch wesentliche Merkmale gemeinsam: Ihre Bildthemen weisen auf Vergangenes und Vergehendes. Die Abgebildeten bleiben in ihrer eigenen Umgebung sie selbst und sich selbst treu. Sie verraten zwar durch ihre Kleidung und ihre materielle Umgebung, zu welcher gesellschaftlichen Schicht sie gehören und unter welchen Lebensbedingungen sie existieren, bewahren dabei aber immer eine unantastbare menschliche Würde. In diesem Punkt treffen sich der eher sachlich-objektivierende Blick August Sanders und der teilnehmende, auf das Alltagsleben gerichtete Blick der koreanischen Photographen.

„In Wirklichkeit hält die Photographie einen Aspekt der Realität fest ... wenn man die Photographie für die realistische und objektive Aufzeichnung der sichtbaren Welt hält, dann deshalb, weil man ihr gesellschaftliche Gebrauchsweisen eingeschrieben hat, die als realistisch und objektiv gelten. Sie hat sich mit dem äußeren Anzeichen einer Sprache ohne Regeln und ohne Syntax dargeboten, d. h. einer natürlichen Sprache, weil die Auswahl, die sie im und am Sichtbaren vornimmt, in ihrer Logik ganz und gar der Darstellung der Welt entspricht.“³⁹³

Durch das Photo wird die vorgegebene Wahrheit des Geschriebenen mit eigenen Augen sichtbar und überprüfbar. Dies entspricht zunächst ganz allgemein dem Effekt, den Pierre Bourdieu in unserem Umgang mit der scheinbar dokumentarischen Photographie ausgemacht hat. Wenn der Diskurs des 19. Jahrhunderts das photographische Bild ganz allgemein als Kopie der Wirklichkeit thematisiert, stellt man also im 20. Jahrhundert stärker die Idee einer Trans-

³⁹² Sontag 1978, S. 63.

³⁹³ Bourdieu 1981, S. 85.

formation des Wirklichen durch das Photo in den Vordergrund.³⁹⁴ Das Vermögen des photographischen Portraits, Wahrheit zu vermitteln, wird nicht nur in der dargestellten Realität gesehen, sondern schon in der künstlerischen Absicht selbst. Die Bedeutung photographischer Botschaften ist im Grunde kulturell bestimmt. Durch die Arbeit, die das Photo vor allem auf künstlerischer Ebene impliziert, wird es zu einem Vermittler der inneren Wahrheit. Durch die Künstlichkeit wird das Photo zu einem wahren Bild, das zu seiner eigenen inneren Realität findet.³⁹⁵ Was in einem photographischen Portrait gezeigt wird, verweist nicht nur auf die aktuelle, sondern auch auf eine zeitlich frühere Realität. Das photographische Portrait ist nicht nur eine neue Form der Repräsentation, sondern eine neue Form des Denkens, die eine neue Beziehung zu den Zeichen, zur Zeit, zum Raum, zum Wirklichen, zum Subjekt und zum Sein eröffnet.³⁹⁶ In seinen photographischen Arbeiten lässt August Sander seine Modelle bewusst eine künstliche Pose einnehmen und sie gerade dadurch ihre eigentliche Wahrheit zum Ausdruck bringen. Die drei koreanischen Photographen suchen nach dem richtigen Moment, Einblicke in das Leben der auf dem Photo dargestellten Personen zu erhalten. Ob durch das stark arrangierte Bild, das die Personen bei Sander unter Anleitung des Künstlers von ihrem eigenen Selbst vermitteln wollen oder ob die Menschen mehr eine natürliche bzw. realistische Haltung wie bei den drei koreanischen Photographen einnehmen – gemeinsam in beiden Fällen die Absicht, eine Wirklichkeit oder Wahrheit durch das Photo ans Licht zu bringen. Das Werk Sanders und der drei Photographen setzt eine Authentizität voraus, die nur die Photographie ins Bild bringen kann, aber auch die Möglichkeit, Menschen und menschliche Wirklichkeit wiederzugeben. Diese ist aber einerseits begrenzt von der Achtung der Photographen vor den abgebildeten Menschen, andererseits von ihrer Weltanschauung und ihrer eigenen nationalen Kultur. Sie finden in ihnen auch den Menschen vor und seine Würde. Sander und die drei koreanischen Photographen bemühen sich mit ihrer Photographie darum, menschenunwürdige gesellschaftliche Verhältnisse und andere Lebenserfahrungen deutlich werden zu lassen, die dem Betrachter in seinem eigenen sozialen Umfeld nicht mehr scharf genug erscheinen. Die Portraits die-

³⁹⁴ Dubois 1998, S. 41f.

³⁹⁵ Ebd., S. 46.

³⁹⁶ Ebd., S. 98.

ser Künstler zeigen Zuneigung zu den Menschen und Achtung vor ihrer Persönlichkeit.

Die Erfahrung von Kriegen und revolutionären Umbrüchen hat eine große Lektion für ein Neues Sehen in beiden Ländern gebracht: die Neue Sachlichkeit in Deutschland und der Alltagsrealismus in Korea. Kunst konnte nicht mehr nur die abstrakten und unvergänglichen Ideale der Schönheit bedienen. Die Tatsachen der modernen technischen Welt galten von nun an als bedeutende Faktoren des sozialen Lebens.³⁹⁷ Erst nach dem Ersten Weltkrieg bzw. dem Koreakrieg konnte sich in Deutschland als auch in Korea die Photographie als künstlerisches Ausdrucksmittel etablieren und erzeugte auch eine Vielfalt an Veränderungen und neuen Bedeutungen in der Bildenden Kunst. Die Photographie bildete das einzige Mittel, das einen direkten Zugang zu den Dingen selbst erlaubte und erreichte damals eine gesellschaftlich bestimmende Dimension der künstlerischen Realität, die bislang keine andere Form der Bildenden Kunst innegehabt hatte. Daneben hatte sich die Photographie in einigen ihrer Spielarten auch zu einem Freizeitvergnügen der breiten Masse entwickelt.³⁹⁸

Die quantitative Zunahme an Photographien im Jahrzehnt nach der Kriegserfahrung in Deutschland und in Korea unterstützte und verstärkte die soziale Bedeutung der photographischen Medien. Diese Tatsache lässt verstehen, warum sich die Künstler, die nach Formen einer sozial ausgerichteten Aktivität suchten, so zahlreich der Photographie zugewandt haben. Außerdem ging es darum, bewusst zu machen, welche Macht die photographischen Bilder überhaupt besaßen. Die Photographien der Neuen Sachlichkeit Deutschlands übernahmen die konstruktivistische Kühnheit des Neuen Sehens. Sie verliehen diesem Sehen einen Ausdruck, dessen Akzent auf der realen Existenz der dargestellten Sache beruhte. Die Menschendarstellung Sanders zeigt vor allem mit faszinierender Präzision Menschen aller sozialen Gruppen und Schichten, wobei der Einzelne für einen Typus eintritt, ergänzt durch die Einbeziehung von Attributen und Umgebung und mit einem sozial genau deutendem Positionieren der Gestalten im Ausschnitt des Bildes, einer Art konfrontierendem Kompendium von Menschen in Deutschland, geformt durch ihr Milieu und ihre Tä-

³⁹⁷ Frizot 1998, S. 457.

³⁹⁸ Ebd., S. 457f.

tigkeit, dabei bei allem Arrangement höchst sachlich im Verständnis seiner Arbeit als „exakter Photographie“.³⁹⁹ Der Alltagsrealismus öffnete den Koreanern die Augen für die Wirklichkeit und zugleich für den Kontakt mit der Gesellschaft. Der Photograph konzentrierte sich in seinen Bildern mehr auf die Darstellung und das Festhalten der Gesten des Lebens in dieser Zeit und auf die Erinnerbarkeit. Die photographischen Portraits und Menschenbilder vermittelten nicht nur die Erinnerung an einen zeitlichen Ablauf, sondern vor allem die Erinnerung an die Erfahrung eines Abreißen der Kontinuität.

Portraits spielen im heutigen Leben eine sehr wichtige Rolle. Ihre Fähigkeit, die äußere Wirklichkeit ganz genau wiederzugeben, verleiht ihnen einen dokumentarischen Charakter und lässt sie damit als genauestes und unbestechlichstes Verfahren zur Abbildung des sozialen Lebens erscheinen.⁴⁰⁰ Dieser Erfolg entspricht dem immer dringlicher werdenden Bedürfnis des Menschen, seiner Individualität Ausdruck zu verleihen. Die Bedeutung des photographischen Portraits besteht also nicht nur allein in der Tatsache, dass sie eine Schöpfung sein kann, sondern darin, dass sie eines der wirksamsten Mittel zur Formung unserer Vorstellungen und zur Beeinflussung unseres Verhaltens darstellt,⁴⁰¹ und liegt nicht in ihnen selbst, sondern ihr Sinn liegt außerhalb von ihnen und wird hauptsächlich von ihrem tatsächlichen Bezug zu ihrem Gegenstand und zu ihrer Äußerungssituation determiniert. Das photographische Portrait bestätigt in unseren Augen die Existenz dessen, was es repräsentiert. Im Photo sieht man eine mimetische Reproduktion des Wirklichen, Wirklichkeitstreue und es gilt als Spiegel der Welt. Die photographischen Portraits und Menschenbilder in beiden Ländern vermitteln die Erinnerung an die Erfahrung eines Abreißen der Vergangenheit. Ihre Bedeutung besteht nicht allein in ihrem Charakter als Kunstobjekt, sondern darin, dass sie eine der wirksamsten Mittel zur Formung unserer Vorstellungen und zur Beeinflussung unseres Verhaltens darstellen.⁴⁰² Ihr Sinn liegt nicht in ihnen selbst, sondern wird hauptsächlich von ihrem tatsächlichen Bezug zu ihrem Gegenstand und zu ihrer Äu-

³⁹⁹ Vgl. Olbrich 1994, Bd. VI, S. 376f.

⁴⁰⁰ Freund 1976, S. 6.

⁴⁰¹ Ebd., S. 6.

⁴⁰² Ebd., S. 6.

berungssituation bestimmt, der die Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft reflektiert.

IV. Zusammenfassung

Die Differenzen zwischen deutscher und koreanischer Photographie, wie sie dargestellt wurden, wurzelten in anderen gesellschaftlichen und kulturellen Voraussetzungen, die in der Praxis zu inhaltlich anders gewichteten Schwerpunkten führten. In Europa hatte sich seit der Renaissance die Portraitkunst über Jahrhunderte künstlerisch und technisch so weiterentwickelt, dass die Erfindung der Photographie nur der letzte logische Schritt war. Anders dagegen die Situation in Korea. Obwohl es dort auch realistische Tendenzen in der Portraitmalerei gab, beispielhaft etwa die Genremalerei im 18. Jahrhundert, bedeutete die Einführung der Photographie keine Fortführung der einheimischen Traditionen mit neuen künstlerischen Mitteln, sondern einen kulturellen Bruch, der sich bei den ersten Portraitphotographien unter anderem an einer eklektizistischen Vermischung konfuzianischer Stilprinzipien (Frontalität, ganze Figur, steife würdevolle Haltung, den Stand symbolisierende Kleidung), mit westlichen Darstellungstraditionen (europäische Atelierrequisiten zur Darstellung privater Häuslichkeit) zeigte. Es dauerte mehrere Jahrzehnte, bis koreanische Photographen zu einer eigenen künstlerischen Sprache gefunden haben.

Wenn man die Entwicklung der koreanischen Photographie mit derjenigen in Deutschland vergleicht, dann können folgende Feststellungen getroffen werden:

Erstens: Die Photographie etabliert sich als wesentlicher Bestandteil bürgerlicher Kultur in Korea und Deutschland. Im Portrait setzte das Bürgertum in beiden Ländern das deutlichste Zeichen seines wirtschaftlichen, politischen und sozialen Aufstiegs. In den Anfangszeiten der Photographie zwischen 1841 und 1860 in Deutschland und zwischen 1884 und 1910 in Korea war der Gang zum Portraitphotographen ein neuer Ritus, der den oberen Schichten und den aufsteigenden Klassen der deutschen und koreanischen Gesellschaft gemeinsam war. Mittels der Portraitphotographie wurde ausgedrückt, was für das Bürgertum in beiden Ländern gleichermaßen wichtig war: Individualität, Privatsphäre, Familie und Bildung. Die Portraitphotographien wandelten durch die Visuali-

sierung die Struktur des familiären „Gedächtnisses“ und erweiterten die historische Dimension der Aufzeichnungen.

Die Photographie spielte in beiden Ländern eine wichtige Rolle für die Kommunikation zwischen Individuum und Gesellschaft. Sie sollte rasch wesentliche soziale Funktionen von der Malerei übernehmen, weil sie als schnellere und kostengünstigere Technik geeigneter zur mimetischen Reproduktion der Wirklichkeit ist. Vor allem die Erinnerungsphotographie erlangte in beiden Ländern einen großen Stellenwert als Kommunikationsmittel. In Korea förderte zudem nicht nur der günstige Preis, sondern auch die althergebrachte konfuzianische Sitte der Ahnenverehrung in allen Schichten der Bevölkerung eine große Nachfrage nach photographischen Portraits, die man der eigenen Familie hinterlassen konnte.

Zweitens: Die Photographie hat den Gebrauch des Portraits und speziell des privaten Portraits demokratisiert. Die Portraitphotographie ermöglichte in beiden Ländern sehr viel mehr Menschen den Besitz des eigenen Bildes. Portraits und Menschendarstellungen sind ein wesentliches Motiv für die rasche, massenhafte Verbreitung der Photographie. In Korea führte die Entwicklung der Photographie zu einer Massenware dazu, dass das Ansehen des Photographenberufes, den bis dahin nur Angehörige der Oberschicht ergriffen, sank. An ihre Stelle waren es jetzt zunehmend Amateurphotographen, die einen künstlerischen Anspruch an ihre Aufnahmen stellten. Da sie allerdings fast ausschließlich an Landschaftsaufnahmen und Genreszenen interessiert waren, die die Malerei imitieren, hat sich in Korea während der langen japanischen Besatzungsphase (1910 bis 1945) die Portraitphotographie künstlerisch nicht weiterentwickelt.

Drittens: Politik und Kultur waren in beiden Ländern aufs engste verwoben. Erst in einer Zeit von Kriegen und revolutionären gesellschaftlichen Umbrüchen, d. h. in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg (Weimarer Republik) und in Korea nach der Befreiung von japanischer Besatzungsherrschaft und nach dem Koreakrieg, konnte sich die Photographie als künstlerisches Ausdrucksmittel etablieren und auch eine Vielfalt an Veränderungen und neuen

Bedeutungen in der Bildenden Kunst hervorbringen. Für beide Länder bildeten diese Umbruchszeiten eine der schöpferischsten und experimentierfreudigsten Epochen ihrer photographischen Geschichte. Die Photographie war das einzige Mittel, das einen direkten Zugang zur Wirklichkeit erlaubte, und erreichte damals eine gesellschaftliche Rolle, die bislang keine andere Form der Bildenden Kunst innegehabt hatte. Der Krieg und die Revolution lehrten in beiden Länder einen neuen Blick auf die Dinge und brachten so in Deutschland die Neue Sachlichkeit und in Korea den Alltagsrealismus hervor. Die Kunst sollte nicht mehr nur die abstrakten und unvergänglichen Ideale der Schönheit bedienen.

Die Photographien Sanders und der drei koreanischen Photographen zeigen einen klaren und schnörkellosen Blick auf die zeitgenössische Lebensrealität. In ihren Gesellschaftsportraits spiegelten sich die Härten des Alltags und die Not und Verelendung der Bevölkerung durch den Krieg ungeschminkt in der Kunst wider. Ihre Bilder boten Deutungshilfen für die Einordnung von Krieg und sozialem Elend und dienten so der mentalen und emotionalen Bewältigung der Vergangenheit.

Dieser Sprung zu einer realistischen Ästhetik - die in Korea nicht „Sozialistischer Realismus“ genannt werden durfte, weil dieser Begriff politisch tabuisiert war - war für die koreanischen Photographen größer als in Europa: Er bedeutete sowohl eine Abkehr von den stark konfuzianisch geprägten Kunstnormen, für die etwa die unteren sozialen Schichten kein abbildungswürdiges Sujet waren, als auch von der Salonphotographie und der impressionistischen Landschaftsdarstellung. Da dies auch die von japanischen Photographen bevorzugten ästhetischen Leitvorstellungen waren und Korea durch die strikte japanische Isolationspolitik von den künstlerischen Entwicklungen in der übrigen Welt abgeschnitten war, dauerte es bis nach 1945, bis japanische Photographen – als Pionier ist Lim Seok-Jae zu nennen – nach der Befreiung von Japan und dann während des Koreakriegs langsam den künstlerischen Anschluss an die Moderne fanden. Viele Bilder von Lim Seok-Jae, Lim Eung-Sik und Choi Min-Sik erinnern durch die lebendige und realistische Darstellung von Szenen aus dem Alltags- und Arbeitsleben aber auch an die in Vergessenheit geratene koreanische Genremalerei des 18. Jahrhunderts.

Heute ist sowohl in Deutschland als auch in Korea eine neue Photographengeneration tätig. Sie zehrt von den bisherigen Erfahrungen, ihr stehen alle einstmals experimentell erarbeiteten Mittel zur Verfügung. Sie hat keine der früheren Grenzen mehr zu überwinden, sondern nutzt die gängigen Materialien und Stilformen in gleichem Maße wie sie neue erfindet und anwendet. Zeitgenössische Künstler benutzen das Photomaterial sowohl als Träger als auch als Gegenstand ihrer Botschaft. Sie entdecken die hohe Symbolik der photographischen Werkzeuge, die für sie nicht mehr nur Medium, sondern Thema sind. Man schaut nicht mehr nur durch den Apparat hindurch, sondern in ihn hinein und entdeckt dabei eine neue faszinierende Welt. Photographien als Abbild, Sinnbild und Objekt sind nicht mehr voneinander abzugrenzen, sondern sie wachsen zusammen und bedingen einander.⁴⁰³ Die Genese der Portraitphotographie aus der Portraitmalerei ist in den beiden kulturell so unterschiedlich geprägten Ländern Korea und Deutschland daher nicht nur eine Geschichte der technischen Entwicklungen, sondern auch eine ihrer „sozialen Gebrauchswesen“.

⁴⁰³ Jäger, Gottfried 1995, S. 115.

V. Literaturverzeichnis

Ausstellungskataloge:

August Sander, Landschaften. [Ausstellung August Sander: Landschaftsfotographien, Mediapark Köln, 29.1-28.3.1999, Landesmuseum Mainz 19.9-31.10.1999], hrsg. v. der Photographischen Sammlung / SK Stiftung Kultur, München [u.a.] 1999.

August Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts. [Ausstellung August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts. Mediapark Köln, 21.9-18.11.2001], hrsg. v. der Photographischen Sammlung / SK Stiftung Kultur, München 2001.

Alles Wahrheit! Alles Lüge! [Ausstellung Alles Wahrheit! Alles Lüge!: Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Wallraf-Richartz-Museum / Museum Ludwig, Köln, 30.11.1996-2.2.1997], hrsg. v. Dewitz, Bodo, Amsterdam / Dresden 1996.

Augenblicke. [Ausstellung Augenblicke: Mumienportraits und ägyptische Grabkunst aus römischer Zeit. Schirn-Kunsthalle, Frankfurt, 30.1-11.4.1999], hrsg. v. Parlasca, Klaus, München 1999.

Before photography. [Exhibition Before photography: Painting and the invention of photography. Museum of Modern Art, New York 9.5-5.7.1981, Art Institute of Chicago, 15.3 bis zum Mai 1982], hrsg. v. Galassi, Peter, New York 1981.

History of Korean Photography. [Exhibition History of Korean Photography: Seoul Arts Center, 20.11-19.12.1998], hrsg. v. Choi, In-Jin, Seoul 1998.

In unnachahmlicher Treue. [Ausstellung In unnachahmlicher Treue: Photographie im 19. Jahrhundert - ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern. Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, 8.09-21.10.1979], hrsg. v. Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1979.

Silber und Salz. [Ausstellung Silber und Salz: Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum (1839-1860). Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, 9.6- 23.7.1989, Stadtmuseum München, 1.9-15.10.1989, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 19.1-4.3.1990], hrsg. v. Dewitz, Bodo, Köln / Heidelberg 1989.

Zeitgenossen. [Ausstellung Zeitgenossen: August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland. Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, 19.5-30.7.2000, Kunsthalle zu Kiel, 17.9-12.11.2000], hrsg. v. Sander, August / Bernard, Birgit, Göttingen 2000.

한국 현대사진의 흐름 1945-1994 (Die Strömung der modernen koreanischen Photographie 1945-1994). [Ausstellung 한국 현대사진의 흐름 1945-1994 (Die Strömung der modernen koreanischen Photographie 1945-1994): Seoul Arts Center, 1.19-2.11, 1994], hrsg. v. Yuk, Myong-Shim. Seoul 1994.

Literatur:

- Ahn, Hwi-Joon: *한국 회화의 이해* (Understanding of Korean Painting). Seoul 2000.
- Alberti, Leon Battista: *Kleine kunsttheoretische Schriften*, hrsg. v. Janitschek, Hubert. Wien 1877; Osnabrück 1970.
- Alberti, Leon Battista: *Della pittura. Über die Malkunst*, hrsg. v. Bätschmann, Oskar / Gianfreda, Sandra. Darmstadt 2002.
- Anzelewsky, Fedja: *Albrecht Dürer*. Berlin 1991.
- Alcolea, Santiago: *El Greco*. Bongers 1993.
- Baier, Wolfgang: *Geschichte der Fotografie*. München 1977.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer*. Frankfurt am Main 1985.
- Baudelaire, Charles: *Die Fotografie und das moderne Publikum* (1859). In: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie 1839-1912*. München 1980, S. 110-113.
- Beker, Jochen: *Passagen und Passanten. Zu Walter Benjamin und August Sander*. In: *Fotogeschichte* 1989, Vol. 9, Bd. 32, S.41-45.
- Belting, Hans: *Bild und Kult*. München 1990.
- Benjamin, Walter: *Versuche über Brecht*. London 1973.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main 1976.
- Berger, John: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens. Der Anzug und die Photographie*. Berlin 1989.
- Bernhard, Marianne: *Das Biedermeier*. Düsseldorf 1983.
- Billeter, Erika: *Malerei und Photographie im Dialog*. Bern 1977.
- Billeter, Erika: *Essays zu Kunst und Fotografie von 1965 bis heute*. Wabern, Bern 1999.
- Bourdieu, Pierre: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*. Frankfurt 1981.
- Bronfen, Elisabeth: *Tod. Der Nabel des Bildes*. In: *Kritische Berichte*, Heft 4, 1993, S. 81-83.
- Browne, Turner / Partnow, Elaine: *Macmillan Biographical Encyclopedia of Photographic Artists & Innovators*. New York 1983.

- Buddemeier, Heinz: *Das Foto*. Hamburg 1981.
- Cartier-Bresson, Henry: *Der entscheidende Augenblick*, In: *Die Wahrheit der Photographie*. Wiegand, Wilfried (Hrsg.). Frankfurt 1981, S. 267-282.
- Cho, Hyun-Ock: *Soziale Bewegung und Modernisierung in Korea*. Hamburg 1999.
- Cho, Sun-Mie: *한국초상화연구 (Portrait Paintings in Korea)*. Seoul 1983.
- Cho, Woo-Sek: *한국사진가론 (Essay über koreanische Photographen)*. Seoul 1998.
- Choi, In-Jin: *History of Korean Photography*. Seoul 1998.
- Choi, In-Jin: *한국사진사 1631-1945 (A History of Korean Photography 1631-1945)*. Seoul 1999.
- Choi, Min-Sik: *종이거울 속의 슬픈얼굴 (Trauriges Gesicht im Papierspiegel)*. Seoul 1996.
- Choi, Sek-Tae: *김홍도 (Kim Hong-Do)*. Seoul 2001.
- Cornwall, James E.: *Die Frühzeit der Photographie in Deutschland 1839-1869*. Herrsching, Ammersee 1979.
- Deckert, Hermann: *Zum Begriff des Porträts*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. Bd. 5. 1929, S. 261-282.
- Delbrück, R.: *Die Konsulardiptychen und verwandte Denkmäler*. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, Bd. 2. Berlin 1929.
- Dewitz, Bodo von (Hrsg.): *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860*. Köln, Heidelberg. 1989.
- Disdéri, Andre Adolphe Eugène: *Praxis und Ästhetik der Portraitphotographie*. In: *Die Wahrheit der Photographie*. Wiegand, Wilfried (Hrsg.). Frankfurt 1981, S. 107-127.
- Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam; Dresden 1998.
- Eder, Josef M.: *Geschichte der Photographie*. New York 1979.
- Feininger, Andreas: *Die neue Fotolehre*. München; Zürich 1965.
- Freund, Gisèle: *Photographie und Gesellschaft*. München 1976.
- Frizot, Michel (Hrsg.): *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln 1998.

- Galassi, Peter: *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*. New York 1981.
- Geismeyer, Willi: *Biedermeier*. Wiesbaden 1988.
- Gernsheim, Helmut: *Geschichte der Photographie*. Frankfurt am Main 1983.
- Goepper, Roger / Whang, Ji-Hyun / Whitfield, Roderick (Hrsg.): *Kunstschätze aus Korea*. Köln 1984.
- Gombrich, Ernst Hans Joseph: *Die Geschichte der Kunst*. Stuttgart 1986.
- Göthel, Ingeborg: *Geschichte Koreas*. Berlin 1978.
- Grasskamp, Walter: *Augenschein. Über die Lesbarkeit des Portraits und die Handschrift des Fotografen*. In: *Kunstforum international* 1982, Bd. 52, S.27-36.
- Grayson, James H.: *Korea. A Religious History*. Oxford 1989.
- Grewenig, Meinrad Maria / Letze, Otto (Hrsg.): *Leonardo da Vinci*. Speyer 1995.
- Gudiol Ricart, José M.: *Deménikos Theotokópoulos El Greco*. Genf 1973.
- Han, Jong-Soo: *Die Beziehungen zwischen der Republik Korea und der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt am Main 1991.
- Heiting, Manfred (Hrsg.): *August Sander, 1876-1964*. Köln, London 1999.
- Heiting, Manfred (Hrsg.): *Zwischen Wissenschaft und Kunst*. Göttingen 2001.
- Himmelheber, Georg: *Kunst des Biedermeier*. München 1988.
- Hinz, Berthold: *Studien zur Geschichte des Ehepaarportraits*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. Bd. 19. Marburg 1974, S. 139-218.
- Honnef, Klaus (Hrsg.): *Lichtbildnisse*. Köln 1982.
- Jäger, Gottfried: *Der Apparat, das Licht*. In: *Kunstforum international* 1995, Bd. 129, S. 114.
- Jäger, Jens: *Gesellschaft der Photographie*. Opladen 1996.
- Janowitz, Günther J.: *Wege im Labyrinth der Kunst*. Einhausen 1980.
- Kaufhold, Enno: *Bilder des Übergangs*. Marburg 1986.
- Kempe, Fritz: *Daguerreotypie und Daguerreotypisten in Deutschland*. In: *In unnachahmlicher Treue: Photographie im 19. Jahrhundert, ihre Geschichte*

- in den deutschsprachigen Ländern. Ausstellungskatalog. Köln 1979, S. 43-58.*
- Kemp, Wolfgang: *Über Landschaftsfotographie. In: August Sander. Rheinlandschaften. Photographien 1929-1946. Mit einem Text von Wolfgang Kemp. München 1981, S. 7-49.*
- Kemp, Wolfgang: *August Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitfotografien 1892-1952. In: Kunstchronik 1982, Bd. 35, S. 481-488.*
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie 1839-1995. München 2006.*
- Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Photographie. Salzburg 1984.*
- Kris, Ernst / Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Frankfurt am Main 1980.*
- Lankheit, Klaus: *Das Freundschaftsbild der Romantik. Heidelberg 1952.*
- Lee, Sou-Dong: *Das soziale Leistungsethos der modernen Industriegesellschaft Koreas. Würzburg 1990.*
- Lim, Eung-Sik: *내가 걸어온 한국 사진 (Erinnerungen von Lim Eung-Sik). Seoul 1999.*
- Locher, Hubert: *Leon Battista Albertis Erfindung des „Gemäldes“ aus dem Geist der Antike: der Traktat De Pictura. In: Forster, Kurt W. / Locher, Hubert (Hrsg.): Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste, Berlin 1999, S.75-107.*
- Norman, Geraldine (Hrsg.): *Die Maler des Biedermeier 1815-1848. Freiburg 1987.*
- Olbrich, Harald (Hrsg.): *Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. I-VII. Leipzig 1987-1994*
- Park, Yong-Sook: *The Story of Korean Art. Seoul 1999.*
- Parlasca, Klaus (Hrsg.): *Augenblicke. Mumienporträts und ägyptische Grabkunst aus römischer Zeit. München 1999.*
- Peters, Ursula: *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland. Köln 1979.*
- Philipp, Claudia Gabriele: *August Sanders Projekt „Menschen des 20. Jahrhunderts“. Rezeption und Interpretation. Marburg, Lahn 1986.*
- Picazo, Gloria: *Das Subjekt, das Objekt. In: Kunstforum international 1995, Bd. 129, S. 110.*
- Portal, Jane: *Korean Art and Archaeology. London 2000.*

- Preimesberger, Rudolf (Hrsg.): *Portrait*. Berlin 1999.
- Raupp, Hans-Joachim (Hrsg.): *Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Münster 1995.
- Riether, Achim (Hrsg.): *Die sichtbare Welt*. Tübingen 1996.
- Rigel, Alois: *Das holländische Gruppenportrait*. Wien 1997.
- Sander, August: *Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien 1892-1952*, hrsg. v. Sander, Gunther. München 1980.
- Sander, August: *Photographien 1902-1939*. Berlin [u.a.] 1995.
- Sander, August: *August Sander*. Köln 1997.
- Schibel-Yang, Giw-Bun: *Die Entwicklung der Ölmalerei in Korea von 1910 bis 1945*. Heidelberg 1995.
- Schlombs, Adele (Hrsg.): *Meisterwerke aus China, Korea, Japan*. München 1995.
- Schmoll-Eisenwerth, Josef A.: *Vom Sinn der Photographie*. München 1980.
- Schneider, Norbert: *Portraitmalerei*. Köln 1999.
- Sohn, Pow-Key / Kim, Chol-Choon / Hong, Yi-Sup: *The History of Korea*. Seoul 1984.
- Sontag, Susan: *Über Fotografie*. München 1978.
- Spitzing, Günter: *Fotopsychologie. Die subjektive Seite des Objektivs*. Weinheim / Basel 1985.
- Spitzing, Günter: *Portraitfotos gewußt wie*. München 1980.
- Starl, Timm: *Im Prisma des Fortschritts*. Marburg 1991.
- Tann, Siegfried (Hrsg.): *Frühe Photographie*. Friedrichshafen 1985.
- Tennant, Roger: *A History of Korea*. London 1996.
- Walker, John Albert: *Art in the age of mass media*. London 1994.
- Weitzmann, Kurt: *Die Ikone*. München 1978.
- Wiegand, Wilfried (Hrsg.): *Die Wahrheit der Photographie*. Frankfurt am Main 1981.
- Wittmann, Tibor: *Das Goldene Zeitalter der Niederlande*, Leipzig 1975.

Wustmann, Gustav: *Apelles Leben und Werke*. Leipzig 1870.

Yi, Dong-Ju: *우리나라의 옛 그림 (Studies in Korea Painting)*. Seoul 1995.

Yoo, Tai-Soon: *Koreanerinnen in Deutschland. Eine Analyse zum Akkulturationsverhalten am Beispiel der Kleidung*. Münster 1981.

Yuk, Myong-Shim: 한국 현대사진의 역사적 조망 1945-1990. In: 한국 현대사진의 흐름 1945-1994 (Historischer Überblick über die moderne koreanische Photographie 1945-1990. In: Die Strömung der modernen koreanischen Photographie 1945-1994). Seoul 1994, S. 10-20.

VI. Abbildungsverzeichnis

1. *Die hl. Veronika mit Schweiß Tuch* von El Greco, 1576-1579. Öl auf Leinwand, 84 x 91 cm. Museo de Santa Cruz, Torondo
2. *Schweiß Tuch der Veronika* von El Greco, 1577-1579. Öl auf Leinwand, 71 x 54 cm. Museo del Prado, Madrid
3. *Kopf eines Buddhas*, 6.-7. Jahrhundert. Vergoldete Bronze, Höhe: 8,3 cm
4. *Kopf eines Buddhas*, 10.-11. Jahrhundert. Koryo-Dynastie. Bronze, Höhe: 38,5 cm
5. *Kopf eines Buddhas*, 668-935. Vereinigte Groß-Silla-Dynastie. Ton, Höhe: 16,7 cm
6. *Yaksa-Yorae*, 6.-7. Jahrhundert. Bronze, Höhe: 30,5 cm
7. *Kaiser Septimius Severus mit Kaiserin Julia Domna und den Söhnen Caracalla und Geta*, um 200 n. Chr. Tafelbild, Berlin
8. *Brüdertondo aus Antinoopolis*, 3. Jahrhundert. Ägyptisches Museum, Kairo
9. *Herrscherportrait*, Anak Grab Nr. 3, ca. 357. Wandbild. Hwanghaedo in Nordkorea
10. *Die Frau des Herrschers*, Anak Grab Nr.3, ca. 357. Wandbild. Hwanghaedo in Nordkorea
11. *Perikles von Kresilas*, ca. 429 v. Chr. Marmor, Höhe: 36,5 cm. Staatliche Museen, Berlin
12. *Federigo da Montefeltre* von Piero della Francesca, ca.1474. Tempera auf Holz, 47 x 33 cm. Galleria degli Uffizi, Florenz
13. *Federigo da Montefeltre und seine Gattin Battista Sforza* von Piero della Francesca, ca. 1474. Tempera auf Holz, 47 x 33 cm. Galleria degli Uffizi, Florenz
14. *König Tae-Jo*, 1872 (Abbild von 1410). Chenju National Museum, Korea
15. *Chang Mal-Sohn*, 15. Jahrhundert. Seide
16. *Mona Lisa* von Leonardo da Vinci, 1503-1505. Öl auf Holz, 77 x 53 cm. Musée du Louvre, Paris
17. *Selbstportrait im Pelzrock* von Albrecht Dürer, 1500. Öl auf Lindenholz, 69 x 49 cm. Alte Pinakothek, München
18. *Selbstportrait* von Yun Du-So, 17. Jahrhundert. Papier, 38,5 x 20,5 cm. Sammlung Yun Young-Son

19. *Portrait der Schönen* von Shin Yun-Bok, 18. Jahrhundert. Seide, 113,9 x 45,6 cm. Kansong Museen, Seoul
20. *Das Festmahl der Offiziere des St. Georgs-Doelen* von Frans Hals, 1616. Öl auf Leinwand. Frans-Hals-Museum, Haarlem
21. *Wir Drei* von Philipp Otto Runge, 1804
22. Reisebild aus den *Salzburger Blättern* von Ferdinand Olivier, 1815-1817
23. *Die Familie Begas* von Karl Begas, 1821. Öl auf Leinwand, 76,5 x 85,5 cm. Wallraf-Richartz-Museum, Köln
24. *Schulraum* von Kim Hong-Do, 18. Jahrhundert. Tusche und leichte Farben auf Papier, 27 x 22,7 cm. Koreanisches Nationalmuseum, Seoul
25. *Die arbeitende und lernende Familie* von Kim Hong-Do, 18. Jahrhundert. Tusche und leichte Farben auf Papier, 27 x 22,7 cm. Koreanisches Nationalmuseum, Seoul
26. *Danwondo* von Kim Hong-Do, 1784. Tusche und leichte Farben auf Papier, 135 x 78,5 cm
27. *Selbstportrait* von Carl August von Steinheil, um 1840. Chlorsilberpapier
28. *Leo von Klenze, Hofbauintendant* von Franz Hanfstaengl, München 1856. Albuminpapier ca. 31x 25 cm. Stadtmuseum München, Fotomuseum
29. *Der Optiker Andres Krüss, seine Frau Mary Ann und seine Söhne Edmund Johann und William Andres* von Hermann Biow, Hamburg 1845. Daguerreotypie 14,5 x 11 cm. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg
30. *Der Hamburger Künstlerverein im Sommerlokal auf der Caffamacherreihe* von Carl Ferdinand Stelzner, Hamburg 1843. Daguerreotypie 12 x 14,6 cm. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg
31. *König Ko-Jong und Kronprinz Sun-Jong* von unbekanntem Photographen, um 1890
32. *Kronprinzessin Yun und Hofdamen* von unbekanntem Photographen, um 1900. Silberprint 2,77 x 2,17cm. Private Sammlung
33. *König Ko-Jong und Kronprinz Sun-Jong* von unbekanntem Photographen, um 1895
34. *Königliche Hofdame* von unbekanntem Photographen, um 1900
35. *Adelige* von unbekanntem Photographen, um 1900. Silverprint 1,43 x 1cm
36. *Halbweltchefin* von unbekanntem Photographen, um 1900

37. *Portrait von Cho Jong-Phil* von unbekanntem Photographen, 1910. Silverprint 5,4 x 7,8 cm. Private Sammlung
38. *Das erste Jahresfest* von unbekanntem Photographen. Silverprint 4 x 3,2 cm
39. *Familie aus der Mittelschicht* von unbekanntem Photographen, um 1900. Silverprint 1,42 x 1 cm
40. *Familie* von unbekanntem Photographen, um 1900
41. *Familie von Yun Taek-Yung* von unbekanntem Photographen, um 1900
42. *Altes Ehepaar* von K. Magara, 1900. 12,9 x 9,2 cm
43. *Ehepaar der Mittelschicht* von unbekanntem Photographen, um 1900. Silverprint 1 x 1,38 cm
44. *Bürgerliche Frau* von unbekanntem Photographen, um 1900
45. *Dorffrau, die einen Topf trägt* von unbekanntem Photographen, um 1900. Silverprint 1 x 1,4 cm
46. *Sitzende alte Frau* von Whang Chol, um 1900
47. *Frau* von Lee Wan-Yong von James R. Morse, 1889
48. *Die moderne Hochzeit* von Min Chung-Sik, um 1910. Silverprint 5,08 x 4,06 cm. Institut für die koreanische Geschichte der Photographie, Seoul
49. *Traditionelle Hochzeit* von unbekanntem Photographen, 1800. 13,8 x 9,5 cmm
50. *Braut im Hochzeitskleid* von Herbert Ponting, 1902-1903. Albumen print stereograph 8 x 1,55 cm
51. *Lee Jae-Sun, der Sohn von Lee Ha-Eung* von unbekanntem Photographen
52. *Lee Ha-Eung* von unbekanntem Photographen
53. *Lee Ha-Eung* von unbekanntem Photographen
54. *Kronprinzessin Lee Bang-Ja* von unbekanntem Photographen
55. *Königin Myeongseong Wanghu* von unbekanntem Photographen, um 1890. Silverprint 1,43 x 1 cm
56. *Prinzessin Um Sun-Heon*, die zweite Ehefrau des Königs Kojong, um 1900 von unbekanntem Photographen

57. *Hermann Krone in seinem Atelier* von Hermann Krone, Dresden 1858. Kollodiumverfahren 21 x 17 cm. Technische Universität Dresden
58. *Hermann Krone in seinem Atelier* von Hermann Krone, Dresden 1858. Kollodiumverfahren 21 x 17 cm. Technische Universität Dresden
59. *Der Photograph mit seiner Familie* von Hermann Krone, Dresden um 1875. Albuminpapier 27,4 x 21 cm. Agfa Foto-Historama, Köln
60. *Selbstportrait von Shin Chil-Hyun* von Shin Chil-Hyun, 1926. Private Sammlung
61. *Lebensmitteleinfuhr* von Lim Seok-Jae, Inchon 1948
62. *Transport* von Lim Seok-Jae, 1948. gelatin silverprint
63. *Bergarbeiter* von Lim Seok-Jae, 1952. gelatin silverprint, 6,08 x 5,08 cmm
64. *Bergarbeiter* von Lim Seok-Jae, 1955
65. *Am Hafen* von Lim Seok-Jae, 1946. 26,5 x 40,5 cm
66. *Maurermeister* von Sander, Köln ca. 1932
67. *Handlanger* von Sander, Köln ca.1918
68. *Kohlenträger* von Sander, Berlin 1929
69. *Straßenarbeiter* von August Sander, Ruhrgebiet ca. 1928/29. Negativ 13 x 18 cm
70. *Bauernhaus* von Lim Eung-Sik, Pusan 1932
71. *Auf dem Rückweg* von Lim Eung-Sik, Kanglung 1935
72. *Mittagspause* in Hamburg von August Sander, Westerwald ca. 1930
73. *Morgen* von Lim Eung-Sik, Pusan 1946
74. *Jugendzeit* von Lim Eung-Sik, außerhalb der Stadt Pusan 1946
75. *Blumenfrauen in der Kölner Zeppelinstraße* von August Sander, 1932
76. *Bauernmädchen* von August Sander, ca. 1928
77. *Kriegswaise* von Lim Eung-Sik, Seoul Daepyeong-Lo 1950
78. *Kinderflüchtlinge* von Lim Eung-Sik, Pusan 1950
79. *Auf dem Weg zur Zuflucht* von Lim Eung-Sik, 1950

80. *Straßenkinder* von August Sander, Köln
81. *Arbeitsloser* von Lim Eung-Sik, Seoul 1953
82. *Arbeitsloser* von August Sander, Köln 1928. Negativ 13 x 18 cm
83. *In Pusan* von Choi Min-Sik, Pusan 1962
84. *Bäuerin mit ihren Söhnen* von August Sander, ca. 1919/20.
Negativ 13 x 18 cm
85. *Bäuerin mit ihren Kindern* von August Sander, ca. 1920
86. *Arbeitermutter mit Kind* von August Sander, ca. 1930
87. *Vor dem Yongsan-Bahnhof* von Choi Min-Sik, Seoul 1960
88. *Großmutter mit Enkel* von August Sander, ca. 1914
89. *Kyungnam Uenyang-Markt* von Choi Min-Sik, 1965
90. *Bettler* von August Sander, Neuwied 1928. Negativ 13 x 18 cm
91. *Streichholzverkäufer* von August Sander, Köln 1926
92. *In Pusan* von Choi Min-Sik, Pusan 1962
93. *Der Hafen von Pusan* von Choi Min-Sik, Pusan 1959
94. *Bauernkind* von August Sander, ca. 1927
95. *Pusan Donrae, Koje-Dong* von Choi Min-Sik, Pusan 1965
96. *Aristokratenkinder* von August Sander, ca. 1919/20
97. *Zwillinge* von August Sander, Köln, ca. 1925/26
98. *Arbeiterkinder* von August Sander, Köln 1932
99. *Arbeiterkinder* von August Sander, Köln 1932
100. *Pusan Nampodong* von Choi Min-Sik, Pusan 1965
101. *Jungbauern* von August Sander, Westerwald ca. 1914
102. *Kyungnam Namhae* von Choi Min-Sik, Kyungnam 1965
103. *Beim Säen* von August Sander, ca. 1940. Negativ 13 x 18 cm
104. *Maurerpolier* von August Sander, Köln 1929

105. *In Kimhae* von Choi Min-Sik, Kimhae 1969

106. Pusan von Choi Min-Sik, Pusan 1965

VII. Anhang

1. Kurzbiographien

August Sander

August Sander wird 1876 in Herdorf an der Heller geboren.

1896-98 Militärdienst in Trier. Beginn der Ausbildung zum Photographen.

1910 Umzug der Familie nach Köln. Beginn der Porträtstudien.

1914-18 Soldat im Ersten Weltkrieg.

1919-44 Bekanntschaft mit dem Künstlerkreis „Kölner Progressive“. Sander photographiert Menschen aller Klassen und Stände und arbeitet an seinem Werk „Menschen des 20. Jahrhunderts“. Als Vorausschau darauf erscheint das Buch „Antlitz der Zeit“ (1929). Neben seinen Portraits entstehen zahlreiche Landschafts- und Architekturaufnahmen, botanische Studien sowie Detailstudien, die zum Teil in Büchern, Zeitschriften und Ausstellungen veröffentlicht werden.

1951-1962 weitere Ausstellungs- und Publikationsaktivitäten.

1960/61 Bundesverdienstkreuz Erster Klasse und Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie .

1964 August Sander stirbt 87jährig in Köln nach einem Schlaganfall.

Lim Seok-Jae

Lim Seok-Jae wird 1918 in Jongju, Pungyangbuk-Do geboren.

1934 Beginn der Ausbildung zum Photographen in einem Photoatelier in Jinnampo.

1948 erste Ausstellung in Seoul.

1952 führt er ein Forschungsinstitut namens „Daehansajin Yaesul“

1952-1962 weitere Ausstellungen. Ab Mitte der 50er wendet er sich vom Realismus ab und widmet sich der Gebirgsphotographie.

1974 wird der Künstler von der staatlichen Ausstellungskommission empfohlen.

1994 stirbt er 76jährig in Südkorea.

Lim Eung-Sik

Lim Eung-Sik wird 1912 in Pusan geboren.

1934 Abschluss an der Toshima Post Agency School in Korea.

1950-53 Militärdienst als Photograph im Koreakrieg.
1955 erscheint sein Photo „Nackter Baum“ in dem internationalen Photomaga-
zin „Photo Annual“.

1960 Sein Photo „Ipmo“ wird in den „World Photography Annual of Japan
1960“ aufgenommen.

1961 Kulturpreis der Koreanischen Gesellschaft für Photographie.

1961-1978 Direktor an der Ewha Frauenuniversität und der Hong-Ik-
Universität in Seoul.

1972 wird er mit dem Preis der koreanischen Kultur und Kunst geehrt.

1973 bis 1978 Professor am Kunstinstitut der Kunst der Joong-Ang-Universität

2001 stirbt Lim Eung-Sik 89jährig in Seoul.

Choi Min-Sik

Choi Min-Sik wird 1928 in Yeonan, Hwanghae-do geboren.

1957 Beginn einer Ausbildung als Designer an der Jung-ang Art School in To-
kyo. Abschluss nach 2 Jahren, danach Beginn der photographischen Tätig-
keit.

1962 Übernimmt bei einer katholischen Wohlfahrtsorganisation in Korea die
Leitung der Photographieabteilung, erste Portraitphotographien.

1964 Kunstpreis der koreanischen Ausstellungskommission.

1968-1993 Der achtbändige Ausstellungskatalog für die „Human“-Serie wird
veröffentlicht.

Seitdem photographiert Choi Min-Sik das Leben der Armen Koreas und ist
weiter mit zahlreichen Ausstellungen und Publikationen aktiv. Er lebt in Pu-
san in Südkorea.

2. Interviews

2. 1. Interview mit Lim Eung-Sik (16.02.2000)

- Ich möchte gerne etwas über Ihre photographische Tätigkeit in der japanischen Besatzungszeit erfahren.

Während der japanischen Besatzung gab es einen japanischen Photoverein, „y-okwang-sajin-gurakbu“. Die Mitglieder waren alle Japaner. Ich konnte mit Hilfe meines großen Bruders, der zu dieser Zeit in Japan ein ziemlich bekannter Maler war, als Mitglied teilnehmen. Ich war der einzige Koreaner im Photoverein.

- Wie sind Sie zum Beruf des Photographen gekommen und in welchem Jahr sind Sie Mitglied des Vereins geworden?

Für die Mitglieder des Photovereins war die Photographie ein Hobby, für mich auch. Zuerst habe ich die Photographie als Hobby begonnen. Das war im Jahr 1932.

- Welche Aktivitäten gab es in diesem Photoverein?

Einmal im Monat haben wir uns getroffen, um uns gegenseitig unsere eigenen Aufnahmen vorzustellen. Wir haben miteinander die Photos genossen und auch manchmal kritisiert.

- Welche Tendenz hatte dieser Photoverein?

Die meisten Photographien waren Salonphotos, für die vor allem das Licht und die Bildkomposition als wichtig galten. Die Hauptsache war es, ein schönes Photo zu machen.

- Hatten sie auch die Möglichkeit, berühmte ausländische Photographen kennenzulernen?

Nein, nichts. In der Besatzungsphase hat Japan in Korea eine strenge Isolationspolitik durchgeführt, daher konnten wir außer der japanischen Kultur keine ausländische Kultur hören und sehen.

- Welche Schwierigkeiten haben Sie in der Besatzungsphase gehabt?

In Pusan, wo ich lebte, war es sehr schwierig zu photographieren, weil es militärisches Gebiet war. In dieser Zeit war es sogar für Japaner schwierig, mit der Kamera zu photographieren. Für Koreaner gab es strenge Kontrollen. Jedes Mal, wenn ich photographieren wollte, musste ich einen Erlaubnisschein der japanischen Militärpolizei bekommen. Es war unheimlich, dass ich als Koreaner eine Kamera hatte. Manchmal haben die Japaner mich fälschlicherweise für einen Spion gehalten und ich wurde oft von der Polizei verhaftet, obwohl ich nur Landschaftsphotos und Stilleben aufgenommen habe. Die Kontrolle war sehr hart für mich. Deshalb bin nach Gangneung umgezogen, weil das ein abgelegenes Gebiet war. Ich hatte immer meine Kamera dabei, konnte unbeobachtet photographieren. Dort gab es einige Leute, die sich für meine Kamera interessiert haben und von mir lernen wollten, wie man Photos macht, es waren immer mehr geworden. Dieses Interesse führte zur Gründung des Photovereins „Gangneung-Sawohoi“. Das war im Jahr 1935.

- Gab es nationale Photowettbewerbe?

Ein Mal im Jahr fand der „Jenjoeson-Sajin-Salon“ statt. Ich habe im Jahr 1932 teilgenommen, aber erst im Jahr 1935 wurde eine Photographie von mir veröffentlicht.

- Wann sind Sie nach Pusan zurückgekehrt?

Im Jahr 1937 war ich wieder in Pusan, bin aber bald darauf nach Japan gegangen, weil es in Pusan immer strenge Kontrollen gab. Ein Jahr nach der Befreiung von Japan kehrte ich nach Pusan zurück. Ich war in Tokyo und hatte alles verloren, alle meine Sachen, meine Kamera ... weil es drei Luftangriffe gab.⁴⁰⁴

- Was haben Sie nach der Befreiung von Japan in Pusan gemacht?

Um zu überleben, habe ich Kopierdruck und Photoentwicklung gemacht. Nebenbei habe ich Schüler unterrichtet, die sich für die Kamera interessiert haben. Zu dieser Zeit gab es noch Photoateliers, wo man die Aufnahmen mit alten Standkameras gemacht hat. Sie haben nicht den Gebrauchswert, den Kleinbildkameras haben.

-Wie sah in Korea die photographische Welt nach der Befreiung aus?

In dieser Zeit gab es drei repräsentative Photovereine in Seoul, in Daegu und in Pusan, die aber selbstsüchtig waren und sich nicht vereinigen konnten. Es gab deshalb keinen gesamt-koreanischen Photoverein. Während des Koreakriegs fanden sehr viele Koreaner in Pusan Zuflucht, auch die Photovereine. Die drei Photovereine haben sich vereinigt und den gesamt-koreanischen Photoverein „Sajinsahyubhoi“ gegründet.

-In welchem Jahr war das?

Das war im Jahr 1952, und noch im gleichen Jahr haben wir eine Ausstellung gemacht.

-Haben Sie noch Photos oder Negative von der Ausstellung?

Nein, ich habe nichts. Weil die Photos, die ich im Krieg aufgenommen habe, nach Amerika geschickt wurden.

- Nach dem Krieg haben Sie einen neuen photographischen Stil geschaffen, den „Senghwaljuui“. Ich möchte gerne wissen, warum Sie für ihren neuen Stil den Begriff „Senghwaljuui“ benutzt haben?

Nach dem Krieg in Korea kam eine schwierige Zeit. Der Kommunismus in Nordkorea und die Demokratie in Südkorea standen im Gegensatz. In dieser Zeit versuchte ich mich von der Salonphotographie zu befreien und die grausame Realität der Gesellschaft zu zeigen. Das war auch so in Japan, dass die japanischen Photographen die Realität der Kriegszeit in Japan darzustellen versuchten. Man nannte das „Sozialistischer Realismus“ in Japan. Aber in der damaligen Zeit akzeptierte man in Südkorea nicht das Wort „Sozialismus“ und nicht einmal „Realismus“, weil diese Begriffe in der Gesellschaft allgemein als Symbol für den Kommunismus angesehen wurden. Aus diesem Grund nannte ich meinen Stil „Senghwaljuui“ (etwa: „Alltagsrealismus“), der besser im Einklang mit der damaligen photographischen Philosophie und der gesellschaftlichen Realität war.

⁴⁰⁴ 1944 /45 durch die Amerikaner.

- Sie haben mir gesagt, dass der vereinigte nationale Photoverein im Jahr 1952 gegründet wurde. Könnten Sie mir mehr über die damalige Situation im Bereich der Kultur und der Photographie erzählen? Ich möchte gern wissen, ob die Photographie in der damaligen Gesellschaft akzeptiert war.

Nach der Befreiung von Japan wurde ein nationaler gesamt-koreanischer Kulturverein gegründet. Die Photoszene war davon leider ausgeschlossen. Danach haben die Photographen 1952 den Photoverein „Sajinsahyubhoi“ gegründet, der dem nationalen Kulturverein beitreten konnte. Von den jährlichen nationalen Ausstellungen war die Photographie ausgeschlossen, weil sie nicht als Kunst akzeptiert wurde. Erst 12 Jahre später, 1964, gab es erstmals eine nationale Ausstellung für die Photographie.

- Wie viele Mitglieder hatte der Photoverein „Sajinsahyubhoi“ in der Anfangszeit?

Insgesamt 37 Mitglieder.

- Wie entwickelte sich „Sajinsahyubhoi“?

Nach dem Militärputsch vom 16.05.1961 wurde ein Verein für die gesamte Kunst, „Yechong“, gegründet. Viele Mitglieder von „Sajinsahyubhoi“ wollten aber nicht bei Yechong mitmachen und haben sich ablehnend verhalten. Dagegen haben viele kommerzielle Photographen bei Yechong mitgemacht. Das brachte eine quantitative Zunahme der Mitglieder, führte aber gleichzeitig zum Niedergang der photographischen Qualität. Das Problem war, dass sich diese Mitglieder nicht als Spezialisten mit der Photographie beschäftigten. 1964 haben die ersten Mitglieder von „Sajinsahyubhoi“ einen neuen Photoverein, und zwar ohne kommerzielle Photographen, gegründet. Es ist der heutige Photoverein „Hankukchangjak-Sajingahyubhoi“.

- Wie haben Sie es geschafft, dass 1957 die Ausstellung „The Family of Man“ von Edward Steichen in Seoul stattfand? Und wie war die Reaktion in der Öffentlichkeit?

Als ich den Vorsitz von „Sajinsahyubhoi“ führte, organisierte ich die Ausstellung. Sie hatte großen Erfolg, nicht nur in der Photo- und Kunstszene, sondern auch in der breiten Öffentlichkeit, dadurch wendete sich vor allem der damalige schlechte Ruf der Photographie ins Positive.

- Sie haben als Erster Photographie an der Universität gelehrt. Was war dafür der Grund?

Erstens, um die unbewegliche Vorstellung von Photographie zu verändern; zweitens, weil für die Photographie Universitätsbildung nötig ist. Zu dieser Zeit wurden Photographen nicht als Künstler angesehen. Aber als Professor ist das anders. Ich wollte die mangelnde Anerkennung der Photographen ändern und als Photograph an der Universität den Nachwuchs unterrichten, ihn unterstützen.

- Welche Erwartungen haben Sie an die Entwicklung der koreanischen Photoszene?

Obwohl die Anerkennung der Photographen Koreas inzwischen gestiegen ist und sich viel verbessert hat, muss sich unsere Photoszene stärker anstrengen, um den Anschluss an die weltweite Entwicklung zu bekommen.

2. 2. Interview mit Choi Min-Sik (22.02.2000)

- Als Photograph sind Sie seit 1955 tätig. Was haben Sie vorher gemacht?

Im Jahr 1951 wurde ich aus dem Militärdienst entlassen und danach habe ich in einem Laden als Verkäufer gearbeitet.

- Könnten Sie mir sagen, wann genau das Interesse an der Photographie bei Ihnen erwacht ist und aus welchen Motiven Sie Photograph geworden sind?

1955 bin ich nach Japan gegangen. In Tokyo habe ich tagsüber gearbeitet, um abends an der Fachschule für Kunst zu studieren. Dort in einer Buchhandlung habe ich zufällig den Bildband „The Family of Man“ von Edward Steichen gefunden und von dem war ich sehr beeindruckt. Dieses Erlebnis brachte mich dazu, Photograph zu werden.

- Könnten Sie mir genau sagen, wie Sie sich gefühlt haben, als Sie erstmals seine Bilder gesehen haben?

Ich war sehr arm aufgewachsen. Als ich die Bilder von ihm gesehen habe, hatte ich das Gefühl, dass dies Bilder von mir seien, wie Selbstportraits. Ich wollte Photograph werden, damit ich vor allem die armen und vernachlässigten Leute photographieren konnte.

- Wann sind Sie nach Pusan zurückgekehrt?

Im Jahr 1957.

- War es schwierig, nach dem Koreakrieg Filme zu kaufen?

Im PX (ein Einkaufszentrum für US-amerikanische Soldaten) gab es Filme. Es war aber nicht einfach, Filme zu kaufen, außerdem waren sie sehr teuer.

- Wie konnten Sie die Photos ausländischer Photographen kennen lernen?

Kaum, aber gab es japanische Bücher. Und ganz selten habe ich im PX Bilder ausländischer Photographen gesehen.

- Wie war die Tendenz der Photographie nach dem Koreakrieg?

Es gab leider nur wenige Photographen, die nach Realismus suchten. Die meisten Photographen blieben bei Salonphotos und für viele von ihnen war die Photographie nur Hobby.

- Sie haben in Pusan gelebt. Kennen Sie den Photographen Lim Eung-Sik, der auch in Pusan gelebt hat?

Ich habe ihn nicht persönlich kennengelernt. Ich kenne aber seinen photographischen „Senghwaljuui“-Stil.

- Sie haben im Jahr 1962 bei einer katholischen Wohlfahrtsorganisation in Korea gearbeitet. War dies das entscheidende Motiv, dass Sie mehr an diesen Themen interessiert waren?

Ja, kann man so sagen. Außerdem haben die Photos, die die armen Menschen darstellten, der Wohlfahrtsorganisation sehr gefallen, weil sie damit um Unterstützung für diese Leute werben konnten.

- Haben Sie aus finanziellen Gründen für sie gearbeitet?

Nicht nur aus finanziellen Gründen. Sie hat meine Photographie unterstützt. Ich war froh, weil ich jeden Tag photographieren konnte, was ich wollte.

- Der Fischmarkt Jagalchishijang in Pusan bildet den Hintergrund der meisten Photos von Ihnen. Was mögen Sie besonders an diesem Ort?
Dort gibt es reiches Material, weil dort viele Leute zusammen kommen. Ich mag den Ort, weil ich verschiedene Gesichtsausdrücke finden und damit die Wirklichkeit der Klassengesellschaft ohne Inszenierung aufnehmen kann.

- Was wollen Sie mit ihren Photos zeigen, in denen Sie Schmerz und Leid der Realität dargestellt haben und sind sie politisch motiviert?
Ich hatte keine politischen Motive. Ich versuchte, mit den Photos die Realität der Gesellschaft zu zeigen und historische Dokumente zu hinterlassen.

- Haben Sie schon die Bilder von August Sander gesehen? Wie denken Sie über seine Werke, die meist inszeniert sind?
Ich bin von seinen Photos beeindruckt. Obwohl seine Weise zu photographieren anders ist als meine, habe ich einige Aufnahmen wie Sanders versucht. Das war aber ganz selten.

- War es schwierig, die Photos ohne Inszenierung zu schaffen?
Ich denke, Koreaner mögen sich nicht gerne photographieren lassen. Ich versuchte deshalb, es den Leuten nicht anmerken zu lassen, wann ich sie photographieren wollte, obwohl sie mich kannten. Es war deshalb schwierig, den richtigen Moment zu erwischen, den ich mit dem Photo zeigen wollte. Ich erinnere mich immer an einen Satz, den ein Photograph gesagt hat, dass die photographische Darstellung im wesentlichen Sinne eine Vollendung des Schnappschusses ist. Ich stimme ganz dieser Meinung zu.

- Welche Photographen mögen Sie besonders?
Ich mag besonders die Bilder von Dorothea Lange, Eugene Smith und Werner Bischof. Von ihnen wurde meine Photographie beeinflusst.

- Sie haben viele Preise in Amerika, Deutschland, Frankreich und England etc. gewonnen. 1964 wurden in Deutschland ihre Werke im „foto almanach“ veröffentlicht. Welche Photos von ihnen waren in Deutschland veröffentlicht worden?
Es waren drei Werke, die alle als Sujet das Leben der kleinen Leute hatten. Sie wurden 1964 im „foto almanach“ veröffentlicht. Außerdem wurden 100 Werke, die ich vor 1970 aufgenommen habe, in der IFA Galerie Bonn ausgestellt.

-In welchem Jahr war das?
Das war 1983.

- Zum Schluss, welche Begabung sollte ein Photograph haben?
Ich denke, im Photo sieht der Betrachter die Erfahrung des Photographen, die Gedanken des Photographen, die Lebensphilosophie des Photographen. Ein Photograph sollte nie aufhören zu lernen, die Welt, damit er seine Ideen in der Photographie zum Ausdruck bringen kann.