Order Number 1357134

Koreanische Malerei und Grafik des "westlichen Stils" von den Anfängen bis zum Ende der japanischen Besatzungszeit

Hoffmann, Frank, M.A.

Eberhard-Karls-Universitaet Tuebingen (Germany), 1992

Copyright ©1994 by Hoffmann, Frank. All rights reserved.

U·M·I
300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106

ABSTRACT

This study explores the introduction of Western painting and graphic arts, their techniques and aesthetics in the broader historical and intellectual context of modernization, Westernization, and colonial policy. The work highlights the historiographical problems of writing on modern Korean art by critically examining the research undertaken in Korea, Japan, Europe, and America. It further discusses the use of terminology like Western-style and traditional-style painting and its East Asian equivalents (yoga, nihonga, sŏyanghwa, han'gukhwa, tongyanghwa, etc.), stresses its political implications and questions its validity in terms of technique, materials, and formal analysis. Other chapters are devoted to the description of the early contacts of Korean Confucian scholars with Western arts through Edo Japan and the Jesuits in Ming and Qing China. Finally, the government-directed popularization of Western art under Japanese rule is examined through a discussion of leading painters and printmakers like Ko Hŭi-dong, Na Hye-sŏk, Pae Un-sŏng, Yi Chong-u, Chang Pal, and others.

Koreanische Malerei und Grafik des "westlichen Stils" von den Anfängen bis zum Ende der japanischen Besatzungszeit

Frank Hoffmann

Erstgutachter: Professor Carsten-Peter Warncke (Universität Tübingen)
Zweitgutachter: Professor Lothar Ledderose (Universität Heidelberg)

als Magisterarbeit vorgelegt im April 1992 an der

Eberhard-Karls-Universität Tübingen
Fakultät für Kulturwissenschaften
Fachbereich Kunstgeschichte

Erklärung

Hiermit erkläre ich die vorliegende Arbeit selbstständig angefertigt und (mit Ausnahme diverser Wörterbücher und Lexika) keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt zu haben. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Tübingen, 22. April 1992

(Frank Hoffmann)

Inhaltsverzeichnis

Formales i
Liste der Karten v
Karten ⓐ bis © vi

I. Einleitung 1

II. Westlich vs. orientalisch? 9

III. Zur Situation der auf Korea bezogenen kunsthistorischen Forschung 36
1. Korea und Japan 36
2. Europa und USA 71

IV. Frühe Kontakte mit abendländischer Kunst 86

V. Die Einführung westlicher Kunst am Ende der Yi-Zeit 119

VI. Die Entwicklung während der japanischen Besatzungszeit 151
1. Die Periode der ersten Gehversuche 155
a) Ko Hŭi-dong 155
b) Kim Kwan-ho 158
2) Die Periode des Ertastens 160
a) Na Hye-sŏk 161
b) Yi Chong-u 164
c) Chang Pal 166
d) Pae Un-sŏng 168
e) Chu Kyŏng und Kim Hwan-gi 172
3) Die Periode der Finsternis 173

VII. Schlußbetrachtung 183

Quellen- und Literaturverzeichnis 185

ANHANG:

Abbildungen 1 bis 90

Formales

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit dem Einführungs- und Rezeptionsprozeß von westlicher Malerei und Grafik in Korea, nimmt jedoch auch immer wieder Bezug auf die Entwicklungen in den Nachbarländern China und Japan. Hinsichtlich solcher Formalien wie Umschrift, Zitierweise traditioneller ostasiatischer Quellen, Literaturangaben usw. schien es opportun den bewährten Regeln der ostasienwissenschaftlichen Fächer zu folgen. Da aber auch in diesen Fächern keineswegs alles einheitlich gehandhabt wird und um Mißverständnisse zu vermeiden, sei an dieser Stelle auf einige formale Besonderheiten vorliegender Arbeit aufmerksam gemacht.

Für die Umschrift des Koreanischen und Japanischen werden die international anerkannten Systeme McCune-Reischauer und Hepburn verwendet, beide mit den allgemein üblichen Abweichungen — z.B. Seoul anstatt Sŏul 서울. Die Transkription des Chinesischen folgt dem in der Volksrepublik China entwickelten *Pinyin*-System, das sich in den letzten Jahren vorwiegend für Studien über das moderne China durchgesetzt hat.

Wie in Ostasien üblich, wird der Familienname (sinokor. *sŏng*, chin. *xing*, sinojap. *sei* 姓) den persönlichen Namen (sinokor. *myŏng*, chin. *ming*, sinojap. *na* 名) oder dem Höflichkeits- bzw. Künstlernamen (sinokor. *cha*, chin. *zi*, sinojap. *azana* 字) vorgestellt. In Fällen, wo der Künstlername japanischer Persönlichkeiten lediglich aus einer alternativen Lesung der Schriftzeichen ihres persönlichen Namens besteht, folgt der Höflichkeitsname dem Familiennamen und dem persönlichen Namen (in Klammern gesetzt) ohne eine Wiederholung der chinesischen Schriftzeichen. Wenn Schriftgelehrte, Künstler oder andere Persönlichkeiten unter einem *nom de plume* (sinokor. *ho*, chin. *hao*, sinojap. *gō* 號) besser bekannt sind als unter ihrem eingetragenen Namen, folgt er diesem (in Klammern gesetzt) bei erstmaliger Nennung der betreffenden Person. Dabei sollte aber nicht übersehen werden, daß es Persönlichkeiten gab, die aus den unterschiedlichsten Gründen bis zu zwanzig verschiedene *ho* angenommen hatten; in solchen Fällen werden weitere Pseudonyme nur dann genannt, wenn sich dies im jeweiligen Kontext als sinnvoll erweist, wie z.B. für die Identifizierung von Siegeln und Bildsignaturen. Soweit die aufgeführten Personen auch unter einem christlichem Namen bekannt sind, werden auch diese (in Klammern gesetzt) bei erstmaliger Nennung dem eingetragen Namen — und in manchen Fällen auch noch dem *ho* — nachgestellt und durch ein vorgestelltes „alias“ gekennzeichnet. Gleiches gilt

für die selbst gewählten, oft obskuren Umschriften einiger koreanischer Persönlichkeiten, falls sie unter diesen im Ausland bekannt geworden sind; so findet man z.B. den Familiennamen Yi 李 auch als I, Lee, Li, Ni, Rhee, Rhi, Rhie oder Ri transkribiert. Nur bei Auslandskoreanern, bei denen davon auszugehen ist, daß sie keine koreanische Saatsangehörigkeit besitzen oder besaßen und zudem unter einer selbst gewählten Umschrift ihres Namens bekannt geworden sind, wird dieser eigenen Umschrift der Vorrang gewährt, wobei die Transkription nach McCune-Reischauer bei der ersten Nennung in Klammern folgt; daher wird z.B. der in den USA, Deutschland und Frankreich lebende Video-Künstler Nam June Paik (Paek Nam-jun 白南俊, geb. 1932) in dieser Art eingeführt. Bei Missionaren und anderen Abendländern, die in Ostasien ein Amt inne hatten, folgt — falls bekannt — nach dem christlichen Namen in Klammern und durch ein „alias" gekennzeichnet ihr chinesischer, koreanischer oder japanischer Name. Die Geburts- bzw. Lebensdaten von im fortlaufenden Text genannten Personen werden nur bei erstmaliger Nennung dieser Persönlichkeiten angegeben; wenn die Daten anhand der üblichen Lexika nicht ermittelt werden konnten oder überhaupt unbekannt sind, wurden sie stillschweigend ausgelassen. Könige und Kaiser werden unter den im Westen bereits eingebürgerten Namen angeführt. Kunstgalerien, die bereits unter selbstgewählten englischen Namen bekannt sind, was häufig der Fall ist, werden unter diesen angeführt: z.B. Gana Gallery anstatt Galerie Kana.

Alle in dieser Arbeit angeführten Textpassagen aus koreanisch-, chinesisch- und japanischsprachigen Publikationen sowie aus Interviews sind, falls nicht anders angegeben, Übersetzungen vom Schreiber dieser Arbeit. Bei Bilder-, Buch- und Zeitschriftentiteln wie auch den Namen von Institutionen und Künstlervereinigungen wird in einigen Fällen zugunsten einer etwas freieren Übertragung, welche die Bedeutung bzw. die Funktion klarer herausstellt, auf eine wörtliche Übersetzung verzichtet; da alle Namen und Titel auch in der Ausgangssprache angegeben sind, kann es hierdurch nicht wie bei vielen englischsprachigen Publikationen aus Ostasien zu Identifizierungsproblemen kommen.

In den hier angesprochenen Zeiträumen kam es in Ostasien zu zahlreichen Umbenennungen von Orten. Um kein Übermaß an Verwirrung zu stiften, werden wie in den meisten wissenschaftlichen Publikationnen diese Namensänderungen auch im fortlaufenden Text dieser Arbeit ignoriert. In den Literaturangaben, wo Ortsnamen in Titeln oder in ihrer Funktion als Publikationsorte vorkommen, in Zitaten und als Bestandteil von Namen werden sie jedoch getreu dem Original angeführt. Stellvertretend sei daher an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß z.B. das heutige Seoul

bald nach der Gründung des Königreiches Chosŏn 朝鮮 (resp. dem Beginn der Yi-Zeit 李, 1392-1910) von Hanyang 漢陽 zu Hansŏng 漢城 umbenannt und zur neuen Hauptstadt des Landes bestimmt worden ist. Neben oben angeführten Bezeichnungen wurde diese Stadt im Volksmund aber auch damals schon „Seoul" genannt — ein seit der Zeit des Königtums Silla 新羅 (57 v.Chr.-935) gebräuchlicher Ausdruck für die „Hauptstadt" eines Landes. Während der japanischen Besatzungszeit (1910-1945) trug sie nach offiziellem japanischen Sprachgebrauch den Namen Keijō 京城, also eine sinojapanische Variante mit derselben Bedeutung. Nach der Befreiung des Landes erhielt sie den Namen Seoul. Natürlich können hier nicht alle Namensänderungen aller koreanischer Orte aufgeführt werden. Es muß aber unbedingt erwähnt werden, daß zur Zeit der japanischen Herrschaft über Korea sämtliche Ortsnamen japanisiert wurden, d.h., die in chinesischen Schriftzeichen geschriebenen Ortsnamen wurden nicht mehr nach sinokoreanischer, sondern nach sinojapanischer Lesart ausgesprochen: Genzan statt Wŏnsan 元山, Heijō statt P'yŏngyang 平壤, Fusan statt Pusan 釜山 usw. (s. Karten ⓐ und ⓑ; bis zur Ausrufung des Kaiserreiches im Jahre 1897 war Korea in acht, hiernach in 13 und nach 1945 mit Cheju-do 濟州道 als selbstständiger Verwaltungseinheit in 14 Provinzen aufgeteilt). In diesem Zusammenhang sei auch darauf hingewiesen, daß in der japanischen Auslandspropaganda während der Kriegsjahre ein neues Umschriftsystem Verwendung fand, da das Hepburn-System von ultranationalistischen Puristen als ausländische Perversion attakiert worden war: hiernach wurde z.B. der Name der koreanischen Hafenstadt Pusan nicht als Fusan, sondern als Husan transkribiert. (Ein mehr als tausend koreanische Ortsnamen und deren japanische Äquivalente aufführender Index findet sich in Hermann Lautensach, *Korea: A Geography Based on the Author's Travels and Literature*, hrsg., übers. aus dem Deutschen und mit einem rev. und erw. Index von Katherine und Eckart Dege, Berlin, Heidelberg, New York, London, Paris und Tōkyō: Springer-Verlag 1988, pp. 565-598.)

Nicht weniger kompliziert sieht es im hier behandelten Zeitraum mit den Namensänderungen in China und Japan aus. Die heutige chinesische Hauptstadt hat in ihrer Geschichte zahlreiche Umbenennungen durchgemacht. Als im 10. Jahrhundert die Liao-Dynastie 遼 (916-1125) gegründet wurde, machten sie die Khitan zu Nanjing 南京, ihrer Südlichen Hauptstadt. Nach deren Verdrängung durch die Jurchen und der Gründung des Staates Jin 金 (1115-1234) wurde sie zuerst zu Zhongdu 中都, der Mittleren Hauptstadt. Doch die schnell fortschreitende Sinisierung, die sich unter dem Volk der Jurchen auf allen Ebenen vollzog, brachte sie bald dazu ihre eigentliche Hauptstadt aus der nördlichen Mandschurei nach Zhongdu zu verlegen, das von nun an Yanjing 燕京, Hauptstadt von Yan, heißen sollte. Dieser Name hielt sich in der Bevölkerung sehr lange und

findet sich in der koreanischen Literatur auch in der abgewandelten Form Yanshi 燕市, Stadt der Yan, bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als Bezeichnung der chinesischen Hauptstadt. Von den mongolischen Eroberern, die sie erst zerstört und dann wieder aufgebaut hatten, wurde sie zu Dadu 大都, der Großen Hauptstadt ihrer Yuan-Dynastie 元 (1264-1368), auserkoren. Marco Polo (um 1254-1324) machte sie im Abendland unter Verwendung der mongolischsprachigen Benennung „Canbaluc" (Khanbaliq), der Stadt des Khan, bekannt. Zu Beginn der Ming-Dynastie 明 (1368-1644) erhielt sie den neuen Namen Beiping 北平, Nördlicher Friede. Aber schon im Jahre 1403 wurde sie zur Nördlichen Hauptstadt bestimmt und behielt den Namen Beijing 北京 bis zum Juni 1928 bei, als die neue Regierung der Nationalisten die Hauptstadt in den Süden verlegte und Beijing nun wieder zu Beiping wurde. Erst als die Kommunisten im September 1949 die Volksrepublik ausriefen, wurde Beiping erneut zu Beijing; die nationalistische Regierung in Taiwan spricht von ihr jedoch bis heute als Beiping. Und Tōkyō 東京, die Hauptstadt des Ostens, erhielt Namen und Status erst mit dem Beginn der Meiji-Zeit 明治 (1868-1912); zuvor hieß sie Edo 江戸 und diente als Hauptquartier des Tokugawa Shōgunates 徳川幕府 (1603-1868), weshalb diese Periode auch Edo-Zeit genannt wird.

Daten des lunisolaren ostasiatischen Kalenders sind in die entsprechenden Daten des Gregorianischen Sonnenkalenders umgerechnet worden: also steht z.B. die westliche Jahresangabe „1899/1900" anstelle von „Tan'gi 檀紀 4232" oder „Kwangmu 光武 3" nach koreanischer, „Guangxu 光緒 25" nach chinesischer, oder „Meiji 明治 32" nach japanischer Zählung; (zudem hatte Japan den westlichen Kalender schon 1873 amtlich eingeführt). Dies gilt allerdings nicht für Literaturangaben, wo ein Datum als Bestandteil des Titels auftaucht, sowie für übersetzte Zitate. Hier folgen die Angaben dem Original und fügen nach dem westlichen Kalender umgerechnete Daten lediglich in eckigen Klammern hinzu. Bei Angaben zu den Gründungs- und Untergangsjahren ostasiatischer Dynastien finden sich in der Literatur in vielen Fällen voneinander abweichende Daten. In vorliegender Arbeit wird nur die traditionelle Datierung angeführt; in Zweifelsfällen wurden die in der *Encyclopædia Britannica* (15. Aufl., 1985) angegebenen Daten übernommen.

Aus praktischen Erwägungen heraus stehen die Kürzel „Nordkorea" und „Südkorea" für die Demokratische Volksrepublik Korea (Chosŏn Minjujuŭi Inmin Konghwaguk 朝鮮民主主義人民共和國) und die Republik Korea (Taehan Min'guk 大韓民國), ohne daß hiermit eine wie auch immer geartete politische Wertung vorgenommen werden soll. Gleiches gilt auch für die Volksrepublik China (Zhonghua Renmin Gongheguo 中華人民共和國) und die Republik China (Zhonghua Minguo 中華民國), die unter den gebräuchlichen Kurzformen „VR China" und „Taiwan" auftauchen.

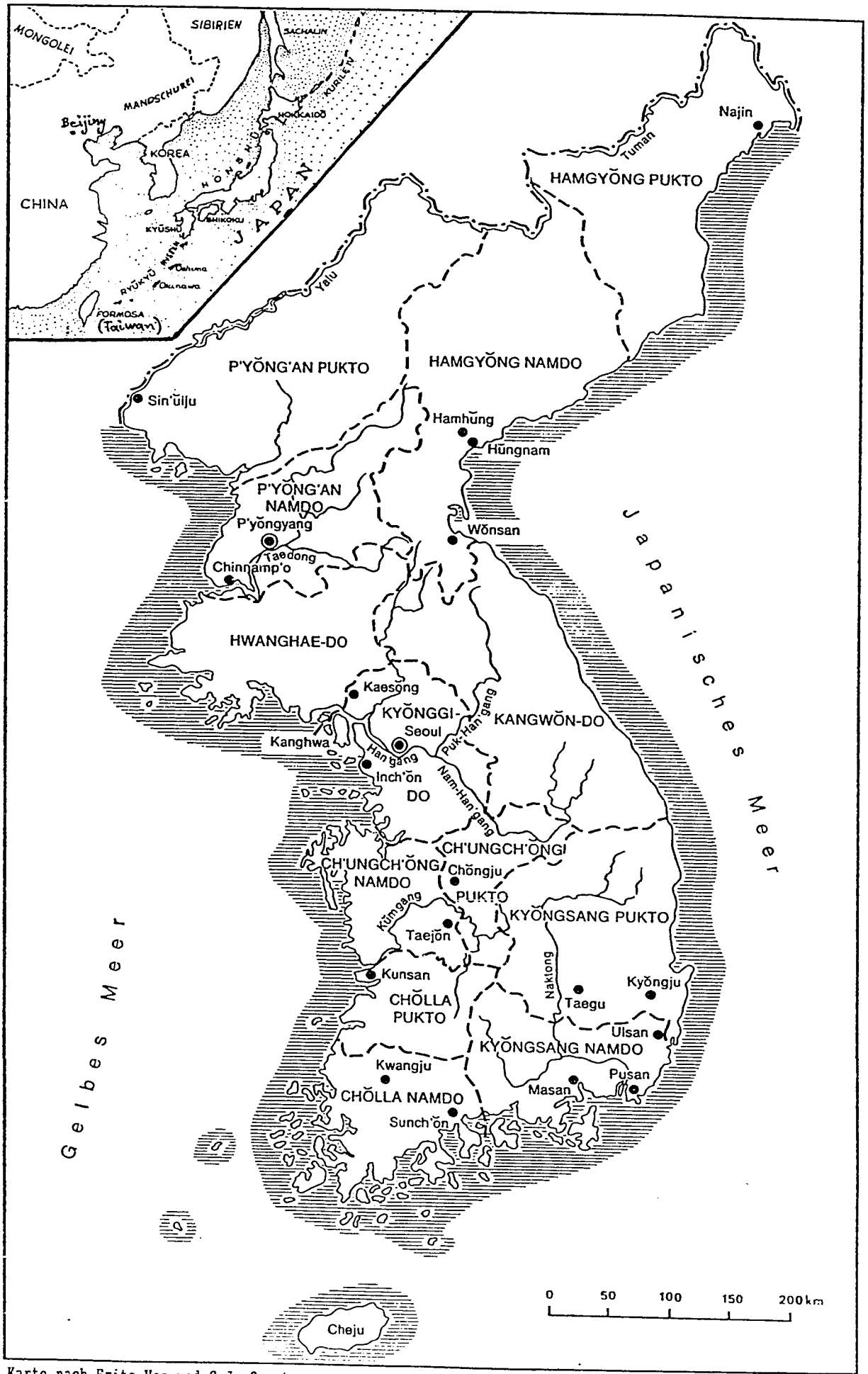
Liste der Karten

ⓐ Übersichtskarte Korea vi

ⓑ Korea unter japanischer Herrschaft (1910-1945) vii

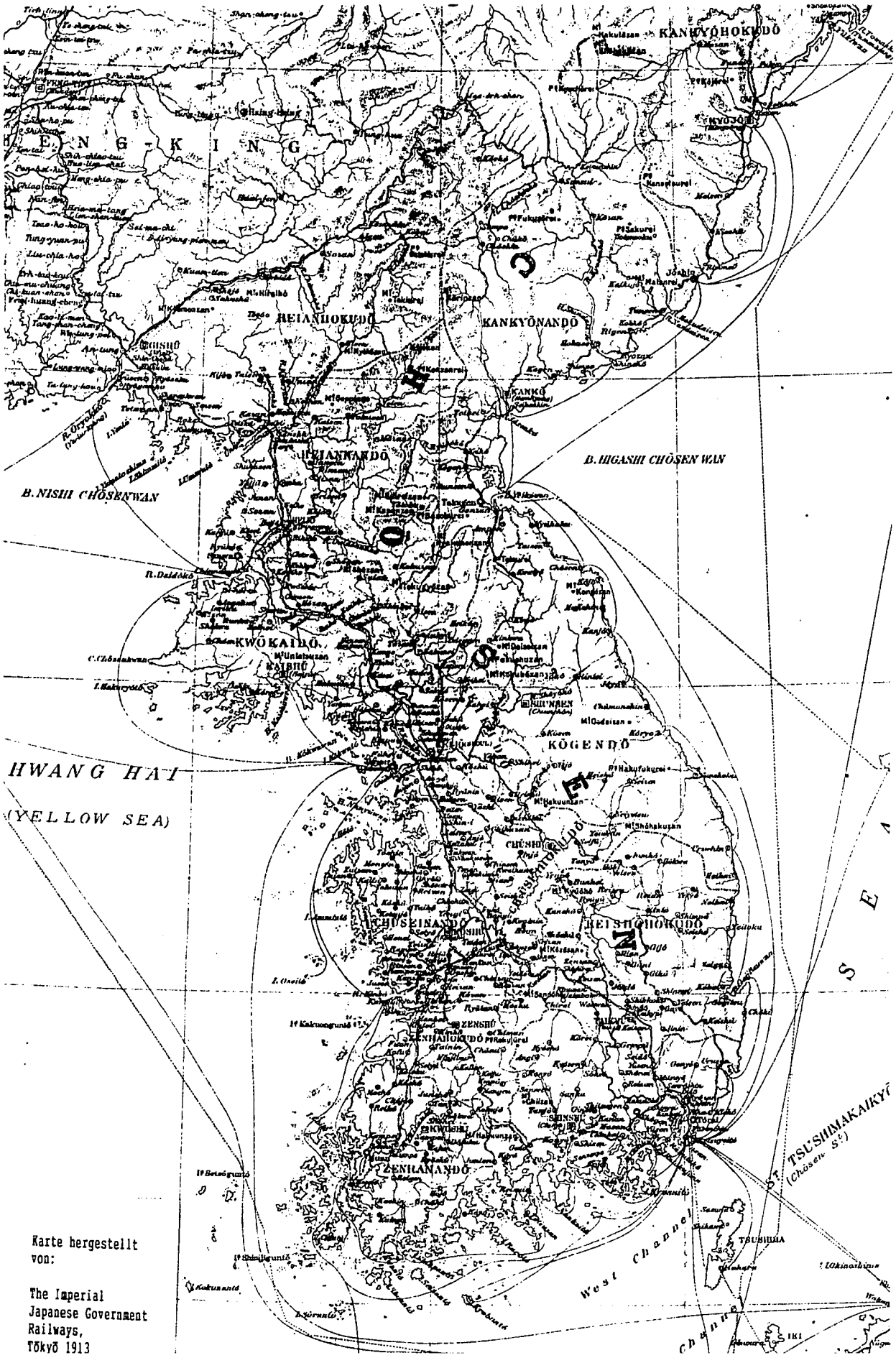
ⓒ Römisch-katholische Niederlassungen in Korea im 18. und 19. Jahrhundert viii

(a) ÜBERSICHTSKARTE KOREA



Karte nach Frits Vos und G.J. Groot

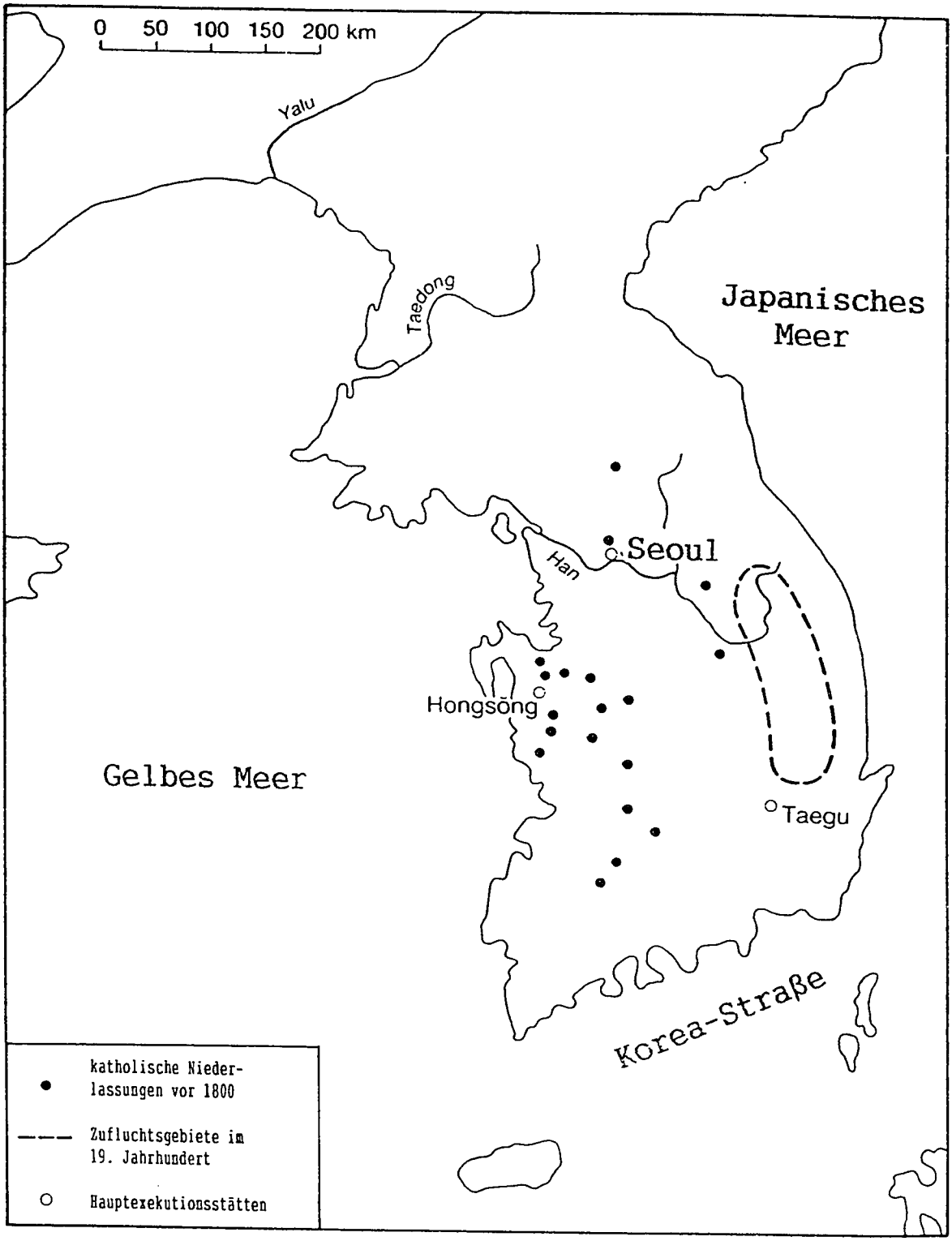
(b) KOREA UNTER JAPANISCHER HERRSCHAFT (1910-1945)



Karte hergestellt von:

The Imperial Japanese Government Railways, Tôkyô 1913

(c) RÖMISCH-KATHOLISCHE NIEDERLASSUNGEN IN KOREA IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT



Karte nach James Huntley Grayson

I. Einleitung

Als England nach dem Opiumkrieg (1840-1842) dem Reich der Mitte den Vertrag von Nanjing (*Nanjing tiaoyue* 南京條約, 1842) aufzwang, der mit der Öffnung von Shanghai 上海, Guangzhou 廣州 (Kanton) und drei weiteren Hafenstädten erstmals die chinesische Mauer der Abschließungspolitik durchbrach, waren China und seine Kultur dem Westen nicht mehr unbekannt. Tausende von Missionaren, Händlern und Seeleuten hatten das Riesenreich besucht und seine künstlerischen, militärischen wie wissenschaftlichen Produkte, seine Literatur und Geschichte ins Abendland eingeführt. Ebenso war auch Japan schon seit der Zeit der Entsendung von Missionaren der Gesellschaft Jesu und der Franziskaner sowie durch den umfangreichen Handel der Portugiesen und Holländer dem Westen bekannt geworden. Als Reaktion des Abendlandes kam es in Musik, Literatur, Kunst und Kunsthandwerk zu den später Chinoiserie und Japonismus genannten Phänomenen. Zu einem „Coréeismus" ist es jedoch nie gekommen: Korea entbehrt im Westen jeglicher aus dem Exotismus geborener Hochachtung für die Kultur des Landes. Der einzige, möglicherweise mit einem Übermaß an *goodwill* in dieser Richtung zu interpretierende Kunstgegenstand ist die Zeichnung eines „Mannes in koreanischer Tracht" (**Abb. 1**) von Peter Paul Rubens (1577-1640), die sich heute im J. Paul Getty Museum in Kalifornien befindet. Doch bei genauerem Hinsehen erweist sich auch dies als eine Finte, denn sie gehört in eine Serie von insgesamt fünf Zeichnungen, die bis auf die genannte alle Männer in chinesischer Tracht zeigen. In der Tat ist zweifelhaft, ob Rubens selbst wußte, daß es sich bei dieser um die Mitte der Yi-Zeit 李 (1392-1910) üblichen Alltagskleidung für Beamte und Zivilisten (*ch'ŏnik* 天翼) um eine koreanische Tracht handelte; zumindest wußte man es nicht mehr, als der Mann in Rubens' Darstellung im 18. Jahrhundert durch eine rückseitige Aufschrift als „siamesischer Priester" ausgewiesen wurde.[1] Denn Chosŏn 朝鮮, eigent-

1) Der Mann in koreanischer Tracht könnte der China-Missionar Nicolas Trigault (alias Kin Nige 金尼各, 1577-1628) sein. Im Januar 1617 waren Rubens und Trigault gleichzeitig in Antwerpen, wo sich das angesehenste Jesuitenkolleg Europas befand.

Vgl. Clare Stuart Wortley, „Rubens' Drawings of Chinese Costume", *Old Master Drawings*, Vol. IX (December 1934), pp. 40-47; Julius S. Held, *Rubens: Selected Drawings*, London: Phaidon Press LTD 1959, Bd. 1, pp. 137f und Bd. 2, p. 123; George H. Dunne, *Das Grosse Exempel: Die Chinamission der Jesuiten*, Stuttgart: Schwabenverlag 1965: p. 265; „Rubensŭga kŭrin han'guginŭi ch'osang 루벤스가 그린 한국인의 肖像 [Das von Rubens ge-

lich das Land der Morgenfrische, wurde im Westen als das „verschlossene Land“[2] bekannt, von dem man in Europa noch weniger wußte als man umgekehrt in Korea vom Abendland kannte. Erst 1876 beugte sich Korea dem militärischen Druck Japans, das es mit derselben Kanonenpolitik zur Öffnung seiner Häfen zwang wie es Jahre zuvor in Nippon selbst geschehen war. Nach dem Vertrag mit Japan folgten ab 1882 in kurzen Abständen weitere ungleiche Verträge mit den USA, Großbritannien, Deutschland, Rußland und anderen Großmächten.

Während Chinoiserie und Japonismus sowohl als ganze wie auch in ihren einzelnen Aspekten in zahlreichen kunsthistorischen Arbeiten von so kompetenten westlichen Kunsthistorikern wie Klaus Berger (geb. 1901), einem Schüler von Aby Warburg (1866-1929), und anderen untersucht worden sind,[3] liegen uns umgekehrt über die Reaktionen der ostasiatischen Länder auf das Zusammentreffen mit der abendländischen Kunst weit weniger Studien vor.[4] Dennoch ist der Forschungsstand China und Japan betreffend weit befriedigender als in bezug auf Korea.

Von den modernen koreanischen Künstlern ist bisher nur der Video-Künstler Nam June Paik (Paek Nam-jun 白南俊, geb. 1932) international

---

zeichnete Porträt eines Koreaners]“, *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 28 (Winter 1983), p. 199.

2) Der in Shanghai ansässige deutsche Kaufmann Ernst Jakob Oppert (1832-1903) versuchte im Jahre 1868 das Grab des Vaters des koreanischen Regenten zu plündern und plante mit den geraubten Gebeinen die Aufnahme von Handelsbeziehungen zu erpressen. Da sein ungeheuerlicher Versuch mißlang, gab er den publizierten Reiseaufzeichnungen zurecht den Titel *Ein verschlossenes Land*. Auch der Amerikaner William E. Griffis (1843-1928) versah sein erstmals 1882 publiziertes Buch, das in englischsprachigen Ländern bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges (1939-1945) das meistgelesenste Werk über Korea war, mit dem Untertitel *The Hermit Nation*.

S. Ernst Oppert, *Ein verschlossenes Land: Reisen nach Corea*, Leipzig: Brockhaus 1880; William Elliot Griffis, *Corea: The Hermit Nation*, New York: Charles Scribner's Sons 1882, zit.: Griffis, *Corea: The Hermit Nation*.

3) S. Klaus Berger, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920*, Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 41, München: Prestel-Verlag 1980.

Aus einer neueren Bibliografie geht hervor, daß schon bis einschließlich 1910 über 700 Artikel und Bücher zum Thema „Japonismus“ erschienen sind! Inzwischen dürfte sich die Anzahl der Titel vervielfacht haben.

Vgl. Yvonne M.L. Weisberg und Gabriel P. Weisberg, *Japonisme: An Annotated Bibliography on the Japanese Influence on Western Art, 1854-1910*, Reference Library of the Humanities 695, New York: Garland Publishing 1990.

4) Eine Gesamtdarstellung der reziproken malerischen und grafischen Einflüsse (– eigentlich spräche man besser von Reaktionen –) zwischen China und Japan auf der einen und dem Abendland auf der anderen Seite versuchte Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art: From the Sixteenth Century to the Present Day*, London: Thames and Hudson 1973, zit.: Sullivan, *Meeting of Eastern and Western Art*.

bekannt geworden. Paik, der seine Heimat schon als 17-jähriger verließ und bis 1984 nicht wieder besuchte,[5] versteht sich daher auch mehr als ein internationaler denn als ein koreanischer Künstler; zudem benutzte er in seinen Werken häufig japanische, selten aber koreanische Requisiten[6] (Buddha-Statuen usw.). Erst in neuester Zeit sucht Paik die Verbindung mit der koreanischen Tradition (**Abb. 2**). Wie er waren auch die in Korea selbst arbeitenden Künstler bis Ende der 70er Jahre vollständig in die Trends der internationalen Kunstszene eingebunden. Diese Eingebundenheit erinnert in gewisser Weise an die Situation im Japan der 50er Jahre, als man die fehlende Originalität japanischer Malerei des westlichen Stils üblicherweise unter Benutzung des Lehnwortes „*orijinaritei* オリジナリティ“ (originality) kritisierte.[7] Wer durch den riesigen Komplex des 1986 zusammen mit einem angrenzenden Disneyland-Vergnügungspark eröffneten, eine halbe Busstunde von Seoul 서울 liegenden Koreanischen Nationalmuseums für Moderne Kunst (Kungnim Hyŏndae Misulgwan 國立現代美術館, **Abb. 3**)[8] geht, der wird von Picassoesquen Malereien über Giacomettiesque Skulpturen bis hin zu Nam June Paikesquen Video-Installationen (inzwischen vielleicht im Original?) viel Vertrautes vorfinden. Nicht ganz zu Unrecht ist daher im Westen kaum etwas von moderner koreanischer Kunst zu hören und zu sehen gewesen. In den 80er Jahren änderte sich das, als die sogenannte *Minjung*-Kunst (*minjung misul* 민중미술)[9] mit zahlreichen Ausstellungen auch in Europa und den USA von sich hören machte. Diese sich insbesondere über den Holzschnitt (**Abb. 4**)

---

5) S. den Interview-Artikel „Video Artist Paik Visiting Seoul“, *Korea Newsreview*, Vol. 13, No. 26 (June 30, 1984), p. 8.

6) Vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. Juli 1982.

7) S. Kaido Kazu, „Originality and eclecticism in post-war Japanese art“, *Proceedings of the British Association for Japanese Studies*, Vol. 11 (1986), p. 173.

8) Das Museum war 1969 im Kyŏngbok-Palast 景福宮 untergebracht und ist 1973 in ein Gebäude des Tŏksu-Palastes 德壽宮 umgesiedelt worden. 1986 wurde es nach einer kurzen Schließung in Kwach'ŏn 果川, ca. 20 km südlich von Seoul, in einem 66 000 m² großen Komplex mit einer Innenausstellungsfläche von über 14 000 m² und einem Skulpturenpark von 33 000 m² wiedereröffnet.

9) Es handelt sich hier zwar um einen sinokoreanischen Terminus, aber die Benutzung chinesischer Schriftzeichen würde den ideologischen Grundsätzen der *Minjung*-Gruppen widersprechen.

Zur *Minjung*-Kunst vgl. den reich bebilderten und wohl dokumentierten Heidelberger Ausstellungskatalog: Lim Chung-Hi und Andreas Jung, hrsg., *Halttugi: Texte und Bilder aus der Minjung-Kulturbewegung in Südkorea*, Heidelberg: Koreagruppe der ESG-Heidelberg 1986; vgl. auch den Katalog: Evangelische Erwachsenenbildung Niedersachsen, hrsg. *Unerwünschte Bilder: Hong, Sung-Dam, Holz- und Linolschnitte aus Südkorea*, Göttingen: Ev. Erwachsenenbildung Niedersachsen 1990.

und das Theater äußernde, politisch engagierte südkoreanische Kunstform begann als anti-modernistische Bewegung, die durch eine positive Neubewertung der koreanischen Kultur der unteren Volksschichten zu einer neuen Ausdrucksform zu gelangen versuchte; sie stellte dabei den Inhalt über die Form und wurde daher — wie auch aufgrund ihrer politischen Aussagen — von der etablierten Kunstkritik hart attackiert. Inzwischen ist *Minjung*-Kunst, insbesondere Malerei und Holzschnittkunst, aber beinahe vollständig integriert und kommerzialisiert worden: Bei Verkaufsausstellungen in den besten Seouler Galerien sind Preise von umgerechnet 50 000 bis 100 000 DM für größere Ölgemälde junger Maler keine Seltenheit mehr.[10] Beachtenswert ist aber auch, daß im Zuge der gegenwärtigen Nationalismuswelle zum einen und des wirtschaftlichen Aufschwungs und der damit verbundenen Herausbildung einer wachsenden städtischen Mittelschicht zum anderen auch die Preise für Maler der japanischen Besatzungszeit[11] (1910-1945) erstaunliche Höhen erreicht haben. Während z.B. 1977 der Preis für ein zehn *ho* 號[12] (= 53 x 40,9 cm) großes abstraktes Ölgemälde von Yu Yŏng-guk 劉永國 (geb. 1916) umgerechnet ca. 2800 DM betrug, lag der Preis für ein gleich großes Bild von Yu im Herbst 1991 bei umgerechnet ca. 280 000 DM.[13] Was für eine Kunst ist das, für die

---

10) Vgl. z.B. *Chungang ilbo* 中央日報, 18. April 1991; *The Korea Herald*, 15. August 1991.

11) Der in der westlichen wie ostasiatischen Literatur als Bezeichnung der Periode der japanischen Herrschaftszeit in Korea allgemein übliche Begriff „Kolonialzeit" (sinokor. *singmin sidae* 植民時代) wurde von den japanischen „Kolonialisten" selbst eingeführt, um die Annexion ihres Nachbarlandes gegenüber den imperialistischen Mächten des Westens zu rechtfertigen. In der Tat trafen aber auf Korea die für die Definition des politischen Gebildes „Kolonie" erforderlichen Bedingungen nicht zu: in dieser Arbeit wird daher durchgehend von „Besatzungszeit" der Rede sein.

Vgl. die beiden Abschnitte zum Thema „Définition des colonies" in René Maunier, *Sociologie coloniale: Introduction a l'étude du contact des races*, Paris: Les Éditions Domat-Montchrestien 1932, pp. 15-38.

12) Ebenso wie in China und Japan werden Bilder auch in Korea nach dem traditionellen Maß *ho* (chin. *hao*, sinojap. *gō*) bemessen. Es kann hier allerdings kein genauer Umrechnungswert in cm^2 angegeben werden, da erstens die Abstufungen von einem *ho* zu zwei *ho*, von zwei *ho* zu drei *ho* usw. unregelmäßig sind und sich zweitens die Größe des *ho* danach richtet, ob es sich um ein Porträt, eine Landschaft oder ein Seebild handelt. Die koreanische Maßtabelle entspricht weitgehend der chinesischen und japanischen, zeigt aber in den unteren Werten – bis zu 3 *ho* – einige Abweichungen.

Eine Umrechentabelle findet sich in Ch'oe Hong-gŭn 崔鴻根, „Kŭrim kaps 그림 값 [Bilderpreise]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 3 (Sommer 1977), p. 180.

13) Zum Vergleich: In Taiwan war ein gleich großes Bild eines vergleichbaren Künstlers nach Listenpreis von 1990 umgerechnet nur ca. 50 000 DM wert. S. ebenda, p. 183; John Clark, „A tale of two cities", *Art Monthly* (Australien), No. 29 (April 1990), p. 5; *Han'guk ilbo* 韓國日報, 4. Oktober 1991.

soviel Geld bezahlt wird? Was verbindet sie mit der traditionellen Malerei?

China und Japan erlebten zwei Perioden der Aufnahme westlicher Kunst. Jesuiten und Franziskaner hatten Gelehrte und Staatsmänner Chinas und Japans schon seit dem späten 16. Jahrhundert mit europäischer Ölmalerei und Grafik konfrontiert. Doch im Reich der Mitte blieb die Aufnahme der Lehren über Ölmalerei bekanntlich ebenso begrenzt wie die Christianisierung des Landes. Literatenmaler (chin. *wenrenhua*, sinokor. *muninhwa*, sinojap. *bunjinga* 文人書), die malerische, zeichnerische und grafische Techniken von den Missionaren gelernt hatten und auch ausübten, blieben die Ausnahme. Obwohl die Einflußnahme europäischer Buchillustrationen und Gemälde vor allem auf die Entwicklung illusionistischer Techniken wie Perspektive oder Schattierung nicht abzustreiten ist, haben diese frühen Einflüsse im Reich der Mitte bis zum Zerfall des dynastischen Staatssystems nicht zu einer allgemeinen Adaption von Techniken und Stilen europäischer Ölmalerei oder Grafik geführt. In China waren der absolutistische Herrschaftsanspruch und die Zentralmacht der Mandschu-Kaiser bereits im 19. Jahrhundert durch die Folgen des Opiumhandels, durch Volksaufstände, Bürgerkriege und den gleichzeitigen Machtzuwachs lokaler Behörden wesentlich geschwächt worden. Politische Reformen und wirtschaftliche Modernisierungen konnten aufgrund des Weiterbestehens traditioneller Institutionen und eines uneffizienten Verwaltungsapparates nur schleppend vorankommen oder scheiterten ganz. Trotz enger Kontakte gebildeter Kreise zu den Ausländern, die in den ausländischen Vertragshäfen ansässig oder als Missionare im Innern des Landes tätig waren, bildeten sich erst um die Jahrhundertwende Künstlergruppierungen, die sich bevorzugt mit westlicher Grafik und Malerei beschäftigten. Seit Beendigung des Chinesisch-japanischen Krieges (1894-1895), der mit einem triumphalen Sieg des kleinen Japan gegen das Riesenreich China geendet hatte, studierte eine wachsende Anzahl chinesischer Studenten in Japan. Die Rückkehrer nahmen die Ausbildungsformen und Strukturen japanischer Institutionen als Modell und hatten bereits vor der Revolution von 1911 einige Kunstschulen gegründet, in denen Zeichnen, Grafik und Malerei im westlichen Stil unterrichtet wurde.[14]

Japan hatte sich von 1639 bis 1854, also beinahe während der gesamten

---

14) Zur Einführung westlicher Malerei in China s. Maysching Margaret Kao, „China's Response to the West in Art: 1898-1937" (Ph.D. thesis), Stanford, California: Stanford University 1972.

Herrschaftsperiode des Tokugawa Shōgunates 徳川幕府 (1603-1868), mit Ausnahme der Niederlande von den europäischen Mächten vollständig abgeschottet und sogar Christenverfolgungen durchgeführt. Dennoch hatten die frühen kulturellen Kontakte mit dem Westen schon einen bleibenden Einfluß auf die japanische Malerei und die grafischen Künste ausgeübt. Zudem war es einigen Künstlern, wie etwa Kōkan Shiba 江漢可馬 (1747-1818), auch während der Periode der Isolation gelungen, sich in der westlichen Ölmalerei und im Kupferstich zu üben, europäische Drucke zu kopieren, Holländisch zu lernen und Bücher über abendländische Wissenschaften und Künste zu studieren. Doch in der ersten Periode, der Zeit vor 1854, hatten die Kontakte mit westlicher Kunst nur zu einer sehr bruchstückhaften Adaption formal-ästhetischer Formprinzipien ohne die Übernahme theoretischer Grundlagen europäischer Kunst geführt. Erst in der zweiten Periode, die nach der unfreiwilligen Beendigung der langen Abschliessungspolitik begann, wurde im Öffnungs- und Modernisierungsprozeß auch ein aktives Studium westlicher Kunst- und Ästhetiktheorien betrieben. Im Zuge der rasanten Modernisierung während der Meiji-Zeit 明治 (1868-1912), die Japan innerhalb weniger Jahrzehnte zu einer der wichtigsten imperialistischen und „kolonialistischen" Mächte der Welt werden ließ, wurde westliche Malerei von der Regierung, die sie für ein brauchbares Instrument zur Modernisierung und zum Aufbau eines japanischen Nationalstaates hielt, institutionell und propagandistisch gefördert. In den kulturellen Zentren Japans formierten sich Malerzirkel und Schulen, die mit Materialien, Techniken und Stilen europäischer Malerei und Grafik experimentierten. Westliche Ausländer unterrichteten europäische Malerei an japanischen Institutionen, und seit den 1880er Jahren studierten japanische Künstler auch in Frankreich und Deutschland. Von der Malerei des westlichen Stils angeregt und herausgefordert kam es bald auch zu einer Modernisierung der sogenannten orientalischen bzw. japanischen, also der in der einheimischen Tradition stehenden Malerei des Landes.[15]

Dem kleinen Korea, das zwischen seinen mächtigen Nachbarn China und Japan jahrhundertelang als Kulturbrücke fungierte und in späterer Zeit als Schlachtfeld der Mongolen, Japaner, Mandschu und Russen diente, gelang es länger als den anderen, größeren ost- und südostasiatischen Staaten sich vor dem Eindringen des Westens zu schützen und seine kul-

---

15) Für einen Abriß zur Einführung westlicher Malerei in Japan siehe John M. Rosenfield, „Western-Style Painting in the Early Meiji Period and its Critics", *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, hrsg. Donald H. Shively, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1971, pp. 181-219.

turelle Eigenart zu bewahren. In der Tat war Korea das letzte von einer westlichen Macht „geöffnete" Land überhaupt. Seit Beginn der Yi-Zeit war die sinozentrische Außenpolitik der Halbinsel von dem Prinzip *sadae* 事大, „dem Großen dienen", bestimmt worden. Doch schon früher, spätestens seit dem Beginn der Koryŏ-Zeit 高麗 (918-1392), hatte sich Korea als Teil einer größeren kosmopolitischen Zivilisation verstanden, dessen politisches und kulturelles Zentrum China bildete. Dies hatte dazu geführt, daß sich die koreanischen Außenbeziehungen auf China und Japan beschränkten. Allerdings waren Kenntnisse über westliche Wissenschaften, Katholizismus und Kunst dennoch ins Land eingedrungen. Anders als in China und Japan kam es in Korea während der ersten, etwa um 1600 beginnende Phase des kulturellen Kontaktes mit dem Abendland aber nur zu wenigen persönlichen Begegnungen. Diese fanden fast ausschließlich zwischen europäischen Missionaren und Mitgliedern der koreanischen Gesandtschaften an den chinesischen Kaiserhof statt. Nichtsdestoweniger berichten die Annalen des Könighofes schon im Jahre 1686, der Katholizismus habe sich so sehr unter der Bevölkerung ausgebreitet, daß sich die Autoritäten gezwungen sähen, allen Europäern das Betreten des Landes strengstens zu untersagen; Korea begann mit einer strengen Absperrungspolitik. Die Zahl der Christen stieg aber dennoch immer weiter an.

In China kam es bis um 1900 trotz der außerordentlich großen Aktivitäten der Jesuiten weder zu einer nennenswerten Christianisierung des Landes noch zu einer Adaption westlicher Ästhetik oder einer systematischen Übernahme der Techniken westlicher Malerei und Grafik; beides erfolgte nur bruchstückhaft. In Japan kam es auch im Zuge der Modernisierung nicht zu einer Christianisierung, doch schon in einem sehr frühen Stadium zu einer umfassenden Adaption westlicher Malerei und Grafik, welche die traditionelle Malerei und Holzschnittkunst jedoch nicht verdrängte, sondern zu deren Modernisierung führte. Anders als in China und Japan breitete sich in Korea das Christentum, zuerst der Katholizismus und ab 1900 verstärkt die protestantischen Kirchen, frühzeitig aus und spielte eine wesentliche Rolle bei der von jungen Intellektuellen getragenen Modernisierungsbewegung in den 80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts. Auf der einen Seite bedeutete der schnelle Aufstieg Meiji-Japans und der gleichzeitige Zusammenbruch der Qing-Dynastie 清 (1644-1912) für viele progressive Koreaner, daß nun Japan die Rolle „des Großen" übernommen hatte; auf der anderen Seite galt aber Japan nur als Überbringer westlicher Technik und Kultur. Die „Quelle" dieser japanischen Errungenschaften wurde in der politischen wie ideel-

len Kultur des Abendlandes selbst gesehen. Doch während die Modernisierungsbewegung bei der Einführung von modernen Zeitungen sowie der Reformierung von Schrift und Literatur erfolgreich war, hatte sie ähnlich wie in China nicht zu einer allgemeinen Einführung westlicher Techniken der Malerei geführt, die bis zur Annexion des Landes durch Japan nur bruchstückhaft adaptiert worden waren.

Während der japanischen Besatzungszeit kam es dann zu einer gelenkten Einführung westlicher visueller Medien. Die ersten koreanischen Maler im westlichen Stil wurden von der Besatzungsmacht Japan ausgebildet; auch alle westlichen Ideologien, alle literarischen und künstlerischen Richtungen erreichten Korea zuerst über Japan. Mit der Einführung und der gesellschaftlichen Akzeptanz westlicher Techniken der Malerei verlor die traditionelle Tuschmalerei Koreas, der es nicht in dem Maße wie in Japan gelang sich zu modernisieren, an Bedeutung. Andererseits spielten die grafischen Techniken des Westens in Korea bis 1945 kaum eine nennenswerte Rolle. Obwohl etwa der Kupferstich schon zu Beginn der Yi-Zeit in Korea bekannt war, fand durch die Kontakte zum Westen keine Wiederbelebung dieser Technik statt.

In dieser Arbeit soll versucht werden den Aufnahme- und Entwicklungsprozeß der abendländischen Malerei — und in beschränktem Maße, da hierzu kaum Publikationen vorliegen, auch der Grafik — zu untersuchen, die Art der frühen Kontakte zum Westen darzustellen, den Gehalt der Wissensübermittlung in Bezug auf Malerei und Grafik zu dokumentieren und dabei die Rolle des Christentums sowie das Verhältnis von traditioneller orientalischer zu westlicher Malerei zu berücksichtigen. In besonderem Maße soll dabei nicht nur die Aufnahme westlichen Einflusses, sondern auch die Nicht-Aufnahme bekannter malerischer und grafischer Techniken und Stile Beachtung finden. Da diesbezügliche seriöse Forschungsvorhaben bisher weder in Korea noch im Ausland durchgeführt wurden und entsprechende Titel weniger Aufsätze koreanischer Autoren weit mehr versprechen als sie inhaltlich leisten, sei an dieser Stelle um Nachsicht für die Lückenhaftigkeit und Oberflächlichkeit in der Darstellung faktischen Wissens gebeten. Die hier besprochenen Gemälde sind diesem Schreiber zwar bis auf wenige Ausnahmen im Original bekannt, doch war ihm in Korea keine eigentliche Museumsarbeit ermöglicht worden. Da außerdem der zeitliche Rahmen einer Magisterarbeit die Bearbeitung schriftlicher Quellen (der Zeit vom 17. Jahrhundert bis 1945) nur sehr begrenzt zuläßt, versteht sich diese Arbeit mehr als eine kritische „Zusammenschau" der koreanischen und westlichen Literatur zum Thema denn als kunsthistorische Forschungsarbeit im engeren Sinne.

II. Westlich vs. orientalisch?

East is East, and West is West,
and never the twain shall meet.

Rudyard Kipling (1889)

Unter dem sinokoreanischen Terminus *yanghwa* (chin. *yanghua*, sinojap. *yōga* 洋畵), der wörtlich als „überseeische" oder „fremde Malerei" zu übersetzen wäre, werden sowohl alle malerischen Stile sämtlicher Epochen des Abendlandes als auch alle nicht in der Tradition ostasiatischer Malerei stehenden Werke einheimischer Künstler zusammengefaßt. Technisch bedeutet er die Ausübung von Öl-, Aquarell-, Tempera- und Pastellmalerei. Gleichbedeutend ist auch der in Korea verbreitete, präzisere Terminus *sŏyanghwa* 西洋畵, also „Malerei im westlichen Stil", der das Pendant zu *tongyanghwa* 東洋畵, der „orientalischen Malerei" bzw. der „Malerei im traditionellen Stil" bildet.[1] Der Begriff *tongyanghwa* ist ein Überbleibsel der japanischen Besatzungszeit (1910-1945) in Korea: Im Interesse der japanischen Assimilationspolitik (sinojap. *dōka seisaku* 同化政治) in Korea versuchte man das nationale Selbstbewußtsein des Volkes zu unterminieren, indem man von offizieller Seite die Position bezog, daß es in der koreanischen Kultur- und Kunstgeschichte kaum eigenschöpferische Leistungen gegeben hätte, und daß die herausragendsten Stücke koreanischer Kunst (mit Ausnahme der Keramikerzeugnisse) nichts als getreue Imitationen chinesischer Kunst seien. Aus diesem Grunde sollte damals nur der neutrale Begriff *tongyanghwa* benutzt werden, der in Südkorea bis heute ein Sammelbegriff für ältere wie moderne in der Tradition ostasiatischer Stile und Schulen stehende Malerei ist; Kalligrafie (sinokor. *sŏye* 書藝) und Volksmalerei (sinokor. *minhwa* 民畵) bilden jedoch eigene Gattungen. In Japan spricht man dagegen eher von *nihonga* 日本畵, der „japanischen Malerei", und in China hat sich hierfür der Ausdruck *guohua* 國畵, also „nationale Malerei" durchgesetzt. Auch im kommunistischen Nordkorea sprach man bereits in den 50er Jahren von *chosŏnhwa* 朝鮮畵, der „koreanischen Malerei". *Chosŏnhwa* gilt

1) Bei den gerade eingeführten Übertragungen ostasiatischer Fachausdrücke ins Deutsche handelt es sich um bereits eingebürgerte Ausdrücke; im anglo-amerikanischen Raum spricht man im allgemeinen von „Western-style painting" vs. „traditional-style" oder „Oriental painting".

als eine Sonderform der *tongyanghwa*, die sich in Nordkorea in ihrer heutigen Form nach der in diesem Zusammenhang obligatorischen Definition des nordkoreanischen Staatsoberhauptes durch Kraft, Schönheit und Eleganz auszeichne; ihre Ausdrucksform sei klar und treffend, die Darstellungen seien lebhaft und von realistischen Formen geprägt. Im Zuge einer noch immer anwachsenden Nationalismuswelle ging man seit Anfang der 80er Jahre auch in Südkorea mehr und mehr dazu über den bisher auch für die traditionelle Malerei Koreas gebräuchlichen Begriff *tongyanghwa* durch einen anderen, die nationale Identität akzentuierenden Terminus zu ersetzen. Da das Wort *chosŏnhwa* durch die heutige Propagandakunst Nordkoreas ideologisch eindeutig besetzt ist, benutzt man heute im Süden der Halbinsel vornehmlich den ebenfalls als „koreanische Malerei" zu übersetzenden Begriff *han'gukhwa* 韓國畵, der schon seit Mitte der 60er Jahre von einer Handvoll von Malern im traditionellen Stil gebraucht worden war. Doch während die Südkoreaner als Bezeichnung der *nicht* traditionell ostasiatisch gebundenen Malerei weiterhin die Ausdrücke *yanghwa* oder *sŏyanghwa* verwenden, die nicht nur auf den westlichen Ursprung diverser Stile und Techniken verweisen, sondern auch den latenten Vorwurf einer bloßen Imitation westlicher Malerei beinhalten, ging man in Nordkorea, das seit der Staatsgründung ähnlich wie Kuba oder Jugoslawien großes Gewicht auf die Betonung seiner politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Autarkie legte, dazu über lediglich rein maltechnische Bezeichnungen wie Ölmalerei (*yuhwa* 油畵) oder Aquarell (*such'aehwa* 水彩畵) zu verwenden.[2)]

---

2) Für eine Diskussion dieser Begriffe aus koreanischer Sicht siehe Kim Pog-yŏng 金福榮, „Onŭrŭi wisanggwa ‚han'gukchŏgin kot'ŭi ŭimi 오늘의 位相과 「韓國的인 것」의 의미 [Die Bedeutung des ‚Koreanischen' in der gegenwärtigen koreanischen Malerei]", *Konggan* 空間/*SPACE*, Nr. 145 (Juli 1979), pp. 70-75; Yi Ku-yŏl 李龜烈, *Kŭndae han'gukhwaŭi hŭrŭm* 近代韓國畵의 흐름 [Moderne Malerei des koreanischen Stils im Fluß der Zeit], Mijin sinsŏ 3, rev. Ausg., Seoul: Mijinsa 1984, pp. 78ff, zit.: Yi Ku-yŏl, *Kŭndae han'gukhwaŭi hŭrŭm*; Kim Pyŏng-jong 김병종, „Hyŏndae misulsogŭi ‚han'gukhwa', kŭ inyŏmgwa chohyŏngŭi kaltŭng yangsang 현대미술속의 「한국화」, 그 이념과 조형의 갈등 양상 [‚Koreanische Malerei' als moderne Kunst im Anblick ihres Zwiespalts von Lehre und Form]", *Hongik misul* 홍익미술, Nr. 8 (1986), pp. 72-77; Pak No-su 朴魯壽, „Han'gukhwaŭi chinsu ko'gu 韓國畵의 眞髓考究 [Überlegungen zur Quintessenz der koreanischen Malerei]", *Yesul yŏn'gu nonmunjip* 藝術研究 論文集 (1986), pp. 218-239; O Kwang-su 吳光洙, *Han'guk kŭndae misurŭi sasang not'ŭ* 韓國 近代美術思想 노트 [Notizen zum Gedankengut der modernen koreanischen Kunst], Kyoyanginŭl wihan sinsŏ 11, Seoul: Ilchisa 1987, pp. 159-170, zit.: O Kwang-su, *Kŭndae misurŭi sasang not'ŭ*; O Kwang-su 오광수, *Han'guk misurŭi hyŏnjang* 한국 미술의 현장 [Koreanische Kunst in flagranti], Onŭrŭi nonp'yŏngjip, Seoul: Chosŏn Ilbosa 1988, pp. 68-78, zit.: O Kwang-su, *Han'guk misurŭi hyŏnjang*; Ch'oe Pyŏng-sik 崔炳植, „‚Tongyanghwa', ‚han'gukhwa', ‚ch'aemukhwa' 「東洋畵」,「韓國畵」, 「彩墨畵」 [‚Orientalische Malerei', ‚koreanische Malerei', ‚Tuschmalerei']",

In vorliegender Arbeit wird, da dies in der ostasiatischen wie westlichen Literatur von einem überwiegenden Teil der Autoren so gehandhabt wird, die Zweiteilung in „Malerei im orientalischen Stil" (*tongyanghwa*) und „Malerei im westlichen Stil" (*sŏyanghwa*, *yanghwa* usw.) Anwendung finden. Mit der Übernahme dieser Begrifflichkeit wird weniger einer heutzutage umstrittenen theoretischen als vielmehr einer praktischen Regelung Genüge getan. Schon im letzten Jahrhundert erfolgte nämlich in Japan und später auch in Korea und China bei größeren Gruppen- und Nationalausstellungen eine kategorische Einteilung in die beiden Abteilungen Malerei im orientalischen Stil und Malerei im westlichen Stil. Entsprechend werden auch die Künstler selbst entweder als Maler des orientalischen Stils (sinokor. *tongyanghwaga* 東洋畵家) oder als Maler des westlichen Stils (sinokor. *sŏyanghwaga* 西洋畵家) tituliert. Diese Dichotomie von orientalischer *versus* westlicher Malerei ist bereits von verschiedener Seite sowohl in bezug auf ältere als auch auf moderne Malerei aus Ostasien in Frage gestellt worden.[3] Da diese Frage für das Verständnis des künstlerisch-kulturellen Aufnahmeprozesses und der Entwicklung westlicher Ölmalerei in Korea von großer Bedeutung ist, soll hierauf ausführlich eingegangen werden.

In Japan, für das besetzte Korea der Filter, durch den die ins Land eindringenden intellektuellen und künstlerischen Strömungen flossen, war in der modernen Malerei schon zwischen 1925 und 1940 eine erste Hochphase erreicht. *Yōga*, die Malerei im westlichen Stil, war japanisiert worden, und die avantgardistischen Vertreter der *nihonga*, der japanischen Malerei, hatten diese inhaltlich, technisch und kunsttheoretisch modernisiert. Beide hatten, auch in der Wertschätzung der Öffentlichkeit, zu einem harmonischen Nebeneinander gefunden, waren aber nicht, wie noch zu

---

Han'guk hyŏndae misurŭi hyŏngsŏnggwa p'yŏngnon 韓國 現代美術의 形成과 評論, Bd. 3, Mijin sinsŏ 25, hrsg. Hanguk Misul P'yŏngnon'ga Hyŏphoe 한국미술평론가협회, Seoul: Mijinsa 1988, pp. 172-186; Ha Kyŏng-ho 하경호, *Chosŏnhwa hyŏngsang riron* 조선화형상리론 [Formentheorie der koreanischen Malerei], P'yŏngyang: Chosŏn Misul Ch'ulp'ansa 1986; Yi Il 이일 und Sŏ Sŏng-nok 서성록, *Pukhanŭi misul* 북한의 미술 [Die Kunst Nordkoreas], Pukhan munhwayesurŭi ihae 6, Seoul: Koryŏwŏn 1990, pp. 121-140.

3) S. z.B. die Aufzeichnung der „Discussion" zu dem Konferenzbeitrag von Michael Sullivan, „Some Possible Sources of European Influence on Late Ming and Early Ch'ing Painting", *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*, Taibei 1972, pp. 618ff, zit.: Sullivan, „Possible Sources"; John Clark, „Problems of Modernity in Chinese Painting", *Oriental Art*, Vol. XXXII, No. 3 (Autumn 1986), pp. 270-283, zit.: Clark, „Problems of Modernity"; John Clark, „Modernism and traditional Japanese-style painting", *Semiotica*, Vol. 74, No. 1/2 (1989) pp. 43-71, zit.: Clark, „Modernism and traditional Japanese-style painting".

Anfang des Jahrhunderts einige nationalistisch gesinnte Idealisten prophezeit hatten, zu einer einzigen national-japanischen Richtung der modernen Malerei zusammengeschmolzen. In Korea, einem Land, in dem es durch die lange und strikte Abschließungspolitik keine Modernisierung der Malerei hatte geben können, und dem die eigenstaatliche Souveränität geraubt worden war, stand man zur selben Zeit einer grundsätzlich anderen Situation gegenüber.

Betrachten wir z.B. die Veränderungen in der zwischen 1922 und 1944 jährlich vom Generalgouvernement von Chōsen (Chōsen Sōtokufu 朝鮮總督府) abgehaltenen sogenannten Koreanischen Kunstausstellung (*Chōsen bijutsu tenrankai* 朝鮮美術展覽會, kurz: *Sŏnjŏn*, sinojap. *Senten* 鮮展)[4]: Die Ausstellung bestand zuerst aus fünf Abteilungen: 1) Malerei im westlichen Stil, 2) Malerei im orientalischen Stil, 3) Skulptur, 4) Kalligrafie und 5) Vier-Gentlemen-Malerei (sinokor. *sa'gunja* 四君子)[5]. In den Jahren 1932, 1933 und 1934 mußte sich die Ausstellung auf die drei Abteilungen 1) Westliche und 2) Orientalische Malerei sowie 3) Kunsthandwerk beschränken. Das Organisationskomitee der Ausstellung hatte die Teilnahme von Werken der Kalligrafie und Vier-Gentlemen-Malerei untersagt, da diese nicht als moderne Kunst, sondern nur als Ausdruck überkommenen koreanischen Nationalstolzes betrachtet werden könnten und dem modernen Lebensgefühl der Bürger des Großjapanischen Reiches widersprächen. Ab 1935 wurde dann wieder eine Abteilung für Skulptur angefügt, doch die klassischen Gattungen koreanischer Schrift- und Malkunst blieben weiterhin ausgeschlossen.[6] Interessant ist auch die Zahl der ange-

---

4) Sämtliche Ausstellungskataloge der *Sŏnjŏn* sind in einem Nachdruck verfügbar; in den Kriegsjahren 1941 bis 1944 wurden keine Kataloge gedruckt: Chōsen Sōtokufu, Chōsen Bijutsu Tenrankai 朝鮮總督府, 朝鮮美術 展覽會, *Chōsen bijutsu tenrankai zuroku* 朝鮮美術展覽會圖錄 [Illustrierter Katalog zur Koreanischen Kunstausstellung], 19 Bde., Keijō: Chōsen Shashin Tsūshinsha 1922-1940, fotomech. Nachdr. Seoul: Kyŏngin Munhwasa 1982, zit.: *Chōsen bijutsu tenrankai zuroku*.

5) Die Vier-Gentlemen-Malerei ist ein Zweig der Literatenmalerei, als deren Motive die „vier edlen" Pflanzen Pflaume, Orchidee, Chrysantheme und Bambus dienen, welche als konfuzianische Symbole für Mut, geistige Verfeinerung gepaart mit selbstloser Freundschaft, Rechtschaffenheit und die schöpferische Blütezeit des Lebens stehen.

Zu einer Abteilung dieser Tuschmalerei liegt eine deutschsprachige Studie vor: Young-pil Kwon, „Die Entstehung der ‚koreanischen' Bambusmalerei aus der Mitte der Yi-Dynastie (1392-1910): Ihre gedankliche Begründung und Stilfragen" (Dissertation), Köln: Universität zu Köln 1985.

6) Vgl. Yi Ku-yŏl 李龜烈, *Kŭndae han'guk misurŭi chŏn'gae* 近代韓國美術의 展開 [Die Entwicklung der modernen koreanischen Kunst], Yŏrhwadang misul mun'go 27, Seoul: Yŏrhwadang 1977, pp. 68f, zit.: Yi Ku-yŏl, *Kŭndae han'guk misurŭi chŏn'gae*.

nommenen Exponate einer jeden Abteilung. Der Anteil von Skulptur, Kalligrafie und Vier-Gentlemen-Malerei zusammen blieb relativ konstant und machte bei keiner Ausstellung mehr als 20 Prozent aus. Zahlenmäßig hielten sich im Jahre 1922 die ausgestellten Bilder im orientalischen und im westlichen Stil noch in etwa die Waage, doch schon 1930 war der Anteil orientalischer Malerei so sehr gesunken, daß sich ein Verhältnis von ca. eins zu fünf ergab.[7] Schon allein diese drastische Verschiebung demonstriert den Bedeutungszuwachs, welcher der Malerei des westlichen Stils im Modernisierungs- und Japanisierungsprozeß Koreas zukam. Eine ähnliche Entwicklung konnte man übrigens auch in Taiwan beobachten, das von 1895 bis 1945 unter japanischer Verwaltung stand.[8] Wie im Meiji-Japan wurde von der Regierung auch in Korea eine aktive Kulturpolitik betrieben, die westliche Kunst als Mittel und Ausdruck eines modernen Staates verstand, während traditionelle, nicht modernisierte Künste als Indikator einer konservativen und damit nationalistisch-koreanischen und anti-revolutionären Geisteshaltung verstanden wurden. Wie oben erwähnt, war in den 20er Jahren in Japan selbst die erste Phase eines Japanisierungsprozesses westlicher Malerei und eines Modernisierungsprozesses traditioneller Malerei vollendet worden. *Nihonga* und *yōga* wurden daher in begrenztem Maße als gleichwertig angesehen. Da die traditionelle koreanische Malerei diese Entwicklung nicht hatte durchmachen können, wurde ihr von seiten der Besatzungsmacht zum einen vorgeworfen, sie sei Ausdruck fehlender Fortschrittlichkeit, pro-chinesischen und zugleich ko-

---

7) Zum Vergleich: Bei der 10. Großen Nationalausstellung der Schönen Künste der Republik Korea (*Taehan min'guk misultaejŏn* 大韓民國美術大展) im Herbst 1991 waren insgesamt 2336 Arbeiten eingereicht worden – davon 962 Malereien im traditionellen Stil, 1147 im westlichen Stil, 82 Druckgrafiken und 145 Skulpturen. Für die Teilnahme an der Ausstellung wurden 166 Bilder im traditionellen Stil, 188 im westlichen Stil sowie 35 Druckgrafiken und 70 Skulpturen ausgewählt.

S. *Chungang ilbo* 中央日報, 11. September 1991.

8) Auf der der *Sŏnjŏn* vergleichbaren Taiwanesischen Kunstausstellung (*Taiwan bijutsu tenrankai* 台灣美術展覽會, kurz: *Taiten*, 1927-1936) wurden im Jahre 1927 noch 217 Bilder für die Ausstellung in der Abteilung für orientalische Malerei eingereicht, jedoch nur 40 aufgenommen; in der westlichen Abteilung wurden dagegen 88 Werke ausgestellt. Elf Jahre später auf der in der Nachfolge der *Taiten* stehenden, nun Taiwanesische Regierungsausstellung (*Taiwan Sōtokufu bijutsu tenrankai* 台灣總督美術展覽會, kurz: *Futen*, 1938-1943) genannten Nationalausstellung wurden nur noch 53 Bilder in der orientalischen Abteilung eingereicht, wovon 34 ausgestellt wurden; in der westlichen Abteilung hingegen wurden 375 Bilder eingereicht und 73 in die Ausstellung aufgenommen.

S. John Clark, „Taiwanese painting under the Japanese occupation", *Journal of Oriental Studies*, Vol. XXV, No. 1 (1987), pp. 69f und 83, zit.: Clark, „Taiwanese painting".

reanisch-nationalistischen (*sic!*) — also anti-pan-asiatischen — Gedankengutes; zum anderen propagierte man neben der bewußten Förderung westlicher Malerei anhand verschiedener Instrumentarien (*Sönjön*, Stipendienvergabe, Verbreitung japanischer Kunstbücher, Schulausbildung usw.) die Übernahme formal-ästhetischer wie ideologisch-theoretischer Kriterien der *nihonga* für die traditionelle Malerei Koreas.[9]

Es drängt sich daher auch die Frage auf, welches Verhältnis zwischen der neuen westlichen und der traditionell-orientalischen Malerei Koreas besteht. In Korea selbst ergaben sich dabei zwei grundsätzliche Probleme, die auch als solche erkannt wurden und in die Diskussion um die orientalische Malerei eingegangen sind. Zum einen ist die Formulierung des Begriffes *tongyanghwa* bzw. *han'gukhwa* zugleich zum inhaltlichen Programm dieser Kunstform geworden, und zum andern ist man bei der Bildung der binären Nomenklatur „orientalisch" (bzw. „koreanisch") und „westlich" möglicherweise von einer falschen Prämisse ausgegangen, die wiederum die Entwicklung der Malerei im orientalischen Stil in eine Sackgasse geführt haben könnte, aus der sie auch durch eine weitere Gliederung in figürlich-orientalische und abstrakt-orientalische Malerei (wie dies Mitte der 70er Jahre bei den südkoreanischen Nationalausstellungen geschah) nicht herauskommen kann. Während nämlich die westliche Malerei für alle Stile, Medien und Techniken — inklusive abgewandelter ostasiatischer Stile und Techniken — offen ist, steht man bei der programmatischen „orientalischen Malerei" seit der Schaffung dieses Begriffes vor dem Problem ihn mit einem Inhalt füllen zu müssen, einer Malerei, die von den Motiven her wie auch im maltechnischen Sinne typisch ostasiatische bzw. koreanische Charakteristika repräsentiert. Im Hintergrund der Schaffung dieser Termini stand natürlich die Überlegung, daß traditionelle ostasiatische Malerei und die europäische Malerei Antipoden seien, die sich in Theorie und Maltechnik grundsätzlich widersprechen würden. Bis vor zwei Jahrzehnten galt als allgemeine Lehrmeinung, daß malerische und grafische Techniken wie Schattierung, *chiaroscuro* oder Zentralperspektive europäische bzw. vorderasiatische

---

9) Diese Bestrebungen sollten im Lichte der angesprochenen japanischen Assimilationspolitik gesehen werden, die z.B. auf religiösem Gebiet neben der Einführung des Shintōismus 神道 auch die japanische Variante des Zen-Buddhismus (sinokor. *sŏn*, chin. *chan*, 禪) erzwang, obwohl dieser auf der Halbinsel bereits seit der Silla-Zeit 新羅 (57 v.Chr.-935) in einer nationalen Ausprägung verbreitet war. Zu Anfang der 40er Jahre wurde dann schließlich auch eine japanisierte Form des Konfuzianismus (sinojap. *kōdō jukyō* 皇道儒教) zwangseingeführt, die lehrte, daß die den Eltern und dem Tennō 天皇 gegenüber zu erweisende Pietät eine untrennbare Einheit sei.

Errungenschaften seien, die in der ostasiatischen Kunst vor ihrer Einführung mit der Aufnahme des Buddhismus aus Indien und später durch christliche Missionare aus Europa nicht bekannt gewesen seien.[10] In neueren Studien wurde inzwischen jedoch darauf hingewiesen, daß z.B. die Technik des *chiaroscuro* in China schon während der Han-Zeit 漢 (206 v.Chr.-220) und in Korea bereits in der Koguryŏ-Zeit 高句麗 (37 v.Chr. -668) üblich waren. Ein markantes Beispiel aus Korea ist etwa das Porträt des chinesischen Generals Dong Shou 冬壽 (?-357 n.Chr.) im Ende der 40er Jahre geöffneten, nahe P'yŏngyang 平壤 gelegenen Anak-Grab 安岳 Nr. 3 (Abb. 5). Eine amerikanische Kunsthistorikerin schreibt dazu:

> [A]n unmistakable broad brush-stroke pattern is employed to provide shading for the folds around the bends of the arms and elsewhere on the flowing and wide robe of Tung Shou [Dong Shou] (...). [O]ne's attention is immediately captured by the prolific use of the broad ‚shading stroke' on the drawn-up curtains of the canopy-like structures. (...) [T]hese shading strokes by now, the mid fourth century, have assumed the character of a pictorial convention that bespeaks of a long standing existence.[11]

Schon diese neueren Forschungsansätze und -ergebnisse, die zuvor allein der abendländischen Kunst zugeschriebene Techniken auch in der frühen und frühesten Malerei Ostasiens nachweisen konnten, lassen — wenngleich diese Techniken in der Folgezeit nicht so konsequent weiterentwickelt wurden wie in Europa — dennoch Zweifel an der Berechtigung der Schaffung von Begriffen aufkommen, die aus einer Antipodenbildung zu dem ebenso irreleitenden Begriff *sŏyanghwa* entstanden sind. Diese simplifizierte Dichotomie von östlicher und westlicher Kunst, die eben nicht nur historische Kunstwerke benennt, sondern auch Gegenwart und Zukunft mit einschließt, sollte nicht mit einer auf kunstgeographischer Analyse beruhenden Begrifflichkeit verwechselt werden. Im Unterschied etwa zu dem zusammengesetzten Terminus „schwäbischer Barock", wo durch den geographischen Bestandteil des Begriffes die regionale Variante eines Stils

---

10) So schrieb etwa James F. Cahill (geb. 1926) in seiner erstmals 1960 veröffentlichten Studie: „Die Technik der Schattierung, die einer malerischen Form plastische Rundung gibt, kam vom Westen her nach China, gleichzeitig mit den Lehren und der Ikonographie des Buddhismus. (...) Der Kunstgriff des Schattierens war den Chinesen völlig unbekannt; von der spätklassischen Kunst der Mittelmeerregion herkommend, ist er auf dem Wege über Nordindien und die Oasenstädte Zentralasiens nach China gelangt." James Cahill, *Chinesische Malerei*, übers. aus dem Englischen von Karl Georg Hemmerich, Die Kunstschätze Asiens, Stuttgart: Skira und Klett-Cotta 1979, p. 15

11) Mary H. Fong, „The Technique of ‚Chiaroscuro' in Chinese Painting from Han Through T'ang", *Artibus Asiae*, Vol. XXXVIII, No. 2/3 (1976), p. 111

bezeichnet wird, benennt der geographische Bestandteil des Ausdrucks *tongyanghwa* bzw. *han'gukhwa* keine Variante irgendeines malerischen Stils, sondern den Stil selbst, erhebt also die Nationalität zum Stil.

In einem grundlegendem Aufsatz über das Thema Stil heißt es:

> [S]tyle is, above all, a system of forms with a quality and a meaningful expression through which the personality of the artist and the broad outlook of a group are visible. It is also a vehicle of expression within the group, communicating and fixing certain values of religious, social, and moral life through the emotional sugestiveness of forms.[12]

Wenn *tongyanghwa* in diesem Sinne als Stil aufgefaßt wird, so müßte die „Gruppe" aus allen ostasiatischen Völkern zusammengesetzt sein. Mit der Schaffung der Begriffe *nihonga*, *guohua* und *han'gukhwa* hat man bereits eine Verfeinerung geschaffen, welche die Gruppe auf die Einwohner einer einzigen politisch-territorialen Einheit reduziert. Die dieser Definition immanente Selbstbegrenzung in bezug auf Motiv, Technik und Bildaussage liegt auf der Hand. Japan betreffend konstatierte der Kunsthistoriker John Clark (geb. 1946): „*Nihonga* was mostly to be a closed series whose discourse was taken as Japanese Painting alone and not painting as such. (...) *Nihonga* was, in other words, to become conservative about its own Japanese pasts too."[13] Nicht weniger treffend ist Clarks Feststellung für orientalische Malerei in Korea. Nach obiger Stil-Definition müßte koreanische orientalische Malerei die charakteristischen religiösen, sozialen und moralischen Werte der Koreaner durch die emotionale Expressivität der künstlerischen Formen ausdrücken. Da die hier zu beprechenden Termini aber wie gesagt keine auf die Vergangenheit einzugrenzende künstlerische Epoche bezeichnen, also geographisch und ethnisch, nicht aber zeitlich begrenzt sind, setzten sie die Kontinuität und relative Einheitlichkeit eben solcher nationaler Eigenheiten voraus. Angesichts der sich in diesem Jahrhundert rapide verändernden koreanischen Gesellschaft ist dies natürlich ein ebenso euphemistischer wie nationalistischer Ansatz. In einem sich technisierenden und modernisierenden Land wie Korea kommt es angefangen vom wöchentlichen Einkauf im Supermarkt bis hin zur Apartmentwohnung und der Mutter im Altenheim mit der Veränderung von sozialen und technischen Ein-

---

12) Meyer Schapiro, „Style", *Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory*, hrsg. A.L. Kroeber, Chicago: The University of Chicaco Press 1953, p. 287, zit.: Schapiro, „Style".

13) Clark, „Modernism and traditional Japanese-style painting", p. 49

richtungen unweigerlich auch zu einer Transformation der sozialen und gesellschaftlichen Werte.

In Japan begann durch die frühe Modernisierung bedingt diese Transformation um Jahrzehnte früher als in Korea. Japan manövrierte erfolgreich zwischen Aufklärung und Tennō-Kult und begegnete aufkommenden Spannungen zwischen Tradition und Moderne mit dem Konzept einer eklektischen Symbiose von „Geist aus dem Osten" und „Technik aus dem Westen". Die japanische Kunst stellte sich der Herausforderung — China folgte bedächtig und Korea versuchte erst Schritt zu halten, als es dem Japanischen Kaiserreich einverleibt wurde. Nur durch die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Japan und seit Anfang dieses Jahrhunderts in China und Korea stattfindende Konfrontation mit und der Adaption von westlichen Stilen und Techniken in Verbindung mit der Rezeption theoretischer Grundlagen der westlichen Künste (und der westlichen Zivilisation überhaupt) konnte es zu einer Weiterentwicklung traditioneller orientalischer Grafik und Malerei kommen, deren Intention es wurde, sich durch den Stil bewußt von westlicher Kunst abzusetzen und einen spezifisch nationalen Stil zu finden.

Nun stellt sich wiederum die Frage, durch welche stilistischen Charakteristika sich die modernisierte Form der orientalischen Malerei von westlicher Malerei tatsächlich, also stilistisch verifizierbar unterscheidet. Damals wie heute wurden bzw. werden beide „Stile" vor allem anhand der benutzten Materialien unterschieden. Die Malerei im orientalischen Stil umfaßt monochrome und farbige Tuschmalereien auf Papier oder Seide, die sowohl aufgezogen als auch als Hängerolle oder Handrolle gefertigt sein können; des weiteren rechnet man auch Fächer und Wandschirme mit Tuschmalereien (in Japan auch mit Impastoauftrag auf Goldgrund) dazu. Laut Meyer Schapiro sind die technischen Unterschiede für die Ausprägung eines Stils aber eher sekundär: „Technique, subject matter, and material may be characteristic of certain groups of works and will sometimes be included in definitions; but more often these features are not so peculiar (...) as the formal and qualitative ones."[14] In seiner hervorragenden Pionierarbeit über moderne chinesische Kunst weist Michael Sullivan (geb. 1916) durch die Schilderung einer Episode aus dem Jahre 1944 darauf hin, daß im damaligen China abgesehen von diesen rein maltechnischen kaum formal-ästhetische Unterscheidungskriterien zwischen modernisierter orientalischer bzw. nationaler und westlicher Malerei

14) Schapiro, „Style", p. 289

ausgearbeitet worden waren.

> [T]he All-China Art Association [*Zhonghua Quanguo Meishuhui* 中華全國美術會] organized its second national exhibition in Chungking [Chongqing 重慶]. Pictures chosen for the exhibition were to be hung in two halls, ‚Chinese Painting' (*kuo-hua* [*guohua*]) in one hall, ‚Western Painting' (*hsi-yang hua* [*xiyanghua*]) in the other. P'ang Hsün-ch'in [Pang Xunqin 龐薰琴, 1903-1985] (...) submitted three or four pictures to the *kuo-hua* section. The panel of judges took one look at them and suggested that he take them across to the Western department. He did so, only to be told that they belonged with the traditional paintings in the other hall. The organizers then started an argument among themselves (...). While the artist stood patiently waiting for them to decide, he too began to wonder where, precisely, he belonged. Was he really a Chinese painter at all?[15]

Sullivans Anekdote demonstriert nicht nur die Unsicherheit der Fachleute, sondern auch die Identitätssuche des Künstlers selbst, der eine moderne und dennoch chinesische Kunst zu schaffen suchte und nun unsicher geworden war, ob das Moderne an sich schon eine Abkehr vom Chinesischen bedeutete. Inzwischen ist fast ein halbes Jahrhundert vergangen. Haben wir heute kunsthistorische Analysetechniken, die uns neben den maltechnischen auch andere formal-ästhetische Kriterien in die Hand geben, um zu entscheiden, was *moderne* Malerei im orientalischen und was westliche Malerei damals war und was sie heute ist? Ist diese Unterscheidung überhaupt noch sinnvoll? Die hinsichtlich Taiwan, Hongkong und der VR China verschiedentlich von westlichen Beobachtern geäußerte Kritik, daß die dort als „category" verstandene moderne Malerei im orientalischen Stil „confuses painting media with visual aesthetics, and takes oil-painting as predicated on a culturally essential vision which is un-Chinese"[16], trifft auf die koreanische Kunstszene nur in begrenztem Maße zu.

Was dies praktisch bedeutet, soll an einigen Beispielen erläutert werden. Zuerst sollen zwei thematisch ähnlich gelagerte Bilder aus derselben Periode und von gleichartig prominenten Malern verglichen werden: Die beiden Bilder stammen von Yi Yŏng-il 李英一 (Ch'unch'ŏn 春泉, geb. 1904)[17], einem Maler des orientalischen Stils, und Yi In-sŏng 李仁星 (1912-1950)[18], einem Maler des westlichen Stils. Yi Yŏng-il gehörte in

15) Michael Sullivan, *Chinese Art in the Twentieth Century*, mit einem Vorwort von Sir Herbert Read, Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1959, p. 19, zit.: Sullivan, *Chinese Art in the Twentieth Century*.

16) Clark, „Problems of Modernity", p. 270

17) Vgl. Yi Ku-yŏl, *Kŭndae han'gukhwaŭi hŭrŭm*, pp. 64 und 100f.

18) Für einen werkbiografischen Abriß s. Yun Pŏm-mo 윤범모, *Han'guk*

den 30er Jahren zu den meist geschätzten Malern. Bis auf sein hier vorgestelltes Werk, das in fast allen Studien zur modernen Kunst angesprochen wird, ist er und sein umfassendes, sowohl Porträts als auch Landschaften beinhaltendes Œuvre heute leider weitgehend in Vergessenheit geraten. Wie viele Maler hatte Yi in den 20er Jahren Malerei in Japan studiert und sich dort natürlich auch intensiv mit westlicher und moderner japanischer Malerei befaßt. Seit Ende der 20er Jahre nahm er mehrfach an der *Sŏnjŏn* sowie an anderen wichtigen Ausstellungen teil und erhielt eine Reihe von Auszeichnungen. Auf der *Sŏnjŏn* von 1935 wurde er zum „empfohlenen Künstler" (sinokor. *ch'uch'ŏn chakka*, sinojap. *suisen sakka* 推薦作家) auserwählt, einer hohen Auszeichnung, die mit der Revision der Ausstellungsverordnung vom Mai gleichen Jahres eingeführt wurde und nur wenigen koreanischen Malern zuteil werden sollte; sie berechtigte zur Teilnahme an der Nationalausstellung ohne den Vorauswahlprozeß durchlaufen zu haben. Seit den 40er Jahren ist Yi Yŏng-il als Maler nicht mehr in Erscheinung getreten. Sein acht Jahre jüngerer Landsmann Yi In-sŏng stammte aus ärmlichen Verhältnissen, war aber ein ausgesprochenes Wunderkind, das sich eine Mittelschulausbildung und ein Kunststudium in Japan durch die Arbeit als Botenjunge finanzieren konnte. Schon als Neunjähriger experimentierte er von den Impressionisten bis zu den Fauvisten mit den verschiedensten Stilen der Moderne (**Abb. 6**); als 13-jähriger Junge gewann er seinen ersten bedeutenden Kunstpreis in Japan. Als 17-jähriger Maler nahm er schon 1929 an der *Sŏnjŏn* teil und erhielt im folgenden Jahr auf dieser Ausstellung seine erste Auszeichnung. Neben der nationalen Kunstausstellung Koreas beteiligte er sich auch mehrmals an der japanischen Nationalausstellung *Teiten* 帝展, wo eines seiner Werke ebenfalls preisgekrönt wurde. Endgültig kehrte er von seinem Auslandsaufenthalt erst 1936 in seine Heimat Taegu 大邱 zurück. Er eröffnete ein Teehaus und gab zugleich Unterricht in der Ölmalerei. Zusammen mit Kim In-sŭng 金仁承 (geb. 1911) galt er als das vielversprechendste Talent unter den jungen Malern des westlichen Stils. Bis zu seinem Tode im Koreakrieg (1950-1953) war Yi einer der aktivsten und kreativsten Maler des Landes.

Da hier eine gewisse Emphase auf die Teilnahme an den Nationalausstellungen und die erhaltenen Auszeichnungen gelegt wurde, sei an dieser Stelle ein kurzer Exkurs über die Bedeutung von Kunstpreisen in Korea

---

hyŏndae misul paengnyŏn 한국현대미술 *100*년 [100 Jahre moderne koreanische Kunst], Seoul: Hyŏnamsa 1984, pp. 165-175, zit.: Yun Pŏm-mo, *Hyŏndae misul paengnyŏn*.

erlaubt. Die Preise bedeuteten für die Künstler nicht allein Geld, Ansehen oder die Qualifikation für den Erhalt eines Stipendiums zum Studium an einer japanischen Kunstschule; sie dienten in Korea damals wie heute auch als die beinahe einzige „Meßlatte" für die Bewertung moderner koreanischer Kunstwerke. Zum einen ist dies natürlich die Folge davon, daß sich noch kein städtisches Bildungsbürgertum herausgebildet hatte (dies geschah in Südkorea erst in den letzten zehn fünfzehn Jahren), daß also etwa im Unterschied zu Japan Bilder als Handelsware ein neues Phänomen waren und daß das Fehlen der regulierenden Funktionen des Kunstmarktes den Rezipienten moderner Werke vor viele große Unsicherheiten stellte. Worauf sollte sich seine Beurteilung eines Ölgemäldes oder einer modernen Malerei im orientalischen Stil stützen, woran sollte er es messen, an welche Tradition anknüpfen? Theodor W. Adorno (1903-1969) resümierte über die Folgen eines Bruches in der Tradition: „In der Tradition stehen hieß: das Kunstwerk als ein bestätigtes, geltendes erfahren; in ihm teilhaben an den Reaktionen all derer, die zuvor es sahen. Fällt das einmal fort, so liegt das Werk in seiner Blöße und Fehlbarkeit zutage."[19] Ein anderer Grund für die sich bis in die Gegenwart fortsetzende Preisgläubigkeit ist mit dem Erbe des konfuzianischen Staates[20] zu erklären. Ebenso wie z.B. im 15. Jahrhundert die Schaffung der koreanischen Buchstabenschrift, über die noch mehrmals zu sprechen sein wird, das Produkt einer staatlich eingesetzten Kommission war, an dessen Spitze der König selbst stand, so nimmt in Nord- wie Südkorea der Staat im kulturellen Sektor nicht nur eine exekutiv fördernde, sondern eine aktiv planende und kulturformende Rolle ein. Worin sich Korea hier von China und Japan unterscheidet ist die erstaunlich hohe Akzeptanz dieses Konzeptes durch die Bevölkerung. In bezug auf das System der Preisverleihung bei der *Sŏnjŏn* oder der nach ihrem Modell modellierten Kunstausstellung der Republik Korea (*Taehan min'guk misul chŏllamhoe* 大韓民國美術展覽會, 1949-1981) kam es immer wieder zu Kritik und handfesten Protesten. Bezeichnenderweise übernahmen dann aber auch die ver-

---

19) Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Bibliothek Suhrkamp 236, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1982, p. 299

20) Da für diese wie für fast alle anderen mit Korea in Zusammenhang stehenden Studien ein gewisses Grundverständnis der Entwicklung des koreanischen Konfuzianismus und seiner politisch-sozialen Manifestation im Staats- und Bildungssystem des Landes wichtig ist, es aber kaum möglich ist, dies in einer Fußnote zu vermitteln, soll an dieser Stelle nur auf einen Übersichtsartikel verwiesen werden: Key P. Yang und Gregory Henderson, „An Outline History of Korean Confucianism", 2 Teile, *Journal of Asian Studies*, Vol. XVII, No. 1 (1958), pp. 81-101 und Vol. XVIII, No. 2 (1959), pp. 259-276.

schiedenen aus dieser Protesthaltung heraus sich etablierenden alternativen jährlichen Ausstellungen ein organisatorisch und funktionell identisches Modell der Preisvergabe. Während es in Japan den Anschein hat, daß „the criterion for judgment is more apt to depent on the number and kind of organizations (...) to which the artist belongs than on the quality of his work“[21], so drängt sich in Korea daher der Eindruck auf, daß bisher — mit Ausnahmen! — die modernen Maler des Landes hauptsächlich nach der Zahl und Bedeutung erhaltener Kunstpreise beurteilt wurden.

Doch kommen wir nun zu den Bildern der beiden Yis. Das „Dorfmädchen“ (**Abb. 7**) betitelte Bild von Yi Yŏng-il wurde 1929 in der Vorauswahl des Ausstellungskomitees der *Sŏnjŏn* für die Teilnahme in der Abteilung für orientalische Malerei angenommen und sodann mit einem „Sonderpreis“ (wörtl.: Sonderauswahl, sinokor. *t'üksŏn*, sinojap. *tokusen* 特選) ausgezeichnet.[22] An Yi In-sŏng wurde fünf Jahre später auf der 13. *Sŏnjŏn*-Ausstellung für sein in der Abteilung für Malerei des westlichen Stils eingereichtes Bild, „An einem Herbsttag“ (**Abb. 8**), ebenfalls ein Sonderpreis verliehen.[23] Beide Bilder sind verhältnismäßig groß. Das „Dorfmädchen“ mißt 155 x 144 cm, ist also fast quadratisch; der „Herbsttag“ bedeckt eine Fläche von 97 x 162 cm und ist damit für den abendländischen Standard nach dem Goldenen Schnitt zu breit. Während der Malgrund des ersten aus Seide besteht, wurde im zweiten Bild erwartungsgemäß aufgezogene Leinwand benutzt.

Im ersten Bild sehen wir zwei „Dorfmädchen“ und ein Baby. Das ältere, wohl um die 14 Jahre alte Mädchen geht barfüßig, ist mit einem roten Rock bekleidet, trägt in ihrer rechten Hand einen Korb mit gelblichen Reiskörnern darin und hat noch dazu in der für Korea typischen Weise ein Kleinkind in ein um ihren Körper gewundenes blaues, geflicktes sowie in ein kleineres weißes, vorn zusammengeknotetes Tuch auf ihren Rücken gebunden. Wie aus der Körperhaltung und den geschlossenen Augen des Kindes hervorgeht, ist es eingeschlafen. Der Haarzopf des Mädchens wird am Ende

---

21) Laurance P. Roberts, komp., *A Dictionary of Japanese Artists: Painting, Sculpture, Prints, Lacquer*, mit einem Vorwort von John M. Rosenfield, New York und Tōkyō: Weatherhill 1976, p. ix

22) S. *Chōsen bijutsu tenrankai zuroku*, Bd. 8 (1929), p. 12. In der orientalischen wurden im allgemeinen vier bis sieben und in der westlichen Abteilung aufgrund der höheren Anzahl von Exponaten fünf bis zwölf Sonderpreise vergeben. Daneben wurde in jeder Abteilung je ein Hauptpreis, der sogenannte „Ch'angdŏk-Palast-Preis“ (*Ch'angdŏkkungsang* 昌德宮賞, im folgenden „Hauptpreis“ genannt), vergeben.

23) S. ebenda, Bd. 13 (1934), p. 56.

durch ein Tuch zusammengehalten, dessen Rot mit dem ihres Rockes korrespondiert. Vor ihr hockt ein kleines, vielleicht fünf- oder sechsjähriges Mädchen, das die üblicherweise von Bauernfamilien getragenen Strohschuhe, einen ebensolchen roten Rock wie sie, einen weißen Unterrock und ein kurzes beigefarbenes Jäckchen trägt, das mit einer breiten Schleife vor der Brust (hier ist die Farbe abgeblättert) zusammengehalten wird. In der Hand hält sie einen kleinen Bund mit Reispflanzen. Die blühenden Schilfpflanzen und die von rechts ins Bild ragenden, fast kahlen Äste deuten an, daß sich die Szene im Herbst abspielt. Wir sehen also ein Bild vor uns, welches uns an beliebige, auf dem Lande während der Sommer- und Herbstzeit zu beobachtende, alltäglich sich abspielende Szenen erinnert.

Auf dem zweiten Bild, dem Ölgemälde „An einem Herbsttag", sehen wir zwei Personen: eine Frau, wahrscheinlich mittleren Alters, und einen etwa zwölf- dreizehnjährigen Jungen. Die von der Taille aufwärts unbekleidete, dunkelhäutige Frau hat ein helles Tuch um ihre Hüften geschlagen, hält mit ihrem rechten Arm einen Obstkorb, aus dem ein vielfarbenes Tuch herausragt, und berührt mit ihrer linken, auf ihren Rücken gedrehten Hand eine schlingpflanzenartige, große, blühende Pflanze, die sich zwischen ihrem Daumen und ihrem Zeigefinger hindurchwindet. Während der Junge direkt vor ihr im verschwindenden Profil von schräg hinten dargestellt ist, sehen wir den Körper der Frau in der Seitenansicht. Doch ihren leicht zu uns gewandten Kopf sehen wir wiederum im Halbprofil. Sie sieht uns (den Betrachter) nicht direkt an, sondern schaut sinnend vorbei. Beide Figuren treten im Unterschied zu der Darstellungsform des ersten Bildes nicht als Ganzfiguren, sondern als Kniestücke in Erscheinung. Weder Kleidung noch Aussehen noch Landschaft geben uns einen direkten Hinweis auf den Ort oder die Jahreszeit. Angesichts der überdimensionalen Blumen und Gewächse scheint man die Szene in eine tropische Region — also nicht nach Korea — verlegen zu müssen. Auch die Bekleidung spricht hierfür: Auf der koreanischen Halbinsel trugen Mütter der unteren sozialen Schichten zwar noch bis in unser Jahrhundert ein kurzes Jäckchen und einen bis zum Brustansatz gehenden Rock, also eine Kombination, welche die Brüste selbst frei ließ (vgl. **Abb. 4** und **27**), zeigten sich aber außer beim Bade mit anderen Frauen oben nicht völlig unbekleidet.[24] Vergleichen wir Yi In-sŏngs Bild mit anderen seiner repräsenta-

24) Die gemischt-geschlechtliche Badekultur scheint in Korea nie so ausgeprägt gewesen zu sein wie in Japan und verschwand mit dem Ende der Koryŏ-Zeit. Nur auf einigen kleinen südlichen Inseln, also der Peripherie des konfu-

tiven Werke aus der Zeit von 1933 bis etwa 1938,[25] so verstärkt sich der Verdacht, daß wir es hier mit einer Art von — wenn auch nicht christlichem, so doch westlichen Vorstellungen entsprechendem — Paradiesbildnis zu tun haben. Man mag diese Phantasielandschaft auch einfach wie ein sehr ähnliches Bild des Malers, das auf der *Sŏnjŏn* von 1937 mit einem Sonderpreis ausgezeichnet wurde, als "Garten der Muße" bezeichnen.

Obwohl beide Bilder sich in Material und Technik unterscheiden, ist eine gewisse Ähnlichkeit in ihrer Wirkung nicht abzustreiten. Yi Yŏngils "Dorfmädchen" ist, wie in der akademischen Malerei Koreas schon seit Jahrhunderten gebräuchlich, mit vier Grundfarben, die von ihrer chemischen Zusammensetzung im wesentlichen den westlichen Aquarellfarben entsprechen, auf Seide gemalt worden. Es ist aber kein Porträt, wie wir es von den Berufsmalern (bzw. den akademischen Malern) her kennen; Gruppenporträts waren der traditionellen profanen Malerei Koreas fremd. Zum anderen ist es aber auch keine Landschaft in der Art, wie sie von den Literatenmalern ausgeführt wurde; dagegen spricht neben der Farbigkeit auch, daß die realistisch dargestellten Personen den Vordergrund beherrschen, ihn fast völlig ausfüllen und damit eindeutig zum eigentlichen Motiv werden, wohingegen die Landschaft nur angedeutet ist. Auch ein Vergleich zu den Genrebildern des 18. und 19. Jahrhunderts schneidet angesichts der intensiven Farbigkeit des gesamten Bildes (nicht nur einzelner Kleidungsstücke, vgl. **Abb. 27**) wie auch der Flächigkeit bei zurücktretender Bedeutung der grafisch-linearen Elemente negativ ab. Der Hintergrund ist zwar nur monochrom behandelt, doch der Malgrund ist nichtsdestoweniger vollständig mit Farbe bedeckt. Die der traditionellen Tuschmalerei eigenen Oppositionspaare hell/dunkel, Linie/Fläche und Form/Malgrund fanden ebensowenig Berücksichtigung wie die in der Literatenmalerei geforderte Einheit von Malerei, Kalligraphie und Poesie; weder eine kalligraphische Inschrift noch ein Künstler- oder Sammlersiegel befinden sich auf der Bildfläche. Was die Komposition der "Dorfmädchen" betrifft, so ist sie eher farblich als figural aufgebaut. Auch darin kommt die Zwitterhaftigkeit, der Versuch der Symbiose westlicher und traditionell östlicher Malerei zum Ausdruck. Das schwarze Kopfhaar des stehenden Mädchens und des Babys bilden mit dem Haarschopf

---

zianischen Einflußgebietes, war sie bis in die jüngste Vergangenheit noch anzufinden.

25) S. z.B. seine "Landschaft bei Kyŏngju [慶州]", die auf der *Sŏnjŏn* von 1935 mit dem Hauptpreis ausgezeichnet worden ist: *Chōsen bijutsu tenrankai zuroku*, Bd. 14 (1935), p. 61; eine Farbreproduktion findet sich in Yun Pŏmmo, *Hyŏndae misul paengnyŏn*, p. 165.

des kleinen hockenden Mädchens ein schiefwinkliges Dreieck, welches durch seinen spitzen Winkel zum hockenden Mädchen weist. Ein weiteres durch die roten Röcke und die rote Zopfschleife gebildetes schiefwinkliges Dreieck läßt den Blick des Betrachters zurück zum Kopf des stehenden Mädchens wandern. Eine weitere, durch Farbe und Motiv hergestellte, Verbindungslinie besteht zwischen dem mit gelbem Reis gefüllten Korb und den gleichfarbenen Reispflanzen in der Hand des Kindes. Dies ist im eigentlichen Sinne keine strenge Komposition, doch zumindest sind die Figuren nicht mehr allein auf der Handlungsebene, sondern auch durch die Komposition zueinander in Beziehung gesetzt worden. Das „orientalische" ist in diesem Bild offensichtlich das Material, der gleichmäßige (bzw. unberücksichtigte) Lichteinfall, das Fehlen von Schattierungen, die Begrenzung der Farbskala, die relativ bedeutungslose Rolle der Perspektive für den Bildaufbau und — nach Meyer Schapiros Stil-Definition zwar nicht zulässig, doch im Sinne der koreanischen Definition eingeschlossen — das Motiv.

Die Figuren und die Phantasielandschaft in Yi In-sŏngs „Herbsttag" weist ebenfalls eine betonte Flächigkeit auf. Seine Farbskala bleibt auf solche Zwischenfarben wie rötliche Brauntöne und bläuliches Weiß beschränkt. Die Farben gehen sehr stark in die Struktur des Bildes über. Wir fühlen uns an Paul Gauguins (1848-1903) Tahitierinnen und an die Werke von Henri Matisse (1869-1954) erinnert. In der Tat entspricht die Darstellung der Frau im „Herbsttag" in ihrer Pose, ihrem Gesichtsausdruck, ihrer Hauptfarbe, von der Form der Bekleidung her usw. recht exakt dem Südsee-Frauentyp auf den Bildern Gauguins. Yi In-sŏng experimentierte mit verschiedenen historischen wie zeitgenössischen Stilrichtungen der abendländischen Malerei und produzierte eine Unzahl von Werken. Doch es scheint, daß er bei der Findung seines persönlichen Stils insbesondere vom Impressionismus und später vom Fauvismus geprägt wurde. Die in diesem Bild bereits klar erkennbaren und stetig weiterverfolgten Ansätze das Körperliche und Räumliche in flächenbezogene dekorative Formen zu transformieren finden sich schon in Yis Frühwerk (vgl. **Abb. 6**) und lassen sich zweifellos auf Matisse zurückführen, der in Japan ebenso beliebt war (und ist) wie in Korea.

Gauguin hat sich eingehend mit dem japanischen Holzschnitt beschäftigt; Matisse war von islamischen Kunstformen fasziniert. Während Yi Yŏng-il in seiner Seidenmalerei eine Vermischung östlicher Maltechnik mit den Prinzipien abendländischer Ästhetik versuchte, war Yi In-sŏng

mit westlicher Ölmalerei dabei die westliche Interpretation der östlichen Ästhetik für sich (und repräsentativ für seine Kultur) als östliche Interpretation westlicher Malerei zu nutzen: eine doppelte Transformation. Was sich wie ein Wortspiel anhört, schildert nichts anderes als die Anfangsphase von dem, was man als Weltkultur bezeichnen könnte. Michel Foucault (1926-1984) analysierte diesen zwischen Orient und Okzident ablaufenden Kulturprozeß wie folgt:

> Anscheinend befinden wir uns seit 150 Jahren, sagen wir, seit Schopenhauer, in einem Orientalisierungs-Prozeß; in Wirklichkeit ist die gesamte Welt dabei, sich zu verwestlichen, und daher wird die westliche Kultur etwas durchlässiger, etwas für die hinduistische Philosphie, die Negerkunst, die japanische Malerei, die arabische Mystik usw.: die hinduistische Philosophie, die Negerkunst usw. gelangen zu einem Bewußtsein ihrer selbst *kraft der Strukturen, an die sie die westliche Kultur angleicht* [Hervorh. d. Schreibers].[26]

Schließen wir uns Foucaults Darlegung an, so könnte eine modernisierte orientalische Malerei nicht mehr als nur eine regionale Variante westlicher Kunstrichtungen sein und keinesfalls eine strukturell andersartige Malerei. Folgerichtig hätte dann der Einführungsprozeß westlicher Malerei in Korea das Ende der orientalischen Malerei eingeleitet, die lediglich in einer konservativ-traditionalistischen (also nicht modernisierten) Form oder als Trägerin nationalistischer Ideologien weiterbestehen könnte, die sich jedoch nur noch auf einer reinen Materialebene von der westlichen Malerei der Moderne unterscheiden würde.

Betrachten wir zwei Beispiele aus der letzten Phase der japanischen Besatzungszeit in Korea, so müssen wir Foucaults (nicht konkret auf die Malerei bezogener) Analyse vorläufig zusagen. Beide Bilder stammen aus dem Kriegsjahr 1943. Das „Atelier" (**Abb. 9**) von Chang U-sŏng 張遇聖 (Wŏlchŏn 月田, geb. 1912) gilt als das repräsentativste Werk des Malers vor 1945. Chang selbst erhielt noch in den Jahren 1941 bis 1945 hohe Auszeichnungen des japanischen Generalgouvernements und zählt bis in die Gegenwart zu den angesehensten Malern des orientalischen Stils. 1946 nahm er eine Tätigkeit als Professor an der neu geschaffenen Kunstschule der Seoul National University (Seoul Taehakkyo Misul Taehak 서울 大學校 美術大學) auf. In den 50er bis 70er Jahren tat er sich neben glorifizierenden Porträts historischer Generäle, Kulturhelden und konfuzianischer Staatsmännern vor allem auch mit Heiligenbildnissen hervor, auf

---

26) Michel Foucault, *Von der Subversion des Wissens*, übers. aus dem Französischen von Walter Seitter, Reihe Hanser 150, München: Carl Hanser Verlag 1974, p. 11

denen Christus in koreanischer Gelehrtenkleidung, Maria in koreanischer Frauentracht usw. dargestellt sind.[27] Yi Yu-t'ae 李惟台 (Hyŏnch'o 玄艸, geb. 1916) ist nicht ganz so prominent wie Chang, erhielt jedoch auch zahlreiche Kunstpreise und war nach 1945 als Kunstprofessor an einer bekannten Seouler Frauenuniversität tätig. Sein „Porträt" (**Abb. 10**) wurde 1944 auf einer Ausstellung des Erziehungsministeriums ausgezeichnet.

Im „Atelier" sehen wir einen Pfeife rauchenden Kunstmaler in modischer Kleidung und mit kurzem, zurück gekämmtem Haar auf der untersten Stufe einer Leiter oder Staffelei sitzen. Vor ihm sitzt auf einem Stuhl sein Modell in traditioneller Tracht, was ebenso wie die Art der vorn links auf einem grünlichen Tablett liegenden Pinsel darauf hinweist, daß es sich um einen Maler des orientalischen Stils handelt. Der kurze Haarschnitt, die gezupften Augenbrauen und die Mode- oder Kunstzeitschrift in ihren Händen weisen das Modell aber als einen ebenso modernen und selbstbewußten Menschen wie den Maler aus. Zwischen Maler und Modell besteht kein Blickkontakt; dargestellt ist die Erholungspause nach einer ernsten Arbeit, die bald fortgesetzt werden wird; die Atmosphäre ist durch Sachlichkeit geprägt. Changs Stil ist realistisch: Wir sehen nur die für ein Atelier notwendigsten Requisiten, diese aber perspektivisch und farblich realistisch umgesetzt. Der Hintergrund des 213 x 168 cm großen Bildes ist monochrom behandelt und nur leicht getönt. Die Bekleidung des Modells ist nur durch den unbemalten papierenen Malgrund wiedergegeben; der Faltenwurf ist lediglich mit einem der Stifte wie wir sie auf dem Tablett liegen sehen skizziert worden. Die Lesrichtung des Bildes verläuft nicht in der traditionellen Weise von rechts nach links, sondern in einer Diagonale von links unten nach rechts oben. Bei dem „Porträt" von Yi Yu-t'ae, das ebenfalls auf Papier gemalt und ebenso auch die porträtierte Person in Lebensgröße wiedergibt, erkennen wir sofort, daß es sich um eine Biologin oder Biochemikerin handeln muß; wie im „Atelier" scheinen wir es hier weniger mit dem Porträt einer bestimmten Person als mit dem Porträt eines idealisierten Berufsstandes zu tun zu haben. Auch die Forscherin trägt das traditionelle Weiß, doch bei ihr ist es der Arbeitskittel, der wiederum — wie auch das Fell der Kaninchen und einige andere Gegenstände des Bildes — durch unbemalte, lediglich zeichnerisch strukturierte Flächen hervorgehoben ist. In diesem

27) Für einen schmeichlerischen Bericht über Changs Aktivitäten nach 1945 siehe Sŏk Do-ryun, „Painter Chang U-song", *Korea Journal*, Vol. 7, No. 7 (July 1967), pp. 34ff.

Fall ist der Hintergrund ausgemalt, die Perspektive geradezu aufdringlich ausgeführt; die Farbigkeit bleibt jedoch im Vergleich zur Ölmalerei auch gedämpft und auf wenige Farben beschränkt. Die Lesrichtung stimmt mit der Stellung des Mikroskops überein und verläuft von rechts unten nach links oben. Unten am rechten Rand findet sich der zinnoberrote Abdruck des Malersiegels, der mit dem roten Auge des Albino-Kaninchens (*sic*!) korrespondiert; wir befinden uns im Jahre 1943 und die den Betrachter *en face* mit einem stilisiert wirkenden Gesichtsausdruck anschauende junge Frau könnte sich z.B. mit Rassenforschung beschäftigen. Die Mitte des Bildes wird durch die ruhenden Hände der Forscherin und das Mikroskop ausgefüllt; im „Atelier"-Bild sind es die elegante, mit abgespreiztem kleinen Finger dargestellte Hand des Modells und ihre Mode- oder Kunstzeitschrift. In der idealisiert-realistischen Darstellungsweise beider Werke sind die porträtierten Personen lediglich auf ihre funktionellen Werte reduziert worden. Beide Bilder sind unverkennbar der japanischen Kriegs- und Propagandakunst der 40er Jahre zuzurechnen — worauf auch die Preisverleihungen der Jahre 1943 und 1944 hindeuten. (In den Kriegsjahren waren die meisten koreanischen Künstler zwangsverpflichtet worden an Projekten zur Schaffung von Kriegspropagandakunst zu arbeiten.)[28]

Die orientalische Malerei, die „kraft der Strukturen, an die sie die westliche Kultur angleicht", zu einer modernisierten Form gefunden hat, scheint also in Korea (— womit noch nichts über Japan und China gesagt ist! —) zumindest bis zum Ende der japanischen Besatzungszeit nicht mehr als eine materialtechnische Variante der unterschiedlichsten westlichen Stile, aber keine strukturell unterschiedliche oder gar gegensätzlich konzipierte Malerei gewesen zu sein. Die historische Entwicklung der Bildkomposition weist dabei auf eine immer enger werdende Anlehnung an westliche Malerei und Grafik. Es kann daher die These aufgestellt werden, daß die orientalische Malerei durch die Einführung der westlichen Malerei von dieser vereinnahmt und ihr als eine Spielart bzw. technische Variante eingegliedert worden ist. Von besonderem Interesse ist, daß auch die Maler des sogenannten westlichen Stils sich bei ihren bewußten Versuchen einer Umsetzung ostasiatischer Maltradition in das

28) Während man in der Malerei und Grafik Koreas eher auf den Einfluß japanischer Kriegskunst trifft, die sich von den ästhetischen Anschauungen der deutschen nationalsozialistischen Kunstauffassung deutlich unterschied, ist in der koreanischen Skulptur der 40er Jahre ein ganz direkter Einfluß von Nazi-Bildhauerei auszumachen, der sich sogar bis in die 50er und 60er Jahre hielt, jedoch in der Sekundärliteratur nicht als solcher ausgewiesen wurde.

neue Medium Ölmalerei, *soweit diese Versuche in Korea als ästhetisch gelungen akzeptiert worden sind* (mit Preisen ausgezeichnet wurden), auf westliche Interpretationen östlicher Ästhetik beriefen (Gauguin, Matisse, usw.). Der ideologische Anspruch der Vertreter orientalischer Malerei läßt sich also (in Korea) kunsthistorisch nicht verifizieren.[29]

Zum Schluß dieses Abschnitts sei noch ein kurzer Exkurs in die Gegenwart bzw. die jüngste Vergangenheit erlaubt. Hat sich die Situation im letzten halben Jahrhundert grundsätzlich verändert? Sehen wir uns wiederum zwei Beispiele der koreanischen Nationalausstellung an: Auf der 9. Großen Nationalausstellung der Schönen Künste der Republik Korea entschied die Jury im September 1990 den ersten Preis in der „Abteilung für koreanische Malerei", also der Malerei im orientalischen Stil, an Cho Sun-ho 趙舜鎬 (geb. 1956) zu verleihen. Cho, ein Absolvent der renommierten Kunstschule der Seoul National University der Schönen Künste, sollte damit für sein Bild „Der Vogel, der nicht fliegt VII" (**Abb. 11**) ausgezeichnet werden. Was macht dieses Bild nun zu einem auszeichnungswürdigen Werk in der Kategorie „Koreanische Malerei"? Warum reichte es der Künstler nicht in der „Abteilung für Malerei im westlichen Stil" ein? Cho selbst wies Reportern gegenüber darauf hin, das dominante Motiv in seiner „Vogel-Serie" sei das Verlangen nach Freiheit und Freizügigkeit in einer bedrückenden Lebenssituation unter den durch die Gesellschaft auferlegten Restriktionen. Zudem wolle er den Rahmen traditioneller Tuschmalerei nicht nur in bezug auf Stil und Motiv, sondern selbst bezüglich der Materialien sprengen. So verwandte er neben schwarzer chinesischer Tusche u.a. Deckweiß und Lacke. Er rückte ein Kreuz, Symbol des Christentums — in Korea Importreligion Nr. 1, ins Zentrum seines Bildes. Nicht wie in Europa durch die Geschichte kirchlicher Macht belastet, bedeutet das Christentum für viele Koreaner die Hoffnung auf soziale Gerechtigkeit; es verbirgt daher ein sozial-revolutionäres Potential, das in den 70er und 80er Jahren in der Schaffung einer koreanischen „Theologie des Volkes" kulminierte,[30] die auch großen Einfluß auf die gesamte kulturelle Entwicklung der 80er Jahre haben sollte. Korea ist das einzige asiatische Land, indem sich bereits ein Fünftel der Bevölkerung zum Christentum bekennt.[31] Das Kreuz ist daher keines-

---

29) Wohlgemerkt ist hier immer nur von „modernisierter" und nicht von konservativ-traditionalistischer orientalischer Malerei die Rede, welche als ein kulturelles Relikt noch immer fortbesteht.

30) Vgl. Kim Yong Bock, hrsg., *Minjung Theology: People as the subjects of history*, Singapur: The Commission on Theological Concerns, The Christian Conference of Asia 1981.

wegs ein fremdartiges Symbol: wer am Abend über die Dächer eines beliebigen Stadtteiles der Elf-Millionenstadt Seoul blickt, dem wird es kaum gelingen die scheinbar unendliche Anzahl von grell leuchtenden roten oder gelben Neonröhrenkreuzen auf den Giebeln der oft aus einzelnen Zimmern bestehenden Kirchen und Gemeindezentren zu zählen. Oder sollte das Kreuz in Chos Bild etwa eine Anspielung auf das Schriftzeichen *a* 亞 sein, das in dem Wort *asea* 亞細亞 (Asien) gleich zweimal vorkommt? Vor und leicht unterhalb des teils schwarzen teils transparenten, von anscheinend mit dem Haarpinsel schnell hingeworfenen und mit eigelben Linien gerahmten Kreuzes sitzt ein kleiner grauer Vogel mit rotem Schnabel und roten Tupfen im Gefieder. Die Art der Strichführung im Vordergrund, die noch eindeutig das Malwerkzeug erkennen läßt, nämlich den Pinsel, verweist auf die ostasiatische Maltradition. Erinnern wir uns an die Bilder von Chang U-sŏng und Yi Yu-t'ae von 1943, so fällt die völlig verschiedenartige Pinselführung zwischen ihren Werken und Chos Bild auf. In den Bildern von Chang und Yi ist jeglicher Kalligrafismus unterdrückt worden, die Pinselführung nicht mehr zu erkennen. Doch Cho verwirklichte in seinem Vogel-Bild wieder eines der klassischen Prinzipien der orientalischen Malerei, das jahrhundertelang als das wichtigste von allen angesehen wurde: *qiyun shengdong* 氣韻生動, was als „Schaffung einer lebensechten Stimmung und Atmosphäre" oder „rhytmische Vitalität" übertragen werden kann.[32] Vergleichen wir Changs, Yis und Chos Bilder mit zwei Werken klassischer koreanischer Gelehrtenmalerei, dem Albumblatt „Landschaft bei Songdo" **(Abb.13)**[33] von dem führenden Kunsttheoretiker seiner Zeit, Kang Se-hwang 姜世晃 (P'yoam 豹菴, 1713-1791), und einem weiteren Albumblatt, „Orchi-

---

31) Nach Indien ist Korea wohl das Land mit den meisten Religionen und Sekten auf der Erde. Offiziellen statistischen Angaben zufolge bekannten sich 1989 in Südkorea 8,06 Mill. (19% der Gesamtbev.) zum Buddhismus, 1,87 Mill. (4,4% der Gesamtbev.) zum Katholizismus und 6,49 Mill. (15,3% der Gesamtbev.) zu protestantischen Kirchen. Die Zahl der Christen Zahl ist weiter im Anwachsen begriffen.

S. *A Handbook of Korea*, komp. und hrsg. Korean Overseas Information Service, Seoul: Korean Overseas Information Service [8]1990, p. 133; vgl. auch Donald N. Clark, *Christianity in Modern Korea*, Asian Agenda Report 5, Lanham, New York und London: University Press of America 1986.

32) Dieses ist das erste der von Xie He 謝赫 (um 490 tätig) angeführten sechs Techniken; eine kommentierte Übersetzung von Xies berühmter Textpassage findet sich u.a. in Lin Yutang, hrsg., *Chinesische Malerei — Eine Schule der Lebenskunst: Schriften chinesischer Meister*, übers. aus dem Engl. von Liselotte Eder, Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1967, pp. 40-43.

33) Vgl. Susan Cox, „An Unusual Album by a Korean Painter Kang Sehwang", *Oriental Art*, New Series Vol. XIX, No. 2 (Summer 1973), pp. 157-168.

dee" (**Abb.14**) von Kim Chŏng-hŭi 金正喜 (1786-1857)[34], das eine der brilliantesten Kombinationen von Malerei und Kalligrafie in der koreanischen Kunst überhaupt ist, dann wird sofort evident, daß diese Technik seine stilistische Umsetzung in der kraftvollen und lebhaften Pinselführung und der Betonung der linear-grafischen Bildelemente erfährt und sich auch in Chos Bild verwirklicht findet, nicht aber in den beiden Berufsporträts von 1943. Cho ist also in seinem halb abstrakten und halb figürlichen Bild den traditionellen Prinzipien orientalischer Malerei (im Sinne der Literatenmalerei) weit näher als es Yi und Chang waren. Anders dagegen der Bildhintergrund: Die wie an eine Mauer gesprühte Graffiti wirkenden Striche sind mit Lackfarben aufgetragen (gesprüht?) worden und würden nur schwerlich als ein Element traditioneller ostasiatischer Malerei verstanden werden können. Vordergrund, Mittelteil und Hintergrund werden nicht durch zentalperspektivische Darstellungsweise, sondern allein durch die unterschiedliche Intensitivität der Farben, das Arbeiten mit verwischten Konturen sowie die Überlappungen der dargestellten Motive voneinander abgegrenzt. Diese Aufteilung steht nicht im Widerspruch zu den Prinzipien der traditionellen Malerei, denn in der chinesischen Landschaftsmalerei hielt man sich bei der Aufteilung des Bildraumes schon seit der Ära der Sechs Dynastien (220-589) an das „Gesetz der drei Teile" (chin. *sandiefa* 三疊法).[35] Das Ergebnis ist eine Art dreidimensional wirkender Raum mit zweidimensionalen Objektdarstellungen (Vogel und Kreuz). Die Lesrichtung zieht sich, eine übliche Variante in der ostasiatischen Malerei, in einer Diagonale von rechts unten nach links oben.

Cho Sun-hos Bild wurde am 29. September, vier Tage nach der Bekanntgabe der Gewinner und noch vor der offiziellen Preisverleihung von der Jury disqualifiziert. In der Abteilung für Koreanische Malerei wurde 1990 kein Hauptpreis verliehen. Die Jury hatte sich der in einem anonymen Brief dargelegten Meinung angeschlossen, daß Chos „Der Vogel, der nicht fliegt VII" ein Plagiat von Antoni Tàpies' (geb. 1923) Bild

---

34) Vgl. die Besprechung von Roderick Whitfield in *Kunstschätze aus Korea* (Ausstellungskatalog), hrsg., Roger Goepper, Ji Hyun Whang und Roderick Whitfield, Köln und Hamburg: Museum für Ostasiatische Kunst und Museum für Kunst und Gewerbe 1984, pp. 227f (Nr. 256); zit.: *Kunstschätze aus Korea*. Für Kim Chŏng-hŭi im allgemeinen s. Soon-taek Choi Bae, „Kalligraphie und Kunsttheorie des Kim Chŏnghŭi (1786-1857)" (Dissertation), Köln: Universität zu Köln 1982.

35) Vgl. Anil de Silva, *Chinesische Landschaftsmalerei am Beispiel der Höhlen von Tun-Huang*, übers. aus dem Englischen von Leopold Voelker, Kunst der Welt 22, Baden-Baden: Holle Verlag ²1965, pp. 90f und 104.

„Doodling“[36] aus dem Jahre 1985 sei.[37] Daher die Frage nach den Charakteristika moderner koreanischer Malerei im orientalischen (bzw. koreanischen) Stil einmal umgedreht: Was macht ein Bild des spanischen Hauptvertreters des Informel zu einem auszeichnungswürdigen Werk in der Kategorie „Koreanische Malerei“?

Obgleich Tàpies bis vor kurzem nicht in Asien war, sind eigenen Aussagen zufolge seine Bilder stark von orientalischer Kunst und ostasiatischem — insbesondere japanischem — Gedankengut beeinflußt worden:

> Ich bin durch Japan geprägt (...).[38] [S]eit einiger Zeit studiere ich die Kunst des Fernen Ostens (...).[39] Das Interesse ging von einem kleinen Buch aus, das mich in meiner Kindheit mit der Welt des Orients vertraut machte, dem ‚Kleinen Teebuch‘ von Kakuzo Okakura [Okakura Kakuzō 岡倉覺三 (Tenshin 天心, 1862-1913), *The Book of Tea*, 1906]. Ich finde es bis heute unübertroffen.[40] (...) In gewisser Weise kann ich als meine Wurzeln die ganze sakrale Kunst zitieren, diejenige Ägyptens, Chinas und die hinduistische Kunst (...).[41] Ich glaube, daß der Beitrag des Orients nicht nur für meine Kunst, sondern auch für die Entwicklung der gesamten westlichen Kultur entscheidend war. Die wegweisenden kulturellen Leistungen unseres Jahrhunderts gelangen meines Erachtens denjenigen, die es als notwendig erkannten, unsere Kultur neu zu interpretieren und sie wiederzufinden.[42]

Tàpies' Œuvre, das Werk eines Europäers, eines „Westlers“, in dem asiatische Traditionen so aufgenommen und verarbeitet worden sind wie sie der Künstler anhand der ihm zur Verfügung stehenden Literatur, von Fotos und Bildern verstand, strahlt zurück nach Asien — in diesem Fall in äußerst plumper und direkter Weise — und beeinflußt wiederum die moderne Malerei im traditionellen orientalischen Stil. Dieser bereits beschriebene Kultur-Mechanismus ist uns übrigens nicht nur von der koreanischen Malerei aus der Zeit vor 1945, sondern auch vom Ende des 19. und Anfang dieses Jahrhunderts aus Japan her bekannt, wo

> erst über die Rückwirkung des japanischen Einflusses auf Post-Impres-

---

36) In den etwa zehn von diesem Schreiber begutachteten, Tàpies betreffenden Büchern und Ausstellungskatalogen, in denen Fotos seiner Bilder bis einschließlich 1985 (und darüber hinaus) abgebildet sind, war kein Foto des angesprochenen Werkes zu finden. Cho Sun-ho scheint sich bei der Auswahl also Mühe gegeben zu haben!

37) Vgl. *The Korea Herald*, 14. September und 6. Oktober 1990; *Tonga ilbo* 東亞日報, 9. Dezember 1990.

38) Antoni Tàpies in: Barbara Catoir, *Gespräche mit Antoni Tàpies*, München: Prestel-Verlag 1987, p. 129

39) Antoni Tàpies in: ebenda, p. 85

40) Antoni Tàpies in: ebenda, p. 82

41) Antoni Tàpies in: ebenda, p. 98

42) Antoni Tàpies in: ebenda, p. 84

sionismus und Jugendstil, die vom Westen bereits als typisch japanisch akzeptierten Charakteristika alter japanischer Kunst von der japanischen Moderne als nationale Stilmerkmale erkannt und von der modernistischen *Nihon-ga* zu neuem Leben erweckt wurden.[43]

Während der Nationalausstellung des Jahres 1991 kam es zu einem weiteren Skandal, der allerdings auf eine Diskussion in den Medien beschränkt blieb und keine Disqualifizierung zur Folge hatte. Diesmal war die Abteilung für Malerei im westlichen Stil betroffen. Die Ausstellungsjury verlieh den ersten Preis an Cho Wŏn-gang 趙元强 (geb. 1960), einen bis dahin als Maler unbekannten Künstler, für sein Bild „Noch ein anderer Traum" (**Abb. 12**). Die der Preisverleihung folgende heftige Diskussion hatte sich um die Frage entfacht, ob es sich bei Cho Wŏn-gangs Bild um ein Plagiat handle oder nicht. Denn das Bild des jungen Malers ist ganz offensichtlich eine figürlich exakte malerische Kopie zweier von dem Maler zusammengesetzter Fotos, die beide in derselben Nummer eines japanischen Fotojournals erschienen waren. Es handelt sich um zwei Aktfotos, ein Schwarzweißfoto des Franzosen Frédéric Ajoudaux(?) und ein Farbfoto von Paolo Giolli(?).[44] Den Hauptteil des Motivs kopierte Cho von Ajoudaux' Aktfoto, doch die Hand und der Faltenwurf des Tuches sind Giollis Foto entnommen.[45]

Für den Kunstkitiker Ch'oe Pyŏng-sik 崔炳植 (geb. 1954) ist Cho Wŏn-gangs Gemälde ein einfacher und eindeutiger Fall von Plagiarismus und Diebstahl geistigen Eigentums, eine klare Verletzung des Immaterialgüterrechts, die seiner Meinung nach rechtlich geahndet werden müßte. O Kwang-su 吳光洙 (geb. 1938), ein bekannter Kunstkritiker und Autor vieler Bücher zur modernen Kunst Koreas, verglich Chos Werk dagegen mit Marcel Duchamps (1887-1968) „L.H.O.O.Q." aus dem Jahre 1919, einer Parodie auf Leonardo da Vincis (1452-1519) „Mona Lisa" (ca. 1503-1505). Ähnlich argumentierte auch Yun Pŏm-mo 尹凡牟 (geb. 1950), ein anderer angesehener Kritiker, Buchautor und Chefredakteur eines großen Kunstmagazins, der darauf hinwies, daß man bei einer Umsetzung von Fotografie in Malerei keinesfalls von Plagiarismus sprechen dürfe. Er verglich das Bild mit Werken des Hyperrealismus (bzw. Fotorealismus) sowie Andy

---

43) Doris Ledderose-Croissant, „Die Auseinandersetzung zwischen *Nihon-ga* und *Yōga* in Theorie und Praxis: Betrachtungen zur Malerei der Meiji-Zeit (1868-1912)", *Asiatische Studien/Études Asiatiques*, Vol. XXXI, No. 1 (1977), p. 6

44) Bis zum Abgabetermin dieser Arbeit konnten leider keine qualitativ angemessenen Kopien dieser Fotos beschaft werden.

45) Vgl. *Chungang ilbo* 中央日報, 11. September 1991 und 29. November 1991; *Chosŏn ilbo* 朝鮮日報, 11. September 1991 und 3. Dezember 1991.

Warhols (1928-1987) „Marilyn Monroe"-Serigrafien (1962, 1964 und 1979-1986) und anderen bekannten Bildern der Pop Art. Diese Vergleiche scheinen methodisch wie inhaltlich allerdings mehr als fragwürdig zu sein. Duchamp parodierte das bekannteste Bild der Welt, indem er mit einem Bleistift eine farbige Reproduktion der „Mona Lisa" mit einen Schnurrbart, dem Namenszug „Paris", der eigenen Signatur und der oben angeführten großformatigen Bildunterschrift versah. Buchstabiert man Duchamps neuen Bildtitel laut, so ergibt sich mit ein wenig Imaginationsgabe bekanntlich der Ausspruch: *Elle a chaud au cul* (sie ist läufig). Von diesem sofort und für jedermann erkennbaren Zynismus, sei es nun bezüglich bourgeoisen Kunstgeschmacks, überkommener Kunstbegriffe oder etwas anderem, kann aber bei Cho Wŏn-gangs Gemälde nicht die Rede sein. Zudem ist keine der Voraussetzungen einer Parodie gegeben. Auch scheint der Hinweis auf Arbeiten der Pop Art sowie fotorealistische Werke, selbst wenn die arbeitstechnischen Methoden vergleichbar sind, das Ergebnis von Chos Bemühungen nicht zu treffen. Warhols Pop Art-Porträts berühmter Hollywoodstars konnten ihre überwältigende Wirkung nur aufgrund des bereits vorhandenen Images erzielen. Yuns Vergleich mit Chos Bild bleibt daher recht unverständlich. Fotorealistische Bilder konfrontieren den Rezipienten im allgemeinen mit alltäglichen, scheinbar trivialen Objekten und Szenen, und bewirken durch ihre *hyper*realistische, überexakte Wirklichkeitsdarstellung bei ihm eine neue, veränderte Anschauungsweise; dafür ist sein Gemälde aber wiederum zu malerisch und zu wenig detailliert.[46]

Es entsteht das Modell einer Weltkunst, in der sich Stile nicht mehr allein geographischen oder ethnographischen Kulturräumen zuweisen lassen und umgekehrt geographische oder ethnographische Kulturräume nicht mit Stilen gleichgesetzt werden können. Während die „westliche Malerei" der Moderne niemals *ein* Stil war, ist es doch in Nord- wie Südkorea bis heute ein programmatisches und immer wieder formuliertes Ziel *einen* modernen nationalen Stil zu schaffen, der sich von westlicher Kunst unterscheidet und in dem und durch den national-typische Charakteristika zum Ausdruck kommen. In der modernen koreanischen Gesellschaft wird ein programmatischer Gegensatz von Malerei im westlichen Stil vs. Malerei im orientalischen Stil zwar ideologisch eingefordert, ist aber analytisch

---

46) Vgl. Kim Sŭng-hŭi 김승희, „Ittarŭn p'yojŏl si'biro pyŏrange sŏn mihyŏp 잇달은 표절 시비로 벼랑에 선 미협 [‚Gesellschaft für koreanische Kunst' (Mihyŏp) durch nicht enden wollende Plagiarismus-Kontroversen am Rande des Abgrundes]", *Kana at'ŭ* 가나아트, Nr. 23 (Januar/Februar 1992), pp. 144-149.

nicht verifizierbar.

Bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts war der *acculturation process* in Korea in bezug auf die chinesische Kultur immer durch Selektion und Modifizierung gekennzeichnet: So wurden etwa zahlreiche konfuzianische Institutionen dem Namen nach übernommen, nicht aber das gesamte institutionelle Netzwerk Chinas; die Funktionen der übernommenen Institutionen wurden wiederum den koreanischen Besonderheiten entsprechend modifiziert. Eine ebensolche Selektion und Modifizierung fand auch in den von China übernommenen malerischen Stilen statt. Koreanische Maler rechneten sich im strengeren Sinne zu keiner Zeit einer bestimmten chinesischen Schulrichtung zu; natürlich gab es bei den einzelnen Malern favourisierte und weniger beachtete Vorbilder, enge Anlehnungen an Chinesisches und eigene Entwicklungen, doch insgesamt waren die Abgrenzungen der verschiedenen Schulen (wenn man diesen Begriff überhaupt benutzen will) im Vergleich zu China recht ungebunden. Dies trifft ebenso für die Entwicklung und Abfolge der Stile als solcher zu. „‚Chinese' and ‚indigenous' types are running parallel throughout the Yi period (...). We cannot expect the course of Korean painting styles to proceed in single file: almost anything is possible at any time (...)."[47] Für mögliche Parallelen im Hinblick auf den Rezeptionsprozeß westlicher Ölmalerei während der japanischen Besatzungszeit ist es auch wichtig festzustellen, daß Überlagerung und Mannigfaltigkeit von Stilen in der selben Phase der Yi-Zeit

> is not primarily due, as one might suspect, to different groups of artists, viz. professional or academic painters versus scholar-officials or amateurs (*wen-jen* [*wenren* 文人]). Painters of both socially well separated groups produced works in the wen-jen style, the literati did not create any distinctive styles of their own, and academic painters were well versed in all styles, dependent on different subject-matter, stylistic type, occasion and commission.[48]

Während also der Prozeß der kulturellen Wandlung durch die Aufnahme nicht-koreanischer Kulturelemente bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als frei, selektiv und modifizierend charakterisiert werden kann, haben wir es von hier an aufgrund der zwangsweisen Öffnung und der folgenden Annexion des Landes durch Japan nicht mehr mit einem freien, sondern einem gelenkten Aufnahme- und Veränderungsprozeß zu tun. Bei

---

47) Dietrich Seckel, „Some Characteristics of Korean Art II: Preliminary Remarks on Yi Dynasty Painting", *Oriental Art*, New Series Vol. XXV, No. 1 (Spring 1979), p. 66

48) Ebenda, p. 70

einem gelenkten Veränderungsprozeß sind Selektion und Modifizierung in direkter Weise von den politischen und gesellschaftlichen Strukturen der dominanten Ausgangskultur (also Japan) abhängig. Theoretisch könnte eine solche Situation zu einer *Assimilation* der politisch unterlegenen Kultur, zu einer *Verschmelzung* beider Kulturen und dem Entstehen einer neuen Kultur oder zu einer *Gegenreaktion* in bezug auf verschiedene Aspekte der dominanten Kultur führen. Der sich zwischen Korea und Japan tatsächlich abspielende Prozeß war natürlich äußerst kompliziert und vielschichtig. Wir können hier aber zumindest festhalten, daß von japanischer Seite, also von den für die japanische Besatzungspolitik verantwortlichen Politikern in Korea selbst, eine innenpolitisch motivierte Assimilationspolitik betrieben wurde, d.h., sie zielte auf die Wirkung in Japan und die Anerkennung im westlichen Ausland und war weniger an einer tatsächlichen Assimilation der Koreaner auf dem kulturellem Sektor interessiert, die nicht für durchführbar gehalten wurde. Auf koreanischer Seite kam es sowohl zu Assimilationserscheinungen als auch zu Gegenreaktionen. Die Assimilation im Bereich der Malerei bedeutete einen Verlust der nationaltypischen Charakteristika der koreanischer Malerei aber nur insofern, als daß die Malerei die nationaltypischen Charakteristika widerspiegelte, die sich selbst schon aufgrund der neuen politisch-wirtschaftlichen Lage des Landes verändert hatten. Andererseits antizipierte die avantgardistische Kunst natürlich auch Veränderungen, die sich erst in der Zukunft ergeben würden. In diesem Sinne ist der Skandal um Cho Sun-hos beinahe preisgekröntes Bild sowie die Preisverleihung an Cho Wŏn-gang für sein Foto-Plagiat weniger als eine Bankrotterklärung moderner koreanischer Malerei zu verstehen, denn als ein Indiz für das inzwischen sehr weit fortgeschrittene Entstehen einer abendländisch dominierten Weltkunst, also einer Assimilation der koreanischen Kultur und Kunst nicht an die japanische, sondern an die Gesamtheit der westlichen Kulturen.

III. Zur Situation der auf Korea bezogenen kunsthistorischen Forschung

In diesem Abschnitt soll ein kritischer Überblick der Entwicklung der die koreanische Kunst betreffenden Kunstgeschichtsforschung in Korea selbst und im Westen gegeben werden; besondere Berücksichtigung findet hierbei selbstverständlich die moderne Kunst. Dies scheint sinnvoll, um aufzeigen zu können, innerhalb welches inhaltlichen und ideologischen Rahmens sich koreanische Künstler über ausländische Kunst informieren konnten und um Parallelentwicklungen zwischen moderner Kunst, Literatur und ideologisch-politischen Entwicklungen offenzulegen. Die äußerst kurze Rezeptionsgeschichte koreanischer Kunst in Europa und den USA wird die Interessenlage und die fragmentarischen Annäherungsversuche des Abendlandes ansprechen und damit zugleich das Image koreanischer Kunst im Westen kritisch überprüfen.

Die Ausklammerung nordkoreanischer Studien soll keinesfalls eine Gleichsetzung Koreas mit Südkorea implizieren. Vielmehr sah sich dieser Schreiber trotz größter Bemühungen nicht in der Lage viel mehr als eine Handvoll der nach 1945 in Nordkorea publizierten kunsthistorischen Studien ausfindig zu machen. Die große Aktivität der Nordkoreaner in der archäologischen Forschung scheint im kunsthistorischen Bereich keine Parallele zu finden. Ebenso wurden neuere, nach 1945 erschienene japanische Arbeiten nicht berücksichtigt, da es sich hier in der überwiegenden Zahl der Fälle entweder um eher der Archäologie zuzurechnende Studien oder um Parallelausgaben koreanischer Forschungsarbeiten handelt (die allerdings zum Teil zuerst in Japan erschienen sind).

1. Korea und Japan

Da man in Japan im Zuge der Meiji-Restauration von 1868 um der Schaffung eines Nationalstaates willen bemüht war die Stellung des Tennō systematisch immer weiter aufzuwerten, oblag es den japanischen Historikern und Archäologen die angebliche politische und kulturelle Überlegenheit Japans und des japanischen Kaiserhauses gegenüber anderen asiatischen Völkern wissenschaftlich zu untermauern. Seit dem ungleichen japanisch-

koreanischen Vertrag von 1876, dem ersten von Korea unterzeichneten Vertrag nach modernem Völkerrecht, hatte Japan versucht seine Machtposition auf der koreanischen Halbinsel zu festigen und auszuweiten. In der Rivalität um die Vorherrschaft in Korea, das für Japan u.a. auch das Sprungbrett zur Mandschurei und zu China bedeutete, hatte das japanische Militär durch seinen Sieg im Chinesisch-japanischen Krieg den ersten großen Schritt zum Erfolg getan. Die geschwächte und an ihren inneren Problemen scheiternde Qing-Dynastie 清 (1644-1911) konnte ihrer traditionellen Beschützerrolle ihrem Vasallenstaat gegenüber nicht gerecht werden; so ging die jahrtausendelange Vorherrschaft Chinas mit einem Schlag zuende. Mit einem weiteren schnellen Sieg im Russisch-japanischen Krieg (1904-1905) hatte Japan schon ein Jahrzehnt später auch seinen zweiten großen Rivalen ausgeschaltet. Unter massivem militärischen Druck hatte ein Teil des koreanischen Kabinetts im November 1905 eine von den Japanern als Protektoratsvertrag (*hogo jōyaku* 保護條約) bezeichnete Abmachung unterzeichnet, die der japanischen Regierung erlaubte, „henceforward [to] take control and direct the foreign relations and affairs of Korea“[1]. Damit war Korea *de facto* bereits annektiert, *de jure* folgte die Annexion nach Einwilligung der USA, Großbritanniens und Rußlands im Jahre 1910.[2]

Bereits kurz vor und nach dem Krieg gegen Rußland war in Japan ein drastischer Anstieg wissenschaftlicher Studien zu Korea zu verzeichnen. Die japanischen Behörden konzentrierten sich mehr auf archäologische als auf kunstgeschichtliche Forschungen. Da man von einer frühen Verbindung der Königshäuser von Paekche 百濟 (18? v.Chr.-660) im Süden der koreanischen Halbinsel und Yamato 大和 (mythologisch 660 v.Chr. gegr.) auf der nordjapanischen Insel Kyūshū 九洲 wußte, stand im Hintergrund aller Untersuchungen die Hoffnung, Beweise für die frühere kulturelle und politische Überlegenheit Japans gegenüber den Staaten auf der koreanischen Halbinsel zu finden. Insbesondere sollte nachgewiesen werden, daß der südliche Teil Koreas während des frühen vierten bis fünften Jahrhunderts ein Vasall Japans war; (in der Tat existierten zu jener Zeit noch keine als „Korea“ oder „Japan“ zu bezeichnenden Staatsgebilde!).[3] Japan lag daran mit im Westen entwickelten, modernen archäo-

---

1) „Treaty Between Japan and Korea“, im Anhang von F.A. McKenzie, *The Tragedy of Korea*, New York: E.P. Dutton & Co. 1908, p. 309

2) Die französischsprachige Originalversion des Annexionsvertrages vom 22. August 1910 ist abgedruckt in Carlton Waldo Kendall, *The Truth about Korea*, San Francisco: The Korean National Association 1919, pp. 97f.

3) Der besseren Verständlichkeit wegen sei hier ein typischer Fall japa-

logischen Methoden, doch im Rahmen traditioneller ostasiatischer Historiographie, die gegenwärtige, militärisch zustande gekommene Vormachtstellung des eigenen Landes durch den Verweis auf seine angeblich dominante Position in der Frühgeschichte beider Länder zu rechtfertigen. (Diese Thesen konnten durch neuere archäologische Forschungen, auch aus Japan selbst, nicht nachgewiesen werden.)

Die ersten systematisch betriebenen kunstgeschichtlichen Untersuchungen wurden in Korea während der japanischen Besatzungszeit unternommen. Sämtliche Forschungsinstitutionen lagen — zumindest bis Mitte der 30er Jahre — ausschließlich in den Händen der Besatzungsmacht. Koreaner waren von allen leitenden Tätigkeiten bei Ausgrabungen und Museumsarbeit ausgeschlossen. Auch unterlagen sämtliche Publikationen, von Japanern wie von Koreanern, der Zensur. Die Kerngruppe bedeutender, in Korea arbeitender japanischer Archäologen und Kunsthistoriker jener Zeit bestand aus Sekino Tadashi 關野貞 (Tei, 1867-1935), Imanishi Ryū 今西龍 (1875-1932), Ikeuchi Hiroshi 池内宏 (1879-1952), Hamada Kōsaku 濱田耕作 (1881-1938), Fujita Ryōsaku 藤田亮策 (1892-1960) und Yanagi Muneyoshi 柳宗悅 (Sōetsu, 1889-1961). Mit Ausnahme des Letztgenannten arbeiteten alle diese Wissenschaftler für Regierungsinstitutionen und waren somit dem Generalgouvernement von Chōsen verantwortlich.[4]

---

nischer Geschichtsklitterung zitiert; selbst der Terminus „government-general" stimmt mit der offiziellen englischsprachigen Bezeichnung der japanischen Regierung in dem von 1910 bis 1945 besetzten Korea überein: „The power of Japan to rule in Korea began with the creation of the State of Mimana [任那, sinokor. Bez. Karakkuk 駕洛國 resp. Fōderation Kaya 加耶, 42?-562] as her protectorate so that Shinra [Silla] could not invade it. Japan's power in Korea began to decline with the destruction of her government-general in Mimana by Shinra, and finally, when the allied armies of China and Shinra, in 663 [*sic*], annihilated her military force in Korea, Japan was forced to abandon all her claims there. She did not regain authority in Korea until after the Russo-Japanese War. The date of the founding of Mimana is therefore essential to a determination of the period of suzerainty that Japan exercised over Korea prior to 1905." Yoshi S. Kuno, *Japanese Expansion to the Asiatic Continent: A Study in the History of Japan with Special Reference to Her International Relations with China, Korea and Russia*, Vol. I, Berkeley: University of California Press 1937, p. 193.

4) Die hier beschriebene japanische Sichtweise über die Kultur des koreanischen Altertums setzte sich, da in Japan im Unterschied zu Deutschland kaum eine kritische Auseinandersetzung mit der faschistischen Vergangenheit statt fand, auch nach 1945 fort; eine gute Zusammenfassung der Sichtweise japanischer Vorkriegsarchäologen gibt Umeharas Werk über das koreanische Altertum. Eine englischsprachige Zusammenfassung der Ergebnisse japanischer, koreanischer und westlicher Untersuchungen bis in die jüngste Vergangenheit findet sich in Hong Wŏn-t'aks 洪元卓 (geb. 1940) provokanten Studie über die frühgeschichtlichen koreanisch-japanischen Beziehungen.

Vgl. Umehara Sueji 梅原末治, *Chōsen kodai no bunka* 朝鮮古代の文化 [Die Kultur des koreanischen Altertums], Tōkyō: Takakiri Shoin 1946;

Nord- wie südkoreanische Kunsthistoriker weisen zurecht darauf hin, daß die Arbeiten ihrer japanischen Kollegen aus jener Zeit schwerwiegende Probleme mit sich bringen. Im Mittelpunkt der Kritik stehen vor allem zwei Punkte: erstens die fehlende politische Objektivität und zweitens ihre Unkenntnis moderner kunsthistorischer Methoden. Um die sogenannte Kolonialherrschaft Japans in seinem Nachbarland zu erklären, sollte die Destabilität und vollkommene Unselbstständigkeit des Landes herausgestellt werden. Für die Kunst bedeutete dies, daß die Abhängigkeit der koreanischen von der chinesischen Kunst stark übertrieben, den Koreanern jegliche eigenständige Entwicklung und Originalität abgesprochen und ihre Architektur, Malerei, Grafik usw. lediglich als drittklassige Produkte eines abhängigen Vasallenstaates betrachtet wurden. Nur einzelne kunsthandwerkliche Produkte, insbesondere die Keramikerzeugnisse der Koryŏ-Zeit, wurden davon ausgenommen. Bei der Bewertung von Gemälden, Drucken u.a. ging man wenig methodisch vor. Die stilistischen Eigenschaften eines Werkes erkannte und bewertete man kaum im Kontext historischer Entwicklung. Vielmehr überschatteten Beschreibungen der persönlichen Empfindungen und Eindrücke der Autoren alle Ansätze zu einer stilistischen Analyse und kunsthistorischen Einordnung eines Werkes.[5]

Viele der Publikationen sind hervorragend illustriert und mit einem englischen oder deutschen Resümee versehen worden, was interessierten westlichen Wissenschaftlern den Zugang erleichterte. Außerdem konnten mit Ausnahme der in Shanghai von Exilkoreanern wie den Historikern Pak Ŭn-sik 朴殷植 (1859-1925) und Sin Ch'ae-ho 申采浩 (1880-1936) veröffentlichten Werken bis 1945 keine alternativen koreanischen Forschungsarbeiten publiziert werden. Der starke Einfluß der japanischen Studien ist daher auch bei den europäischen und amerikanischen Ostasienwissenschaftlern, Archäologen, Kunsthistorikern und Sammlern unverkennbar, die zweifellos nicht zu den Anhängern des imperialistischen, faschistischen und rassistischen Gedankengutes jener Tage zählten. Selbst für die Generation der vor 1945 geborenen koreanischen Wissenschaftler und Archäologen spielten diese Studien eine wichtige Rolle.

In der Gruppe der Archäologen war oben erwähnter Sekino Tadashi der

---

Wontack Hong, *Relationship Between Korea and Japan in Early Period: Paekche and Yamato Wa*, Seoul: Ilsimsa 1988.

5) Vgl. Mun Myŏng-dae 文明大, *Han'guk misulsahagŭi iron'gwa pangbŏp* 韓國美術史學의 理論과 方法 [Theorien und Methoden koreanischer Kunstgeschichtswissenschaft], Yŏrhwadang misul mun'go 30, Seoul: Yŏrhwadang ^{7}1990, pp. 19-32 et passim; zit.: Mun Myŏng-dae, *Iron'gwa pangbŏp*.

älteste und zugleich der bei weitem einflußreichste Wissenschaftler. Neben seinen archäologischen und architekturhistorischen Untersuchungen, deren Ergebnisse er in vielen Büchern veröffentlicht hat, war Sekino auch für die Kompilation des vom Generalgouvernement publizierten, monumentalen 15-bändigen Bestandskataloges[6] der wichtigsten koreanischen Kulturgüter zuständig.

Unter denen, die sich eingehender mit der Kunst Koreas beschäftigten, genießt Yanagi Muneyoshi[7] bis heute den besten Ruf und größten Einfluß. Er lebte lange Zeit in Korea und hegte große Sympathien für Land und Leute. Yanagi, „the father of the Japanese craft movement"[8], war auch der erste, der dem volkstümlichen Kunsthandwerk Koreas Beachtung schenkte und darüber publizierte; 1921 schuf er in Seoul das Koreanische Museum für Volkstümliche Kunst (Chōsen Minzoku Bijutsukan 朝鮮民族美術館). Die in seinem 1922 veröffentlichten Buch *Chōsen to sono geijutsu* 朝鮮とその藝術 [Korea und seine Kunst][9] angebrachten Thesen zur Ästhetik koreanischer Kunst wurden von Japanern, Koreanern und westlichen Ausländern gleichermaßen positiv aufgenommen. Charakteristisch für koreanische Kunst sind Yanagi zufolge das Bäuerliche und Einfache — ebenso wie Spontaneität, die sich insbesondere in der stark betonten Linienführung von Volksmalereien oder auf Töpfer- und Keramikerzeugnissen ablesen ließe. Seine zweite wichtige These war, daß in der koreanischen Kunst alle ästhetischen Reize von der „Schönheit der Wehmut" (*hiai no bi* 悲哀の美) herrühren würden. Zustande gekommen seien diese Charakteristika aufgrund der geopolitischen Lage der Halbinsel und ihrer dadurch bedingten tragischen und leidvollen Geschichte, welche im koreanischen Volk wiederum zu Fatalismus, Trauer und Wehmut geführt hätte. Erst nach der Unabhängigkeit des Landes wurden diese Thesen von koreanischer Seite

---

6) Chōsen Sōtokufu 朝鮮總督府, *Chōsen koseki zufu* 朝鮮古蹟圖譜 [Bilderlexikon historischer Sehenswürdigkeiten in Korea], 15 Bde., Keijō: Chōsen Sōtokufu 1915-1935; Malerei und Kalligrafie werden in einem einzigen Band (Bd. 14) abgehandelt, wobei die Abbildungen nur durch (oft fehlerhafte) Bildunterschriften kommentiert worden sind.

7) Eine Laudatio auf Leben und Werk des Sammlers und Wissenschaftlers gibt Bernard H. Leach (1887-1979), der im Westen wohl meist geachteste Kunsttöpfer dieses Jahrhunderts, in der Einleitung zu der von ihm ins Englische übertragenen Auswahl der Schriften seines langjährigen Freundes: Yanagi Sōetsu, *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*, mit einem Vorwort von Shōji Hamada, übertragen aus dem Japanischen von Bernard Leach, Tōkyō und Palo Alto, California: Kodansha International Ltd. 1972, pp. 90-100.

8) Bernard Leach, in ebenda, p. 87

9) Yanagi Muneyoshi 柳宗悦, *Chōsen to sono geijutsu* 朝鮮とその藝術 [Korea und seine Kunst], Tōkyō: Sōbunkaku 1922

in Frage gestellt. Jüngere koreanische Kritiker wie Mun Myŏng-dae 文明大 (geb. 1940) u.a. weisen auf die engen familiären Beziehungen hin, die zwischen Yanagi, Generalgouverneur Saitō Makoto 齋藤實 (reg. 1919-1927 und 1929-1931) und anderen hohen Mitgliedern der Regierung bestanden. Sie betonen die Einseitigkeit und Objektivität der essayistischen Darstellung dieses humanistischen, sentimentalen und gleichzeitig nihilistischen Gelehrten, dessen Ideen doch im Grunde der Vorstellungswelt des "Kolonialherren" von der Mentalität des zu "kolonialisierenden" Volkes ebenso entsprachen wie die theoretischen Ansätze seiner Korea gegenüber weit weniger sympathisch gesinnten Landsleute.[10]

Der erste ausgebildete koreanische Kunsthistoriker war Ko Yu-sŏp 高裕燮 (1905-1944). Als ein Kind seiner Zeit ist selbstverständlich auch Ko von den Anschauungen Yanagis nicht unberührt geblieben. Auf der anderen Seite war er aber auch über neuere europäische Forschungsansätze bestens unterrichtet und versuchte in seinen Arbeiten den Zielen der Wiener Schule der Kunsthistorik gerecht zu werden — ein Anspruch, der besonders in seinen sehr systematisch betriebenen architekturhistorischen Untersuchungen über koreanische Pagoden seine Einlösung fand. Wegen seiner Rolle als Pionier bei der Einführung kunsthistorischer Methoden wird er in der heutigen Literatur gern als eine Art J.J. Winckelmann (1717-1768) Koreas dargestellt. Von Plato (428 v.Chr.?-348/347 v.Chr.) über Hegel (1770-1831) bis hin zu Wilhelm Worringers (1881-1965) *Abstraktion und Einfühlung* (1908) war er mit allen wichtigen abendländischen Theorien zu Ästhetik und Kunst vertraut. Durch seine einführenden Aufsätze über europäische Kunstgeschichte und ihre Methoden trug Ko auch wesentlich zur Rezeption derselben in Korea bei. In verschiedenen Zeitschriften und Tageszeitungen publizierte er auch einige kürzere Artikel über zeitgenössische Kunst, insbesondere Kritiken über

---

10) Vgl. Mun Myŏng-dae, *Iron'gwa pangbŏp*, pp. 28-32; Ch'oe Ha-rim 崔夏林, "Haesŏl: Yanagi Muneyoshiŭi han'guk misulgwane taehayŏ 解說: 柳宗悅의 韓國美術觀에 대하여 [Nachwort: Über Yanagi Muneyoshis Sichtweise der koreanischen Kunst]", Yanagi Muneyoshi 柳宗悅, *Han'gukkwa kŭ yesul* 韓國과 그 藝術, übers. aus dem Japanischen von Yi Tae-wŏn 李大源, Seoul: Chisik Sanŏpsa 1974, pp. 245-261; weniger kritisch ist ein Nachruf von Kim Wŏn-yong 金元龍, "Ilbonin Yanagi Muneyoshiŭi han'gungmi kwan 일본인 柳宗悅의 韓國美觀 [Die Anschauungen des Japaners Yanagi Muneyoshi über koreanische Schönheit]", *Sasanggye* 思想界, März 1962, nachgedr. in Kim Wŏn-yong 金元龍, *Han'gungmiŭi t'amgu* 韓國美의 探究, Han'guk munhwa yesul ch'ongsŏ 1, Seoul: Yŏrhwadang ²1985, pp. 63-77; An Hwi-jun 安輝濬 [et al], "Misulsa yŏn'gunŭn ŏdikkaji wanna 미술사 연구는 어디까지 왔나 [Wie weit ist die kunsthistorische Forschung gekommen?]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 46 (Sommer 1988), pp. 41ff, zit.: An [et al], "Ŏdikkaji".

Gruppenausstellungen koreanischer Maler. Daneben war Ko Yu-sŏp ein exzellenter Kenner chinesischer und koreanischer Klassiker, der mit seiner Sammlung von Auszügen aus alten literarischen Werken zur Malerei[11] neben der gleichartig angelegten Studie[12] von O Se-ch'ang 吳世昌 (1864-1953), dem bekannten Kalligrafen, Gelehrten und Mitunterzeichner der Koreanischen Unabhängigkeitserklärung von 1919, eines der wichtigsten Handbücher zur traditionellen koreanischen Malerei schuf. Erst nach seinem Tod konnten die gesammelten essayistischen wie wissenschaftlichen Aufsätze Kos in Buchform erscheinen und einem breiteren Publikum bekannt gemacht werden.[13]

Ko Yu-sŏp starb 1944. Nach der Kapitulation Japans im Zweiten Weltkrieg und der wiedergewonnenen Unabhängigkeit Koreas verließen bis auf einen Archäologen alle japanischen Wissenschaftler die Halbinsel. Da während der Besatzungszeit in Korea und Japan keine weiteren Kunsthistoriker koreanischer Abstammung ausgebildet worden waren, gab es für Ko im Grunde keine Nachfolger. Diese schwierige Situation wurde durch den Ausbruch des Koreakrieges noch verschlimmert. Aus den 50er und 60er Jahren liegen daher nur wenige qualifizierte Studien vor. Es gab nur zwei im Westen ausgebildete Archäologen (und keine Kunsthistoriker): To Yu-ho 都宥浩 (?-1970er Jahre), der in den 20er und 30er Jahren in Berlin studiert hatte, entschied sich wie viele andere engagierte Intellektuelle für den kommunistischen Norden und gehörte bis zu seinem Tode zu den prominentesten Wissenschaftlern in Nordkorea.[14] Der andere, Kim Chae-wŏn

---

11) S. Ko Yu-sŏp 高裕燮, *Chosŏn hwaron chipsŏng* 朝鮮畵論集成 [Sammlung von Schriften zur koreanischen Malerei], 2 Bde., Seoul: Kyŏngin Munhwasa ²1976.

12) S. O Se-ch'ang 吳世昌, *Kŭnyŏk sŏhwajing* 槿域書畵徵 [Literarische Nachweise zu Malerei und Kalligrafie Koreas], Keijō: Kyemyŏng Kurakpu 1928.

Ursprünglich lautete der Titel des Buches *Kŭnyŏk sŏhwasa* 槿域書畵史 [Die Geschichte der Malerei und Kalligrafie Koreas]; der Autor gibt Informationen zu 392 Malern von der Silla-Zeit bis zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Zur Geschichte und Bedeutung von O Se-ch'angs kunsthistorischen Studien siehe Yi Ku-yŏl 李龜烈, „Wich'ang O Se-ch'ang: kŭ pitnago oeroun saengae 葦滄 吳世昌: 그 빛나고 외로운 生涯 [Wich'ang O Se-ch'ang: Sein ehrenvoller und einsamer Lebensweg]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 27 (Herbst 1983), pp. 107 und 116-120.

13) S. Ko Yu-sŏp 高裕燮, *Han'guk misulsa kŭp mihak non'go* 韓國美術史及 美學論攷 [Essays über koreanische Kunst und Ästhetik], Seoul: T'ongmungwan 1963 und *Han'guk misul munhwasa nonch'ong* 韓國美術文化史論叢 [Sammlung von Studien zur Geschichte der künstlerischen Kultur Koreas], Seoul: T'ongmun'gwan 1966.

14) Aus Nordkorea liegen zahlreiche archäologische Studien vor, aber da die politische Propaganda die Schaffung *neuer* Kunst fordert, sind in den letzten Jahrzehnten anscheinend nur wenige kunstgeschichtliche Werke erschienen.

金載元 (1909-1990), wurde im Herbst 1945 zum Direktor des Koreanischen Nationalmuseums (Kungnim Chungang Pangmulgwan 國立中央博物館) ernannt. Kim hatte in München Erziehungswissenschaften studiert und war nach seiner Promotion von 1934 bis 1940 als Assistent im Fach Archäologie an der Universität zu Gent tätig gewesen. Während seiner langjährigen Tätigkeit als Direktor des Nationalmuseums schrieb Kim zahlreiche Artikel und Bücher zur Kunst seines Landes; einige dieser Publikationen erschienen auch in westlichen Sprachen. Neben ihm müssen an dieser Stelle noch Ch'oe Sun-u 崔淳雨 (1916-1984), Kims Nachfolger als Museumsdirektor (von 1974 bis 1984), und Hwang Su-yŏng 黃壽永 (geb. 1918) genannt werden. Beide waren noch unter Ko Yu-sŏp am Museum von Kaesŏng (Kaijō Furitsu Hakubutsukan 開城府立博物館) mit der Kunstgeschichte in Berührung gekommen. Seit den späten 40er Jahren gelang es einer zunehmenden Zahl südkoreanischer Studenten im Ausland zu studieren. So wurde etwa der heute wohl bedeutenste südkoreanische Archäologe Kim Wŏn-yong 金元龍 (geb. 1922) in New York ausgebildet, und der bekannte Kunsthistoriker An Hwi-jun 安輝濬 (geb. 1940) studierte an den Universitäten von Harvard und Princeton. Auch Kim Ri-na 金理那 (geb. 1942), die Tochter Kim Chae-wŏns, die jetzt als Professorin für asiatische und koreanische Kunst an der Hongik-Universität tätig ist, studierte in Harvard. In Korea selbst war bisher innerhalb des Faches Kunstgeschichte nur die Möglichkeit eines M.A.-Abschlusses gegeben. Erst 1991 richtete die Hongik-Universität 弘益大學校 einen Graduiertenstudiengang ein.[15]

Die neuen Impulse, welche von der aus dem Ausland zurückgekehrten kleinen Gruppe von jungen Forschern ausgingen, hatten auf die Entwicklung südkoreanischer Kunstgeschichtsforschung der späten 60er bis frühen 80er Jahre großen Einfluß. Bis etwa Mitte der 80er Jahre blieb die An-

---

15) Da hier lediglich die Entwicklung und die Probleme kunstgeschichtlicher Forschung in Korea aufgezeigt werden soll, wird auf genaue bibliografische Angaben der zahlreichen nach 1945 erschienenen Forschungsarbeiten im Bereich der älteren resp. traditionellen koreanischen Kunst verzichtet. Diese bibliografischen Angaben finden sich in einem von der Akademie der Künste der Republik Korea publizierten Band: Taehan Min'guk Yesulwŏn 大韓民國藝術院, *Yesul ch'ongnam: Han'guk misulsa nonjŏ haejep'yŏn* 藝術總攬: 韓國美術史論著解題編 [Die Künste im Überblick: Bibliografie von Studien zur koreanischen Kunstgeschichte], Seoul: Taehan Min'guk Yesulwŏn 1983; s. auch Roger Goepper, Ji Hyun Whang und Roderick Whitfield, hrsg., *Kunstschätze aus Korea* (Ausstellungskatalog), Köln und Hamburg: Museum für Ostasiatische Kunst und Museum für Kunst und Gewerbe 1984, pp. 237-239, zit.: Goepper u.a., hrsg., *Kunstschätze*; Lena Kim Lee und Bang-song Song, „Art, Music, and Drama", *Studies on Korea: A Scholar's Guide*, hrsg. Han-Kyo Kim, Honolulu: University of Hawaii Press 1980, pp. 194-201; zit.: Lena Kim Lee, „Art, Music, and Drama".

zahl der ins Koreanische übersetzten Standardwerke westlicher Kunsthistoriker sehr gering! Interessierte Studenten waren daher auf die Lektüre in der Originalsprache oder auf Übersetzungen ins Japanische angewiesen. Zum einen wurde seit 1945 an den Schulen kein Japanisch mehr unterrichtet und zum anderen war der Fremdsprachenunterricht in Englisch, Deutsch und Französisch in den zwei Jahrzehnten nach dem Koreakrieg wegen Mangels an qualifizierten Lehrern und übergroßen Klassen im allgemeinen so unzureichend, daß sich die Schüler kaum in die Lage versetzt sahen fachwissenschaftliche Texte in diesen Sprachen zu verstehen. Aufgrund dieses Dilemmas kam den im Ausland ausgebildeten Kunsthistorikern und Archäologen eine entscheidende Vermittlerrolle zu. Zum Beispiel hat der oben erwähnte Kim Wŏn-yong mit seiner *Han'guk misulsa* 韓國美術史 [Geschichte der koreanischen Kunst][16], die in Südkorea bis vor kurzem als Vorbild thematisch ähnlich angelegter Arbeiten angenommen wurde, erstmals eine Studie vorgelegt, die die Entwicklungsgeschichte und die Charakteristika koreanischer Künste im Vergleich zu China und Japan aufzeigt und anhand moderner kunsthistorischer Methoden die Wechselbeziehungen auf horizontaler Ebene — also von Verknüpfungen und Abhängigkeiten verschiedener Künste wie Malerei, Architektur, Maskentanz etc. miteinander — wie auch die Vertikalverflechtungen der Stile und Materialien unterschiedlicher Perioden untersucht. Eine ähnlich wichtige Rolle wie Kims Studie in bezug auf die Gesamtdarstellung koreanischer Künste spielte die 1972 publizierte *Han'guk hoehwa sosa* 韓國繪畫小史 [Kleine Geschichte der koreanischen Malerei][17] des Politologie-Professors und Kunstsammlers Yi Yong-hŭi 李用熙 (Tongju 東州, geb. 1917) für das Studium der Malereigeschichte. Yis kleines Taschenbuch war die erste systematische, nicht anekdotisch-biografisch aufgebaute Gesamtdarstellung der Geschichte koreanischer Malerei in Buchform. Mit den beiden 1980 und 1988 erschienenen wichtigen Studien[18] von An Hwi-jun

16) Kim Wŏn-yong 金元龍, *Han'guk misulsa* 韓國美術史 [Geschichte der koreanischen Kunst], Seoul: Pŏmmunsa 1968, rev. Ausg. 1973

17) Yi Tongju 李東州, *Han'guk hoewa sosa* 韓國繪畫小史 [Kleine Geschichte der koreanischen Malerei], Sŏmun mun'go 1, Seoul: Sŏmundang 1972, rev. Ausg. 1982; dieses Taschenbuch blieb aber nicht Yis einzige Studie, er veröffentlichte in den letzten zwei Jahrzehnten zahlreiche Artikel und einige Bücher zur traditionellen Malerei Koreas – das bisher umfangreichste war das 1987 erschienene: *Han'guk hoewa saron* 韓國書畫史論 [Historische Abhandlungen zur koreanischen Malerei], Seoul: Yŏrhwadang 1987.

18) Vgl. An Hwi-jun 安輝濬, *Han'guk hoehwasa* 韓國繪畫史 [Geschichte der koreanischen Malerei], Han'guk munhwa yesul taegye 2, Seoul: Ilchisa 1980; und vom selben Autor *Han'guk hoehwaŭi chŏnt'ong* 韓國繪畫의 傳統 [Die Tradition der koreanischen Malerei], Han'guk misul ch'ongsŏ, Seoul: Munye Ch'ulp'ansa 1988.

wurde dann erstmals auch in der von den hybriden Archäologen-Kunsthistorikern bis dahin recht vernachlässigten Geschichte koreanischer Malerei ein Standard erreicht wie man ihn von gleichartigen Studien zu japanischer und chinesischer Malerei schon vor Jahrzehnten gwohnt war. In einer Diskussion mit führenden Kunsthistoriker faßte Kim Wŏn-yong den gegenwärtigen Stand (1988) der kunsthistorischen Forschung in Korea aus seiner Sicht als Archäologe zusammen:

> Die modernen Kunsthistoriker Koreas befanden sich bis in die frühen 60er Jahre in einer mißlichen Lage, aus der sie langsam herauskamen, als die Kunstgeschichte Mitte der 60er Jahre zahlreiche engagierte Studenten anzog, was in den 70er Jahren die Zahl der professionellen Kunsthistoriker anwachsen ließ; nun konnte eine seriöse Kunstgeschichtswissenschaft beginnen. So denke ich, daß die Geschichte der koreanischen Kunstgeschichtswissenschaft nicht mal 20 Jahre alt ist. Folglich befindet sich die koreanische Kunstgeschichte als Wissenschaft in unserem Lande bisher noch im Anfangsstadium; auch fehlt es ihr im Vergleich zur Archäologie augenscheinlich an Methoden, so hat sie sich vom Schicksal eines Diletantenfaches nicht getrennt.[19]

Die hier bisher vollkommen unberücksichtigt gelassenen koreanischen Studien über die moderne Kunst des Landes stehen selbstverständlich in enger Abhängigkeit von der oben kurz dargestellten Entwicklung. Während der japanischen Besatzungszeit wurden weder von japanischer noch von koreanischer Seite seriöse Studien mit wissenschaftlichem Anspruch zur modernen Kunst des Landes veröffentlicht. Die einzigen die Moderne betreffenden Publikationen waren kurze Ausstellungskritiken und Essays, die in der Regel von Künstlern, Schriftstellern oder Reportern in koreanisch- und japanischsprachigen Tageszeitungen und Zeitschriften publiziert wurden. Es scheint daher gerechtfertigt die Kritik an zeitgenössischer Kunst ebenso als Teil der Presse- und Literaturgeschichte wie als Teil der kunsthistorischen Forschung zu verstehen. Leider sind bis heute noch keine so grundlegenden Studien über die Geschichte koreanischer Kunstkritik vorgelegt worden wie dies von Lionello Venturi (1885-1961) für Europa schon 1936 mit seiner *History of Art Criticism* getan wurde.[20]

---

19) Kim Wŏn-yong in: An [et al], „Ŏdikkaji", p. 36

20) Die bisher ausführlichste Arbeit zur Entwicklung der Kunstkritik bis 1945 ist – soweit diesem Schreiber bekannt – die leider unveröffentlicht gebliebene M.A.-Arbeit (*sŏksa nonmun* 碩士論文) von Kim Yong-ch'ŏl 金容哲, „Han'guk kŭndae misul p'yŏngnon yŏn'gu: ch'ŏn'gubaengnyŏn'gyŏng put'ŏ ch'ŏn'gubaeksasibonyŏn haebangjŏn kkaji 韓國近代美術評論研究: 1900年 頃부터 1945年 解放前 까지 [Eine Studie zur modernen koreanischen Kunstkritik: Von der Jahrhundertwende bis zur Befreiung im Jahre 1945]" (M.A.-Arbeit im Fach Malerei), Seoul: Hongik Universität 1977, zit.: Kim Yong-ch'ŏl, „P'yŏngnon yŏn'gu"; Kim gibt im Anhang seiner Arbeit auch eine umfassende Bibliografie

Ebenso wie in der Literaturkritik[21] gab es bis 1920 im Grunde keinen Essay und keinen Zeitungsartikel, der im eigentlichen Sinne als „kritisch" bezeichnet werden kann. Seit dem ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts erschienen von Zeit zu Zeit journalistische Essays in Zusammenhang mit der Ausbildung der ersten koreanischen Maler des westlichen Stils in Japan. Doch finden sich in diesen kurzen, rein faktischen Artikeln keine beschreibenden oder wertenden Aussagen zu Stil oder Bedeutung ihrer Bilder. Auch erste Ausstellungsberichte und kunsttheoretische Artikel über mögliche Bewertungskriterien künstlerischer Arbeiten von bekannten progressiven Intellektuellen waren keine Ausnahme. An einem kurzen Aufsatz von Yi Kwang-su 李光洙 (1892-1950), während der japanischen Besatzungszeit einer der einflußreichsten Intellektuellen und Schriftsteller, läßt sich dies sehr gut demonstrieren: Yi spricht über die Bewertungskriterien von *munye* 文藝, ein Terminus, der sowohl als Sammelbegriff für schöngeistige Literatur und Darstellende wie Bildende Künste als auch als Bezeichnung der Belletristik allein verstanden werden kann.

---

der zwischen 1911 und 1945 erschienenen Artikel zur modernen Kunst (pp. 91-119). Vgl. auch Yi Ku-yŏl 李龜烈. „Kŭndae han'guk misulgwa p'yŏngnonŭi taedu, ch'ŏn'gubaengnyŏn – ch'ŏn'gubaeksasibonyŏn 近代韓國美術과 評論의 擡頭, 1900-1945 [Die moderne koreanische Kunst und das Aufkommen von Kritik, 1900-1945]", *Han'guk hyŏndae misurŭi hyŏngsŏnggwa p'yŏngnon* 韓國現代美術의 形成과 評論, Bd. 1, hrsg. Han'guk Misul P'yŏngnon'ga Hyŏphoe 한국미술평론가협회, Seoul: Yŏrhwadang ²1984, pp. 83-96.

Für die Entwicklung von 1945 bis in die Gegenwart siehe Pak Yŏng-bang 朴英芳 [et al], „Onŭrŭi han'guk misul, muŏsi munjeinga 오늘의 韓國美術, 무엇이 문제인가 [Koreanische Kunst von heute, was sind die Probleme?]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 16 (Winter 1980), pp. 71-85; Kim In-hwan 金仁煥, „Han'guk misul p'yŏngnon sasimnyŏn, pansŏnggwa chŏnmang 韓國美術評論 40년, 反省과 展望 [40 Jahre koreanische Kunstkritik, Reflexion und Ausblick]", *Han'guk hyŏndae misurŭi hyŏngsŏnggwa p'yŏngnon* 韓國現代美術의 形成과 評論, Bd. 1, hrsg. Han'guk Misul P'yŏngnon'ga Hyŏphoe 한국미술평론가협회, Seoul: Yŏrhwadang ²1984, pp. 103-119; Wŏn Tong-sŏk 元東石, „Haebang sasimnyŏn han'guk misul: pip'yŏnggwa chŏnŏllijŭmŭi chŏn'gae 해방 40년 한국미술: 비평과 저널리즘의 전개 [40 Jahre koreanische Kunst seit der Befreiung: Entwicklung von Kritik und Journalismus]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 34 (Sommer 1985), pp. 79-86; *Si'gakkwa ŏnŏ* 시각과 언어 [Sehkraft und Sprache], Nr. 2 (Sonderheft über moderne koreanische Kunst und Kunstkritik, Oktober 1985), zit.: *Si'gakkwa ŏnŏ*, Nr. 2; Yu Kŭn-jun 劉槿俊, *Hyŏndae misullon* 現代美術論 [Abhandlung über moderne Kunst], Pagyong mun'go 100, Seoul: Pagyongsa 1976, pp. 219-240; Yu Hong-jun, „Footprints of Art Criticism in Korea: From Absence of Criticism to Ideological Criticism", *Korea Journal*, Vol. 26, No. 1 (January 1986), pp. 28-37; Sim Kwang-hyŏn 沈光鉉, „Han'guk kŭnhyŏndae misulsa yŏn'guŭi munjewa chŏnmang 한국 近現代미술사 연구의 문제와 전망 [Probleme und Perspektiven moderner und gegenwärtiger Kunstgeschichtsforschung in Korea]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 45 (Frühling 1988), pp. 135-144.

21) Vgl. Yi Sŏn-yŏng 이선영 [et al], *Han'guk kŭndae munhak pip'yŏngsa yŏn'gu* 한국 근대문학 비평사 연구 [Eine Untersuchung über die Geschichte moderner koreanischer Literaturkritik], Segye ch'ongsŏ 30, Seoul: Segye 1989.

Der Autor macht seine Leser jedoch darauf aufmerksam, daß er die erstgenannte Variante meint.

> Erstens müssen Literatur und Künste (Musik, Kunst, Tanz, Architektur, Bildhauerei und auch andere Künste) unterhaltsam sein. (...) Wenn daher ein künstlerisches Werk nicht unterhaltend ist, so ist es ein wertloses Kunstwerk. In diesem Sinne betrachtet, ist ein besonders unterhaltsames Werk, das 1. tiefsinnig, 2. edel, 3. zeitlos und 4. universell ist, ein Werk von hohem Wert. (...) Zweitens müssen uns Literatur und Künste als Anregung dienen. (...) Drittens müssen Literatur und Künste wahrhaft sein. (...) Viertens müssen Literatur und Künste schön sein. (...) Schönheit der Künste bedeutet 1. Schönheit der Handlung, 2. Schönheit des Ausdrucks und 3. Schönheit des Inhalts.[22]

Yi Kwang-su zeigt sich also einerseits um Versachlichung und Analyse sowie daraus resultierenden „wissenschaftlich-objektiven" Bewertungsriterien für Literatur und Künste bemüht und zollt damit seinen Tribut an die westliche Literatur- und Kunstwissenschaft, entfernt sich aber auf der anderen Seite nicht von der traditionellen *Munye*-Konzeption. So werden seine Bewertungskriterien (unterhaltsam, anregend, wahrhaft,schön) automatisch zu einer allgemeinen Theorie der Ästhetik aufgewertet, die als solche aber wiederum alle westlichen Theorien der Moderne ignoriert und sich mit einer Mischung aus überlieferter buddhistischer und konfuzianischer Gelehrsamkeit begnügt. Während sich in China Maler wie Xu Beihong 徐悲鴻 (alias Ju Péon, 1896-1953)[23] von der Shanghaier Schule und in Japan Intellektuelle wie Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866-1924)[24], Okakura Kakuzō und andere, angespornt von der europäischen Malerei, erfolgreich um eine Neubelegung der traditionellen orientalischen Malerei oder die Anerkennung und Umsetzung der Malerei des westlichen Stils auf die heimatlichen Verhältnisse bemühten, blieb den koreanischen Malern eine solche theoretische Unterstützung versagt. Die Maler des traditio-

---

22) Yi Kwang-su 李光洙, „Yesul p'yŏnggaŭi p'yojun 藝術 評價의 標準 [Kriterien für die Bewertung von Literatur und Künsten]", *Tonggwang* 東光, Erstausgabe (Mai 1926), pp. 39f

23) Xu studierte von 1917 bis 1928 in Japan, an der École Nationale Supérieure de Beaux-Arts in Paris sowie in Berlin. Für Einzelheiten siehe Sullivan, *Chinese Art in the Twentieth Century*, pp. 42f, 48-53, 91 et passim; Hua Junwu, hrsg., *Contemporary Chinese Painting*, mit einer Einl. von Zhang Anzhi, Beijing: New World Press ²1984, p. 139.

24) Kuroda, der „Vater der Ölmalerei in Japan", studierte von 1884 bis 1893 in Paris, gründete nach seiner Heimkehr eine moderne Kunstschule und wurde 1897 zum ersten Professor für Malerei des westlichen Stils an der Tōkyōer Schule der Schönen Künste (Tōkyō Bijutsu Gakkō 東京美術學校) ernannt.

Vgl. Harada Minoru, *Meiji Western Painting*, Arts of Japan 6, übers. aus dem Japanischen von Murakata Akiko und mit einer Einl. von Bonnie F. Abiko, New York und Tōkyō: Weatherhill & Shibundō: 1974, pp. 62-78.

nellen Stils arbeiteten mit alten und überkommenen Lehr- und Musterbüchern, den Malern des westlichen Stils fehlte es meist an Hintergrundwissen über abendländische Geschichte, Symbolik und Ikonographie. Dementsprechend waren auch die Kunstkritiken mehr Essay als Kritik: oft dilettantisch in ihrem kritischen Ansatz, folgten sie nicht immer einem logischen Argumentationsstrang und wirkten wie Relikte aus dem Beginn der Aufklärungsbewegung zu Ende des 19. Jahrhunderts. Zudem gab es keinerlei Auseinandersetzungen über die tatsächliche oder mögliche Rolle von Kunst in der Gesellschaft.

Um diese Situation zu verstehen, sollten wir uns ins Gedächtnis rufen, daß sich die Intellektuellen in einer Zeit des rasanten gesellschaftlichen und kulturellen Umbruchs befanden. Seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts war es zu durch das japanische Vorbild angeregten Reform- und Modernisierungsbewegungen gekommen. In der Literatur dieser Zeit kam es zu revolutionären Änderungen. Im Juli 1906 hatte die Tageszeitung *Mansebo* 萬歲報 [Zehntausend-Jahre-Zeitung], die von der aus dem landesweiten Tonghak-Bauernaufstand (*Tonghak nongmin ponggi* 東學農民蜂起) von 1894 hervorgegangenen Religionsgemeinschaft Ch'ŏndogyo 天道教 (Lehre des himmlischen Weges)[25] herausgegeben wurde,[26] damit begonnen den Fortsetzungsroman *Hyŏrŭi nu* 血의 淚 [Blutige Tränen] von Yi In-jik 李人稙 (1862-1916) zu publizieren. Nach der fehlgeschlagenen Kabo-Reform (*kabo kyŏngjang* 甲午更張)[27] hatte Yi jahrelang im japanischen Asyl gelebt und war dort insbesondere von der politischen Prosa der frühen Meiji-Zeit beeinflußt worden. Die Gruppe junger koreanischer Reformer hatte auf eine solche gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Umwandlung Koreas gedrängt, wie sie schon vor Jahrzehnten in Japan begonnen hatte. Folgerichtig hatte Yi In-jik mit *Hyŏrŭi nu* — „essentially a political pamphlet in story form"[28] — und anderen darauf folgenden

---

25) Zur politischen und ideologischen Geschichte von Tonghak und Ch'ŏndogyo siehe Benjamin B. Weems, *Reform, Rebellion and the Heavenly Way*, Tucson, Arizona: The University of Arizona Press ²1966.

26) Als Verlagseigner fungierte offiziell der oben erwähnte O Se-ch'ang.

27) Durch Reformen, die im Jahre *kabo*, also 1894, begannen und bis Anfang 1896 fortgesetzt wurden, reorganisierte man u.a. das pro-chinesische Kabinett, schafte die zu Beginn der Yi-Zeit eingeführten konfuzianischen Staatsexamina (*kwagŏ* 科擧) für angehende Beamten ab und begann mit der Modernisierung des Schulsystems. Diese Reformen nach dem Vorbild Meiji-Japans waren möglich, da Korea während des Chinesisch-japanischen Krieges weitgehend unter japanischer Kontrolle stand.

28) W.E. Skillend, „The Texts of the First New Novel in Korean", *Asia Major*, New Series Vol. XIV, part 1 (September 1968), p. 32, zit.: Skillend, „First New Novel".

kurzen Romanen eine literarische Form in Korea eingeführt, die in Japan Jahrzehnte zuvor populär gewesen war. Die sogenannte Neue Erzählprosa (*sinsosŏl* 新小說) begründete die lange vorherrschende Literatur des Realismus in Korea. Sie griff ganz unmittelbar reformatorische Themen wie Meinungsfreiheit und Demokratie, die Rolle der Frau in der Gesellschaft, soziale Gleichheit, Auslandsstudium u.a. auf.

Die Werke der Neuen Erzählprosa hatten neben der Propagierung gesellschaftspolitischer Reformen und der Modernisierung nach westlichem, d.h. konkret, nach japanischem Vorbild, nicht zuletzt auch eine wichtige sprachpolitische Rolle. Wohl über 95 Prozent der vor der Jahrhundertwende geschriebenen Literatur Koreas war in chinesischer Schrift und nach den Regeln der Grammatik der vormodernen chinesischen Schriftsprache abgefaßt worden. Dagegen wurden die Arbeiten der Neuen Erzählprosa nach koreanischer Grammatik[29] und unter Verwendung der bis dahin wenig gebräuchlichen, revolutionär-einfachen koreanischen Buchstabenschrift *han'gŭl* 한글[30] verfaßt. Im Jahre 1906 war Yi In-jiks Fortsetzungsroman noch in einer Mischschrift aus chinesischen Zeichen und koreanischen Buchstaben (*kukhanmun* 國漢文) gedruckt worden, doch schon die Buchausgabe von 1907 war eine reine *Han'gŭl*-Ausgabe.[31] (Später, während der japanischen Besatzungszeit, sollte *han'gŭl* zu einem der wichtigsten Mittel im Kampf um kulturelle und nationale Identität Koreas und gegen die Assimilationspolitik Japans werden.) Diese literarische Reform der neuen Erzälprosa beschränkte sich aber nicht nur auf inhaltliche und formale Neuerungen, sondern bezog auch die Sprache selbst mit ein. Die ältere Literatur, in der sich die Sprache der konfuzianischen Gelehrten und des Hofes widerspiegelte, war — falls nicht ganz in vormodernem Chinesisch (sinokor. *hanmun* 漢文) verfaßt — so doch mit sinokorea-

---

29) Im Jahre 1906 gab es allerdings noch keine verbreitete Schulgrammatik des Koreanischen. Zwar hatten französische Missionare schon 1881 eine solche herausgegeben, doch die erste wenig beachtete Lehrgrammatik eines Koreaners erschien erst 1897 in St. Petersburg. In den Jahren 1908, 1909 und 1910 wurden dann von Chu Si-gyŏng 周時經 (1876-1914) und anderen Schulgrammatiken publiziert, die bei der gebildeten Öffentlichkeit auf lebhaftes Interesse stießen.
Vgl. J.R.P. King, „Korean Language Studies in the USSR: Past, Present and Future" (unveröffentlichtes Manuskript), London 1991, p. 18 et passim.

30) Die neu geschaffene koreanische Buchstabenschrift (früher 28, heute 24 Buchstaben) wurde im Jahre 1446 offiziell verkündet, konnte sich unter den konfuzianischen Gelehrten aber nicht durchsetzen, und war jahrhundertelang als *ŏnmun* 諺文 (vulgäre Schrift) bekannt und blieb hauptsächlich den Frauen vorbehalten. Der heute in Südkorea gebräuchliche Terminus *han'gŭl* (großartige Schrift) wurde von Chu Si-gyŏng eingeführt (erstmals Ende 1913 in dem Kindermagazin *Aidŭl poi* 아이들 보이 [Seht Kinder!]).

31) Vgl. Skillend, „First New Novel", pp. 48ff.

nischen Begriffen überladen. Die im Stil der Neuen Erzählprosa geschriebenen Werke stellten hingegen erstmals eine „Einheit von [Umgangs]sprache und Schrift" (*ŏnmun ilch'i* 言文一致) her.

Etwa parallel zur Literatur verlief auch die Entwicklung des Theaters. Auch hier war es Yi In-jik, der 1908 für die erste Premiere im ersten Theatergebäude im Stil westlicher Architektur, dem Wŏn'gaksa-Theater 圓覺社劇場, das Eröffnungsstück geschrieben hatte. Die Stücke der Neuen Schule (sinokor. *sinp'a*, sinojap. *shimpa* 新派) waren wie beim japanischen Vorbild meist Adaptionen literarischer Arbeiten der Neuen Erzählprosa. Wie aus den Zeitungskritiken jener Zeit hervorgeht, scheint die dramaturgische Qualität jedoch nur selten die literarische Qualität der Prosa erreicht zu haben.[32]

Angefangen mit Yi Kwang-sus 1917 publiziertem Roman *Mujŏng* 無情 [Unbarmherzigkeit], der bereits den Weg zu realistischen und naturalistischen Strömungen anzeigte, wurden auch Themen wie Liebe, Liebesheirat und Ehebruch behandelt — Themen, die aufgrund konfuzianischer Moralgesetze und gesellschaftlicher Konventionen bis dahin tabuisiert worden waren. Im Hinblick auf Kunst und Kunstkritik jener Zeit ist die Tatsache beachtenswert, daß literarische Strömungen wie Aufklärung, Naturalismus, Realismus, Romantik und Dekadenzdichtung zwar in Korea rezipiert, nicht aber zur selben Zeit und auch nicht in der selben Abfolge wie in Europa aufgenommen worden sind; vielmehr standen diese literarischen Strömungen in den 20er und 30er Jahren nebeneinander.[33]

Zu Reformen kam es auch im Publikationswesen. Ab Herbst 1883 wurde von einer Japan-freundlichen Reformergruppe die *Hansŏng sunbo* 漢城旬報 [Hauptstädtische Zehntagesgazette] herausgegeben. Doch die Unternehmungen der Reformer, die für eine weitere Öffnung und Verwestlichung Koreas nach dem Vorbild Meiji-Japans plädierten, wurden von der konservativen Mehrheit der *yangban* 兩班[34] bekämpft. So wurde 1884 zum Bei-

---

32) Vgl. Yi Tu-hyŏn 李杜鉉, *Han'guk sin'gŭksa yŏn'gu* 韓國新劇史研究 [Eine Untersuchung zur Geschichte des Neuen Theaters in Korea], rev. Ausg., Seoul: Seoul Taehakkyo Ch'ulp'anbu ^{4}1986.

33) Vgl. Kim Donguk, *History of Korean Literature*, East Asian Cultural Studies Series 20, übers. aus dem Japanischen von Leon Hurvitz, Tōkyō: The Centre for East Asian Cultural Studies 1980, pp. 228-255; Kim Yun-sik 金允植 und Kim Hyŏn 김현, *Han'guk munhaksa* 韓國文學史 [Geschichte der koreanischen Literatur], Seoul: Minŭmsa ^{2}1984, pp. 67-133; Cho Tong-il 조동일, *Han'guk munhak t'ongsa* 한국문학통사 [Gesamtgeschichte der koreanischen Literatur], Bd. 4, Seoul: Chisik Sanŏpsa 1986, pp. 328-372.

34) Die Bedeutung des Begriffs *yangban* (wörtl.: zwei Klassen) wandelte sich

spiel das Redaktionsgebäude der Zeitung in Brand gesetzt. Aber schon ab Januar 1886 wurde mit dem steigenden Einfluß Japans die *Hansŏng chubo* 漢城週報 [Wochenblatt der Hauptstadt] nach dem Vorbild moderner japanischer Tageszeitungen herausgegeben. Dieses bis 1888 herauskommende Wochenblatt brachte neben Berichten über das Inland auch zahlreiche Meldungen über Politik, Kultur und Künste des Auslands. Beide Blätter hatten sich vor allem für Aufklärung, Fortschritt sowie die Unabhängigkeit ihres Landes eingesetzt und argumentierten im Sinne einer Nachahmung des modernen Europa. Unter Leitung von Philip Jaisohn (Sŏ Chae-p'il 徐載弼, 1866-1951), einem früheren Mitglied der pro-japanischen Reformergruppe um Kim Ok-kyun 金玉均 (1851-1894)[35], der im amerikanischen Exil zum US-Staatsbürger geworden war, wurde nach seiner Heimkehr von 1896 bis Ende 1899 die zweisprachige *Tongnip sinmun* 독립신문/ *The Independent* herausgegeben. Angespornt von dieser reformatorischen und auch kommerziell erfolgreichen Zeitung, deren koreanischsprachiger Teil ausschließlich in *han'gŭl* gedruckt war und dadurch auch der ungebildeten Masse des Volkes zugänglich war, erschienen zwischen 1899 und dem Protektoratsvertrag von 1905 noch verschiedene andere Blätter, die alle reformatorisches Gedankengut, verbunden mit dem Christentum, propagierten. Von 1904 bis zur Annexion im Jahre 1910 gab es insgesamt 35 Tageszeitungen. Und für alle hieß die Devise: nationale Unabhängigkeit durch westliche Modernisierung. Doch was man in Literatur, Theater und

---

im Laufe der koreanischen Geschichte mehrmals und ist zu komplex, um sie hier bis ins einzelne darzustellen: Während der Koryŏ-Zeit war das Wort eine Sammelbezeichnung für die beiden Beamtenklassen, die Zivilbeamte (*munban* 文班) und die Militärbeamte (*muban* 武班). In der Yi-Zeit, als die *yangban* die höchste soziale Klasse bildeten, wurden auch Personen selbst als *yangban* bezeichnet; der *Yangban*-Titel wurde erblich. Ihnen untergeordnet waren die Klasse des Mittelstandes (*chungin* 中人), zu der Hofmaler, Übersetzer und andere „Intellektuelle" gehörten, die Klasse der Gemeinen (*sangmin* 常民, auch: *yangin* 良人 bzw. *yangmin* 良民), zu der Bauern, Handwerker und Kaufleute zählten, und schließlich die Klasse des Gesindels (*ch'ŏnmin* 賤民), zu der Schauspieler, Unterhaltungsdamen (*kisaeng* 妓生), Sklaven (*nobi* 奴婢), Schlachter, usw. gerechnet wurden. Im letzten Drittel der Yi-Zeit, als das bürokratische System des Landes immer anfälliger für Korruption wurde, konnte der *Yangban*-Titel schließlich käuflich erworben werden. Angesichts der immens angewachsenen *Yangban*-Schicht, die zu Ende des 19. Jh. großteils verarmt war, und zu deren Privilegien wie Pflichten es gehörte, sich von jeglicher körperlicher Arbeit fernzuhalten, wurden diese Edelleute einerseits als Gelehrte geachtet, andererseits aber auch als „Schmarotzer" getadelt.

35) Kim und seine Reformergruppe versuchten mit Wissen und Unterstützung der japanischen Gesandtschaft und verschiedener anderer japanischer Politiker im Dezember 1884 einen *coup d'état*; sie ermordeten einige konservative prochinesische Minister und setzten für kurze Zeit ein neues Kabinett ein. Als chinesische Truppen eingriffen, wurden die Reformer geschlagen.

Publikationswesen an Reformen erreicht hatte, ließ sich im großen Maßstab nicht auf die Politik der zunehmend korrupter werdenden Regierung und die *Yangban*-Aristokratie übertragen. Modernisierung und Verwestlichung, die im Meiji-Japan schon nach einem Jahrzehnt zu durchschlagendem Erfolg geführt hatten, waren im Korea der späten Yi-Zeit auf halbem Wege stehen geblieben und beschränkten sich auf periphere Erscheinungen wie den Bau eines Straßenbahnnetzes für Seoul oder die Einführung von Polizeiuniformen nach dem Vorbild des preußischen Militärs.

Nach der Annexion wurden erst einmal alle koreanischsprachigen Zeitungen verboten. Um eine schnelle Assimilation der Koreaner zu bewirken, durfte in dieser von Koreanern als die „Periode der Finsternis" (*amhŭkki* 暗黒期) bezeichneten Zeit, die bis zum Ausbruch der anti-japanischen Erste-März-Bewegung (*samil undong* 三一運動)[36] von 1919 dauerte, nur einige Magazine in ihrer Muttersprache erscheinen. Nur aufgrund ausländischer Kritik an den brutalen Unterdrückungsmaßnahmen in Korea hatte sich Generalgouverneur Terauchi Masatake 寺内正毅 (reg. 1910-1916) 1913 dazu entschieden die Anzahl der Lizenzen für Fachjournale zu erhöhen. Entsprechend der steigenden Zahl an Publikationsmöglichkeiten stieg auch die Anzahl der wenig kritischen Berichte über Ausstellungen an. Im Vordergrund der journalistischen Betrachtungen zur Malerei im westlichen wie im orientalischen Stil standen meist nicht die inhaltliche oder formale Kritik an Kunstwerken, sondern die Aufzählung biografischer Fakten über die in Japan, Europa oder den USA ausgebildeten Landsleute.

Neben der Tatsache, daß die sich von Zeit zu Zeit als Kunstkritiker betätigenden Künstler, Gelehrten und Journalisten zum überwiegenden Teil keine kunsthistorische Ausbildung besaßen, stellten auch die japanischen Zensurmaßnahmen ein großes Handikap für die freie Entwicklung gegenwartsbezogener Kunstkritik dar. Bereits während des Russisch-japanischen

---

36) Die Erste-März-Bewegung war die größte anti-japanische und anti-koloniale Erhebung in Korea. Am 1. März 1919 wurde in Seoul eine von 33 prominenten Intellektuellen und religiösen Führern der Ch'ŏndogyo, Buddhisten und Christen unterzeichnete Unabhängigkeitserklärung unterzeichnet, die zuvor insgeheim gedruckt und landesweit in Schulen, Kirchen und auf öffentlichen Plätzen verlesen wurde. Die brutale Niederschlagung der weitgehend friedlichen Demonstrationen, an denen etwa zwei Millionen Einwohner aller Schichten teilnahmen, forderte in den dem 1. März folgenden Tagen und Wochen tausende von Opfern.

Zu den verschiedenen Aspekten der Erste-März-Bewegung ist eine Flut von Publikationen erschienen; als Standardwerk zur Geschichte der Bewegung in einer westlichen Sprache gilt immer noch die Dissertation von Frank Prentiss Baldwin, „The March First Movement: Korean Challenge and Japanese Response" (Ph.D. thesis), New York: Columbia University 1969.

Krieges hatte die spätere Besatzungsmacht in Korea die Kontrolle über das Telegrafen-, Telefon- und Postsystem ausgeübt. In den folgenden Jahren wurde die Zensur auf die Berichterstattung über Themen wie japanisch-koreanische Beziehungen, das Ansehen des Tennō, etc. ausgedehnt. Mit dem 1907 in Kraft getretenen Pressegesetz (*Shimbunshi hō* 新聞紙法) und dem 1909 verabschiedeten Publikationsgesetz (*Shuppan hō* 出版法) wurden alle Zensurmaßnahmen legalisiert und mit der Praxis in Japan selbst in Einklang gebracht. Bis zu Anfang der 20er Jahre wurden die Zensurmaßnahmen von den Beamten der Publikationsabteilung (Toshoka 圖書課) des Generalgouvernements durchgeführt, dann errichtete der Geheimdienst — die sogenannte Sonderpolizei (Kōtō Keisatsu 高等警察) — eine ihr unterstehende Publikationspolizei (Shuppan Keisatsu 出版警察). Die Publikationsabteilung und später die Publikationspolizei hatten mehrere Möglichkeiten zur Einflußnahme und Zensur von populären wie wissenschaftlichen Publikationen. Das Publikationsgesetz von 1909 bestimmte, daß vom Zensor alle Publikationen bereits *vor* der Drucklegung genehmigt werden mußten. Von der Zensurbehörde wurden vier Stufen der Warnung angewandt: „Konsultation", „Vorsicht", „Verwarnung" und „Verbot". Die geschickt ausgeübte Überwachungspolitik führte nicht nur zur Schließung zahlreicher Buch- und Zeitschriftenverlage, sondern auch zu einer nicht zu gering einzuschätzenden Selbstzensur koreanischer Wissenschaftler.[37]

Die strengen Zensurmaßnahmen wurden auch nach der Erste-März-Bewegung, welche die Ablösung von Generalgouverneur Hasegawa Yoshimichi 長谷川好道 (reg. 1916-1919) und seinem militärischen Verwaltungsstil (sinojap. *gunjin seiji* 軍人政治) durch Admiral Saitō und den Beginn der sogenannten Kulturpolitik (sinojap. *bunka seiji* 文化政治) zur Folge hatte, nicht gelockert. Neuere Studien haben nachgewiesen, daß die Kontrollapparate von Polizei und Sonderpolizei in der sich äußerlich liberal gebenden Periode der Amtszeit Saitōs weiter ausgebaut wurden.

---

37) Für eine Übersicht zur koreanischen Pressegeschichte während der japanischen Besatzungszeit s. Yi Hae-ch'ang 李海暢, *Han'guk sisa manhwasa* 韓國時事漫畵史 [Geschichte der koreanischen Pressekarikatur], Seoul: Ilchisa 1982; Chŏng Chin-sŏk 鄭晉錫, *Han'guk ŏllonsa yŏn'gu* 韓國言論史研究 [Untersuchung zur Geschichte der koreanischen Pressefreiheit], Seoul: Ilchogak 1983; Michael E. Robinson, „Colonial Publication Policy and the Korean Nationalist Movement", *The Japanese Colonial Empire, 1895-1945*, hrsg. Ramon H. Myers und Mark R. Peattie, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1984, pp. 312-343; Jong-Soo Rhee, *Presse und Politik in Korea: Der Kampf der koreanischen Presse um nationale Pressefreiheit bis 1945*, Sozialwissenschaftliche Studien 41, Bochum: Studienverlag Dr. N. Brockmeyer 1987, pp. 107-356.

Übrigens waren von den Zensurmaßnahmen nicht nur literarische Werke, sondern auch Bildpublikationen betroffen: So wurde z.B. ein weiblicher „Akt" von Kim In-sŭng auf der *Sŏnjŏn* von 1937 mit dem Hauptpreis ausgezeichnet, durfte aber im Ausstellungskatalog fotografisch nicht reproduziert werden (**Abb. 15** und **16**). Neben dieser Art von Zensur, die im heutigen Nord- wie Südkorea oft noch wesentlich rigoroser gehandhabt wird, kam es natürlich auch immer wieder zur Zensur politischer Karikaturen. Es fand also nach den Unruhen von 1919 in der japanischen Regierung keine die Inhalte und Ziele betreffende Reform, sondern nur eine Reform der Mittel statt. Anstatt brutalster militärischer Unterdrückungsmethoden wurde nun nach britischem und französischem Vorbild verfahren: nach der Devise *divide et impere* wurden die konservativen koreanischen Nationalisten, die auf eine langfristige Befreiung ihres Landes durch die Schaffung eigener Bildungsinstitutionen und Industrien hofften, an der Macht beteiligt, während radikale Nationalisten und Sozialisten, die ihre Kräfte für eine kurzfristige Befreiung Koreas einsetzten, ausgegrenzt und ab 1926/27 verstärkt verfolgt und verhaftet wurden. Doch immerhin konnte im Zuge dieser Kulturpolitik seit 1921 die von koreanischen Malern organisierte Ausstellung der Gesellschaft für Kalligrafie und Malerei (*Sŏhwa Hyŏphoe chŏllamhoe* 書畵協會展覽會, kurz: *Hyŏpchŏn*, sinojap. *Kyōten* 協展) und deren Gegenstück, die bereits erwähnte *Sŏnjŏn*, die als offizielle Kunstausstellung von Korea seit 1922 jährlich vom Generalgouvernement durchgeführt wurde, stattfinden. Beide trugen stark zur Belebung der koreanischen Kunstszene bei. Neben diesen Ausstellungen hatte die Herausgabe vieler neuer koreanischsprachiger Zeitschriften, von denen die meisten sehr schnell wieder bankrott gingen, auch eine stimulierende Wirkung auf das Erscheinen von Ausstellungs- und Kunstkritiken. Als Organ der 1918 gegründeten Gesellschaft für Kalligrafie und Malerei (Sŏhwa Hyŏphoe 書畵協會) erschien im Oktober 1921 auch Koreas erste Kunstzeitschrift, das *Sŏhwa hyŏphoebo* 書畵協會報 [Bulletin der Gesellschaft für Kalligrafie und Malerei], welche allerdings nur zwei Ausgaben erlebte.

Nach der erfolgreichen russischen Oktoberrevolution und der fehlgeschlagenen Erste-März-Bewegung hatten sich auch unter den jungen Koreanern sozialistische Ideale erfolgreich verbreiten können. Mitte der 20er Jahre wurde eine im Untergrund arbeitende Kommunistische Partei Koreas gegründet, und im August 1925 wurde die Korea Artista Proleta Federatio[38], allgemein unter der Abkürzung KAPF bekannt, deren Mitglieder

hauptsächlich Schriftsteller und Journalisten waren, ins Leben gerufen. Zehn Jahre lang versuchte die KAPF die Schaffung einer proletarischen koreanischen Kultur durch die Herausgabe verschiedener Zeitschriften zu propagieren. Während sie bei Literaten und Kritikern recht erfolgreich war, wurde diese Bewegung in Malerkreisen kaum aufgenommen. In den linksgerichteten Journalen der 20er Jahre — *Kaebyŏk* 開闢 [Schöpfung], *Sinsaenghwal* 新生活 [Neues Leben], *Sinch'ŏnji* 新天地 [Neue Welt] u.a. — finden sich neben sozialistischen aber auch darwinistische und anarchistische Theorien zu Kunst und Ästhetik. Gemeinsam war allen Artikeln linker wie auch konservativ-nationalistischer Magazine die Betonung der nationalen Identität des koreanischen Volkes. Da z.B. die Japaner für die Halbinsel den sinojapanischen Namen Chōsen (sinokor. Chosŏn) benutzten, war schon allein der Gebrauch der rein koreanischen Bezeichnung „*uri nara* 우리 나라" (wörtl. unser Land) als Bezeichnung für ihr Heimatland Ausdruck nationalen Selbstwertgefühls und Unabhängigkeitswillens.[39]

In Anlehnung an die Methode der von linksintellektuellen Zeitschriften betriebenen Scheinzensur publizierten viele Kunstkritiker ihre Artikel unter Pseudonymen wie Kim ×-jun 金×俊[40], Kil ×-sŏp 吉×燮[41] usw.

---

38) Esperanto-Bezeichnungen waren in den 20er Jahren in internationalen Anarchistenkreisen üblich. Anarchistische, linksdemokratische und kommunistische Gruppen setzten sich in Ostasien zu jener Zeit noch nicht klar voneinander ab.

39) Um nicht gegen die Zensurbestimmungen zu verstoßen, wurde dem Zensor manchmal eine Druckfahne vorgelegt, in welcher der von Japan gewünschte Ausdruck „*uri Chosŏn* 우리 朝鮮" (unser Chōsen) benutzt wurde; bei der endgültigen Drucklegung wurde dann aber unter Verwendung der üblichen Tilgungszeichen des Zensors (je ein ○ oder × pro gelöschte Silbe) eine Scheinzensur vorgenommen: anstelle von „우리 朝鮮" erschien der Ausdruck „우리 ○○" (unser ○○). Da das Wort nara wie auch der Name Chosŏn zweisilbig sind, mußte der erfahrene Leser annehmen, daß im Orginal ursprünglich der nationalistische Terminus *uri nara* stand. Diese Spiele mit der Zensur wurden oft angewandt und blieben bei der oberflächlichen Nachkontrolle meist unbemerkt. Später wurde dieser Trick auch in Tageszeitungen angewandt, die aufgrund der vielen ○ als „Mauerwerkszeitung" (*pyŏktol sinmun* 벽돌신문) bezeichnet wurden.

Vgl. Yi Myŏng-jae 李明宰, „Ilcheŭi kŏmyŏri sinmunhage kkich'in yŏnghyang 日帝의 檢閱이 新聞學에 끼친 影響 [Der negative Einfluß der Zensur auf die Publizistik während der japanischen Herrschaft]", *Ŏmun yŏn'gu* 語文研究, Bd. 3, Nr. 1 & 2 (Frühling/Sommer 1975), p. 258.

40) Pseudonym für Kim Yong-jun 金瑢俊 (Kŭnwŏn 近園, 1904-1967); Obgleich Kim von 1926 bis 1931 an der Tōkyōer Schule der Schönen Künste Malerei des westlichen Stils studiert hatte, malte er nach seiner Heimkehr neben einigen Ölgemälden im japanischen Akademiestil hauptsächlich im traditionell östlichen Stil. Während der japanischen Besatzungszeit wurde er allerdings mehr als Kritiker, Organisator und als Autor kunsthistorischer Werke geschätzt denn als Maler. Nach der Befreiung lehrte er an der Seouler Tongguk Universität (Tongguk Taehakkyo 東國大學校) und ging während des Koreakrieges in den Norden, wo er 1967 starb. Kim gilt heute als einer der ange-

Die eigentlichen Themen dieser Artikel sind im allgemeinen aber nicht Kunst und Künstler, sondern wiederum die Rolle der Nation und der nationale Stolz auf die Leistungen der in Japan, Europa oder den USA arbeitenden und ausstellenden koreanischen Künstler. Daneben schrieben Maler wie Ko Hŭi-dong wohlwollende, noch ganz im Gedankengut der koreanischen Aufklärungsbewegung stehende Ausstellungskritiken. Andere Hobby-Kritiker wie der Bildhauer Kim Pok-chin 金復鎭 (1901-1941)[42] oder der Maler An Sŏk-chu 安碩柱 (1901-1950) hatten sich während ihrer Ausbildung in den 20er Jahren anhand von ins Japanische übersetzten Texten zu Impressionismus, Expressionismus usw. bereits systematisch mit moderner Malerei und Grafik sowie westlichen Kunsttheorien beschäftigt und versuchten nun anhand ihrer theoretischen Kenntnisse die Werke ihrer Künstlerkollegen zu beurteilen. Einige Intellektuelle wie der bedeutende Literaturkritiker Ch'oe Chae-sŏ 崔載瑞 (1908-1964) und der linksorientierte Schriftsteller Kim Ki-rim 金起林 (1908-?) machten ab Mitte der 30er Jahre durch Übersetzungen und Kommentare ihre Landsleute mit neueren literatur- und kunsttheoretischen Werken von T.S. Eliot (1888-1965), Sir Herbert Read (1893-1968) und anderen bekannt. Eines der Hauptprobleme für Künstler und Kritiker war die Tatsache, daß bis in die späten 20er Jahre mit Ausnahme eines in der USA studierenden Malers keiner von ihnen im westlichen Ausland gewesen war und die Exponate abendländischer Kunst im

---

sehensten Maler in der Geschichte Nordkoreas.

Vgl. Kim Pok-ki 金福基, „Kim Yong-jun: minjok misurŭi panghyangŭl chesihan hwadanŭi chaesa 金瑢俊: 민족미술의 방향을 제시한 화단의 才士 [Kim Yong-jun: Ein Malertalent, das den Weg zur Volkskunst aufzeigte]", *Wŏlgan misul* 月刊美術, Dezember 1989, pp. 81-93; *Korean Paintings of Today*, P'yŏngyang: Foreign Languages Publishing House 1980, p. 101.

41) Pseudonym für Kil Chin-sŏp 吉鎭燮 (Hwaam 華巖, 1907-?); Kil ist der dritte Sohn von Pastor Kil Sŏn-ju 吉善宙 (1869-1935), einem der Unterzeichner der Unabhängigkeitserklärung vom 1. März 1919. Er studierte von 1927 bis 1932 Malerei des westlichen Stils in Tōkyō, nahm regelmäßig an der *Sŏnjŏn* teil, mied aber später diese unter der Schirmherrschaft des Generalgouvernements stehende Ausstellung und gründete 1934 zusammen mit Kim Yong-jun und anderen prominenten koreanischen Malern des westlichen Stils die Mogilhoe 牧日會 (später Moksihoe 牧時會), eine Art Anti-*Sŏnjŏn*-Malervereinigung, die in regelmäßigen Abständen Ausstellungen organisierte. Nach der Befreiung wurde er u.a. zum Leiter der Seouler Sektion der linksorientierten Koreanischen Kunstliga (Chosŏn Misul Tongmaeng 朝鮮美術同盟) ernannt; er übersiedelte 1947 nach P'yŏngyang, wo er bis in die 50er (oder 60er?) Jahre als Kunstprofessor und Maler tätig war.

Vgl. Kim Pok-ki 金福基, „Kil Chin-sŏp: sŏnjŏnŭl kŏbuhan kŭndae hwadanŭi chisŏng 吉鎭燮: 鮮展을 거부한 근대화단의 知性 [Kil Chin-sŏp: Der geistige Urheber der Anti-*Sŏnjŏn*-Malergruppe]", *Wŏlgan misul* 月刊美術, April 1989, pp. 65-74.

42) Kim Pok-chin graduierte 1924 an der Tōkyōer Kunstschule im Fach Bildhauerei und war der erste, der seine Landsleute mit westlicher Bildhauerkunst bekannt machte.

Original gesehen hatte. Alle Wege führten daher ideologisch wie praktisch über die Besatzungsmacht Japan, wo es neben zahlreichen Kunstschulen und Kunstbüchern auch Maler mit Europa- oder Amerika-Erfahrung gab. Eine größere Anzahl von Kunststudenten, die ihr Studium in Japan inzwischen abgeschlossen hatte, errichtete erste Kunstschulen in Korea. Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre lieferten dann einige zurückgekehrte Maler enthusiastische Berichte über ihre Erfahrungen in Übersee. Erst in den 30er Jahren begannen kunsthistorisch besser ausgebildete Kritiker wie Ko Yu-sŏp, Yun Hŭi-sun 尹喜淳 (?-1947)[43], Kim Chu-gyŏng 金周經 (1902-?)[44] u.a. damit auf Ort und Zeit des dargestellten Motives zu achten und Kunstwerke unter Berücksichtigung der technischen Ausführung nach stilkritischen Gesichtspunkten zu bewerten.

Im Jahre 1939 erhielt Korea einen anderen Status; die „Kolonie Chōsen" wurde nun als „Provinz Chōsen" dem Japanischen Kaiserreich einverleibt. Dies bedeutete eine konsequente Fortführung der bereits 1931 von dem neuen Generalgouverneur Ugaki Kazushige 宇垣一成 (reg. 1927 und 1931-1936) eingeleiteten strikten Assimilationspolitik. So schnell wie das „Tausendjährige Deutsche Reich" die Österreicher zu gleichwertigen, „reinrassigen Ariern" erklärt und sie „heim ins Reich" geholt hatte, so schnell sollten nun unter Minami Jirō 南次郎 (reg. 1936-1942) und seinen beiden Nachfolgern vom verbündeten „Reich der Sonne" die Koreaner unter Verwendung verschiedener repressiver Maßnahmen daran erinnert werden, daß sie eigentlich von derselben „Rasse" abstammten. Nach Japans Beitritt zum Anti-Komintern-Pakt mit Deutschland und Italien sowie dem Angriff auf China im Jahre 1937 kam es durch Sondergesetze und Erlasse zur strengen Überwachung aller politischer Tätigkeiten. Die *Hyŏpchŏn*

---

43) Yun publizierte noch im Jahr der Befreiung eine koreanische Kunstgeschichte (die leider nicht eingesehen werden konnte): Yun Hŭi-sun 尹喜淳, *Han'guk misulsa yŏn'gu: minjok misure taehan tansang* 韓國美術史研究: 民族美術에 對한 斷想 [Untersuchung zur Geschichte der koreanischen Kunst: Einige Gedanken über die Volkskunst], Seoul: Seoul Sinmunsa 1945.

44) Kim studierte von 1923 bis 1928 Kunstpädagogik in Tōkyō, nahm von 1927 bis 1930 an der *Sŏnjŏn* und später an der *Hyŏpchŏn* teil; er malte anfangs im Stil des realistischen Naturalismus, zeigte sich in den 30er Jahren jedoch stark vom französischen Impressionismus beeindruckt und gehörte zusammen mit O Chi-ho 吳之湖 (1905-1982) und anderen zu den Hauptvertretern der impressionistischen Schule Koreas. Nach der Befreiung ging Kim 1947 in den Norden und spielte eine wichtige Rolle bei der Grŭndung der P'yŏngyanger Kunstschule (P'yŏngyang Misulhakkyo 평양미술학교).

Vgl. Kim Pok-ki 金福基, „Kim Chu-gyŏng: insangjuŭirŭl ch'u'guhan samsimnyŏndae hwadanŭi ch'onga 金周經: 인상주의를 추구한 30년대 화단의 총아 [Kim Chu-gyŏng: Das Lieblingskind impressionistischer Malerzirkel der 30er Jahre]", *Wŏlgan misul* 月刊美術, Februar 1989, pp. 67-76.

konnte schon 1937 nicht mehr stattfinden, und die staatliche *Sönjön* wurde zwar noch bis 1944 abgehalten, diente aber weitgehend der Präsentation von Kriegspropagandakunst. Damit war die sogenannte Kulturpolitik vollständig aufgegeben worden; in den letzten Jahren japanischer Herrschaft versuchte man die koreanische Bevöllkerung mit allen Mitteln zu „Japanisieren" und zur Kollaboration zu überreden. Schließlich wurde selbst der Gebrauch der koreanischen Sprache untersagt und die Bevölkerung mit verschiedenen restriktiven Mitteln dazu gedrängt japanische Namen anzunehmen.

Die radikalen Magazine der 20er Jahre waren inzwischen alle verboten worden. Die Zeitungen verloren im Prozeß der Kommerzialisierung ihre kritisch-nationalistische Stimme; sie wurden zu gut finanzierten Massenblättern, die teilweise zu großen Medienkonglomeraten anwuchsen und sich zunehmend entpolitisiert hatten. Bis in die späten 30er Jahre finden sich noch häufig Attacken gegen die Konformität der bis 1940 stattfindenden Jahresausstellung moderner Kunst in Chōsen, der oben erwähnten *Sönjön*. Doch im allgemeinen war die Kunstkritik in dieser letzten Phase japanischer Herrschaft geprägt von wortgewandten, jedoch zurückhaltenden Kommentaren über Technik und „Esprit" der Künstler. Oft wurde für zeitgenössische Kunstwerke gar die „Modernität" bzw. der „moderne Stil" allein als Bewertungsmaßstab angelegt. Aufgrund der totalen Assimilationspolitik und der Kriegsvorbereitungen wurden alle staatlichen Aktivitäten im Bereich der Kultur schon um 1939/40 stark eingeschränkt. Die Presse des Landes war nun zu einem reinen Propagandamittel der Militärregierung geworden. Unter der Devise „eine Zeitung für eine Provinz" wurde im August 1940 bis auf die staatliche *Maeil sinmun* 每日新聞 [Tageszeitung], für die z.B. oben genannter Yun Hüi-sun als Kunstkritiker und Reporter arbeitete, die Publikation aller koreanischsprachigen Zeitungen verboten. Obwohl es im Unterschied zum Deutschen Reich keine staatlich angeordnete Theorie der Künste gab, konnte jede über Belanglosigkeiten oder rein Technisches hinausgehende Kritik als Angriff auf den Staat verstanden werden. Da sich kaum einer der führenden Intellektuellen und früheren Kämpfer für die Modernisierung und Unabhängigkeit Koreas, den japanischen Offerten zur Kollaboration verschlossen hatte, ist es nicht verwunderlich, daß sich auch bekannte Journalisten und Maler wie Yun Hüi-sun und Sim Hyŏng-gu 沈亨求 (1908-1962) in ihrer Rolle als Kunstkritiker an der pro-japanischen Kriegspropaganda beteiligten.

Am 15. August 1945 gab Kaiser Hirohito 裕仁 (reg. 1926-1989) über

Rundfunk die Kapitulation Japans bekannt. Doch schon vor der Befreiung Koreas und dem Einmarsch sowjetischer Truppen war von den USA und der UdSSR eine vorläufige Teilung der Halbinsel entlang des 38. Breitengrades beschlossen worden. Um die Reste der japanischen Armee zu entwaffnen, sollte der nördliche Teil Koreas von der Roten Armee und der südliche Teil von der US-Armee besetzt werden. Bald tauchte im Norden ein von der Sowjetführung protegierter junger Mann Namens Kim Il-sŏng 金日成 (ursprünglich: Kim Sŏng-ju 金成柱, geb. 1912, reg. seit 1948)[45] an ranghöchster Stelle von Partei und Staat auf. Und im Süden gelang es dem durch die amerikanische Militärregierung unterstützten Syngman Rhee (Yi Sŭng-man 李承晩, 1875-1965, reg. 1948-1960)[46] an die Macht zu kommen. Durch die Liquidierung politischer Gegner des gemäßigten und linksdemokratischen Lagers und die Niederschlagung mehrerer Aufstände gelang es dem erzkonservativen Rhee während der für die politische Zukunft des Landes so entscheidenden Jahre 1946 und 1947 alle politische Macht in seine Hände zu bringen. Unter der Schirmherrschaft der damals amerikanisch dominierten UNO fanden im Mai 1948 gegen den Willen der Mehrheit der südkoreanischen Bevölkerung Wahlen für eine koreanische Nationalversammlung statt. Diese von der nordkoreanischen Führung mißbilligten Wahlen hatten die Teilung des Landes zementiert. Im August des selben Jahres folgte der sowjetisch besetzte Norden mit entsprechenden Schauwahlen, die natürlich von der Kommunistischen Partei Koreas gewonnen wurden. Wie in Deutschland bis zum Bau der Mauer, so gab es auch in

---

45) Mit Kim hatten die Sowjets den ehemaligen Anführer einer kleineren Guerillaeinheit ausgewählt, den sie für loyal hielten, weil er nach einigen Jahren des anti-japanischen Widerstandskampfes in der Mandschurei 1941 mit einigen seiner Männer in die Sowjetunion floh und dort bis 1945 im Rang eines Majors in der Roten Armee diente. Kim, im Westen besser unter den Umschriften „Kim Il Sung" und „Kim Ir Sen" bekannt, ist bis heute der unumschränkte Herrscher Nordkoreas.

46) Im Unterschied zu Kim war Rhee für seine Landsleute eine wohlbekannte Persönlichkeit. Er hatte sich bereits zu Ende des letzten Jahrhunderts an den Reform- und Modernisierungsbewegungen beteiligt, hatte dafür einige Jahre Gefängnishaft verbüßt, war dann in die USA ausgewandert und war der erste Koreaner mit einem amerikanischen Ph.D.-Titel, weshalb er in Südkorea bis heute meist nur „Dr. Rhee" genannt wird. Trotz dem er schon früh zum Christentum bekehrt wurde, die amerikanische Staatsbürgerschaft angenommen und eine Österreicherin geheiratet hatte, war Rhee keineswegs zu einem Internationalisten geworden; vielmehr blieb er Zeit seines Lebens ein eingefleischter koreanischer Nationalist. Obwohl eine äußerst umstrittene Figur, spielte Rhee dennoch drei Jahrzehnte lang die führende Rolle in den verschiedenen Organisationen der Exilkoreaner und Immigranten in den USA, die versuchten sich vom Ausland aus für die koreanische Unabhängigkeit einzusetzten; zudem war Rhee (in Abwesenheit) auch zum Präsidenten der Koreanischen Exilregierung (Taehan Min'guk Imsijŏngbu 大韓民國臨時政府) in Shanghai gewählt worden.

Korea bis zum Ausbruch des Krieges im Juni 1950 zwischen beiden Landesteilen regen Verkehr und Handel aller Art.[47]

Wie vor der Befreiung wurde die Kritikerszene Südkoreas hauptsächlich von Malern bestimmt. Viele der bis zum Ausbruch des Koreakrieges publizierten Kritiken erschienen in Wochen- und Monatsmagazinen. Nach Ausbruch des Krieges verlagerte sich die Kritikerszene im Süden dann zu den Tageszeitungen, die der Kunst in den 50er Jahren viel Platz auf ihren Feuilleton-Seiten einräumte. Aufgrund der folgenden, bis zum heutigen Tage fortdauernden Periode des Kalten Krieges, der sich aber seit Mitte der 80er Jahre im Süden in etwas milderer Form zeigt, findet in Südkorea erst seit fünf sechs Jahren eine kritische Aufarbeitung der turbulenten, von Machtkämpfen und Aufständen beherrschten Zeit zwischen 1945 und 1950 statt. 1987 veröffentlichte ein bekanntes Kunstmagazin eine Artikelserie, die sich erstmals weitgehend frei von anti-kommunistischer Propaganda über den ideologischen und historischen Hintergrund der vom Süden in den Norden und vom Norden in den Süden umgesiedelten Künstler befaßte.[48] Demzufolge war die Anzahl der umgesiedelten bzw. von der einen auf die andere Seite geflohenen Künstler (und Intellektuellen) erstaunlich hoch. Ein tiefer ideologischer Riß zog sich durch alle Bevölkerungsschichten, trennte selbst Familien und entzweite auch die Künstler- und Kritikergemeinde.

In den Artikeln zur modernen Kunst des Landes spiegeln sich diese ideologischen Risse deutlich wider; die politischen Positionen der 20er Jahre wurden nach der Befreiung fast unverändert wiederaufgenommen. Linksorientierte Künstler wie Kim Chu-gyŏng, Kil Chin-sŏp und viele andere favorisierten in ihren in linken Magazinen wie *Inmin* 人民 [Das Volk], *Sinmunye* 新文藝 [Neue Literatur und Kunst], *Yesul* 藝術 [Die Künste] und *Yesul sinmun* 藝術新聞 [Zeitung der Künste] veröffentlichten Artikeln vor allem die Kunst des sozialistischen Realismus nach sowjetischem Vorbild. Auf der anderen Seite betonte der Kreis konservativer, sich als Kritiker hervortuender Künstler, zu dem Maler wie Kim In-sŭng

---

47) Zur politischen und intellektuellen Entwicklung in der Periode zwischen 1945 und 1950 siehe die hervorragende Arbeit von Bruce Cumings, *The Origins of the Korean War*, 2 Bde., Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1981 und 1990, zit.: Cumings, *Origins*.

48) S. Yi Ku-yŏl 李龜烈 [et al], „Haebang kongganŭi han'guk misul 해방 공간의 한국미술 [Koreanische Kunst nach der Befreiung]", *Kyegan misul* 季刊 美術, Nr. 44 (Winter 1987), pp. 41-74. Eine Bibliographie der zwischen November 1945 und Juni 1950 erschienenen Kunstkritiken findet sich auf den Seiten 73 und 74 dieser Artikelserie.

und Chang U-söng gehörten, daß die Liquidierung Japan-orientierter Kunst ein Gebot äußerster Dringlichkeit sei und beschwor zugleich in zahlreichen Artikeln die Schaffung einer neuen national-koreanischen Kunst. In der Tat verfehlten sie es aber neue theoretische Grundlagen auszuarbeiten und setzten sich in der Praxis kaum von den Inhalten und Organisationsformen der japanischen Besatzungszeit ab. Dies geschah auch später nicht, als Rhee seine Macht gefestigt hatte. Wie wäre das auch möglich gewesen? Das Resultat von Rhees Führung „was less a Koreanized version of fascism than a fascistized version of Korean politics."[49] In einer intellektuellen Atmosphäre, die bestimmt wurde von staatlich verordneten Negativ-Ideologien und -Parolen wie Anti-Kommunismus, Anti-Kapitalismus, Anti-Luxus-Gesellschaft, begleitet wurde von einer strengen Zensur der Medien und unterstützt wurde von einem Erziehungssystem, an dessen Spitze anfangs gar ein allgemein als „bona fide Korean Nazi"[50] bekannter Minister namens An Ho-sang 安浩相 (geb. 1902)[51] stand, der koreanische Jugendorganisationen nach dem Vorbild der Hitler-Jugend aufgebaut hatte. In einer solchen Atmosphäre war weder eine freie und kritische Aufarbeitung der Geschichte koreanischer Kunst während der Besatzungszeit noch eine Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst möglich.

Durch sich auf alle Bevölkerungskreise ausweitende Studentendemonstrationen wurde Syngman Rhee, dessen Diktatur dem Volk immer unerträglicher wurde, im Frühjar 1960 zum Rücktritt gezwungen. Die sich hiernach bildende demokratische Regierung wurde schon ein Jahr später durch einen Militärputsch der Macht enthoben. Seit über 500 Jahren, seit dem Beginn der Yi-Zeit, setzte sich erstmals wieder ein General an die Spitze des Staates. So wie General Yi Sŏng-gye 李成桂 (1335-1408), der spätere König T'aejo 太祖 (reg. 1392-1398), zur Rechtfertigung seines Putches den Buddhismus als Staatsreligion Koryŏs wegen seiner verdorbenen Bonzo-

---

49) Cumings, *Origins*, Bd. 2, p. 193

50) Ebenda, p. 211

51) An Ho-sang studierte zunächst in Japan, dann in Shanghai und promovierte 1929 schließlich an der Universität zu Jena im Fach Philosophie. 1930 verließ er Deutschland und setzte seine Studien in Oxford fort. Nach seiner Heimkehr und einer Tätigkeit als Universitätsprofessor diente er Rhee von 1948 bis 1950 als Erziehungsminister. Im Kultur- und Erziehungswesen hatte er aber auch unter den Nachfolgeregierungen bis in die 70er Jahre hinein großen Einfluß. (Nicht ganz zufällig hat er auch den Vorsitz im Vorstand der Koreanisch-Deutschen Gesellschaft inne.)

Vgl. ebenda, pp. 211-218; Ulrich Hann, „An Ho-sang: Eine Würdigung", *Bilanz einer Freundschaft: Hundert Jahre deutsch-koreanische Beziehungen*, hrsg. Komitee 100 Jahre deutsch-koreanische Beziehungen, Bonn: Deutsch-Koreanische Gesellschaft e.V. 1984, p. 43.

kratie verdammte und den (Neo-)Konfuzianismus zur Staatsideologie seiner neu gegründeten Dynastie erklärt hatte, so rechtfertigte Pak Chŏng-hŭi 朴正熙 (1917-1979, reg. 1962-1979), der bis zu seiner Ermordung durch den eigenen Geheimdienstchef im Oktober 1979 der Präsident Südkoreas blieb, den Militärputsch von 1961 durch die Anprangerung der moralisch und wirtschaftlich verderblichen Zustände der vorangegangenen demokratischen Regierung und die Einsetzung von Nationalismus, Anti-Kommunismus und Wirtschaftswachstum als erklärtes Ziel seiner Regierung. Syngman Rhee war noch während der Yi-Zeit aufgewachsen und hatte die Besatzungszeit nur vom Ausland aus beobachtet. Mit Pak übernahm nun eine Gruppe von jungen Militärs die Macht, die einer während der japanischen Herrschaftszeit aufgewachsenen und ausgebildeten Generation angehörte. Pak Chŏng-hŭi selbst hatte die Militärakademien im japanischen Marionettenstaat Manzhouguo 滿州國, der früheren Mandschurei, und in Tōkyō absolviert. Während des Zweiten Weltkrieges hatte er im Range eines Leutnants in der japanischen Armee gekämpft. Sein Führungsstil, seine Einschätzung der kulturellen Tradition und Geschichte seines Heimatlandes und die von ihm bestimmte Kulturpolitik sind stark durch japanische Vorbilder geprägt worden:

> Ausländer sagen, dass das koreanische Volk Schmerz, Sentimentalität und Trauerspiele liebe. Die Worte unserer Volkslieder enthalten keinen starken Widerstand gegen den Schmerz. Sie sind traurig und resigniert. ‚Mag alles kommen, wie es wolle', (...) ‚Man kann nichts daran ändern' sind ihre Schlußfolgerungen, ein negativer und bewußter Fatalismus.
>
> Die koreanische Tragödie unterscheidet sich wesentlich von der Westlichen Tragödie. Die europäische Tragödie bekämpft das Schicksal und lässt ruhmvoll sterben. (...) Aber unser Schmerz, unsere Empfindsamkeit ist nicht hohe Tragödie. Sie ist traurige Niederlage, sklavische Unterwerfung, die schlimmer ist als blosses Ertragen.
>
> Wir haben nichts von dem männlichen, tragischen Bewußtsein des Westens. Wir wollen billige Tränen und Mitleid. Dieses zimperliche und schwächliche Bedürfnis nach weinerlichem Mitleid kann nicht wirklichen Mut unter der Bevölkerung fördern noch einen echten Pioniergeist im Leben wachrufen.[52]

Unter dem Vorzeichen solch ausgeprägter nationaler Scham versuchte Pak in den folgenden Jahren mit Erfolg einen neuen Nationalismus und eine Export-orientierte, staatlich gelenkte Kommandowirtschaft zu schaffen. Seinen eigenen Worten zufolge ließ er sich bei der Durchführung seiner

---

52) Park Chung Hee, *Ein Weg für unser Volk: Betrachtungen zum sozialen Wiederaufbau*, übers. aus dem Koreanischen von Heidi Kang, Seoul: Dong-a Verlag 1964, p. 83 (Zur Ehre der Übersetzerin sei angemerkt, daß sie und ihr Ehemann 1967 vom Pak-Regime wegen Spionage für die Kommunisten angeklagt worden sind.)

„Revolution“ direkt von den ideologischen Grundlagen der Meiji-Restauration leiten:

> Jedenfalls, wenn sich auch die Denkweise der damaligen Epoche und der Menschen von der heutigen unterscheidet, so werden doch die Umstände der Meiji-Restauration in Japan von nun an eine große Belehrung für die Durchführung unserer Revolution sein; weil dies ganz außer Frage steht, werde ich in Zukunft mein Engagement in diese Richtung fortsetzen.[53]

In der Tat übernahm er aber für den Aufbau des Verwaltungsapparates und in seiner politischen Attitüde eher das ihm wohlbekannte japanische Vorbild aus der Besatzungszeit. Für die Entwicklung der Kunstgeschichte bedeutete dies, daß z.B. die Museumsarbeit und archäologische wie kunsthistorische Forschungsunternehmen unter direkter Aufsicht des Staates standen und auf die gleiche Art und Weise wie der Bau einer städtischen Sporthalle oder einer Autobahn von Politikern und höheren Verwaltungsbeamten geführt und beaufsichtigt wurden. Noch Mitte der 80er Jahre erzählte der Direktor des zweitgrößten Kunstmuseums diesem Schreiber, daß sich seine Funktion eigentlich mehr auf die eines „Hausmeisters“ beschränke — er habe bis in Kleinigkeiten den Anordnungen der auf dem Gebiet der Museumsarbeit völlig ignoranten Verwaltungsleute aus Seoul zu gehorchen. Manchmal griff Pak auch direkt in größere Forschungsprojekte und Ausgrabungsvorhaben ein.[54] Während sich nordkoreanische Forscher intensiv um die Erforschung der Geschichte von Koguryŏ und Parhae 渤海 (698-926) bemühten, wurden nach militärisch anmutenden Anordnungen während Paks 18 Jahre langer Diktatur nur wenige große, die Silla-Zeit betreffende Forschungsvorhaben vorangetrieben. (Das südliche Silla hatte im Jahre 668 gemeinsam mit verbündeten chinesischen Truppen das nördliche Koguryŏ vernichtend geschlagen, damit zwei Drittel des heutigen Territoriums der koreanischen Halbinsel unter seiner Herrschaft vereinen können und stand nun nur noch Parhae, dem schwächeren Nachfolgestaat Koguryŏs, gegenüber.) Was es zu erreichen galt, waren schnelle vorzeig-

---

53) Pak Chŏng-hŭi 朴正熙, *Kukkawa hyŏngmyŏnggwa na* 國家와 革命와 나 [Die Nation, die Revolution und ich], Seoul: Hyangmunsa 1963, p. 172

54) Nirgends dokumentiert und dennoch wohl bekannt ist zum Beispiel, daß er 1973 bei den Ausgrabungen des berühmt gewordenen „Grabes des Himmelspferdes (Ch'ŏnmach'ong 天馬塚)“ in Kyŏngju 慶州, der alten Hauptstadt Sillas, einen Sarkophag gegen den Rat der Archäologen unfachmännisch und vor Ort öffnen ließ, um persönlich und vor laufenden Fernsehkameras eine beeindruckende Goldkrone, ein Schwert und andere Grabbeigaben zu präsentieren. Durch die plötzliche Sauerstoffzufuhr wurden sowohl die mumifizierten Überreste der dort bestatteten Frau als auch viele der nicht aus Edelmetallen bestehenden Beigaben binnen kurzer Zeit zerstört.
Vgl. *Chosŏn ilbo* 朝鮮日報, 27. und 28. Juli, 1973.

bare Ergebnisse, die zum einen den Süden als Regierungssitz des ganzen Landes historisch legitimieren[55] und zum anderen prunkvolle Kunstschätze (Goldkronen, usw.) bergen sollten, die den Stolz des koreanischen Volkes steigern und als Identitätssymbole ihres Nationalismus dienen konnten.[56] Das Sammeln anderer, weniger aufsehenerregender Kunstwerke wie z.B. Werke der Volksmalerei wurde gänzlich der Privatinitiative einiger engagierter Sammler überlassen. In diesem Zusammenhang darf nicht übersehen werden, daß diese aus rein propagandistischen Gründen betriebenen historiographischen Verfälschungen selbstverständlich auch in bezug auf die Interpretation moderner koreanischer Kunst nicht ihre Wirkung verfehlten. Über linksorientierte Gruppen und Strömungen der 20er bis späten 40er Jahre mußte weitgehend Stillschweigen bewahrt werden, beim Nachdruck bekannter linker Zeitschriften der Besatzungszeit wurden radikalere Artikel und viele der von in den Norden geflüchteten Künstler verfaßten Aufsätze ausgelassen. In den 60er und zu Anfang der 70er Jahre übertrafen die Zensurmaßnahmen des Pak-Regimes selbst die der japanischen Besatzungszeit. Aus Angst vor den rigorosen Maßnahmen einer Diktatur, die eher weiß wogegen als wofür sie ist, einer Regierung, die heute die Druckgenehmigung für ein Buch erteilt und dessen Besitz schon einen Monat später mit Gefängnisstrafe bedroht, sind auch viele politisch wenig brisante Bilder und Drucke, Briefe und andere Materialien zur Kunstszene vor 1950 von ihren Besitzern zerstört worden. Da über den politisch-ideologischen Hintergrund vieler Künstler kaum etwas geschrieben werden konnte, über viele Künstler, die während der Besatzungszeit eine wichtige Rolle spielten, außer ihrem Namen — und teilweise wurde selbst der noch entstellt[57] — gar nichts veröffentlicht werden durfte,

55) In diesem Sinne schreibt z.B. der angesehene südkoreanische Historiker Yi Ki-baek 李基白 (geb. 1924), der seinen Lesern damit einen Analogieschluß vom letztendlichen Triumpf Südkoreas über Nordkorea aufdrängt: „To be sure, Unified Silla and Parhae confronted each other hostilely much like southern and northern halves of a partitioned nation, but in the end it was the territory and people of Unified Silla, and the society and culture fashioned there, that formed the mainstream of subsequent Korean history." Ki-baik Lee, *A New History of Korea*, übers. aus dem Koreanischen von Edward W. Wagner und Edward J. Shultz, Cambridge, Massachusetts und London: Harvard University Press 1984, p. 71.

56) Während sich Nordkorea in seiner Forschung ganz auf die Geschichte und Kunstgeschichte des nördlichen Koguryŏ beschränkte, betonte das offizielle Südkorea unablässlich, daß das südliche Reich Silla der wirkliche Vorläufer Koreas sei - und damit indirekt aber deutlich, daß Südkorea das legitime Nachfolgerreich sei. Erst einige Jahre nach Paks Tod begann in Südkorea eine Renaissance der Koguryŏ-Forschung, die ihren Höhepunkt noch nicht erreicht zu haben scheint.

57) In gewissen Perioden durften selbst die Namen dieser Künstler und Intellektuellen nur unter Auslöschung einer Silbe ihres Namens und dem stellver-

beschränkten sich die Darstellungen zur modernen koreanischen Kunst weitgehend auf verzerrte, heroisierende Biografien nach dem Schema „tragisches Leben": arm, hochbegabt und tragischer, früher Tod. Eine Entwicklung der theoretischen Grundlagen und Analysetechniken ist den Kritiken aus jenen Jahren kaum abzulesen.

Als erster Kunstkritiker *per se* gilt Yi Kyŏng-sŏng 李慶成 (geb. 1919), der von der Mitte der 50er bis in die späten 60er Jahre als Kritiker moderner Kunst mit akademischem Anspruch mehr oder weniger allein stand. Yi hatte noch während der Besatzungszeit Rechtswissenschaften an der Waseda-Universität 早稻田大學 in Tōkyō studiert, war nach der Befreiung als Direktor des Städtischen Museums von Inch'ŏn (Inch'ŏn Sirip Pangmulgwan 仁川市立博物館) tätig, dozierte einige Jahre an der Ihwa-Frauenuniversität (Ihwa Yŏja Taehakkyo 梨花女子大學校) und wurde dann Kunstprofessor und Leiter des Universitätsmuseums an der Hongik-Universität in Seoul. 1981 wurde er zum Direktor des Nationalmuseums für Moderne Kunst ernannt. Im Jahre 1956 hatte Yi mit nur fünf Kollegen die Gesellschaft koreanischer Kunstkritiker (Han'guk Misul P'yŏngnon'ga Hyŏphoe 韓國美術評論家) gegründet.

Noch 1972 schrieb Yi Kyŏng-sŏng, der bis heute zu den führenden Kunstkritikern gehört, einen Aufsatz über die „Abwesenheit der Kritik"[58] in Korea — eine Wendung, die damals in Intellektuellenkreisen Furore machte und allgemein als zwar überspitzte, doch treffende Beschreibung des gegenwärtigen Zustandes der koreanischen Kritikerszene akzeptiert wurde. Auch Yi selbst, ein fleißiger Sammler von purem Faktenwissen, der eine Reihe von Monografien[59], viele Aufsätze zur Geschichte der modernen koreanischen Kunst und zahllose Ausstellungskritiken publiziert hat, darf sich von seiner Kritik nicht gänzlich ausschließen. Seine analytischen Konstruktionen sind oft allzu objektiv und hausbacken. In einem

---

tretenden Zensurzeichen ○ gedruckt werden.

58) Yi Kyŏng-sŏng 李慶成, „P'yŏngnon pujaeŭi p'ungt'o 評論不在의 風土 [Ein Klima der Abwesenheit von Kritik]", *Wŏlgan chungang* 月刊中央, Oktober 1972, nachgedruckt in Yi Kyŏng-sŏng 李慶成, *Hyŏndae han'guk misurŭi hyŏnhwang* 現代韓國美術의 現況, Seoul: Ilchisa ²1978, p. 353; in diesem Sammelband sind alle wichtigen Kritiken Yis zwischen 1951 und 1975 nachgedruckt.

59) Yis wichtigste Werke sind: *Han'guk kŭndae misul yŏn'gu* 韓國近代美術研究 [Untersuchung über die moderne koreanische Kunst], Tonghwa yesul sŏnsŏ, Seoul: Tonghwa Ch'ulp'an Kongsa 1974; *Han'guk kŭndae hoehwa* 韓國近代繪畵 [Moderne koreanische Malerei], Han'guk munhwa yesul taegye 5, Seoul: Ilchisa 1980; *Kŭndae han'guk misulga non'go* 近代韓國美術家論考 [Bemerkungen zu den modernen Künstlern Koreas], 2 Bde., Kyoyanginŭl wihan sinsŏ 2 und 13, Seoul: Ilchisa 1974-1989, zit.: Yi Kyŏng-sŏng, *Kŭndae han'guk misulga non'go*.

Aufsatz über die „Typen koreanischer Künstler der Moderne“[60] bemüht Yi sogar Aristoteles' (384 v.Chr.-322 v.Chr.), Kants (1724-1804) sowie Lessings (1729-1781) Ästhetiktheorien, kommt aber dennoch nur zu dem ebenso dürftigen wie erstaunlichen Ergebnis, daß sich die koreanischen Maler und Bildhauer des Zwanzigsten Jahrhunderts in drei Kategorien einteilen lassen: a) Künstler, die nur den Erfolg suchten und sich ohne eigene Kreativität in ihrer Kunst dem jeweils vorherrschenden Trend anschlossen, b) Künstler, die aufgrund ihres exzentrischen und kompromißlosen Charakters ein unglückliches Leben führten und dabei schöne und originelle Kunstwerke schufen, und c) Künstler durchschnittlichen Charakters, die ein normales, ausgefülltes Leben führten und durch harte Arbeit zu wahren Künstlern wurden. Für einen westlichen Kunsthistoriker mag das wie ein schlechter Witz klingen, aber für die Masse südkoreanischen Schrifttums zur modernen Kunst ist es ein typisches Beispiel. Auch viele der um ein zwei Jahrzehnte jüngeren, nach 1945 in Korea ausgebildeten Kunstkritiker und -historiker, die sich mit der modernen Kunst ihres Heimatlandes beschäftigen, wie etwa Yi Ku-yŏl 李龜烈 (geb. 1932)[61], Pak Yong-suk 朴容淑 (geb. 1935)[62] und andere setzen sich weder methodisch noch inhaltlich merklich von Yi ab.

In den späten 60er und den 70er Jahren wurde die Kritikerszene durch einige aus dem Ausland zurückgekehrte Wissenschaftler bereichert. Yi Il 李逸 (geb. 1932)[63], Yu Chun-sang 劉俊相 (geb. 1932) und Chŏng Pyŏng-gwan 鄭秉寬 (geb. 1927) hatten in Paris studiert. Sie machten ihre Landsleute nicht nur mit Informel, Action painting, abstraktem Realismus, Minimal

---

60) Yi Kyŏng-sŏng 李慶成, „Kŭndae han'gugŭi misulgasang 近代韓國의 美術家像 [Die Typen koreanischer Künstler der Moderne]“, *Yesul nonmunjip* 藝術論文集, Bd. 14 (1975), pp. 84-101

61) Yi Ku-yŏl studierte Kunstgeschichte an der Hongik-Universität und machte eine Karriere als Kulturjournalist und Kunstkritiker. Zu seinen Hauptwerken gehören: *Han'guk kŭndae misul san'go* 韓國近代美術散考 [Bemerkungen zur modernen Kunst Koreas], Ŭryu mun'go 90, Seoul: Ŭryu Munhwasa 1972; *Na Hye-sŏk iltaegi: eminŭn sŏn'gakchayŏnnŭ'nira* 羅蕙錫 一代記: 에미는 先覺者 였느니라 [Biografie von Na Hye-sŏk: Die Mutter war eine Wegbereiterin], Seoul: Tonghwa Ch'ulp'ansa 1974; *Kŭndae han'guk misurŭi chŏngae*; *Kŭndae han'gukhwaŭi hŭrŭm*.

62) Zu den Hauptwerken des Schriftstellers und Kunstkritikers zählen: *Hangukhwaŭi segye* 韓國畵의 世界 [Die Welt der koreanischen Malerei], Kyoyanginŭl wihan sinsŏ 4, Seoul: Ilchisa 1975; *Han'guk misurŭi kiwŏn* 韓國美術의 起源 [Die Herkunft koreanischer Kunst], Seoul: Yegyŏng Sanŏpsa 1990.

63) Neben Studien zur modernen Kunst in Europa und der USA publizierte Yi Il auch zahlreichr Artikel und einige Bücher zur modernen koreanischen Kunst: *Han'guk misul, kŭ onŭrŭi ŏlgul* 韓國美術, 그 오늘의 얼굴 [Das Antlitz koreanischer Kunst heute], Konggan saech'aek 1, Seoul: Konggansa 1982; *Hyŏndae misuresŏŭi hwanwŏn'gwa hwaksan* 현대미술에서의 환원과 확산 [Reduktion und Diffusion in der zeitgenössischen Kunst], Seoul: Yŏrhwadang 1991.

art, Environment, Happening, Concept art, usw. bekannt, sondern diskutierten in ihren Kritiken und Aufsätzen von den französischen Strukturalisten bis hin zu Joseph Beuys (1921-1986) auch neuere theoretische und methodische Ansätze zu Ästhetik und Kunst der Moderne und Postmoderne. Dieses Wissen wurde insbesondere von einer jüngeren Kritikergeneration, zu der u.a. Leute wie die heute so aktiven Yu Hong-jun 兪弘濬 (geb. 1949) und Yun Pŏm-mo gehören, aber auch von Kunsthistorikern und Künstlern begierig aufgenommen.

1975 publizierte Kim Yun-su 金潤洙 (geb. 1936) seine *Han'guk hyŏndae hoehwasa* 韓國現代繪畵史 [Geschichte der modernen koreanischen Malerei][64], in der er eine Umbewertung der Bedeutung moderner Maler seines Landes vornahm, indem er neben der Originalität als Bewertungskriterien typisch koreanische Motive, Formen und Farbauswahl heranzog und das bloße Kopieren westlicher Stile und Trends verurteilte. 1979 erschien eine Studie zur *Han'guk hyŏndae misulsa* 韓國現代美術史 [Geschichte der modernen koreanischen Kunst][65] von O Kwang-su[66]. Dieses analytische, nach Stilepochen aufgebaute Werk sowie Yun Pŏm-mos 1984 erschienenes *Han'guk hyŏndae misul paengnyŏn* 한국현대미술 100년 [100 Jahre moderne koreanische Kunst][67], eine Zusammenstellung biografischer Skizzen der prominentesten koreanischen Maler und Bildhauer dieses Jahrhunderts, gelten in Südkorea heute als die Standardwerke zu diesem Thema. Ähnlich wie Yuns Werk ist auch das bisher einzige englischsprachige, bereits 1971 von der UNESCO publizierte Übersichtswerk *Modern Korean Painting*[68] aufgebaut, daß sehr knappe werkbiografische Abrisse verschiedener oben erwähnter Kritiker zu zwanzig bekannten Malern gibt.

Der Erfolg von Pak Chŏng-hŭis Konzept des sogenannten „gelenkten

---

64) Kim Yun-su 金潤洙, *Han'guk hyŏndae hoehwasa* 韓國現代繪畵史 [Geschichte der zeitgenössischen koreanischen Malerei], Seoul: Han'guk Ilbosa 1975

65) O Kwang-su 吳光洙, *Han'guk hyŏndae misulsa: ch'ŏn'gubaengnyŏn ihu han'guk misurŭi chŏn'gae* 韓國現代美術史: 1900년 이후 한국미술의 전개 [Geschichte der modernen koreanischen Kunst: Die Entwicklung der koreanischen Kunst nach 1900], Yŏrhwadang misul sŏnsŏ 24, Seoul: Yŏrhwadang 1979, zit.: O Kwang-su, *Han'guk hyŏndae misulsa.*

66) Neben Yi Kyŏng-sŏng und Yi Ku-yŏl ist O Kwang-su, ein Absolvent der Kunstgeschichtsfakultät der Hongik-Universität, der produktivste Kunstkritiker des Landes; neben dem gerade erwähnten Werk, zahllosen Zeitschriftenbeiträgen und Studien zu moderner europäischer Kunst sollten hier noch zwei weitere Bücher über moderne koreanische Kunst Erwähnung finden: *Kŭndae misurŭi sasang not'ŭ* und *Han'guk misurŭi hyŏnjang.*

67) Yun Pŏm-mo, *Hyŏndae misul paengnyŏn.*

68) Paik Syeung-gil, hrsg., *Modern Korean Painting*, Seoul: Korean National Commission for UNESCO 1971, zit.: *Modern Korean Painting*/UNESCO

Kapitalismus" (Fünfjahrpläne, Export-First-Wirtschaft), der nur durch die finanzstarken Investitionen amerikanischer und japanischer Firmen möglich war, führte seit Mitte der 60er Jahre zu einem stetig und überproportional steigenden Wirtschaftswachstum, wovon aber fast ausschließlich die städtische Ober- und die langsam anwachsende Mittelschicht profitierte. Während es der Bevölkerung nach dem Koreakrieg und während der rasanten Wiederaufbauphase für Kunst an der nötigen Muße fehlte, entstand in den 70er Jahren ein wachsendes Interesse an Kunst. Bis Ende der 60er Jahre hatte nur eine Handvoll kurzlebiger Kunstmagazine existiert. Die Ausnahme bildeten hier freilich die wenigen nicht-kommerziellen, von staatlichen Institutionen und Universitäten herausgegebenen und vornehmlich das Feld der älteren Kunst abdeckenden, wissenschaftlichen Kunst- und Kulturzeitschriften wie das vom Koreanischen Nationalmuseum seit 1960 herausgegebene Journal *Misul charyo* 美術資料 [Materialien zur Kunst] oder die von der Koreanischen Kommission der UNESCO publizierten Magazine *Korea Journal* (seit 1961) und *Revue de Corée* (seit 1969).[69] Doch mit dem wirtschaftlichen Aufschwung kam es seit Mitte der 70er Jahre auch zu einem schnell expandierenden Kunstmarkt. Wie schon zu Anfang dieser Arbeit erwähnt, setzt sich dieser Trend bis in die Gegenwart fort. Das älteste, seit 1966 fortlaufend herausgegebene und zugleich für die koreanische Kulturszene der späten 60er und der 70er Jahre einflußreichste Magazin ist zweifellos das von der durch Kim Su-gŭn 金壽根 (1931-1986)[70] ins Leben gerufenen SPACE-Gruppe publizierte Architektur- und Kunstjournal *Konggan* 空間/*SPACE* (seit 1966)[71]. Das Seouler Redaktionsgebäude der Zeitschrift, zugleich Treffpunkt der SPACE-Gruppe, diente seit Anfang der 70er Jahre auch als *sarangbang* 舍廊房[72], eine koreanische Version des französischen *salon*, der dem allgemeinen kulturinteressierten Publikum geöffnet war. Im gesamten Gebäude sowie in einem kleinen Zimmertheater fanden Happenings, Vorfüh-

---

69) In beiden UNESCO-Magazinen zusammen erschienen seit 1961 ca. 150 Artikel und Ausstellungskritiken zur modernen Kunst Koreas; hiervon befaßte sich allerdings kaum eine Handvoll mit moderner Malerei und Grafik vor 1950.

70) Kim Su-gŭn, einer der außergewöhnlichsten Intellektuellen des Landes, den das *Time*-Magazin 1977 zu Recht als den „Lorenzo de' Medici of Seoul" apostrophierte, studierte nach dem Krieg Architektur in Tōkyō und galt neben Kim Chung-ŏp 金重業 (1922-1988), der in Paris studiert hat und später neben seiner Architektentätigkeit u.a. an der Hongik-Universität und in Harvard lehrte, als der bedeutenste Architekt Koreas. Nach seinen (schon 1973 fertiggestellten) Plänen wurde u.a. das Hauptstadion und die Gymnastikhalle für die Olympischen Spiele 1988 erbaut.

Vgl. Udo Kultermann, *Architekten der Dritten Welt*, DuMont Dokumente, Kōln: DuMont Buchverlag 1980, pp. 171-175.

71) Der Zeitschriftentitel ist zwar zweisprachig, doch die darin abgedruckten Beiträge sind es bis auf wenige Ausnahmen nicht.

72) Im traditionellen koreanischen Wohnhaus Bezeichnung des Gästezimmers

rungen experimenteller Theaterstücke, Konzerte von Avantgarde-Musikern, Diskussionen und Ausstellungen statt. Wäre dieses progressive Projekt nicht von Kim Su-gŭn, dem großen Architekten vieler öffentlicher Verwaltungsgebäude und Hauptsitze riesiger koreanischer Firmen, initiiert worden, so hätten weder Zeitschrift noch Gruppe in dieser Form bis heute überleben können. Da die Kultur- und Kunstszene in den 80er Jahren vielschichtiger wurde, verlor die SPACE-Gruppe langsam an Einfluß.

Schon Mitte der 70er Jahre kam es neben einem schnell expandierenden Kunstmarkt auch zu einer Expansion des Verlagswesens, das immer mehr Publikationen zu aus- wie inländischer Kunst hervorbrachte. Es entstanden auch verschiedene Publikationshäuser, die sich wie der Verlag Yŏrhwadang 悅話堂 auf die Publikation von Kunstbüchern spezialisierten. Im Verlagswesen bestand zudem ein deutlicher Trend hin zu mehr- und vielbändigen Ausgaben: in bezug auf die moderne koreanische Kunst bedeutete dies u.a. die Publikation der aus 20 resp. 27 Bänden bestehenden Werke *Han'guk hyŏndae misul chŏnjip* 韓國現代美術全集 [Gesammelte Werke moderner koreanischer Kunst][73] und *Han'guk kŭndae hoehwa sŏnjip* 韓國近代繪畵選集 [Ausgewählte Werke moderner koreanischer Malerei][74]. Außerdem kam es zur Publikation vieler neuer monatlicher oder gar wöchentlicher Kunstmagazine meist minderer Qualität. 1956 war eine, 1966 waren vier, 1976 elf und 1987 schon 18 kommerzielle Kunstzeitschriften auf dem Markt. Allein in den Jahren 1988 und 1989 kamen etwa zwanzig neue Kunstmagazine in die Buchhandlungen.[75] Neben *Konggan/SPACE* sind die wichtigsten, weil qualitativ anspruchsvollsten dieser Magazine die seit 1976 vom Zeitungsverlag Chungang Ilbosa 中央日報社 — dem auch die bedeutende Hoam Art Gallery angeschlossen ist — herausgegebenen *Kyegan misul* 季刊美術 [Vierteljahreshefte zur Kunst], welche seit 1989 als *Wŏlgan misul* 月刊美術 [Monatshefte zur Kunst] fortgeführt werden, sowie das seit 1988 zweimonatlich von der Gana Gallery in Seoul herausgegebene *Kana at'ŭ* 가나아트 [Kana Art]. Während *Wŏlgan misul* eher ein liberales Kunstestablishment vertritt, zeigt sich *Kana at'ŭ* mehr der *Minjung*-Kunst

---

73) Pak Yong-suk 朴容淑 [et al]. *Han'guk hyŏndae misul chŏnjip* 韓國現代美術全集 [Gesammelte Werke moderner koreanischer Kunst], 20 Bde., Seoul: Han'guk Ilbosa 1977-1979, 2. Auflage, Seoul: Chŏnghan Ch'ulp'ansa 1983, zit.: *Han'guk hyŏndae misul chŏnjip*.

74) Kŭmsŏng Ch'ulp'ansa 金星出版社, hrsg., *Han'guk kŭndae hoehwa sŏnjip* 韓國近代繪畵選集 [Ausgewählte Werke moderner koreanischer Malerei], 27 Bde., Seoul: Kŭmsŏng Ch'ulp'ansa 1990

75) Eine vollständige Aufstellung aller zwischen 1956 und 1990 erschienenen Kunstzeitschriften findet sich in Kim Tal-chin 김달진, „Misulchapchiŭi hongsu, silsangŭl punsŏkhanda 미술잡지의 홍수, 실상을 분석한다 [Überschwemmung durch Kunstmagazine, die tatsächliche Situation analysieren]", *Kana at'ŭ* 가나아트, Nr. 15 (September/Oktober 1990), pp. 134-143.

verbunden. Daß sich beide Magazine in ihrer äußerlichen Gestaltung dennoch wie ein Ei dem anderen gleichen, muß wohl als Anzeichen der vollständigen Kommerzialisierung der *Minjung*-Kunst gewertet werden. Nicht ganz zufällig weisen beide viele Ähnlichkeiten mit der ältesten deutschen Nachkriegskunstzeitschrift *das kunstwerk* auf. Doch während der Kohlhammer Verlag von seiner Zeitschrift derzeit nur 2500 Exemplare druckt und die Herausgabe voraussichtlich bald ganz einstellen muß,[76] haben die genannten koreanischen Magazine, deren Preis je Einzelheft bei umgerechnet immerhin ca. 12 DM liegt, eine Auflagenhöhe von ca. 30 000 und sind daher kommerziell sehr erfolgreich.

Die Qualität von Kunstkritik und Kunstjournalismus ist nicht in derselben Weise angestiegen wie die Anzahl und die Auflagen der Publikationen. Viele der weniger auflagenstarken, schlecht gemachten Kunstmagazine werden von wenig qualifizierten Sammlern oder Kulturjournalisten herausgegeben. Die Artikel dieser Magazine lesen sich häufig wie Kurzfassungen bereits anderswo erschienener Beiträge. Wie die Künstler, so blieben auch die Kunstkritiker in den letzten Jahren nicht von Zwistigkeiten, Peinlichkeiten und Skandalen verschont. Ein ebenso lustiges wie bezeichnendes Beispiel gab kürzlich Yun Pŏm-mo, Kunstkritiker und Chefredakteur von *Kana at'ŭ*, als er sich darüber mokierte, daß die Monatszeitschrift *Misul segye* 美術世界 [Welt der Kunst] in ihrer Ausgabe vom Januar 1991 „ein inhaltlich hundertprozentiges Plagiat“[77] eines seiner Ausstellungskritiken abgedruckt habe. Lediglich der Name des Rezensienten und der betreffenden Malerin (*sic*!) waren ausgetauscht worden; so wurde aus der Originalkritik zu einer Einzelausstellung von Yi Hwa-ja 李和子 (geb. 1943) aus Pusan 釜山 die Besprechung einer Ausstellung ihrer Altersgenossin Yun Ae-gŭn 尹愛根 aus Seoul. Trotz dieser Art von Problemen bedeutet die Vielzahl der seit Beginn der 80er Jahre herausgegebenen Publikationen doch schon allein aufgrund der darin vorgenommenen Aufarbeitung bisher unberücksichtigt gebliebener Themen einen merklichen Fortschritt für die Erforschung der modernen koreanischen Kunst (weshalb auch für diese Arbeit fast ausschließlich neuere Artikel und Bücher konsultiert wurden.)

In den 70er Jahren kam es zu einer schnell steigenden Zahl von Gruppen- und Einzelausstellungen, die seither auch immer von einem gesellschaftlich obligatorisch gewordenem Katalog begleitet werden, in dem

---

76) S. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. Oktober 1991

77) Vgl. Yun Pŏm-mo 윤범모, „*Misul segye* p'yojŏl sa'gŏnŭl sŭlp'ŏham 「미술세계」 표절 사건을 슬퍼함 [Trauer um die Plagiat-Affäre von *Misul segye*]“, *Kana at'ŭ* 가나아트, Nr. 19 (Mäi/Juni 1991), p. 26.

eine ebenso obligatorische Einleitung eines Kunstkritikers zu finden ist. Weil diese Einleitungen nur in den seltensten Fällen kritisch sind und im allgemeinen den bzw. die Künstler mit übertriebenen Lobeshymnen bedenken, die zumeist wenig oder nichts über die künstlerischen Arbeiten selbst aussagen, wurde hierfür der Begriff *Churye*-Kritik (*churye pip'yŏng* 主禮批評) geprägt, eine ironische Abwandlung von *churyesa* 主禮辭, dem Terminus für die Ansprache des Zeremonienmeisters bei einer Trauung. In letzter Zeit spricht man sogar von *Tŭllŏri*-Kritik (*tŭllŏri pip'yŏng* 들러리 批評); *tŭllŏri* ist die koreanische Bezeichnung für den Brautführer, ein Amt, das in Korea dem besten Freund des Bräutigams zukommt. Mit dieser sarkastischen Begriffsbildung soll auf die immer weiter fortschreitende Kommerzialisierung und gleichzeitige Gruppenbildung in der südkoreanischen Kunstszene hingewiesen werden.[78] Von der Kritik an der übermäßigen Kommerzialisierung weniger betroffen sind selbstverständlich die Kunstkritiker, die sich dem Lager der Ende der 70er Jahren aufgekommenen, immer noch wachsenden *Minjung*-Bewegung zurechnen. Auf der anderen Seite geht die starke ideologische Überfrachtung der Arbeiten von *Minjung*-Kritikern und Kunsthistorikern unübersehbar zu Lasten wissenschaftlicher Exaktheit und Aufgeschlossenheit. In den 80er Jahren kam es zu einer Polarisierung der Kritikerszene (und der gesamten Kulturszene) Südkoreas. Es zeichnen sich drei Hauptrichtungen ab: a) die Gruppe der Faktensammler, zu der hauptsächlich Kritiker der älteren Generation wie Yi Kyŏng-sŏng oder Yi Ku-yŏl gehören, b) die Gruppe der kunsthistorisch ausgebildeten, bürgerlich-internationalistischen Theoretiker, die von Kritikern wie O Kwang-su und Yi Il gebildet wird, und c) die Gruppe der linksorientiert-nationalistischen *Minjung*-Ideologen, die sich zum Großteil aus Kunsthistorikern und Kritikern der jüngeren Generation wie Yun Pŏm-mo, Kim Yun-su, Ch'oe Min 崔旻 (geb. 1944), Ch'oe Yŏl 崔烈 (geb. 1956) und vielen anderen zusammensetzt.

2. Europa und USA

Seit den 1890er Jahren bemühten sich Kunsthistoriker wie Conrad Fiedler (1841-1895), Julius Meier-Graefe (1867-1935), Adolf von Hildebrand (1847-1921) und andere um eine theoretische Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst — jedoch nicht der Gegenwartskunst des asiatischen Kontinents. Asien, und insbesondere Japan, erweckten genau wie Afrika oder

78) Vgl. *Tonga ilbo* 東亞日報, 2. September 1978; Yi T'ae-ho 이태호, „K'at'allok'üüi misul chŏngbobunsŏk 카탈로그의 미술 정보분석 [Eine Analyse des Informationsgehalts von Ausstellungskatalogen]", *Si'gakkwa ŏnŏ*, Nr. 2, pp. 128-144.

die Südsee-Inseln das Interesse der Kunsthistoriker und Künstler gleichwohl fast ausschließlich in der ihnen zugewiesenen Funktion als Formenlieferant für impressionistische und expressionistische Malerei und Holzschnittkunst. So publizierten z.B. die Brüder Edmond (1822-1896) und Jules Goncourt (1830-1870) längere Arbeiten über die japanischen Künstler Utamaro Kitagawa 歌麿馬山 (1753-1806), der großen Einfluß auf Toulouse-Lautrec (1864-1901) hatte, und über Hokusai Katsushika 北齋中島 (1760-1849), dessen Drucke schon um die Mitte des Jahrhunderts zu Tausenden in westlichen Sammlungen zu finden waren. Doch die ostasiatische Malerei des westlichen Stils wurde erst um die Mitte unseres Jahrhunderts zum Studienobjekt. Während über die moderne Kunst Japans und Chinas in den letzten Jahrzehnten eine Reihe von westlichen Studien vorgelegt wurde, die nicht zuletzt auch durch die diesbezüglichen englischsprachigen Publikationen einheimischer Wissenschaftler angeregt worden sind, ist über moderne koreanische Kunst, sei es nun Malerei oder Grafik oder Architektur, im Westen keine einzige seriöse Forschungsarbeit erschienen!

Wie schon angesprochen ist Korea aufgrund einer zweieinhalb Jahrhunderte währenden strengen Abschließungspolitik erst erheblich später als China und Japan ins Blickfeld des Abendlandes geraten. Vor der Öffnung Koreas gab es daher kaum Literatur in westlichen Sprachen. Eine — wenn auch lückenhafte — Bibliografie[79] des Amerikaners Horace H. Underwood (alias Wŏn Han-gyŏng 元漢慶, 1890-1951) weist für die Zeit von 1595 bis 1880 nicht mehr als 152 Schriften nach, in denen Korea mehr oder weniger ausführliche Erwähnung findet. Nach der Öffnung des Landes stieg jedoch das Interesse sprunghaft an, was sich insbesondere in der Publikation zahlreicher Reisebeschreibungen zeigt: so weist die genannte Bibliografie für das halbe Jahrhundert von 1881 bis 1931 insgesamt 2730 Eintragungen auf. Die Kunst betreffend werden in dieser Liste insgesamt 101 Titel angeführt, wovon nur eine Handvoll vor 1880 erschienen ist.[80] Eine revidierte und erweiterte Version von Underwoods Bibliografie, welche das Schrifttum bis 1950 erfaßt, führt (einschließlich archäologischer Arbeiten) bereits 247 Titel an, wovon sich aber nur 19 Titel mit Malerei befassen.[81] Wie uns diese Bibliografie deutlich vor Augen führt, galt das Interesse westlicher Beobachter und Sammler vor allem koreanischer Keramik und archäologischen Themen, während Architektur und bildnerische

79) Vgl. Horace H. Underwood, „A Partial Bibliography of Occidental Literature on Korea from Earliest Times to 1930", *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. XX (1931), pp. 17-185 und I-XVI.

80) S. ebenda, pp. 151-157.

81) S. G.St.G.M. Gompertz, „Bibliography of Western Literature on Korea from the Earliest Times until 1950", *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. XL (1963), pp. 146-176.

Werke nur wenig Beachtung fanden. Auch die Gegenwartskunst des Landes wurde in der Literatur bis in die 50er Jahre im Westen völlig ignoriert.

Die ersten Versuche zu einer Gesamtdarstellung der Kunstgeschichte Koreas in einer westlichen Sprache kamen aus Deutschland. Schon vor einem knappen Jahrhundert veröffentlichte Professor Ernst Zimmermann eine allgemeine Abhandlung über *Koreanische Kunst*[82]. Nach Angaben Zimmermanns im Vorwort des Buches bot sich ihm durch die Ausstellung koreanischer Kultur-, Kunst- und Naturerzeugnisse im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe ein Anlaß für die Publikation des genannten Bandes. Die Exponate dieser Ausstellung stammten aus der Sammlung Konsul Meyer[83]. Zimmermann bezieht sich in seiner Darstellung aber auch auf Stücke aus den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe sowie dem Museum für Völkerkunde in Hamburg. Unter den auf 20 großformatigen Fotos und in Textillustrationen abgebildeten Sammlungsstücken finden sich auch Werke aus dem letzten und vorletzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts (s. Abschnitt V). Der nur 22 Seiten umfassende Text gibt zum einen mit großer Prägnanz einen Überblick der historischen Entwicklung Koreas bis zum Ende des 16. Jahrhunderts und zum anderen eine mehr vage als analytische, mehr mutmaßende als faktenreiche Schilderung von Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Kunsthandwerk und Keramik Koreas. Der Autor arbeitet dabei insbesondere die Charakteristik koreanischer Kunst im Vergleich zur Kunst der Nachbarländer heraus und betont, „dass sowohl Höhe wie Umfang derselben in früheren Zeiten wirklich bedeutend waren"[84], während die (damalige) Gegenwartskunst „weder sehr mannigfaltig noch künstlerisch bedeutend genannt werden"[85] könne. Zimmermann, der selbst nie in Korea gewesen ist, stützte sich in seiner Darstellung des kulturhistorischen Hintergrundes hauptsächlich auf die Werke des Jesuitenpaters Jean-Baptiste du Halde (1674-1743)[86] sowie die Studien von Julius

82) Ernst Zimmermann, *Koreanische Kunst*, Hamburg: Carl Griese [1895]; zit.: Zimmermann, *Koreanische Kunst*.

83) Hermann Constantin Eduard Meyer (1841-1926) unterhielt in Korea das größte deutsche Handelshaus, nämlich die Firma E. Meyer & Co (kor. Name Sech'ang Yanghaeng 世昌洋行), die u.a. auch die koreanische Regierung in Handels- und Finanzfragen beriet. Im Jahre 1886 erhielt Meyer seine Exequatur als erster Konsul Koreas im Deutschen Reich. Ab 1894 nahm die Firma Beziehungen zum Hamburgischen Museum für Völkerkunde auf, indem sich heute noch eine Reihe von kunstgewerblichen Gegenständen und Genrebildern aus Korea befinden.

84) Zimmermann, *Koreanische Kunst*, p. 21

85) Ebenda, p. 8

86) Auch du Halde ist nie in China oder Korea gewesen. Doch sein vierbändiges Werk, das 1736 in Den Haag erschien und 1741 in einer englischen und 1747 bis 1756 in einer deutschen Übersetzung publiziert wurde, galt während des 18. Jh. als *opus magnum* der angehenden Sinologie sowie als detaillierteste Zusammenstellung des damaligen europäischen Wissens über Korea.

Vgl. Jean-Baptiste du Halde, *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la*

H. Klaproth (1793-1835)[87], Philipp Franz von Siebold (1796-1866)[88] und William E. Griffis[89], die ihre Arbeiten ebenfalls fast ausschließlich auf der Literatur aufgebaut hatten und die koreanische Halbinsel nicht von eigener Anschauung her kannten. (Griffis kam erst nach der Publikation der ersten Auflage seines Buches nach Korea). In einem sich zwischen Zimmermann und einem Kollegen über die gesamte Zeit des Ersten Weltkrieges (1914-1918) hinziehenden „Mottenkampf"[90], der mit einer Rezension seines zweibändigen Buches über *Chinesisches Porzellan* (Leipzig 1913) begonnen hatte, wurde ihm u.a. vorgeworfen, „sich mit seiner Zusammenfassung des von anderen Geleisteten begnügt und auf selbstständige Forscherarbeit verzichtet"[91] zu haben. Sicherlich hat dieser Vorwurf auch schon in bezug auf seine kurze Studie über *Koreanische Kunst* seine Gültigkeit, doch auf der anderen Seite war diese Art der kompilatorischen Kunsthistorik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts durchaus noch üblich. Und den Anforderungen der Wiener Schule —

Tartarie chinoise, Bd. 4, Den Haag: Henri Scheurleer 1736.

87) Der Orientalist und Entdecker Klaproth hatte in seiner Schrift *San kokf tsou ran to sets* mit Anmerkungen versehene französchische Übersetzungen von Hayashi Shiheis 林子平 (1738-1793) Werk *Sankoku tsūran zusetsu* 三國通覽圖說 [Illustrierte Beschreibung dreier Länder, Edo 江戶 1785] und von Abschnitt 353 des *Tai Qing yi tongdi* 太清以通地 [Gesamtgeographie des Qing-Reiches, Beijing 1744] verōffentlicht, die zahlreiche Fakten zur Geschichte Koreas geben.

S. J. Klaproth, übers. und hrsg., *San kokf tsou ran to sets, ou Aperçu général des trois Royaumes*, Paris und London: The Oriental Translation Fund 1832.

88) Der Japan-Forscher Siebold konnte in Japan mit schiffbrüchigen koreanischen Fischern und Kaufleuten Kontakt aufnehmen, mußte sich aber in bezug auf die Geschichte Koreas ausschließlich auf japanische und europäische Literatur stützen.

Vgl. Philipp Franz von Siebold, *Nippon: Archiv zur Beschreibung von Japan und dessen Neben- und Schutzländern: Jezo mit den südlichen Kurilen, Krafto, Koorai und den Liukiu-Inseln, nach japanischen und europäischen Schriften und eigenen Beobachtungen verarbeitet*, Abteilung VII, Leiden und Amsterdam: J.G. La Lau 1851, pp. 1-161 und Appendix.

89) Das um 1880 entstandene rein kompilatorische Geschichtswerk Griffis', einem an der Universität von Tōkyō tätigen amerikanischen Professor, erlebte zwischen 1882 und 1911 neun immer wieder revidierte und erweiterte Auflagen. Griffis schrieb auch kürzere Passagen und Aufsätze zur Kunst Koreas.

Vgl. Griffis, *Corea: The Hermit Nation*; New York: Charles Scribner's Sons 1882; William Elliot Griffis. „The Corean Origin of Japanese Art", *Century Illustrated Monthly Magazine*, Vol. XXV (1882), pp. 224-229.

90) Friedrich Perzyński, „Antwort darauf", *Ostasiatische Zeitschrift*, 6. Jg., Heft 1/2 (April-September 1917), p. 115; zit.: Perzyński, „Antwort".

Der von Perzyński gebrauchte Ausdruck „Mottenkampf" ist eine Anspielung auf eine Novelle von H. G. Wells, welche die tragisch-komische Rivalität zweier Mottenforscher schildert, deren gesamte Existenz sich immer weiter aufeinander bezieht; nach dem Tod des einen endet der andere, dessen Forschung ohne seinen Gegner sinnlos geworden zu sein scheint, schließlich in der Gummizelle.

91) Perzyński, „Antwort", p. 115

Quellenkunde und Quellenkritik verbunden mit Museumsarbeit, Denkmalpflege, Ikonografie und Universitätslehre — konnte das ferne Korea betreffend damals noch niemand nachkommen.

Nur zwei Jahre nach Zimmermanns Publikation erschien im Jahre 1897 ein mit knappen Objektbeschreibungen und über 300 Skizzen versehener Katalog der *Koreanische[n] Sammlung des Museum Umlauff Hamburg*[92]. Die Sammlung umfaßte ca. 500 Objekte: Kleidungsstücke, Waffen, Schmuckstücke und andere kunstgewerbliche Kostbarkeiten. Die Sammlungsstücke setzten sich vor allem aus Teilen einer älteren Sammlung der Gebrüder Dörries und aus Objekten zusammen, die die Japaner während des Japanisch-chinesischen Krieges (1894-1895) auf den Schlachtfeldern Koreas gesammelt bzw. erbeutet hatten. Der Katalog, der kaum Hintergrundinformationen zur Geschichte oder Kunstgeschichte Koreas gibt, verdeutlicht, daß damals bei der Beschäftigung mit „exotischen Randvölkern" weniger kunsthistorische als vielmehr ethnographische Gesichtspunkte im Mittelpunkt des Interesses standen.

André Eckardt[93] (alias Ok Nag-an 玉樂安, 1884-1974) war der erste, der eine auf eigener Museumsarbeit, Denkmalpflege und Quellenkunde im Lande selbst beruhende, ebenso umfassende wie detaillierte Studie über koreanische Kunst veröffentlichen konnte. Nach dem Besuch eines humanistischen Gymnasiums hatte der junge Eckardt in München ein Studium der Philosophie, Religionswissenschaft, Kunstgeschichte, Völkerkunde sowie einiger Sprachen aufgenommen. Als Sohn eines Professors und Kunstmalers war er auch im Zeichnen und der Ölmalerei unterrichtet worden und beschäftigte sich zudem mit Musik und Komposition. Der humanistisch gebildete und vielseitig talentierte Mönch reiste 1909 als Missionar des Benediktiner-Ordens nach Korea, wo er bis Ende 1928 als solcher tätig war. Im Jahre 1929, gleich nach seiner Heimkehr, erschien seine noch in Korea fertiggestellte *Geschichte der koreanischen Kunst*[94], die erste fundamentale Arbeit über Korea in deutscher Sprache.

---

92) J.F.G. Umlauff, *Die Koreanische Sammlung des Museum Umlauff Hamburg*, Hamburg: Museum Umlauff [Vorwort 1897]

93) Als Benediktiner-Missionar trug er den Namen „Pater Andreas Eckardt"; unter diesem Namen erschienen auch viele seiner Publikationen. Da er später aus dem Orden austrat und heiratete, nahm er wieder seinen Geburtsnamen André (in Publikationen häufig ohne Akut) an.

94) Andreas Eckardt. *Geschichte der koreanischen Kunst*, Leipzig: Verlag Karl W. Hiersemann 1929; zit.: Eckardt, *Geschichte der koreanischen Kunst*. Im selben Jahr erschien auch eine englische Version: *A History of Korean Art*, übers. aus dem Deutschen von J.M. Kindersley, London: E. Goldston 1929.

Aus dem Gesamtwerk Eckardts, der in den sechs Jahrzehnten zwischen 1914 und 1974 um die 30 Bücher und zahllose Artikel[95] zu Schrift und Sprache, Geschichte und Kunstgeschichte, Musik und Tanz, wie auch zu Religion und Philosophie Südost- und Ostasiens veröffentlicht hatte und ab 1950 an der Universität München koreanische Sprache dozierte, kann geschlossen werden, daß er sich selbst als einen in der Tradition der großen Humanisten stehenden „Forscher und Kulturträger"[96] sah. Aber gerade in dem Anspruch dem Bilde des Globalgelehrten zu entsprechen, ein Anspruch, der im Zeitalter des Humanismus von vielen Missionaren eingelöst worden war, lag Eckardts Stärke ebenso wie seine Schwäche. Ebenso wie seine Wörterbücher und linguistischen Thesen entsprachen auch die etwas oberflächlichen Darlegungen in seiner *Geschichte der koreanischen Kunst* schon bei Erscheinen des Bandes nicht mehr dem neuesten wissenschaftlichen Forschungsstand. Obwohl er in Korea mit japanischen Archäologen und Kunsthistorikern zusammengearbeitet hatte und eine Reihe japanischer Publikationen anführt,[97] so hat er doch viele neuere Forschungsergebnisse außer Acht gelassen. Auch ging er in seinem mit hunderten von eigenen Fotos außerordentlich reich illustrierten Band bei der Darstellung der verschiedenen kunstgeschichtlichen Epochen und Stile leider sehr unsystematisch und wenig ausgewogen vor. Der hier zu besprechenden Malerei des letzten Drittels der Yi-Zeit widmete Eckardt nur wenige Seiten in Form lexikalischer Eintragungen zu einigen bekannten Künstlern; Grafik und Druckgrafik werden auf knapp drei Seiten abgehandelt.[98] Dennoch ist dieses Buch, insbesondere in Anbetracht des zuvor oder gleich-

---

95) Eine Liste seiner bedeutensten Veröffentlichungen (bis 1960) findet sich in August Riekel, hrsg., *Koreanica: Festschrift Prof. Dr. Andre Eckardt zum 75. Geburstag*, Baden-Baden: Verlag August Lutzeyer 1960, pp. 169-179.

96) Andre Eckardt, *Wie ich Korea erlebte*, Frankfurt/M. und Bonn: Verlag August Lutzeyer 1950, p. 62 et passim; zit.: Eckardt, *Wie ich Korea erlebte*.
In diesen veröffentlichten Reminiszenzen erwähnt Eckardt bezeichnenderweise nicht ein einziges mal, daß er in Korea als Missionar tätig war!

97) Eckardt beteiligte sich u.a. an verschiedenen Ausgrabungen von Gräbern aus der Koguryŏ-Zeit, an der – leider unsachgemäßen – Restaurierung der in Ostasien in dieser Form einmaligen Höhle von Sŏkkuram 石窟庵 (wörtl.: „Fels-Höhlen-Tempelchen"), einer in der Mitte des 8. Jh. künstlich angelegten und mit einem buddhistischen Skulpturen- und Reliefprogramm versehenen Felsengrotte, sowie an der Einrichtung und Gestaltung der ersten beiden großen Museen in Seoul.
Vgl. Andreas Eckardt, „Das große Königsgrab Yangwon's: Ein Beitrag zur koreanischen Kunstgeschichte", *Ostasiatische Zeitschrift*, 3. Jg. der neuen Folge, Heft 1/2 (Januar-Juni 1926), pp. 64-69; Eckardt, *Geschichte der koreanischen Kunst*, pp. 44-46, 48-51, 114-117, 124-139 et passim; Eckardt, *Wie ich Korea erlebte*, pp. 44ff.

98) S. Eckardt, *Geschichte der koreanischen Kunst*, pp. 145-148, 151f und 153ff.

zeitig von Dilettanten wie dem Amerikaner Ernest F. Fenollosa (1853-1908)[99] oder professionellen deutschen Kunsthistorikern und Ostasien-Spezialisten wie Otto Kümmel (1874-1974)[100] oder Adolf Fischer (1856-1914)[101], dem Gründer des Kölner Museums für Ostasiatische Kunst, Hervorgebrachtem eine beachtenswerte Pionierarbeit.

Ein Jahr nach Eckardts Buch, doch bereits vor dessen Publikation fertiggestellt, erschien ein längerer, illustrierter Artikel des anglikanischen Bischofs Charles Hunt über koreanische Maler.[102] Abgesehen von einem kurzen Essay Homer B. Hulberts (alias Hal Po 轄甫, 1863-1949) über die Kunst des Holzschnittes[103] ist Hunts Arbeit der erste seriöse Versuch westlichen Lesern einen Überbick über die Bildmedien Koreas von den Wandmalereien der Koguryŏ-Gräber bis zu den Porträts und Landschaftsmalereien des 18. Jahrhunderts zu verschaffen. In Anlehnung an den von

---

99) Von Fenollosa, über den später noch ausführlicher zu sprechen sein wird, erschien 1912 eine posthum von seiner Witwe zusammengetragene und bearbeitete, zweibändige Publikation über ostasiatische Kunst, die auch die frühe Kunst Koreas mit einbezieht. Fenollosa verwehrt zwar insbesondere der von koreanischen Künstlern geschaffenen buddhistischen Plastik nicht seine Anerkennung, tut dies aber unter Heranziehung recht obskurer Thesen zur Stilgeschichte sowie zahlreicher sachlicher Fehler. In der ein Jahr später erschienenen deutschen Ausgabe wurde bereits versucht einen Teil dieser Irrtümer zu korrigieren.

S. Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese & Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design*, Vol. 1, hrsg. Mary Fenollosa, London: William Heinemann 1912, pp. 45-71 (dt. Ausg.: *Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst*, Bd. 1, durchg. und bearb. von Hara Shinkichi, übertragen aus dem Englischen von Fr. Milcke, Leipzig: Verlag von Karl W. Hiersemann 1913, pp. 60-88).

100) In seiner allgemeinen Geschichte der Kunst Ostasiens, die für lange Zeit als das Standardwerk zu diesem Gebiet galt, widmete Kümmel der koreanischen Kunst ganze fünf Seiten!

S. Otto Kümmel, *Die Kunst Chinas, Japans und Koreas*, Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1929, pp. 187-191.

101) Fischer schreibt, daß er bei seinen beiden Besuchen in den Jahren 1905 und 1910 in Korea nur die in ihre „schmutzigen (...) weit abstehenden Kleider" gehüllten, „herumlungernden Bewohner" (p. 149) beobachten, aber „nirgendwo auf eine Spur einer einst höheren Kultur" (p. 151) stoßen konnte. Dagegen sah er „auf niedrigster Stufe stehende Erzeugnisse, die ein Wildenstamm zuwege bringen und ohne Schwierigkeit übertreffen könnte" (p. 151), sah in buddhistischen Tempeln nur „ganz rohe unkünstlerische Dutzendware" (p. 153), und fand im ganzen Land lediglich Malereien, die sich „in den allerbesten Fällen chinesischen Mingmalereien dritten Ranges näherten" (p. 154). Adolf Fischer, „Über koreanische Kunst", *Orientalisches Archiv*, Bd. 1 (1910/11), Heft 3, pp. 149-158.

102) S. Charles Hunt, „Some Pictures and Painters of Corea", *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. XIX (1930), pp. 1-34.

103) S. Homer B. Hulbert, „Xylographic Art in Korea", *The Korea Review*, Vol. 1, No. 3 (March 1901), pp. 97-101.

Hunt auch zitierten Band O Se-ch'angs von 1928 präsentiert der Autor sein lexikalisches Wissen in Form kurzer Künstlerbiografien und fügte sich damit sowohl der ostasiatischen Tradition einer immer neuen Aufarbeitung lexikalischen und rezitativen Wissens wie auch der positivistischen Tradition Frankreichs und Englands ein.

Dieser in den Ostasienwissenschaften vorherrschende „Drang der Leute zu Altertümelei, Bibliographie, Anmerkungen, Kommentaren, *‚proleptischen Bemerkungen'* und anderen Gattungen"[104] ließ erst mit den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges nach. In den USA begann man mit der Ausbildung von China- und Japan-Spezialisten, die sich in ihrer Arbeit auf einzelne Disziplinen wie Geschichte oder Kunstgeschichte beschränkten. Damit war der Absprung von dem „seltsamen polyglotten Sammelsurium"[105] der Orientalischen Studien gelungen, in dessen Nachfolge die Fächer Sinologie, Koreanistik und Japanologie in vielen europäischen Ländern stehen, und an dessen Folgeerscheinungen sie bis heute erlahmen. So erschienen nach dem Kriege zahlreiche hochspezialisierte Studien zur Kunst Chinas und Japans; dabei wurden von Michael Sullivan, John M. Rosenfield, Doris Croissant (geb. 1935), John Clark und anderen auch eine Reihe anregender Studien zur Kunst des späten 19. und des 20. Jahrhunderts vorgelegt. Da sich aber in bezug auf Korea die Ausbildungssituation an den Universitäten kaum verbessert hatte, liegt auch bis heute keine nennenswerte Zahl an qualifizierten Arbeiten zur Kunst des Landes vor.

Der Koreakrieg (1950-1953), dessen Ausbruch erstmals das Interesse der Weltöffentlichkeit auf Korea lenkte, zog eine Unzahl von hauptsächlich journalistischen Publikationen nach sich. Leider blieb die Liste qualifizierter Fachliteratur zur Kunst des Landes auch nach dem Krieg sehr klein.[106] Dies läßt auf ein mangelndes Interesse an koreanischer Kalligrafie, Malerei und Grafik schließen. Doch liegt es nicht am fehlenden Interesse allein: einer der Hauptgründe für das Fehlen westlicher Studien zur koreanischen Kunst ist die Sprachbarriere, die für eingehendere Studien überwunden werden muß. Während sinologische und japano-

---

104) Arthur F. Wright, „Der moderne Forscher und die chinesische Geschichtsschreibung", übers. aus dem Amerikanischen von Karl-Theo Humbach, *Saeculum*, Bd. XXIII (1972), Heft 4, p. 329

105) Ebenda, p. 328

106) Wenn Kim Li-na meinte, ihren Lesern in einer 1980 erschienenen Bibliografie ausgewählter westlicher Literatur über Korea guten Gewissens nur eine einzige Buchveröffentlichung zur Architektur und lediglich vier Bücher zur Malerei empfehlen zu können, so ist dies ein signifikantes Beispiel für den Mangel an qualifizierten Arbeiten auf diesem Gebiet.
Vgl. Lena Kim Lee, „Art, Music, and Drama", pp. 196ff.

logische Forschungen schon auf eine durch die ersten Missionare begründete jahrhundertelange Tradition zurückblicken können und sich Berge von Publikationen aller Art übereinandertürmen ließen, konnte die wissenschaftliche Beschäftigung mit Korea erst nach dem Koreakrieg an einigen amerikanischen und europäischen Universitäten Fuß fassen. Ein Historiker oder Kunsthistoriker hatte daher aufgrund der wenigen qualifizierten Werke in westlichen Sprachen noch bis vor wenigen Jahren nicht die Möglichkeit sich entsprechendes Hintergrundmaterial über Kultur und Geschichte Koreas zu besorgen. Auch heute ist die Situation noch immer äußerst unbefriedigend. Versuche ohne entsprechende Sprachkenntnisse über koreanische Kunst zu schreiben haben oft zu sehr merkwürdigen Ergebnissen geführt. Hier nur zwei Beispiele aus einer endlosen Liste von möglichen Beispielen, welche die Verknüpfung von Sprach-, Kultur- und Geschichtsverständnis demonstrieren: 1) Ein angesehener französischer Spezialist für ostasiatische Kunst führte noch 1961 in einem Abriß der Geschichte koreanischer Kunst nach einer äußerst konfusen Erklärung[107] und ohne irgendeine historische Rechtfertigung koreanische(!) Personen- und Ortsnamen in einer Art Lotteriespiel mal nach chinesischer, mal nach japanischer und mal nach koreanischer Aussprache an. Es gelang dem Autor damit mehr als ein Millennium eigenständiger koreanischer Geschichte einfach zu ignorieren und seine eigene Darstellung *ad absurdum* zu führen. 2) Der Direktor des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln behauptete 1984, wohl placiert in der Einleitung des Kataloges zur bisher umfangreichsten Ausstellung koreanischer Kunstschätze, die jemals im Westen gezeigt wurde, daß das *Han'gŭl*-Alphabet (— „[which] has proved to be as excellent a system for writing Korean in the twentieth century as it was when it was first invented“[108] —) „keine Ideallösung zur korrekten Wiedergabe des tatsächlichen Klangs der heutigen koreanischen Sprache darstellt“[109]. Der Direktor begründet seine unhaltbare Behauptung an gleicher Stelle mit der in diesem Zusammenhang völlig verfehlten Feststellung, die Zeitschrift *Korea Journal*

---

107) „Les noms propres coréens s'écrivent en caractères chinois: Eckardt les cite, fort logiquement, dans la prononciation coréenne que peu d'Européens ont étudiée; la prononciation chinoise est décidément plus intelligible; mais les auteurs japonais n'emploient que la lecture sino-japonaise qui, en raison des nombreuses homonymies, est extrêmement confuse.“ Jean Buhot in: Raymont Queneau, hrsg., *Histoire de l'Art*, tome 1 (Le Monde Non-Chrétien), Encyclopédie de la pléiade, Paris: Gallimard 1961, pp. 1442 und 1444.

108) Edwin O. Reischauer, in John K. Fairbank, Edwin O. Reischauer, Albert M. Craig, *East Asia: Tradition and Transformation*, Boston: Houghton Mifflin Company 1973, p. 311

109) Roger Goepper in: *Kunstschätze aus Korea*, p. 16.

habe „im August 1982 nicht weniger als fünfundzwanzig Systeme einer Umschrift in das westliche Alphabet zusammengestellt". Tatsächlich listet schon Hermann Lautensach (1886-1971) in seiner Geographie Koreas allein für den Namen der heutigen nordkoreanischen Hauptstadt P'yŏngyang 平壌 56 verschiedene Transkriptionen auf. Bis heute wurden aber für das Koreanische nicht nur 25 oder 56, sondern mehr als zweihundert Transkriptionssysteme entwickelt. Erstaunlich und für die (Un)kenntnis koreanischer Kultur im Westen bezeichnend ist weniger der hier begangene, leicht nachvollziehbare logische Fehler (falsche Bezugspunkte), als vielmehr die Tatsache, daß selbst bei einem weltweit anerkannten Fachmann für ostasiatische Kunst eine so frappante Unkenntnis und Desinformation über solch grundlegende Elemente einer Kultur wie Sprache und Schrift bestehen. Das koreanische Alphabet ist wegen seines simplen und logischen Aufbaus allgemein als eine in Ostasien einmalige kulturelle Leistung anerkannt worden. Die Genialität dieses Alphabets hatte während des Chinesisch-japanischen Krieges selbst in Japan einige junge Intellektuelle davon überzeugt, daß eine Schriftreform durchgeführt werden müsse, die den Gebrauch chinesischer Schriftzeichen abschaffen und die ausschließliche Verwendung von *han'gŭl* einführen sollte — einem Alphabet, das zur vereinfachten Wiedergabe des Japanischen weit besser geeignet sei als das lateinische Alphabet.[110] Neben den oben angeführten faktischen Mißverständnissen kommt es aber auch, und dies ist das wichtigere, zu grundsätzlichen Mißverständnissen in bezug auf die soziale Realität eines Volkes. Obwohl wichtige Argumentationsglieder von Benjamin L. Whorfs (1897-1941) Theorie[111] inzwischen widerlegt wurden, sollten wir doch durch die sprachphilosophischen und -ethnologischen Beiträge Whorfs und Ludwig Wittgensteins (1889-1951) dafür sensibilisiert worden sein, wie Menschen durch die von ihnen gesprochenen Sprachen in einem beachtlichen Maße sowohl in ihrem Wahrnehmungsvermögen als auch in ihrer Denkweise beeinflußt werden.[112]

---

110) Dieser Vorschlag wurde 1895 erstmals von Miyake Setsurei 三宅雪嶺 (1860-1945), einem früheren Studenten von Fenollosa, in der Zeitschrift *Taiyō* 太陽 [Die Sonne] gemacht.

Vgl. Donald Keene, „The Sino-Japanese War of 1894-95 and Its Cultural Effects in Japan", *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, hrsg. Donald H. Shively, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1971, pp. 169f.

111) Die als „Whorfian hypothesis" bekannt gewordene Theorie des amerikanischen Linguisten besagt, daß die Struktur einer Sprache die Art und Weise des Denkens eines Sprechers dieser Sprache bestimmt. Dies führt die Sprecher verschiedener Sprachen dazu die Welt auf verschiedene Weise wahrzunehmen.

112) Der französische Sinologe Jacques Gernet (geb. 1884) kommt zu der provokanten Schlußfolgerung: „[L]a structure des langues indo-européennes a

Im Jahre 1962, über drei Jahrzehnte nach Eckardts Buch, wagte die Amerikanerin Evelyn McCune (geb. 1907)[113], die in Korea aufgewachsene Tochter eines Lehrers an einer methodistischen Missionsschule, mit ihrem hervorragend illustrierten und dickleibigen Band *The Arts of Korea*[114] den zweiten großen Versuch einer Gesamtgeschichte koreanischer Kunst in einer westlichen Sprache. Leider brachte McCune eine haarsträubende Anzahl von historischen, inhaltlichen und formalen Fehlern in ihr Buch mit ein. Auch sind die von ihr vorgebrachten kurzen Beschreibungen verschiedener Techniken und Stile oft sehr subjektiv und können nicht immer durch kunsthistorische Analysen nachvollzogen werden. Die von der Autorin vorgetragenen Thesen über koreanische Mentalität und die Charakteristik koreanischer Kunst spiegeln allzu oft nur die Anschauungen japanischer Archäologen, Kunsthistoriker und Museumskuratoren wieder, welche diese vor und nach 1945 in zahllosen Publikationen verbreitet hatten. So korrespondiert McCunes These vom „cult of weakness"[115], der die Koreaner angeblich vor einer Assimilation mit dem chinesischen oder japanischen Reich schützte, augenscheinlich mit den Hauptthesen Yanagi Muneyoshis, der in seinem bereits angesprochenen Werk Charakteristik und ästhetische Reize koreanischer Kunst unter der Formel von der „Schönheit der Wehmut" zu subsumieren suchte. Beidemal wird die angebliche, der Halbinsel durch ihre geographische Lage aufgezwungene Schwäche als typische Eigenschaft des Landes, seiner Bewohner und ihrer Kunst hervorgehoben. Ebenso wie zuvor genannte Werke endet auch McCunes Buch mit dem

---

conduit le monde grec et, à sa suite, le monde chrétien à se former l'idée de réalités transcendantes et immuables opposées aux réalités sensibles et transitoires." (p. 330) „Le maniement de la langue chinoise met en œuvre d'autres mécanismes mentaux et développe d'autres apitudes que ceux qui ont été privilégiés en Occident. Rapprochements et combinaisons prédominent sur les articulations logiques." (p. 327) „Structures et morphologie linguistiqes semblent donc avoir orienté la pensée en Chine et en Occident dans des directions différentes et servi de basse au développement de traditions intellectuelles et religieuses qui constituent de vastes ensembles indépendants." (p. 332) Jacques Gernet: *Chine et christianisme: Action et réaction*, Bibliothèque des histoires, Paris: Gallimard 1982, zit.: Gernet, *Chine et christianisme*. Zu einer schlagenden Kritik an Gernets Argumentation siehe Howard L. Goodman und Anthony Grafton, „Ricci, the Chinese, and the Toolkits of Textualists", *Asia Major*, Third Series, Vol. III, Part 2 (1990), pp. 108-114, zit.: Goodman/Grafton, „Textualists".

113) Näheres zu ihrer Biografie findet sich in dem aufschlußreichen Interview-Artikel von Robert Sayers, „Of Korean Nights and Tigers: An Interview with Evelyn McCune", *Korean Culture*, Vol. 8, No. 4 (Winter 1987), pp. 26-38.

114) Evelyn McCune, *The Arts of Korea: An Illustrated History*, Rutland, Vermont und Tōkyō: Charles E. Tuttle Company 1962

115) Ebenda, p. 21

Ende der Yi-Zeit.

In den 60er, 70er und 80er Jahren folgten dann weitere Darstellungen, die einen allgemeinen Überblick koreanischer Kunst zu präsentieren versuchten. Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang ein Buch über *Alte koreanische Kunst*[116] aus der Tschechoslowakei und Peter Swanns für eine breitere Öffentlichkeit bestimmter Band *Art in China, Korea and Japan*[117]. Swanns Studie ist der erste Versuch durch eine formale Analyse von Stilen und Techniken sowie den Vergleich mit China und Japan die Charakteristik koreanischer Kunst herauszuarbeiten. Auch ohne sich wie Eckardt, McCune u.a. auf das Terrain gewagter Theorien zu begeben kommt der Autor so zu überzeugenden Schlußfolgerungen. Weit weniger überzeugend und eher wie ein Produkt des 19. Jahrhunderts erscheint die *Einführung in die Kunst Koreas*[118] von Renée Violet (geb. 1931). Das 1987 in der DDR publizierte Buch geht streng chronologisch vor und stützt sich dabei weder auf schriftliche Quellen noch auf Museumsarbeit. Selbst die angegebene Sekundärliteratur ist oft obskur. Nicht mehr als knappe Angaben zu Material, Zeit der Erschaffung und Maße eines Exponates bieten die katalogartigen Veröffentlichungen *Koreanische Malerei*[119] von Alfred Janata und *Arts de la Corée*[120] von Huguette Rousset. Alle genannten Autoren beenden ihre Betrachtungen mit dem Jahre 1910. Der erwähnte Kunstkritiker Yi Kyŏng-sŏng vermerkte daher schon vor zwei Jahrzehnten:

> Eine wirklich ganz erstaunliche Tatsache ist, daß sich sogar nach der Befreiung im Jahr 1945 die Experten für koreanische Kunst nicht mit der Zeit nach 1910 befaßten. Da für sie die koreanische Kunst mit der Yi-Zeit endete, gingen sie über die Existenz der später entstandenen Kunst gleichgültig und ausweichend hinweg.[121]

---

116) Werner Forman und Jaroslav Barinka, *Alte koreanische Kunst*, Prag: Artia Praha 1962; im selben Jahr erschienen Paralleleditionen in tschechischer, russischer und englischer Sprache.

117) Peter Swann, *Art in China, Korea and Japan*, London: Thames and Hudson 1963; eine deutschsprachige Übersetzung liegt vor als: *Die Kunst des Fernen Ostens: China, Korea, Japan*, München und Zürich: Droemersche Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf. 1966.

118) Renée Violet, *Einführung in die Kunst Koreas*, Seemann-Beiträge zur Kunstwissenschaft, Leipzig: VEB E.A. Seemann Verlag 1987

119) Alfred Janata, *Koreanische Malerei*, Wien: Verlag Brüder Rosenbaum 1963

120) Huguette Rousset, *Arts de la Corée*, Fribourg: Office du Livre 1977

121) Yi Kyŏng-sŏng 李慶成, „Han'guk kŭndae misul yuksimnyŏn sosa 韓國近代美術 60年 小史 [Abriß der 60-jährigen Geschichte moderner koreanischer Kunst]", *Han'guk kŭndae misul: Han'guk kŭndae misul yuksimnyŏnjŏn torok* 韓國近代美術: 韓國近代美術 60年 展 圖錄, hrsg. Kungnip Hyŏndae Misulgwan 國立現代美術館, Seoul: Kwangmyŏng Ch'ulp'ansa 1973, p. 225, zit.: Yi Kyŏng-sŏng, „Han'guk kŭndae misul yuksimnyŏn sosa".

Als Beispiel für seine Kritik nennt Yi dann die von Evelyn McCune, Kim Chae-wŏn und Kim Wŏn-yong in den 60er Jahren publizierten Übersichtswerke. Seit Yi Kyŏng-söngs kritischer Stellungnahme hat sich die Situation nur unwesentlich verbessert.

Seit dem Ende der 50er Jahre liegen auch einige an westlichen Universitäten erstellte und in westlichen Sprachen verfaßte spezialisierte Studien vor. In einem Vortrag über „Western Research on Korean Art History" nannte Youngsook Pak (Pak Yŏng-suk 朴英淑, geb. 1941), Lektorin für koreanische Kunst an der University of London, allerdings nicht mehr als elf Dissertationen.[122] Mit zwei kürzlich in Paris und Heidelberg fertiggestellten Arbeiten[123] sind es 13, und bezieht man noch sämtliche Ostblockländer mit ein,[124] dann sind es sogar 14 Dissertationen. Von diesen Arbeiten behandeln je zwei frühe Töpferware, buddhistische Skulptur sowie buddhistische Malerei; je vier befassen sich mit der Literatenmalerei und der Landschaftsmalerei der Yi-Zeit. Signifikant für den Stand der westlichen Forschung zur koreanischen Kunst ist auch, daß elf unter den 14 Verfassern koreanischer Nationalität sind. Neben diesen Dissertationen, wenigen Ausstellungskatalogen[125] und publizierten Fach-

---

122) Vollständige bibliografische Angaben zu diesen Dissertationen finden sich bei Youngsook Pak. Der Titel ihres Vortrags ist insofern ein wenig irreführend, als daß Dr. Pak ausschließlich Dissertationen in ihre Betrachtung einbezog und andere veröffentlichte Forschungsarbeiten hier außer Acht ließ.

Vgl. Paks Vortrag „Western Studies of Korean Art History" auf der 10. AKSE-Jahreskonferenz, Bochum, 8.-13. April 1986; rev. Fassung veröffentlicht als: Youngsook Pak, „Western Research on Korean Art History", *Twenty Papers on Korean Studies Offered to Professor W.E. Skillend*, Cahiers d'Études coréennes 5, hrsg. Daniel Bouchez, Robert C. Provine und Roderick Whitfield, Paris: Collège de France, Centre d'Études Coréennes 1989, pp. 219-229.

123) S. Kim Kee-hong, „L'influence de la peinture des lettrés des Qing sur la peintre coréenne des XVIIIe et XIXe siècles" (Dissertation), Paris: Université Paris IV 1990. Die Heidelberger Dissertation aus dem Jahre 1988 ist kürzlich im Druck veröffentlicht worden: Burglind Jungmann, *Die koreanische Landschaftsmalerei und die chinesische Che-Schule: Vom späten 15. bis frühen 17. Jahrhundert*, Münchener ostasiatische Studien: Sonderreihe 4, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1992.

124) Neben einer Reihe von Artikeln in Fachzeitschriften über den Landschaftsmaler Chŏng Sŏn 鄭敾 (Kyŏmjae 謙齋, 1676-1759) schrieb L.I. Kireeva auch ihre Dissertation über diesen Künstler: Л. И. Киреева, „Роль Чон Сона и художников-жанристов XVIII века в развитии национальной культуры Кореи" (Dissertation), Moskau: Universität Moskau 1973.

125) In den Jahren 1957 und 1958 zog erstmals eine aus Leihgaben verschiedener Museen Südkoreas zusammengestellte Wanderausstellung von *Meisterwerke[n] koreanischer Kunst* durch die USA. 1961 und 1962 kam diese Ausstellung nach London, Paris, Den Haag, Stockholm, Wien und Frankfurt am Main. Die zweite große Wanderausstellung von *Kunstschätze[n] aus Korea* wurde in den Jahren 1984 und 1985 in London, Hamburg und Köln gezeigt. Daneben gab es auch kleinere Ausstellungen über spezielle Themen wie Druck-

studien zu Keramik, Möbeldesign, buddhistischer Skulptur usw. wurde von Europäern und Amerikanern, ebenso wie von an westlichen Universitäten arbeitenden Koreanern seit Ende der 50er Jahre eine Reihe von kunsthistorischen Aufsätzen in Fachzeitschriften wie *Oriental Art* (London) oder *Apollo* (London) publiziert. Keine der Dissertationen, publizierten Fachstudien oder Abhandlungen in Fachzeitschriften beschäftigt sich mit der modernen Kunst Koreas. Lediglich die seit 1979 vierteljährlich erscheinende Zeitschrift *Korean Culture* (Los Angeles) veröffentlichte bisher neben Artikeln zur traditionellen Kunst auch einige Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Da dieses Magazin recht flapsig ediert wird, sich auch nicht als Fachzeitschrift versteht, sondern sich an eine breitere Leserschaft wendet (insbesondere an die Zweit- und Drittgenerationen koreanischer Immigranten), sind die Artikel von recht unterschiedlicher Qualität. Daneben existieren nur Faltblätter, Ausstellungskataloge und -kritiken sowie eine Handvoll — oft von den Künstlern selbst herausgegebene — Monografien zu zeitgenössischen koreanischen Künstlern.[126] Auch die bereits angesprochene *Minjung*-Bewegung hat zwar in den USA und Europa (insbesondere in Deutschland) seit 1982 zu einer Reihe von Ausstellungen und damit zusammenhängenden Publikationen geführt,[127] doch steht eine seriöse wissenschaftliche Untersuchung bisher noch aus.

Der eklatante Mangel an Studien zur modernen Kunst des kleinen Landes ist zum einen auf das Image Koreas (Koreakrieg, Entwicklungsland, Diktatur usw.), das damit verbundene fehlende Interesse, die bereits angesprochene Sprachbarriere, und natürlich auch auf das Fehlen wirklich qualifizierter koreanischer Studien zurückzuführen. Es erschienen nicht nur außerordentlich wenige Arbeiten in westlichen Sprachen, es arbeiteten (abgesehen von einigen Doktoranden) auch nur wenige koreanische Kunsthistoriker über eine längere Periode im westlichen Ausland: Chang-su Houchins (Cho Ch'ang-su 趙昌洙), ein Spezialist für koreanische Ethnologie und Kunst, forscht an der Smithsonian Institution in Washington, D.C.; Youngsook Pak, die am Seminar für Ostasiatische Kunst der Universität Heidelberg graduierte, unterrichtet seit einiger Zeit an der School of Oriental and African Studies (SOAS) der Londoner Universität;

---

grafik, Keramik und Stickerei.

126) Eine Ausnahme sind hier selbstbverständlich die zahlreichen Arbeiten über Nam June Paik, der als Auslandskoreaner allerdings auch eine besondere Position einnimmt. Eine recht vollständige Liste westlicher Publikationen zu Paik findet sich in Edith Decker, *Paik-Video*, DuMont Dokumente, Köln: DuMont Buchverlag 1988, pp. 211-222.

127) S. Anm. 9 der Einleitung.

und Kumja Paik Kim, die Asiatische Kunstgeschichte an der Stanford University studierte, ist als Kuratorin der 1991 eröffneten koreanischen Abteilung des Asian Art Museum of San Francisco tätig.[128] Zum anderen sind auch das Studienangebot und die damit zusammenhängenden Forschungsschwerpunkte an den Universitäten (die wiederum von den zuvor genannten Punkten beeinflußt werden) für den Mangel an qualifizierten Studien verantwortlich. Die Kunstgeschichte als Universitätsfach beschränkt sich im allgemeinen auf die Vermittlung abendländischer Kunst. Wie Clark keineswegs überspitzt formulierte: „Except for the most determined, Art Schools tend to regard anything from Tibet to Africa as peripatetic soft options for freaks. This institutional frame seems to be a blunt reflection of the cultural place given to all the non-ethnic."[129] Die Ostasiatische Kunstgeschichte als Fach fühlt sich in der Hauptsache wiederum der traditionellen, noch nicht „westlichen" Kunst verbunden. Und selbst wenn einmal die moderne Kunst in den Lehrplan rückt, so bleibt Korea als Exot unter den Exoten ausgeklammert.

In bezug auf Korea ist selbst das Lehrangebot betreffs traditioneller Kunst bisher nur recht notdürftig ausgefallen. Seit den 70er Jahren wurden am Seminar für Ostasiatische Kunst der Universität Heidelberg in sporadischen Abständen Seminare zur Kunst Koreas abgehalten. Daneben wurden auch an der Universität Köln in Zusammenarbeit mit dem dortigen Museum für Ostasiatische Kunst einige Korea betreffende Seminare und Vorträge veranstaltet. Nur an der SOAS stehen Seminare zur koreanischen Kunst seit kurzer Zeit auf dem regulären Studienplan. In den USA, wo seit langem an einer Reihe von Universitäten chinesische und japanische Kunstgeschichte unterrichtet wird, gab es bisher für koreanische Kunst noch kein regelmäßiges Lehrangebot.

---

128) Vor kurzem eröffnete auch das Royal Victoria-Albert-Museum in London eine eigene Galerie für koreanische Kunst. In beiden Fällen wurden die Galerien durch südkoreanische Gelder finanziert.

129) John Clark, „A New Japonisme", *Art History*, Vol. 6, No. 1 (March 1983), p. 125

IV. Frühe Kontakte mit abendländischer Kunst

Über den frühen, seit dem späten 16. Jahrhundert beginnenden Einfluß abendländischer Kunst in China und Japan ist schon seit Jahrzehnten viel geforscht und spekuliert worden. In Korea, wo es nach einhelliger Meinung koreanischer Kunsthistoriker und Kritiker vor dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts kaum zu *direkten* Kontakten mit westlicher Kunst gekommen war, hat sich die Forschung ausschließlich auf die Zeit seit Beginn der japanischen Besatzung konzentriert und die Erforschung *indirekter* Kontakte vernachlässigt bzw. vernachlässigen müssen, da keine adäquaten Quellen zur Verfügung standen. Aber auch die Umstände der — soweit wir bisher wissen — wenigen direkten Begegnungen mit abendländischer Malerei, Grafik, Skulptur oder Architektur sind bisher weder von koreanischer noch von anderer Seite in angemessener Weise erforscht worden.[1] Daß schriftlichen Quellen in einer durch konfuzianische Werte geprägten und daher so außerordentlich schriftfixierten Gesellschaft wie Korea bei der Erforschung dieses Problemfeldes bisher nur wenig Beachtung geschenkt und auch ikonografische oder ikonologische Analyseme-

---

1) Die einzigen beiden diesem Schreiber bekannten Arbeiten zum Thema sind ein in der koreanischen Sekundärliteratur gern zitierter englischsprachiger Artikel von Yi Kyŏng-sŏng – zusammengestellt und übersetzt aus zwei Einleitungsteilen eines anderen Aufsatzes und eines seiner Bücher –, der auf den ersten zwei drei Seiten einige oberflächliche und teils rein spekulative Hinweise auf vor dem letzten Jahrzehnt des 19. Jh. zustandegekommene Kontakte gibt, und ein ebenfalls schon vor zwei Jahrzehnten publizierter kurzer Aufsatz eines damaligen Studenten, der sich in seinem Hauptargumentationsstrang auch wieder auf Yi Kyŏng-sŏngs Artikel beruft. Andere Autoren, etwa O Kwang-su in seinem Standardwerk, begnügen sich ebenfalls schon mit der Nennung von Titeln offizieller Geschichtswerke, bekannter Reisetagebücher und Essaysammlungen berühmter Gelehrter des 17. bis 19. Jh., in denen von westlicher Kunst die Rede ist. Eine kunsthistorische Auswertung der zahlreichen und in den letzten beiden Jahrzehnten vom Koreanischen Geschichtskompilationskomitee (Kuksa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe 國史編纂委員會) in Faksimileausgaben zugänglich gemachten „inoffiziellen", sprich nicht-amtlichen Quellen steht noch aus.

Vgl. Lee Kyung-Sung, „Influence of Western Painting Styles on Korean Art During the Late Yi Dynasty Period: On the Introduction of Western Painting", *Journal of Social Sciences and Humanities*, No. 26 (June 1967), pp. 56-66, zit. Lee, „Influence of Western Painting"; Kim Chu-yŏng 金珠瑛, „Kŭrisŭdogyo chŏllaee ttarŭnŭn han'guk sŏyanghwa yuibŭi kwejŏk 그리스도敎 傳來에 따르는 韓國西洋畵 流入의 軌跡 [Die die Einführung des Christentums begleitende koreanische Malerei im westlichen Stil und die Spuren ihres Einflusses]", *Hongik misul* 弘益美術, Nr. 1 (1972), pp. 97-105, zit.: Kim Chu-yŏng 金珠瑛, „Kŭrisŭdo'gyo chŏllaee ttarŭnŭn han'guk sŏyanghwa"; O Kwang-su, *Han'guk hyŏndae misŭlsa*, pp. 13-17.

thoden nur oberflächlich durchgeführt worden sind, dürfte sich wohl durch die in Abschnitt III beschriebene journalistisch dominierte Forschungssituation im Bereich der neueren Kunst Koreas erklären und zum anderen darauf zurückzuführen zu sein, daß für eine seriöse Aufarbeitung der Quellen zu wenig Zeit zur Verfügung stand.

In den arabischen Schriften wird das koreanische Königtum Silla bereits in der Mitte des 9. Jahrhunderts als ein Land mit reiner Luft, klarem Wasser und reichen Goldschätzen beschrieben; und bereits im frühen 11. Jahrhundert versuchen erste Reisende über den Seeweg oder die Seidenstraße dorthin zu gelangen.[2] Doch in Europa ist die Existenz des Landes der Morgenfrische recht spät wahrgenommen worden; so waren die ersten direkten Kontakte zum Abendland zufälliger Natur. Zwar hatte schon Marco Polo (um 1254-1324) von der Existenz der ostasiatischen Halbinsel berichtet, und als solche taucht sie schließlich auch in einer von Lopo Homems 1554 in Lissabon hergestellten Weltkarte auf,[3] doch erst durch den 1655 — also ein volles Jahrhundert später — in Amsterdam veröffentlichten und von dem in China wirkenden Tiroler Jesuitenpater Martino Martini (alias Wei Kuangguo 衛匡國, 1614-1661) entworfenen *Novus Atlas Sinensis*[4] konnte sich die konkrete Vorstellung von Korea als einer Halbinsel allgemein durchsetzen.[5]

---

2) Entsprechende arabische Quellen sind aufgeführt in Lee Hee-Soo, „Early Korean-Arabic Maritime Relations Based on Muslim Sources", *Korea Journal*, Vol. 31, No. 2 (Summer 1991), pp. 21-32.

3) Ein Reproduktion von Homems Karte findet sich in Armando Cortesão, *Cartografia e cartógrafos portugueses dos séculos XV e XVI*, Bd. 2, Lissabon: Ediçãoda ‚seara nova' 1935, in der Kartensammlung am Ende des Bandes. Vgl. auch Sŏ Chŏng-ch'ŏl 徐楨哲, „Yŏksajŏgŭro pon sŏkugojidoe nat'anan han'guk 歷史的으로 본 西歐古地圖에 나타난 한국 [Das Erscheinen Koreas in alten europäischen Karten aus historischer Sicht]", *Chirihak* 地理學, Nr. 24 (Oktober 1981), p. 44.

4) Eine Reproduktion der Ostasienkarte aus Martinis Atlas findet sich u.a. in Charles E. Ronan und Bonnie B.C. Oh, hrsg., *East Meets West: The Jesuits in China, 1582-1773*, Chicago: Loyola University Press 1988, p. 217.

5) Der Geograph und Korea-Spezialist Shannon McCune (geb. 1913) weist darauf hin (1980), daß Martinis Ostasienkarte auf ein chinesisches Werk aus dem Jahre 1320 zurückgeht. Dieses Kartenwerk erschien zwischen 1544 und 1579 in mehreren Drucken und muß Martini als Vorbild gedient haben. Der Koreateil der chinesischen Karte scheint wiederum von koreanischen Karten des frühen 14. Jh. übernommen worden zu sein. Übrigens sind zwischen Homems und Martinis Karte noch verschiedene andere, weniger populär gewordene Karten und Globen entstanden, auf denen Korea als Halbinsel eingezeichnet ist. So vollendeten z.B. die Jesuiten Emmanuel Dias (alias Yang Manuo 陽瑪諾, 1574- 1659) und Niccolò Longobardo (alias Long Huamin 龍華民, 1565?-1655?) schon 1623 in Beijing einen großen bemalten Holzglobus (s. farbige Abb. bei Wallis, p. 113), der die geographische Lage und die Form des kleinen Landes bereits erstaunlich genau wiedergibt.

Vgl. Shannon McCune, „The Korean Cartographic Tradition: Its Cross-Cul-

Soweit bekannt setzte erstmals im Frühjahr 1582 ein Europäer, dessen Name in koreanischen Quellen mit „Pingni“ (馮里) oder „Mari“ (馬里) angegeben wird und der zusammen mit einigen Chinesen auf Cheju-do 濟州道, der größten und südlichsten Insel Koreas, schiffbrüchig geworden war, seinen Fuß auf koreanischen Boden.[6] Er wurde jedoch umgehend weiter nach China expediert. Im Jahre 1627 wurde eine zu dem holländischen Piratenschiff *Ouwerkerck* gehörige Dschunke durch einen Sturm an die koreanische Küste getrieben. Drei holländische Seeleute wurden von den Koreanern gefangengenommen und später der Armee eingegliedert. Zwei Männer fielen 1636 bei der Mandschu-Invasion, doch der dritte, Jan Janse Weltvree (alias Pak Yŏn 박연[7], 1595-?), überlebte und hatte verschiedene Positionen als Ausbilder, Waffenexperte usw. in der Armee inne. Im August 1653 war in Folge eines Taifuns ein weiteres holländisches Schiff, das Handelsschiff *Sparrow Hawk*, an der Küste von Cheju-do gestrandet. Erst 13 Jahre später gelang es acht Männern aus der Gruppe der 16 Überlebenden nach Japan zu fliehen. Nach Verhandlungen, welche die Japaner auf Wunsch der Holländer mit der koreanischen Regierung durchgeführt hatten, stimmte diese schließlich der Freilassung der zurückgebliebenen Seeleute zu.[8] Hendrik Hamel (1630-1692), der Schiffsbuchhalter und spätere Anführer der geflüchteten Gruppe, schrieb einen erstmals 1668 in Holland veröffentlichten und in den folgenden Jahren in andere westliche Sprachen übertragenen Erlebnisbericht über den abenteuerlichen Aufenthalt in Korea, der die Existenz des Landes nun auch in Europa bekannt werden ließ.[9]

---

tural Relations“, *Papers of the 1st International Conference on Korean Studies*, Sŏngnam 1980, pp. 727f; Shannon McCune, „Some Korean Maps“, *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. L (1975), pp. 87-102; Helen Wallis, „Die Kartographie der Jesuiten am Hof in Peking“, *Europa und die Kaiser von China* (Ausstellungskatalog), hrsg. Berliner Festspiele GmbH, Frankfurt/M.: Insel Verlag 1985, pp. 111ff.

6) Vgl. Kuksa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe 국사편찬위원회, hrsg. *Han'guksa* 한국사 [Geschichte Koreas], Bd. 14, Seoul: Kuksa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe 1983, p. 42, zit.: *Han'guksa*.

7) Laut zeitgenössischer koreanischer Berichte schrieb Weltevree, der anfangs der chinesischen Schrift nicht kundig war, seinen angenommenen koreanischen Namen Pak Yŏn in *han'gŭl*. In koreanischen Quellen wird sein Name daher mit unterschiedlichen chin. Schriftzeichen (朴淵, 朴燕 oder 朴延) wiedergegeben.

8) Im September 1668 trafen sieben der acht Zurückgelassenen in Nagasaki 長崎 ein, während sich der achte verständlicherweise dafür entschied in Korea zu bleiben.

9) Vgl. Gari Ledyard, *The Dutch Come to Korea*, Seoul: Royal Asiatic Society, Korea Branch & Taewon Publishing Company 1971; Frits Vos, „Master Eibokken on Korea and the Korean Language: Supplementary Remarks to Hamel's Narrative“, *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. L (1975), pp. 7-42; Hendrik Hamel, *Corée/Korea*, mit einer

Abgesehen von beiderseits unerwünschten Kontakten durch Schiffbrüchige verlief die Geschichte der frühesten Beziehungen zum Westen großteils parallel zur koreanischen Kirchengeschichte. Wie bekannt, brachten die Missionare nach China und Japan nicht nur religiöse und wissenschaftliche Schriften, Instrumente und Karten, sondern auch Holz- und Kupferdrucke, Ölgemälde und Zeichnungen. Zahlreiche dieser Kunstwerke wurden auch von den meist in der Kartographie, Astronomie oder in einem Kunsthandwerk geschulten Missionaren an Ort und Stelle geschaffen. Nach China wurden beispielsweise malende Missionare, oder wohl mehr missionierende Maler wie Giuseppe Castiglione (alias Lang Zhening 郎世寧, Ruose 若瑟, 1688-1766) und Jean-Denis Attiret (alias Wang Zhicheng 王致誠, 1702-1768) geholt — um hier nur die beiden bedeutensten zu nennen —, die beide im Laufe ihres langen Aufenthaltes den ästhetischen Ansprüchen der Mandschu-Herrscher nicht nur durch die Motivwahl (Pferde, Reiter- und Jagdszenen etc.), sondern auch in maltechnischer Hinsicht (farbige Tusche auf koreanischem Papier, Seidenmalereien auf Quer- oder Längsrollen, usw.) zu genügen suchten, um Wohlwollen und Sympathie von Kaiser, Hofstaat und Gelehrten mit eben dieser sinisierten abendländischen Malerei zu gewinnen.[10] In Korea arbeitete der erste westliche Künstler zwar erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, doch kam es außerhalb des Landes bereits im 17. Jahrhundert zu direkten Begegnungen mit christlicher Kunst. Zudem bestand ein beachtlicher Einfluß durch die Weitergabe von religiösen und wissenschaftlichen Schriften. Die Ergebnisse der Kirchengeschichtsforschung wie auch der Wissenschaftsgeschichte stehen daher in direktem Zusammenhang mit der kunsthistorischen Erforschung der Einführung westlicher Kunst.[11]

Einleitung und Anmerkungen von Frédéric Max, Interaria Asiatica, Corée 1, Bangkok: White Orchid Press 1981.

10) Vgl. George Robert Loehr, *Giuseppe Castiglione (1688-1766): Pittore di Corte di Ch'ien-lung, Imperatore della Cina*, Rom: Instituto Italiano 1940; Cécile und Michel Beurdeley, *Giuseppe Castiglione, peintre jésuite à la Cour de Chine*, Paris: Bibliothèque des Arts 1971; Veronika Veit, „Jean-Denis Attiret: Ein Jesuitenmaler am Hofe Qianlongs", *Europa und die Kaiser von China* (Ausstellungskatalog), hrsg. Berliner Festspiele GmbH, Frankfurt/M.: Insel Verlag 1985, pp. 144-155 und 381.

11) Da ein Großteil der kirchlichen Archive nur Geistlichen zugänglich ist – und auch unter ihnen gibt es noch viele Einschränkungen –, ist die frühe Kirchengeschichte Koreas bisher fast ausschließlich von der Kirche selbst erforscht worden. Die rein faktisch zuverlässigste der im Umkreis der Kirchen publizierten Gesamtdarstellungen ist zweifellos im ersten Band der neuen in Südkorea erschienenen Kirchengeschichte zu finden: Han'guk Kidokkyosa Yŏnguhoe 한국기독교사연구회, *Han'guk kidokkyoŭi yŏksa* 한국 기독교의 역사 [Geschichte der koreanischen Kirche], Bd. 1, Seoul: Kidokkyo Munsa 1989, zit.: *Han'guk kidokkyoŭi yŏksa*; s. auch James Huntley Grayson, *Early Buddhism and Christianity in Korea: A Study in the Emplantation of Reli-*

In China, das schon zu Beginn der Tang-Zeit 唐 (618-907) mit dem nestorianischen Christentum in Berührung gekommen war und wo Ende des 13. Jahrhunderts bereits ein von dem Franziskaner Giovanni de Monte Corvino (1246?-1328) gegründetes Erzbistum bestand, hatte Matteo Ricci (alias Li Madou 利瑪竇, 1552-1610) gegen Ende des 16. Jahrhunderts die eigentliche Missionsarbeit begründet. Etwa zur selben Zeit verzeichnete auch die vom später heiliggesprochenen Franz Xaver[12] (alias Fang Jige 方濟各, Fan Jige 範濟各, 1506-1552) um die Mitte des 16. Jahrhunderts begonnene Japan-Mission erste größere Erfolge. Im Zuge der von Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536-1598) entsandten japanischen Invasionsarmee konnte der spanische Jesuitenpater Gregorio de Céspedes (1550-1611) am 27. Dezember 1593 als erster europäischer Missionar im Süden der koreanischen Halbinsel an Land gehen.[13] Der römisch-katholische *daimyō* 大名 Konishi

---

gion, Studies in the History of Religions XLVII, Leiden: E.J. Brill 1985, pp. 70-93. Eine kulturgeschichtlich orientierte Diskussion der Geschichte der frühen koreanisch-abendländischen Beziehungen findet sich schon in Yi Nŭng-hwas 李能和 (1869-1943) berühmten Werk von 1928: *Chosŏn kidokkyo kŭp oegyosa* 朝鮮基督教及外交史 [Geschichte des Christentums und der Außenbeziehungen Koreas], Keijō: Kidokkyo Ch'angmunsa 1928, 2 Teile in einem Bd., fotomech. Nachdr. Seoul: Sinhan Sŏrim 1968, zit.: Yi Nŭng-hwa, *Oegyosa*; da Yis Werk aber in neueren Studien bereits aufgearbeitet wurde, wird hier fast in allen Fällen auf neuere Arbeiten verwiesen, so z.B.: Jong Ki-sou, *La Corée et l'Occident — diffusion de la culture française en Corée*, ‚la thèsothèque' 17, Paris: Librairie Minard 1986, zit.: Jong, *La Corée et l'Occident*.

Zur Wissenschaftsgeschichte liegt neben zahlreichen Artikeln und Spezialstudien eine brilliante Gesamtdarstellung von Chŏn Sang-un 全相運 (geb. 1928) vor: Sang-woon Jeon, *Science and Technology in Korea: Traditional Instruments and Techniques*, The M.I.T. East Asian Science Series 4, Cambridge, Massachusetts und London: The MIT Press 1974, zit.: Jeon, *Science and Technology*.

12) Francisco de Jasu y Xavier

13) Bis heute finden sich in der Sekundärliteratur diesbezüglich eine Reihe von Fehlinformationen, die Godfrey St.George M. Gompertz (geb. 1904) allerdings schon in einem 1957 publizierten Artikel richtiggestellt hatte. In verschiedenen älteren Arbeiten (z.B. Bernard, 1940) wird der portugiesische Pater Gaspar Vilela (1525?-1572) als erster westlicher Besucher Koreas genannt. Diese Information kam jedoch nur aufgrund eines Übersetzungs- bzw. Verständnisfehlers eines in archaischem Portugiesisch abgefaßten Brief Vilelas aus dem Jahre 1571 zustande. Betreffs de Cespedes findet man in älteren wie neueren Darstellungen die unzutreffende Aussage, daß er Portugiese (z.B. Underwood, 1931, *Han'guksa*, 1983 und Goosmann, 1988) und entweder schon 1592 (Underwood, 1931) oder erst 1594 (z.B. Dallet, 1874 und Goosmann, 1988) nach Korea gereist sei.

Vgl. Charles Dallet, *Histoire de l'Église de Corée*, tome 1, Paris: Victor Palmé 1874, pp. 2-4, zit.: Dallet, *Histoire de l'Église de Corée*; Horace H. Underwood, „Occidental Literature on Korea", *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. XX (1931), p. 8; Ralph M. Cory, „Some Notes on Father Gregorio de Cespedes, Korea's First European Visitor", *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. XXVII (1937), pp. 1-55; Henri Bernard, *En Manchurie et en Corée: Influence culturelle de l'Occident avant le XIXe siècle*, Hautes

Yukinaga 小西行長 (alias Augustin Arimandono, ?-1600), einer der drei führenden Generäle der Invasionsarmee, hatte de Céspedes zusammen mit einem japanischen Jesuitenbruder aus Japan nachholen lassen, um die mehr als 15 000 christlichen Konvertiten unter seinen Soldaten zu betreuen.[14] Über die Begegnungen der beiden Jesuiten mit der koreanischen Bevölkerung finden sich in den westlichen Quellen widersprüchliche Aussagen. Wie es scheint hatten sie aber ausschließlich zu koreanischen Kriegsgefangenen Kontakt aufnehmen können. Anknüpfend an Berichte von der Tätigkeit anderer Jesuiten in China und Japan kann angenommen werden, daß de Céspedes illustrierte Schriften und möglicherweise auch Ölgemälde mit biblischen Motiven mit sich führte. Yi Kyŏng-sŏng geht sogar davon aus, daß sich diese Hypothese als zwingend erweise, da „due to the language barrier, the propagation of the religion had to be carried on through such things as pictures of Jesus Christ or the rosary"[15]. Aufgrund der kriegerischen Zeiten, während der er agierte, gibt es jedoch auf koreanischer Seite keinerlei dokumentierte Fakten, die auf irgendeinen bleibenden Einfluß des Missionars hindeuten. Im April 1594 kehrte er nach Japan zurück.[16]

In einem jährlichen Brief an den Vatikan berichtet Pater Luís Fróis (1532-1597) wie 1595/96 in Nagasaki um die 300 koreanische Sklaven, die als Kriegsgefangene nach Japan verschleppt worden waren, erfolgreich in der christlichen Lehre unterrichtet worden wären.[17] Daß diese Gruppe während des Unterrichts mit abendländisch-christlicher Kunst in Form von Buchillustrationen in Kontakt gekommen sein mußte, steht außer Frage. Ob einige von ihnen aber in ihre Heimat zurückkehren und ihr Wissen weitergeben konnten, ist ungewiß. Durch die Erzählung des Florentiner Kaufmanns und Sklavenhändlers Francesco Carletti (1573-1636), der auf seiner

---

Études, Tianjing: Mission de Sienhsien 1940, pp. 5f; G.St.G.M. Gompertz, „Some Notes on the Earliest Western Contacts with Korea", *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. XXXIII (1957), 41-54; *Han'guksa*, Bd. 14, p. 42; Rudolf Goosmann, „Frühe Beziehungen zu Europa", *Korea: Wirtschaft, Politik, Kultur, Gesellschaft, Natur, Geschichte, Reisen, Sport*, hrsg. Rüdiger Machetzki und Manfred Pohl, Stuttgart und Wien: K. Thienemann Verlag 1988, p. 62.

14) Die Teilnahme der Christen war Koreanern und Chinesen bekannt; auch die mögliche Rolle der Jesuiten bei der Planung der Invasion wurde in Betracht gezogen, so daß die Vorsicht der Koreaner im Umgang mit den abendländischen Christen keineswegs unbegründet erschien.

15) Lee, „Influence of Western Painting", p. 56

16) Vgl. Johannes Laures, „Koreas erste Berührung mit dem Christentum", *Zeitschrift für Missionswissenschaft und Religionswissenschaft*, 40. Jg. (1956), pp. 177-188.

17) Vgl. *Han'guk kidokkyoŭi yŏksa*, Bd. 1, p. 59.

Weltreise im Sommer 1597 nach Nagasaki kam, wissen wir jedoch, daß einer der vielen verschleppten Koreaner sogar bis nach Italien gelangte, wo er unter dem Namen Antonio Correa in einem Florentiner Kirchenregister auftaucht; er gilt als der erste Koreaner, der Europa besuchte.[18] Auch hatte de Céspedes einen koreanischen Knaben mit sich nach Japan genommen, der in Japan auf den Namen Vincent getauft wurde. Der von den Jesuiten erzogene Vincent Kwŏn 權, 1578?-1626)[19] wurde später zusammen mit einem französischen Pater nach Beijing gesandt, von wo aus er in die südliche Mandschurei an die koreanische Grenze reiste und zwischen 1614 und 1620 erfolglos versuchte in sein Heimatland einzureisen, um dort missionarisch tätig zu werden.

Zu der Zeit als Vincent Kwŏn in seine Heimat einzureisen versuchte, stand das Grenzgebiet unter der Kontrolle des Mandschu-Fürsten Nurhachi (1559-1626), der sich 1616 zum Khan einer neuen Dynastie ausriefen ließ, drei Jahre später die gemeinsamen Truppen Ming-Chinas 明 (1368-1644) und Koreas vernichtend schlug und damit die Herrschaft der Ming entscheidend schwächte. Nurhachis Nachfolger setzten seine Expansionspolitik erfolgreich fort, unterwarfen in zwei Feldzügen 1626/27 und 1636 das den Ming-Herrschern gegenüber loyale Korea und konnten unter Ausnutzung einer Rebellion 1644 auch Beijing erobern. Noch im selben Jahr wurde die Qing-Dynastie ausgerufen. Eine genaue Grenzlinie zwischen Korea und China wurde erst während dieser neu gegründeten Manchu-Dynastie festgelegt. Als Landesgrenze bot sich die natürliche geographisch-physikalische Grenzlinie an, die durch die Flüsse Yalu (sinokor. Amnok-kang 鴨綠江) und Tumen 圖們江 (kor. Bez.: Tuman-gang 豆滿江) sowie die parallel sich hinziehenden Mittelgebirgsketten gebildet wird. Während für Korea das chinesische Ufer der Flüsse als Grenze galt, gab es auf der anderen Seite einen etwa 55 km breiten und 500 km langen Gürtel Niemandsland, der

---

18) „Das Gebiet von Korea ist in neun Provinzen eingeteilt. (...) Aus diesen Provinzen, vor allem aus den an der Küste gelegenen, brachte man zahllose Männer, Frauen, Knaben und Mädchen jeden Alters. Sie alle wurden als Slaven zu denkbar niedrigen Preisen verkauft. Ich selbst kaufte fünf von ihnen für etwas mehr als zwölf Scudos. Ich ließ sie taufen und nahm sie dann mit nach Goa in Indien, wo ich sie freiließ. Einen von ihnen brachte ich mit nach Florenz, und ich nehme an, daß er sich zur Zeit in Rom befindet, wo er unter dem Namen Antonio bekannt ist." Francesco Carletti, *Reise um die Welt 1594: Erlebnisse eines Florentiner Kaufmanns*, übers. aus dem Italienischen von Ernst Bluth, Herrenalb: Horst Erdmann Verlag 1966, p. 148.

19) Kwŏn, dessen Name uns in westlichen Quellen als Caoun, Kaun, Cafioye und Kahioe überliefert ist, erlitt zusammen mit acht anderen Landsleuten 1626 in Nagasaki im Verlauf der Christenverfolgung den Verbrennungstod und wurde im 19. Jh. als Märtyrer selig gesprochen.

für die chinesisch-mandschurische Bevölkerung die Grenzlinie bildete und bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts streng bewacht worden ist; das Überqueren dieser Grenze war bei Todesstrafe verboten.[20] Der große preußische Geograph Ferdinand Freiherr von Richthofen (1833-1905), der im Jahre 1869 — also noch vor der Öffnung Koreas — das Niemandsland am Yalu von chinesischer Seite her bereiste, gibt im zweiten Band seines Mammutwerkes über *China* eine eindrucksvolle Beschreibung des einzigen Grenzüberganges im Südosten, dem sogenannten „Tor von Korea" (Gaolimen 高麗門):

> [E]in kleines Wachthäuschen mit einer Durchfahrt, die in Breite und Höhe für Einen [*sic*] Wagen Raum gewährt, [wird] als das berühmte Thor bezeichnet (...), welches fast die einzige gesetzlich erlaubte Verbindung zwischen China und Korea herstellt. (...) Zu beiden Seiten des Thores sieht man einen kleinen, verwachsenen Graben, welcher quer gegen das Thal gerichtet ist und an beiden Berggehängen aufsteigt. Er ist der einzige Repräsentant des sogenannten Palisadenzauns, der auf den Karten wie eine grosse Befestigungslinie gezeichnet ist, und trennt zwei ganz verschiedene Gebiete: Anbau und Bevölkerung im Westen, unbewohnte Wildnis im Osten. Denn wir befinden uns hier nicht an der Grenze gegen Korea, sondern an der Grenze gegen das neutrale Gebiet, welches vor langer Zeit zur Schlichtung der langwierigen Grenzstreitigkeiten zwischen beiden Reichen festgesetzt wurde. Der Streif hat eine Breite von 100 *li* [里], oder einer guten Tagesreise, und läuft dem *Yalu-kiang* entlang (...). Einst war die Zone cultiviert, und am Yalu standen viele blühende koreanische Ortschaften. Sie mussten in Folge des Vertrages sämtlich vernichtet werden; denn auf dem neutralen Boden sollte fortan bei Todesstrafe kein Mensch sich ansiedeln. (...) Chinesische Beamte wachen am westlichen, koreanische am östlichen Eingang. Drei Mal im Jahr, im dritten, fünften und neunten Monat findet der Handel für eine vorgeschriebene Zahl von Tagen statt (...). Nach den Messen ist der Ort Kau-li-mönn [Gaolimen], ebenso wie der Saumweg, verödet. Nur der Briefbote und die jährlich vorgeschriebene Gesandtschaft dürfen herüberkommen; anderen Reisenden gewährt selbst ein Pass keinen Durchgang.[21]

Schon seit Anfang des 16. Jahrhunderts gelangten über die rückkehrenden Gesandtschaften auch immer mehr Berichte über die Missionare und die Errungenschaften des Westens nach Korea. Da die Isolationspolitik so total wie möglich sein sollte — selbst die gesamte südliche Küstenregion der Halbinsel wurde in Ödland verwandelt, um passierenden westlichen Schiffen den Eindruck eines unfruchtbaren und unbewohnten Landes zu vermitteln — waren die Gesandtschaften nach China und Japan, ganz wie Richthofen schreibt, neben den oben beschriebenen Begegnungen und den

---

20) Vgl. No Kye-hyŏn 盧啓鉉, *Han'guk oegyosa yŏn'gu* 韓國外交史研究 [Studie zur koreanischen Diplomatiegeschichte], Seoul: Kabin Ch'ulp'ansa 1983, pp. 188-195.

21) Ferdinand Freiherr von Richthofen, *China: Ergebnisse eigener Reisen und darauf gegründeter Studien*, Bd. 2, Berlin: Verlag von Dietrich Reimer 1882, pp. 161ff

kriegerischen Einfällen in der Tat für Jahrhunderte die einzige Möglichkeit koreanischer Gelehrter sich über das westliche Ausland zu informieren. Einige der Jesuiten in Beijing waren fähige Kartographen, Astronomen und Mathematiker. Neben der Übergabe von Büchern, Karten und technischen Instrumenten an Mitglieder der koreanischen Gesandtschaften kam es auch zu einem persönlichen Wissensaustausch zwischen Koreanern und Missionaren, von dem beide Seiten profitierten. Die Wissensübermittlung nach Korea förderte dort die Entstehung der sogenannten Pragmatischen Schule (*sirhakp'a* 實學派), über die später noch zu sprechen sein wird.[22]

Die Hauptfunktion der Gesandschaften muß wohl in der Aufrechterhaltung der harmonischen Beziehung zwischen Lehnsherr und Vasallenstaat gesehen werden; so lag denn die Verantwortlichkeit für den Gesamtablauf der Besuche auch beim Ritenministerium (Yejo 禮曹). Allein zu den Mandschu-Herrschern reisten zwischen 1637, also seit ihrer Unterwerfung Koreas, bis zum Jahre 1881, dem Jahr vor dem ersten ungleichen Vertrag zwischen Korea und einer westlichen Macht, 680 koreanische Delegationen. Die Frequenz der Reisen an den Hof der vorangegangenen Ming-Herrscher wird sogar noch höher eingeschätzt. Richthofens Anmerkung von der „jährlich vorgeschriebene Gesandtschaft" mag wohl auf die chinesischen Gesandtschaften nach Korea bezogen sein, denn in umgekehrter Richtung kam es zu weit weniger Besuchen. Die Reise von Seoul nach Beijing dauerte im allgemeinen zwei Monate, der Aufenthalt in Beijing ebenfalls knapp zwei Monate und die Rückreise nochmals zwei Monate. Während die Koreaner mindestens dreimal jährlich, nämlich zu Neujahr und zu den Geburtstagen des Kaisers und des als Kronprinzen präsent sein mußten, hatte die Seite des Lehnsherren eine weit weniger große Anzahl von Pflichten zu erfüllen. Zu den traditionellen Tributgaben der Koreaner gehörten Papier, Seide, Gold, Silber, Ginseng (sinokor. *insam* 人蔘), und Felle. Ebenso wurden beiderseits aber auch Kalligrafien, Malereien und natürlich Bücher übergeben. Zwei dieser durchschnittlich dreimal jährlich stattfindenden

---

22) Für einen allgemeinen Abriß über die Geschichte der Gesandtschaftsreisen nach China siehe die englischsprachigen Aufsätze: Gari Ledyard, „Korean Travelers in China over Four Hundred Years, 1488-1887", *Occasional Papers on Korea*, No. 2 (March 1974), pp. 1-42; Donald N. Clark, „The Ming Connection: Notes on Korea's Experience In the Chinese Tributary System", *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. LVIII (1983), pp. 83-89.

Über den Kontakt koreanischer Gesandtschaftsmitglieder zu den Jesuiten vgl. Yamaguchi Masayuki 山口正之, „Sinchō ni okeru zai shi ōjin to chōsen shishin 清朝に於ける在支歐人と朝鮮使臣 [Die Europäer und die koreanischen Gesandtschaften in Qing-China]", *Shigaku zasshi* 史學雜誌, Bd. 44 (1933), pp. 795-824.

Gesandtschaftsreisen an den Kaiserhof in Beijing setzten sich aus großen, mehrere hundert Diplomaten, Dolmetscher, Sekretäre, Ärzte, Maler, Diener, Köche und Sklaven zählenden Karawanen zusammen; daneben gab es kleinere Delegationen mit 30 bis 50 Mitgliedern. Die meisten der höheren Diplomaten, der Delegationsvorsteher (*chŏngsa* 傳使), der Vize-Delegationsvorsteher (*pusa* 副使) oder der Chefsekretär (*sŏjanggwan* 書狀官) — oft Mitglieder der Königsfamilie, aber auch Gesandtschaftsmitglieder unterer Ränge wie Dolmetscher, Astrologen oder Hofmaler, führten Reisetagebücher mit sich.[23] Da gebildete Koreaner zwar die chinesische Schriftsprache beherrschten, in der Umgangssprache aber nicht versiert waren, führten die Gesandtschaften Chinesisch- und Mandschu-Dolmetscher mit sich. Wenn aber bei privaten Zusammentreffen der Delegationsmitglieder mit Chinesen oder Europäern keiner dieser Dolmetscher zur Stelle war, half man sich mit den sogenannten „Pinsel-Gesprächen" (sinokor. *p'iltam* 筆譚) aus, d.h., man notierte sämtliche Dialoge in chinesischen Zeichen auf Papier; diese Aufzeichnungen konnten dann als Gesprächsprotokolle von den Gästen mitgenommen und in der Heimat überarbeitet und ediert werden. In diesen vielen Gesprächs- und Tagebüchern, von denen uns heute nur ein Bruchteil in Veröffentlichungen zugänglich ist, finden sich zahlreiche kurze Beschreibungen von Begegnungen mit Missionaren und deren Religion, Technik und Kunst. Auch die erste Erwähnung, die sich bezüglich eines europäischen Volkes in offiziellen wie inoffiziellen koreanischen Quellen überhaupt findet, wurde von einem Gesandtschaftsmitglied aus Beijing übermittelt. Nach seiner Heimkehr im Jahre 1520 berichtete nämlich ein Dolmetscher namens Yi Sŏk 李碩 von der Einnahme Melakas (Malacca, West-Malaysia) durch Leute aus dem sogenannten Folangji-Land 佛郎機國, also dem Land der Franken, womit in diesem Fall Portugal gemeint war.[24]

Bedenkt man, daß Ricci, der erste aufgrund seiner astronomischen und kartographischen Kenntnisse im Umkreis des Hofes wirklich anerkannte Missionar, erst im Jahre 1601 aus der Provinz nach Beijing kommen durfte, so war die die Jesuiten betreffende Verzögerung, welche durch die Nachrichtenübermittlung nach Korea eintrat, denkbar gering. Europäische Karten, bzw. von Missionaren in Beijing angefertigte Karten,

---

23) Ein typisches Beispiel eines solchen Reisetagebuches liegt auch in einer englischen Übersetzung vor: Richard Rutt, überarb., „James Gale's Translation of the Yonhaeng-nok: An Account of the Korean Embassy to Peking, 1712-1713", *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. XLIV (1974), pp. 55-144.

24) S. *Han'guksa*, Bd. 14, p. 39.

westliche Kalender und Aufzeichnungen über astronomische Instrumente gehörten zu den größten Kostbarkeiten, die mit zurück ins Land der Morgenfrische genommen wurden. Der erste angesehene Gelehrte, der zu Katholizismus und westlichen Wissenschaften und Künsten ausführlich Stellung bezog, war Yi Su-gwang 李睟光 (Chibong 芝峰, 1563-1628) in seinem 1614 gedruckten und schnell Verbreitung findenden *Chibong yusŏl* 芝峰類設 [Chibongs thematische Diskurse]. Yi, einer der wichtigsten Vorläufer der Pragmatischen Schule, nahm in seiner enzyklopädisch angeordneten Essaysammlung eine kritische Stellung gegenüber der Abschließungspolitik seines Landes ein, indem er westliche Wissenschaften und den Katholizismus durch seine analytischen Beschreibungen indirekt mit den ebenso beschriebenen traditionellen koreanischen und chinesischen Wissenschaften und der (neo)konfuzianischen Morallehre verglich. Auch seine Erklärungen zur Astronomie beruhten auf einer Gegenüberstellung koreanischer Erkenntnisse mit den astronomischen Karten der Jesuiten, auf denen die Himmel in neun *strata* eingeteilt waren.[25] Seine Beschreibung fremder Länder[26] wie Frankreich, England oder Portugal stützt sich auf die bereits 1603 von Yi Kwang-jŏng 李光庭 (1552-1627) aus China mitgebrachte, nur ein Jahr zuvor fertiggestellte Weltkarte Riccis,[27] auf der übrigens — in wohlüberlegter Anpassung an das chinesische Weltbild — China fast im Zentrum abgebildet ist. Ebenso weist Yi auch direkt darauf hin, daß seine Ausführungen zum Katholizismus auf dem *Tianzhu shiyi* 天主實義 [Die wahre Bedeutung des Herrn des Himmels][28] beruhen, dem wichtigsten

---

25) Vgl. Yi Su-gwang 李睟光, *Chibong yusŏl* 芝峰類設 [Chibongs thematische Diskurse], 20 kwŏn, Hansŏng 1614, Neudruck in der Reihe: Segye sasang kyoyang chŏnjip 10, Bd. 1, hrsg. und übers. aus dem Chinesischen von Nam Man-sŏng 南晩星, Seoul: Ŭryu Munhwasa ^{3}1978, pp. 487-491 (kwŏn 卷 1, Abschn. 1), zit.: *Chibong yusŏl*. (Dies ist ein moderner Druck ohne originale Paginierung, dem eine koreanische Übersetzung beigefügt ist.)

26) Vgl. ebenda, Bd. 1, pp. 509-515 (k. 2, Abschn. 9).

27) Vgl. Jeon, *Science and Technology*, pp. 301-304.

Für eine relativ großformatige s/w-Reproduktion der Karte siehe Pasquale M. d'Elia, hrsg., *Fonti Ricciane: Storia dell'Introduzione del Christianesimo in Cina*, Vol. II, Rom: La Libreria dello Stato 1949, Tafel II, zit.: *Fonti Ricciane*, Tafel II.

28) Riccis Arbeit ist vor wenigen Jahren in einer englisch-chinesischen Parallelausgabe erschienen: Matteo Ricci, *The True Meaning of the Lord of Heaven (T'ien-chu Shih-i)*, Vriétés Sinologiques, Nouvelle Série 72, übers. aus dem Chinesischen und mit einer Einführung und Anm. von Douglas Lancashire und Peter Hu Kuo-chen, St. Louis und Taibei: The Institute of Jesuit Sources und The Ricci Institute 1985.

Der ursprüngliche im Jahre 1603 erschienene Druck von Riccis Buch trug den Titel *Tianxue shiyi* 天學實義 [Die wahre Bedeutung der Lehre des Himmels]. *Tianxue* 天學 (Himmelslehre) oder *xixue* 西學 (westliche Lehre) waren nämlich anfangs die verbreitetesten Bezeichnungen für das Christentum. Erst im dritten revidierten Druck von 1607 übernahm Ricci auf Ratschlag seiner chine-

chinesischsprachigen Werk über das Christentum von Matteo Ricci, einem Mann, der „acht Jahre lang übers Meer getrieben [sei] und 80000 *li* weit Wind und Wellen durchquert“[29] hätte, bevor er China erreicht habe. Riccis gerade angesprochenes Buch, das vom 17. bis 19. Jahrhundert einflußreichste Werk über den Katholizismus in China, Korea und Japan, ist noch ganz dem Konzept der mittelalterlichen Scholastik verpflichtet, die dem gebildeten Menschen durch Vernunft und Philosophie die christlichen Offenbarungswahrheiten, die kirchlichen Dogmen und übernatürlichen Wahrheiten als rational erfaßbar darstellen und ihn dadurch bekehren bzw. ihn in seinen Glauben bestärken wollte. Dies geschah insbesondere durch die Zuhilfenahme der katholisch nivellierten Aristotelischen Philosophie. So widmet sich Ricci eingehend der gesamten klassischen abendländischen Philosophie, den Aristotelischen vier Ursachen, den drei Seelen, den sieben Arten der Identität usw.

Die Erklärungen in Riccis Texten waren allzu häufig in einfache, bildnishafte Gleichnisse gefaßt; dieses Genre ist nicht nur in der religiösen Literatur des mittelalterlichen Europa außerordentlich erfolgreich gewesen, sondern fügte sich auch nahtlos in die chinesische Literaturtradition ein. Neben den bildnishaften Texten war er aber auch der Malerei selbst nicht abgeneigt. Sullivan vermerkt in seinem Vortrag, daß Ricci meist heimlich malte, um nicht in das Amt eines Hofmalers gezwungen zu werden. Chinesischen Freunden wie dem Drucker und Kunstliebhaber Gu Qiyuan 顧起元 (1565-1628) gab er sogar persönlich Instruktionen über den Gebrauch der Perspektive in der Malerei.[30] Daneben fügte er auch einigen seiner Schriften Bildnisse bei. Aufgrund der Drucktechnik kamen hier selbstverständlich nur Xylografien in Frage. Einem klei-

---

sischen Gelehrtenfreunde den oben angeführten neuen Titel. (In der Einleitung zu ihrer Übersetzung des Werkes behaupten Lancashire und Hu fälschlicherweise, der Titel sei erst 1637 in einer von Riccis Nachfolgern in der China-Mission revidierten und veröffentlichten Version geändert worden, doch sowohl im 1614 gedruckten *Chibong yusŏl* als auch in anderen kor. Quellen dieser Zeit wird der Titel bereits als *Tianzhu shiyi* angegeben!) *Tianzhu* 天主 (Herr des Himmels) war neben dem ebenso traditionell belegten Begriff *shangdi* 上帝 (Höchster Herrscher bzw. Himmelskaiser) von Anfang an die von den Jesuiten benutzte Bezeichnung für Gott und wird daher häufig auch als „Gott“ übersetzt. Da diese Wörter eben keine Neologismen, sondern der traditionellen chinesischen Geisteswelt entlehnte Termini sind, spielte ihre Verwendung eine wichtige Rolle bei dem in der zweiten Hälfte des 17. Jh. ausgebrochenen Ritenstreit der Jesuiten mit den Dominikanern und Franziskanern.

Vgl. ebenda, p. 12; Gernet, *Chine et christianisme*, pp. 247-274; Goodman/Grafton, „Textualists“, pp. 109f, 114ff et passim.

29) *Chibong Yusŏl*, Bd. 1, p. 515 (k. 2, Abschn. 9)

30) S. Sullivan, „Possible Sources“, pp. 596f.

nen, schon im Jahre 1595 oder 1596 von ihm verfaßten Pamphlet über die Technik des Auswendiglernens, *Xiguo jifa* 西國記法 [Europäische Regeln des Memorierens][31] — indem er u.a. den recht selbstbewußten Versuch unternahm die Werke von Cicero (106 v.Chr.-43 v.Chr.), Seneca (um 4 v.Chr.-65), Quintilian (um 35-nach 96) und Plinius d.Ä. (23?-79) in einer sinisierten Kurzfassung zu präsentieren — fügte er zahlreiche Holzschnittillustrationen mit Szenen aus dem Neuen Testament bei. Diese frühe Schrift scheint jedoch nicht nach Korea gekommen zu sein, zumindest taucht sie weder in Bibliografien noch in Gesandtschaftslisten auf. Anders verhält es sich mit dem erstmals 1606 in Beijing gedrucktem und später weitverbreitetem Buch *Chengshi moyuan* 程氏墨苑 [Herrn Chengs Tuschgarten]. Das *Chengshi moyuan* ist ein großes Album, bestehend aus über 500 xylografisch reproduzierten Zeichnungen und Illustrationen, denen Gedichte, kurze Essays und Lobreden berühmter Persönlichkeiten beigefügt worden sind. Der Kompilator dieses umfassenden Werkes war Cheng Dayue 程大約 (1541-1616?)[32], zu jener Zeit der berühmteste Meister für die Herstellung von reich verzierten Reibsteinen für Tusche, der sich zudem als Drucker und Herausgeber monochromer wie farbiger Holzschnitte einen weithin bekannten Namen gemacht hatte. Daher konnte er es sich auch erlauben Ricci direkt darum anzugehen ihm für die geplante Herausgabe besagten Buches einige abendländische Bilder zur Verfügung zu stellen. Ricci, der darin eine gute Möglichkeit sah die chinesische Literatenwelt mit der christlichen Lehre bekannt zu machen, sagte zu und übergab Cheng im Jahre 1605 vier Holzschnitte samt dazugehörigen Kommentaren[33] für sein sich bereits im Druck befindliches Buch, von dem man

---

31) Vgl. Jonathan D. Spence, *The Memory Palace of Matteo Ricci*, New York: Viking Penguin 1984, pp. 1-4, 270f et passim, zit.: Spence, *Memory Palace*. (Das *Xiguo jifa* dient dem Autor als Leitfaden, weshalb sich seine Anmerkungen hierüber durch die gesamte Studie ziehen.)

32) Eine Werkbiographie Chengs findet sich in *Dictionary of Ming Biography, 1368-1644*, Bd. 1, komp. und hrsg. L. Carrington Goodrich und Chaoying Fang, New York: Columbia University Press 1976, pp. 212-215.

33) Diese vier Holzschnitte, die in der älteren Kunstgeschichtsliteratur im allgemeinen als die ersten abendländischen Bilder galten, mit denen sich die Chinesen konfrontiert sahen, wurden in der Fachliteratur bereits eingehend behandelt: vgl. Berthold Laufer, „Christian Art in China", *Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*, Jg. XIII (1910), pp. 106-113 und Abb. 2-5; Paul Pelliot, „La peinture et la gravure européennes en Chine au temps de Mathieu Ricci", *T'oung Pao*, Vol. XX (1921), pp. 2ff und 8ff; Michael, *Meeting of Eastern and Western Art*, p. 59; Hsiang Ta, „European Influences on Chinese Art in the Later Ming and Early Ch'ing Period", übers. aus dem Chinesischen und mit zusätzlichen Anm. versehen von Wang Teh-chao, *Renditions*, No. 6 (1976), pp. 157-160; Spence, *Memory Palace*, pp. 59-64, 128-132, 201-204 und 262-265; Harrie Vanderstappen, „Chinese Art and the Jesuits in Peking", *East*

zwar nicht exakt sagen kann, wann es nach Korea kam (spätestens Mitte des 18. Jh.), von dem aber aufgrund seiner Beliebtheit in der chinesischen Gelehrtenwelt angenommen werden muß, daß es noch zu Zeiten der Ming-Dynastie mehrfach mitgenommen worden ist.

Bei dem ersten Blatt, „Jesus und Petrus“[34] (**Abb. 17**) handelt es sich um einen Holzschnitt von dem flämischen Kupferstecher und Zeichner Antonie Wierix (um 1552-1624?). Wierix und seine Brüder Hieronymus (1551-1614) und Johan (um 1549-nach 1615) orientierten sich vor allem an Dürerischen Kupferstichen und entwickelten eine so große Aktivität, daß sie durch mehr als 600 Drucke bekannt sind. Da sich das angesehenste Jesuitenkolleg in Antwerpen befand, arbeiteten die dort ansässigen Brüder auch oft in dessen Auftrag. Als Titel des genannten Druckes lesen wir von links nach rechts die romanisierten chinesischen Worte *„sîn lhˆ pú hài“*, die mit den ersten Worten seines in chinesischen Zeichen nebst lateinischer Transkription abgedruckten Kommentars übereinstimmen und die Bedeutung haben: „Glauben wandert über das Meer“. Auf Chengs Wunsch hin hatte Ricci die Bilder auch mit lateinischer Schrift versehen; genau genommen sind seine Schriftzüge der erste Versuch eines Transkriptionssystems für das Chinesische. Unter dem Bild lesen wir in Riccis Handschrift: „Martinus de Vos inventor / Antonius Wierx sculpsit / Eduardus ob Hoeswinkel excutit“. In der Sekundärliteratur heißt es übereinstimmend, der Druck sei einem Ölgemälde des flämischen Malers Maerten de Vos (1532-1603) nachempfunden. Da aber dieses Gemälde nicht mehr aufzufinden ist, und weil de Vos insbesondere auch als Lieferant von Stichvorlagen bekannt war, ist es wahrscheinlicher, daß sich das „Martinus de Vos inventor“ nicht auf ein Ölgemälde, sondern auf eine Stichvorlage bezieht (die möglicherweise von de Vos selbst nach einem seiner Ölgemälde hergestellt worden sein könnte). Der als Drucker erwähnte Eduard von Hoeswinkel (aktiv in der 1. Hälfte des 17. Jh.) war ein bekannter Kunsthändler und Kunstdrucker in Antwerpen. Das zweite von Ricci gelieferte Blatt stammt ebenfalls von Wierix, wurde nach einer Vorlage von de Vos ausgearbeitet und zeigt „Christus mit zwei Schülern aus dem Dorf Emmaus“[35]. Das dritte Bild, „Lot in Sodom“[36], repräsentiert eine Episode

---

Meets West: The Jesuits in China, 1582-1773, hrsg. Charles E. Ronan und Bonnie B.C. Oh, Chicago: Loyola University Press 1988, pp. 103-106, zit.: Vanderstappen, „Chinese Art and the Jesuits“.

34) Vgl. NT, Matthäus 14, 25-33, Markus 5, 35-41 und 6, 45-52, Lukas 8, 22-25.

35) Vgl. NT, Lukas, 24, 13-17; eine Reproduktion findet sich in Spence, *Memory Palace*, p. 129.

36) Eine Reproduktion findet sich in Spence, *Memory Palace*, p. 202.

aus dem Ersten Buch Mose[37], in der die Ungläubigen, die gewaltsam versuchen in Lots Haus einzudringen, mit Blindheit geschlagen werden. Dieser Holzschnitt geht auf einen Stich von Crispin de Passe d.Ä. (um 1560-1637) aus Antwerpen zurück; Ricci hatte ihn als das zweite Blatt eines von de Passe angefertigten Viererzyklus über Sodom und Gomorrah entnommen.[38] Der vierte von Ricci beigefügte Druck, „Maria mit Kind" **(Abb. 18)** ist nach einem Kupferstich von Hieronymus Wierix gemacht worden, der laut Riccis Unterschrift wiederum auf ein Wandgemälde der „Hl. Jungfrau von Antigua"[39] im byzantinisch-mittelalterlichen Odigitria-Stil aus dem 15. Jahrhundert in der Kathedrale von Sevilla zurückgeht. In der Bildunterschrift lesen wir die Abkürzung *„in Sem Japo 1597"*, also: *in Seminaire Japon 1597*. Damit ist klar, daß die chinesischen Drucker nicht nach einem Originalabzug von Wierix, sondern nach einer in einem japanischen Jesuitenseminar hergestellten Kopie, wahrscheinlich einem Holzschnitt, gearbeitet haben. Während Ricci die ersten drei Drucke mit erklärenden Essays über die Bedeutung der biblischen Motive versah, ließ er dies letzte unkommentiert. Im dritten Teilband des *Chengshi moyuan* ist zudem seine Cheng gewidmete lange Lobpreisung über die Errungenschaften des Buchdruckes im allgemeinen und über Chengs Verdienste im besonderen abgedruckt.

Über die Wirkung, also den möglichen Einfluß dieser vier Holzschnitte in Chengs weithin bekanntem Buch in China meint ein westlicher Autor: „Rather than stressing the importance of interest in religious ideas, it would seem that books such as those by Ch'eng [Cheng] (...) catered to the curiosity in things strange and exotic."[40] Fraglos waren diese Drucke mit samt zugehöriger Texte in bezug auf die religiösen Vorstellungen der Menschen in Ostasien eine Kuriosität, doch galten sie weniger als eine bewundernswerte Kuriosität wie umgekehrt das bemalte und glasierte chinesische Porzellan in Europa, das von seinen Motiven nicht nur absonderlich und exotisch, sondern in technischer wie ästhetischer Hinsicht auch liebenswert und nachahmenswert erschien. Die Drucke in Chengs Album waren bereits Umsetzungen vom Medium Kupferstich, in dem mit feinen und feinsten Schattierungen gearbeitet wurde, in das Medium Holz-

---

37) Vgl. AT, Genesis, 19, 10-11.

38) S. J. Verbeek und Ilja M. Veldman, komp., *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Bd. 16, Amsterdam: Van Gendt 1974, pp. 6f.

39) Ein s/w-Foto findet sich bei Vanderstappen, „Chinese Art and the Jesuits", p. 105, Abb. 4.2.

40) Ebenda, p. 104

schnitt, einer uralten ostasiatischen Technik, in der aber bis dahin in China und Korea keine Schattierungen angewandt worden waren. Sicherlich, alle vier Blätter weisen Schattierungen auf, im Gewandt der „Maria mit Kind" kommen sie am wirkungsvollsten zum Tragen, aber die relative, durch das Medium bedingte Grobheit der Strichführung und die nur angedeuteten Gesichtszüge lassen diese Technik nicht in der Weise zur Geltung kommen, wie sie es sicherlich in den verlustig gegangenen Kupferstichen tat. Auch die Technik der Zentralperspektive spielt hier eine minder wichtige Rolle. In dem nach seinem Tode in Augsburg veröffentlichten Aufzeichnungen hatte Ricci angemerkt, daß die Chinesen zwar extensiven Gebrauch von Bildern machten, diese aber handwerklich recht primitiv gearbeitet seien. Angesichts von Riccis bewußter Analyse wären die hier kurz besprochenen Blätter sicherlich als ein vorsichtiger Annäherungsversuch zu deuten — ein Versuch, der auch ganz im Sinne der Einbindungsstrategie stünde, welche die Jesuiten mit den von ihnen publizierten Texten an die Geisteswelt Chinas vollzogenen. Neben möglicherweise von de Cēspedes mitgebrachten Gemälden oder Drucken sind dies mit größter Wahrscheinlichkeit die ersten westlichen Bilder in Korea gewesen. Vielleicht haben die koreanishen Kunsthistoriker recht, wenn Sie die Existenz des *Chengshi moyuan* nirgends auch nur mit einem Wort erwähnen? Ein Einfluß auf die eigene Kunst oder eine Auseinandersetzung mit den vier Drucken läßt sich zumindest weder durch schriftliche Quellen noch durch eine ikonografische Analyse verifizieren. In der Folgezeit kam es nun aber bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts neben Kontakten koreanischer Gesandtschaftsmitglieder mit europäischer Wissenschaft und Technik auch immer wieder zu persönlichen Begegnungen mit westlicher Grafik und Malerei, die teilweise auch dokumentiert werden können.

So traf z.B. Anfang 1631 der Gelehrte Chŏng Tu-wŏn 鄭斗源 (1581-?) als Delegationsvorsteher einer koreanischen Gesandtschaft bei einem Halt in Dengzhou 登州 auf den Provinzstatthalter der Shandong-Provinz 山東省 — einen Christen. Durch diesen Kontakt konnte Chŏng an Ort und Stelle mit dem portugiesischen Missionar João Rodrígues (alias Lu Ruohan 陸若漢, 1561?-1633)[41] Kontakt aufzunehmen.[42] Der Koreaner bat den Missi-

41) Rodrígues war eigentlich ein Japan-Missionar, der jahrelang als Dolmetscher Toyotomi Hideyoshis und von dessen Nachfolger gearbeitet hatte; 1610 mußte er das Land verlassen. Sodann war er als militārischer Berater der Ming-Truppen im Kampf gegen die Mandschus tātig.

42) Vgl. *Chŭngbo munhŏn pigo* 增補文獻備考 [Revidierte und ergānzte Enzyklopādie zu Dokumenten und Institutionen], k. 1, 4b-6a. (Bibliographische Angaben traditionell edierter Texte finden sich im Literatur- und Quellenverzeichnis!)

onar um astronomische Bücher für König Injo 仁祖 (reg. 1623-1649), welche dieser ihm später auch übergab. Bei seiner Rückkehr konnte Chŏng zahlreiche Bücher und technische Apparate vorweisen, die den koreanischen Gelehrten einen großen wissenschaftlichen Anreiz und eine wesentlich verbesserte Einsicht in die technische und kulturelle Welt des Westens boten. Hierzu gehörten u.a. zwei Schriften zur Astronomie, davon eine von Ricci, eine astronomische Karte[43] mit den zugehörigen Kommentaren, eine Abhandlung über Kalenderberechnung, drei Schriften über das Fernrohr und zwei Bücher über Umgangsformen und Bräuche in Europa.[44] Für den koreanischen Königshof wurde ihm u.a. die neue Weltkarte[45] von Giulio Aleni (Ai Rulüe 艾儒略, 1582-1649), ein Gewehr und eine automatische Uhr mit Glockenwerk (*cha'myŏngjong* 自鳴鐘)[46] übergeben. Die katholischen Missionare hatten Chŏng zudem als besonderes Präsent noch ein damals außerordentlich kostbares Fernrohr geschenkt, dessen militärische Vorteile Pater Rodrígues besonders betont hatte — und dessen Erfinder, Galileo Galilei (1564-1642), nur wenig später aus anderen denn militärischen Gründen vor dem Inquisitionsgericht der katholischen Kirche in Rom erscheinen mußte, um der kopernikanischen Lehre abzuschwören, die zur selben Zeit von den Jesuiten in China noch propagiert wurde.

Der Assistent Chŏngs, ein Astronom namens Yi Yŏng-hu 李榮後, bat den portugiesischen Pater brieflich um weitere Ausführungen bezüglich der in den erhaltenen Schriften angesprochene aristotelische Lehre von den verschiedenen Himmelssphären und über die westliche Technik der Kalenderberechnung. Rodrígues antwortete mit einem chinesischsprachigen Brief, der uns erhalten geblieben ist. Der erste Brief Yis und der Antwortbrief des Paters können in mehrfacher Hinsicht als ein typisches Beispiel für die von den Jesuiten betriebene Strategie der Missionierung in Ostasien und den üblichen Kommunikationsablauf gelten. Dieser Brief an Yi Yŏng-hu kann als ein Musterbeispiel für die Rethorik jesuitischer Missionierungsversuche gesehen werden, die auch alle anderen Beziehungen zu Mitgliedern koreanischer Gesandtschaften beherrschte. Obwohl der Portugiese innerhalb des Jesuiten-Ordens als energischer Gegner der Angleichung von

---

43) Vgl. Yi Yong-bŏm 李龍範, „Pŏpchusa sojangŭi sinpŏp ch'ŏnmun tosŏre taehayŏ 法住寺所藏의 新法天文圖說에 對하여 [Über die im Tempel Pŏpchu-sa aufbewahrte astronomische Karte]", *Yŏksa hakpo* 歷史學報, Nr. 31 (August 1966), pp. 35-52.

44) Eine Aufstellung der Geschenke findet sich in *Chŭngbo munhŏn pigo*, k. 242, 19a (Bd. 3, p. 846).

45) Vgl. Jeon, *Science and Technology*, p. 304.

46) Vgl. ebenda, pp. 162f.

christlicher und chinesischer Überlieferung galt, versäumt es der literarisch und rhetorisch gewandte Missionar dennoch nicht, auf „dieselben Geistesgaben" der Völker in Ost und West sowie die großen Kulturheroen aus der chinesischen Mythologie und Frühgeschichte hinzuweisen. Im Zusammenhang mit dem unten angeführten Briefzitat sei vorausgeschickt, daß der Kalender im chinesisch dominierten Kulturraum eine außerordentlich große politische Funktion hatte. Nur dem chinesischen Kaiser selbst war es vorbehalten den Kalender zu erlassen. Denn gerechtfertigt wurde der Herrschaftsanspruch des Kaisers erst durch den in der Kosmologie postulierten Anspruch einer allumfassenden Verkettung zwischen Natur und Menschenwelt, für deren harmonisches Zusammenwirken der Herrscher die Verantwortung trug. Eine der wichtigsten Aufgaben der Gesandtschaften der Vasallenstaaten Chinas war die Entgegennahme des jährlichen Kalenders, die zugleich auch die regelmäßig wiederholte Anerkennung des Kaisers zum Ausdruck brachte. Dies bedeutet natürlich nicht, daß Korea keine eigenen astronomischen Forschungen betrieben hätte — im Gegenteil, die Aktivität der Koreaner auf diesem Gebiet war sehr intensiv.[47] Da man in China und Korea einen lunisolaren Kalender hatte, der sich nach dem scheinbaren Umlauf der Sonne um die Erde errechnete, gab es in beiden Ländern von jeher rechnerisch unlösbare Probleme, die in zwei Jahrtausenden zu mehr als 100 verschiedenen Kalendern geführt hatten. Als Korea 1653 den neuen von den Jesuiten errechneten Kalender der Qing-Dynastie annahm, dessen Berechnungsgrundlage die Längen- und Breitengrade der Stadt Beijing gewesen waren, war dieser bereits nach eigenen Kalkulationen derart korrigiert worden, daß er nun der spezifischen geographischen Lage der koreanischen Hauptstadt Rechnung trug; denn die Mandschu-Regierung hatte ihrem Vasallen zwar schon frühzeitig den vollendeten Kalender überbringen lassen, jedoch die Verfahrensweise der Berechnung verschwiegen. Da aber ein für Beijing korrekter Kalender nicht unbedingt auch für Korea volle Gültigkeit haben mußte, und da unvorhergesehene Ereignisse wie das Auftauchen von Kometen oder eine Sonnenfinsternis automatisch als eine Anfechtung der Rechtmäßigkeit des Herrschaftsanspruches des koreanischen Königs dedeutete, war die entgegen dem Willen der Mandschus vorgenommene Korrektur von größter Wichtigkeit. (Schon allein aus diesem Grunde waren die Kontakte mit den Missionaren in China selbst aus Sicht des koreanischen Königshofes erforderlich.) Hier seien nun die grundlegenden Argumentationsstränge von Rodrígues Brief wieder-

47) Vgl. Jeon, *Science and Technology*, pp. 77-93.

gegeben:

> Als wir in der östlichen Mandschurei angekommen und auf [euch] gelehrte Herren gestoßen waren, übergaben wir [euch] unsere [chinesischen] Übersetzungen. Wer hätte denn jemals gedacht, daß ihr sie für so wichtig erachten würdet? Wie ihr saht, nimmt auf der Weltkarte China das Zentrum ein. In der Tat kann auf dem Erdglobus jedes beliebige Land das Zentrum einnehmen. Als die Chinesen diese Weltkarte sahen und als sie die Europäer sahen, da wußten sie, daß die Erde riesig ist und die Länder zahlreich sind, daß es im Orient wie im Abendland Heilige und Weise gibt, die zu ein und derselben Art gehören, in der selben Weise vorgehen, dieselben Geistesgaben besitzen und sich aus diesem Grunde auferlegen mit derselben menschenmöglichen Hingabe zu lernen. Dies ist im großen und ganzen schon aus den Schriften von Fu Xi 伏羲 [trad. 2852-2738 v.Chr.], Kaiser Yao 堯 [trad. reg. 2357-2256 v.Chr.] und Kaiser Shun 舜 [trad. reg. 2255-2206 v.Chr.], König Wen 文王 [trad. reg. 1184-1157 v.Chr.], dem Herzog von Zhou 周公 [?-1105? v.Chr.], Konfuzius 孔子 [trad. 551-479 v.Chr.] und selbst aus den Büchern der Buddhisten und Taoisten bekannt. (...) China, das ausschließlich an die Klassiker glaubte, war manchmal Fehlern verfallen oder hat [den Glauben] verändert. Demgegenüber haben die abendländischen Wissenschaften sich von Anbeginn bis heute mit [dem Glauben] auseinandergesetzt und werden nicht aufgeben, bevor sie an der Quelle angelangt sind. (...) Auf der anderen Seite ist die Astronomie etwas ganz Grundsätzliches und demzufolge sind im [chinesischen] Kalender Fehler aufgetreten. (...) Wenn sogar der große Astronom Guo Shoujing 郭守敬 [1231-1316] unter den Mongolen nicht die Ursache dieser Fehler fand, wie sollte es da möglich sein sie zu vermeiden? Jetzt, da uns der Kaiser die Verantwortung für diese Korrekturen übergeben hat, wenn es denn möglich sein sollte alle Übersetzungen [unserer wissenschaftlichen Schriften] zu vollenden, so können wir dafür garantieren, daß es niemals wieder irgendeinen Fehler geben wird.[48]

Da die Jesuiten glaubten, Gott als Erschaffer des Universums habe Könige und Herrscher als seine Vertreter auf Erden eingesetzt, weshalb diese sich Gott und das Volk sich wiederum den derart legitimierten Herrschern zu unterwerfen hätten, bestätigten sie im Grunde genommen das gesamte Gerüst der konfuzianischen Ethik. Sie hielten diese aber für nicht komplett, da die Rolle „Gottes" im Konfuzianismus nicht entscheidend sei. Ricci und seine Geistesgefährten versuchten daher die Literati, aus denen sich die geistige wie materielle Oberschicht Chinas und Koreas zusammensetzte, zum einen von der Stimmigkeit zwischen konfuzianischer und katholischer Lehre und zum anderen von der Ergänzungsbedürftigkeit der ersten durch die letztere zu überzeugen. Im bereits erwähnten Ritenstreit verteidigten die Jesuiten deshalb ihre Position der Anpassung an einheimische Riten (z.B. den Kotau oder die im Konfuzianismus so wich-

---

48) João Rodrígues' Brief an Yi Yŏng-hu, zit. nach: Yamaguchi Masayuki 山口正之. *Chōsen seikyōshi* 朝鮮西教史 [Geschichte des koreanischen Christentums], Tōkyō: Yūsankaku 1967, p. 46; auch Yis langer Brief ist hier vollständig abgedruckt (pp. 44f).

tige Ahnenverehrung als großzügige Auslegung des Vierten Gebotes), beschäftigten sich eingehend mit chinesischen Klassikern und nahmen teilweise Uminterpretationen derselben vor. Die Strategie der Jesuiten bestand aber nicht allein darin, ihre Lehre möglichst aus der einheimischen Geistestradition des zu missionierenden Volkes heraus zu erklären. Da Ricci schnell erkannt hatte, daß die abendländischen Wissenschaften und Techniken auf vielen Gebieten den chinesischen (und koreanischen) überlegen waren, sahen er und seine Mitstreiter hierin eine Möglichkeit sich des Interesses und der Hochachtung der einheimischen Gelehrtenwelt zu versichern. Dabei spekulierten die Missionare darauf, daß dem ersten bald ein zweiter Schritt folgen würde, mit welchem sich das Interesse und die Hochachtung auf den christlichen Glauben übertragen würde. Dies schien der logische und meistversprechenste Weg Ostasien zu christianisieren.

Nachdem die Mandschus 1637 Korea unterworfen hatten, nahmen sie neben vielen hunderten von Mädchen und jungen Männern auch zwei Söhne des Königs als Geiseln. Nach der Einnahme Beijings wurde Prinz Sohyŏn 昭顯 (1612-1645) aus der Mandschurei nach Beijing gebracht, wo er begann sich für die gelehrten Ausländer, ihre Wissenschaften und das Christentum, das ja ganz offensichtlich mit den Wissenschaften zusammenhängen mußte, zu interessieren. Insbesondere sein enger Kontakt zu dem Kölner Pater Johann Adam Schall von Bell (alias Tang Ruowang 湯若望, 1592-1666), dem Nachfolger Riccis und ab 1644 Leiter des Kaiserlich-astronomischen Reichsamtes, ist in der Literatur recht ausführlich und in zahlreichen Versionen überliefert worden. Eine typische Darstellung dieser Verbindung finden wir in den Schriften eines chinesischen Konvertiten:

> Im Gründungsjahr Shunzhi 順治 [1644/45], als der koreanische Prinz in Beijing als Geisel gefangen gehalten worden war, ist ihm von Tang Ruowang viel Lobenswertes zu Ohren gekommen, und er hatte von Zeit zu Zeit die Kirche (*tianzhutang* 天主堂) aufgesucht und Astronomie und dergleichen gründlich studiert. Auch Ruowang suchte den Prinzen wiederholt in seinen Gemächern auf und [sie] unterhielten sich lange Zeit, so daß es zwischen beiden zu einer wirklichen Annäherung ihrer Ansichten kam. Ruowang predigte ohne Unterlaß den geradlinigen Weg der katholischen Lehre, und auch der Prinz fand daran großen Gefallen und erkundigte sich bis ins einzelne danach.[49]

Anscheinend setzten die Jesuiten große Hoffnungen auf den koreanischen Kronprinzen, der für sie ein offenes Tor nach Korea bedeutet hätte —

---

49) Huang Bailu 黃伯祿, *Zhengjiao feng bao* 正教奉褒 [Die Rechtgläubigkeit respektvoll preisen], Shanghai: Cimutang 1884, ch. 1, 25

ein Wunsch, die sich jedoch nicht erfüllte, da dieser zwei Monate nach seiner Rückkehr ermordet wurde. Neben zahlreichen religiösen und wissenschaftlichen Büchern hatte der Kronprinz von dem deutschen Jesuitenpater u.a. auch noch einen Globus, eine Weltkarte, verschiedene religiöse Gerätschaften sowie ein „Christusbildnis" (*ch'ŏnsesang* 天世像) erhalten. Hierbei handelte es sich um ein auf einer Hängerolle arretiertes Ölgemälde, das leider nicht mehr erhalten ist und von dem auch keine weitere Beschreibung existiert. Laut Yi Ku-yŏl war dies „in der Tat das erste westliche Bild, das überhaupt nach Korea gelangte."[50]

Mit den Missionaren kam es zu immer engeren Kontakten. Noch im Jahr von Prinz Sohyŏns Tod sandte Kim Yuk 金堉 (1580-1658), der Direktor des koreanischen Astronomischen Büros und ein Wegbereiter der erwähnten Pragmatischen Schule, einen Astronomen namens Han Hŭng-il 韓興一 (1587-1651) nach Beijing, um westliche Bücher über Astronomie zu erbitten. Und einige Jahre darauf studierten zwei weitere Koreaner Astronomie in Beijing, einer davon direkt bei Schall.[51] Auch Kim Yuk selbst konnte einige Jahre später in Beijing mit Schall persönlich Kontakt aufnehmen. Diese Kontakte wurden weiter fortgesetzt. Nach einer Eintragung im *Chŭngbo munhŏn pigo*, der ältesten, erstmals im Jahre 1770 gedruckten Enzyklopädie Koreas, zeigten z.B. ein knappes Jahrhundert später zwei einer Gesandtschaftsgruppe angehörige Dolmetscher reges Interesse an den Jesuiten und freundeten sich mit dem Deutschen Ignatius Kögler (alias Dai Jinxian 戴進賢, 1680-1746), zu jener Zeit Direktor des Astronomischen Reichsamtes, und dem Engländer André Pereira (alias Andrew Jackson, Xu Moude 徐懋德, 1690?-1743) an.

> Im 17. Regierungsjahr Yŏngjos 英祖 [1741/42] verkehrten die Dolmetscher An Kung-nin 安國麟 und Pyŏn Chung-hwa 卞重和 regelmäßig in der Kirche und pflegten mit den Europäern Dai Jinxian [und] Xu Moude eine enge Bekanntschaft und erhielten auf ihren mit aller Entschiedenheit vorgebrachten Wunsch hin ‚Ephemeriden von Sonne, Mond und Sternen', ‚Astronomische Berechnungstabellen' (...) [usw.].[52]

Aus dem 18. Jahrhundert sind uns auch Berichte über den Import illu-

---

50) Yi Ku-yŏl 李龜烈, „Han'guk kat'ollik misul ibaengnyŏnŭi kwejŏk 韓國 가톨릭美術 2백년의 궤적 [Die Spuren von 200 Jahren katholischer Kunst in Korea]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 29 (Frühling 1984), p. 72, zit.: Yi Ku-yŏl, „Han'guk kat'ollik misul"; vgl. auch *Han'guk kidokkyoŭi yŏksa*, Bd. 1, p. 62.

51) Vgl. Joseph Needham [et al], *The Hall of Heavenly Records: Korean Astronomical Instruments and Clocks 1380-1780*, Antiquarian Horological Society Monograph 25, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne und Sydney: Cambridge University Press 1986, p. 178.

52) *Chŭngbo munhŏn pigo*, k. 1, 9a

strierter christlicher Schriften sowie einige Beschreibungen von Begegnungen der Koreaner mit westlicher Malerei erhalten geblieben. Unter den Werken von Yi Ŭi-hyŏn 李宜顯 (To'gok 陶谷, 1669-1745), einem Staatsmann, der zweimal als Delegationsvorsteher einer Gesandtschaft an den Qing-Hof reiste, findet sich auch ein Reisetagebuch, in dem er die Erlebnisse seiner ersten Mission im Winter 1720/21 schildert. Yi beschreibt hier u.a. seine Begegnung mit Pater Ehrenbert Xaver Fridelli (alias Fei Yin 費隱, 1673-1743), von dem er jeweils eine Kopie von Alenis *Sanshan lun xue ji* 三山論學記 [Aufzeichnung gelehrter Gespräche in Sanshan, Hangzhou 杭州 1627?][53] und Schalls *Zhu zhi qun zheng* 主制群徵 [Zum Beweis der göttlichen Vorsehung, Jiangzhou 江州 1629] erhielt. Diese und andere religiöse Traktate waren natürlich schon im 17. Jahrhundert nach Korea eingeführt worden;[54] sie fanden in Yis Bericht wahrscheinlich nur deshalb Erwähnung, weil ihm die Ehre zuteil geworden war, sie als persönliches Geschenk eines Europäers zu erhalten. Von besonderem Interesse ist für uns in diesem Zusammenhang aber, daß der Autor erwähnt, er habe außerdem zwei Arten von europäischer Medizin, farbiges europäisches Papier sowie 15 Bilder erhalten. Augenscheinlich entwickelte Yi ein kurioses Interesse an den erhaltenen Pillen, auf deren Beschreibung er eine längere Passage verendete; über Technik und Motive der Bilder — Drucke oder Gemälde? — läßt er seine Leser dagegen im Unklaren.[55]

Zumindest belegen Aufzeichnungen wie die von Yi Ŭi-hyŏn, daß die Missionare mit der Präsentation westlicher Malerei und Grafik nicht immer den enthusiastischen Effekt erzielten, den sie sich erwünschten. Die westliche Kunst, und hier insbesondere die Ölmalerei, diente aus Sicht der Jesuiten ebenso als Mittel zum Zweck wie die Einführung neuer astronomischer und anderer wissenschaftlich-technischer Errungenschaften des Westens. Die selbstbewußten Jesuiten hielten nicht nur die ostasiatische Methode der Kalenderberechnung, sondern eben auch die Malerei, in der es weder Schattierung noch Zentralperspektive gab, für so mangelhaft, daß

---

53) Für Einzelheiten zu Alenis Buch siehe Bernard Hung-kay Luk, „A Serious Matter of Life and Death: Learnd Conversations at Foochow in 1627", *East Meets West: The Jesuits in China, 1582-1773*, hrsg. Charles E. Ronan und Bonnie B.C. Oh, Chicago: Loyola University Press 1988, pp. 183-196 et passim.

54) Der Historiker Hong I-söp 洪以燮, Autor der ersten koreanischen Wissenschaftsgeschichte (1946, konnte leider nicht beschaft werden), gibt eine kurze Liste importierter westlicher Schriften und merkt an, daß „in a court library there were numerous volumes of Western works". Hong Yi-Sup, *Korea's Self-Identity*, Seoul: Yonsei University Press 1973, p. 153.

55) Vgl. Yi Ŭi-hyŏn 李宜顯, *To'gokchip* 陶谷集 [To'goks gesammelte Werke], k. 29, 5a-5b.

sie sogar meinten, ihre Menschendarstellungen glichen eher den Toten als den Lebenden.

> Sono molto dati alla pittura, poiché se ne servono per il più in tutti i loro lavori (...). Quando vado da me stesso considerando, veramente non posso negare, che questa gente non sia dotata di molto ingegno; ma in questa sorte d'opera è molto roza, non per altro credo io, se non perché non hanno mai havuto commertio con altre genti, che potessero con l'arte aiutar quei loro ingegni, a niuni altri inferiori. Le loro pitture tutte sono senza olio, e senza ombra; però hanno più forma di morto, che di vivo.[56]

Andererseits aber hatten sie eben auch die außerordentlich wichtige Funktion von Bildern erkannt und wußten, daß diese nicht nur für untere soziale Schichten und in taoistischen und buddhistischen Schriften von Bedeutung waren, sondern auch Teil der Ausbildung der elitären konfuzianischen Gelehrtenklasse waren. Die Literati waren meist Staatsmänner, Dichter, Illustratoren und Kalligrafen zugleich. Pinsel, Tusche, Reibstein und Papier, die sogenannten „vier Schätze", waren ihr normales Schreibwerkzeug. (Farbe gehörte nicht dazu, sie wurde vornehmlich von Berufsmalern gebraucht.) Das Schreibwerkzeug diente ebenso auch als Malwerkzeug. Anders als im Abendland bildeten Schrift und Bild eine unauflösbare Einheit. So wurden denn auch nach der Dichtkunst der Kalligrafie und der Malerei höchste Aufmerksamkeit und Achtung gezollt. Die Jesuiten versuchten sich diese Tatsache zunutze zu machen und glaubten, ebenso wie in der Astronomie, ihre Gastgeber mit der Einführung neuer Techniken und Materialien für sich zu gewinnen und mit der Form (Maria mit Kind, Gekreuzigter, usw.) zugleich auch den Inhalt (Katholizismus, christlicher Glauben) transponieren zu können. Auf der anderen Seite versuchten sie aber ihre Malerei den ästhetischen Kriterien der chinesichen und mandschurischen Malerei anzupassen (z.B. bezüglich des Verhältnisses von Schrift und Bild, Format, Farbauftrag, Motiv, usw.). Aufgrund dieser typisch jesuitischen Strategie, die später auch von anderen katholischen Orden übernommen wurde, entstanden dann z.B. Christusbilder, die dem malerischen Stil nach und zu Teilen selbst in ihrer Symbolik der chinesischen Porträtmalerei angeglichen worden sind. Ebenso sah man in China, der Mandschurei und Korea noch zu Anfang dieses Jahrhunderts den buddhistischen oder taoistischen Schreinen nachempfundene christliche Altäre.[57]

---

56) Matteo Ricci und Nicolas Trigault, *Entrada nella China de' Padri della Compagnia del Gesù (1582-1610)*, Rückübersetzung aus dem Lateinischen von Antonio Sozzini, mit einer Einl. von Joseph Shih und Carlo Laurenti, Rom: Edizioni Paoline 1983, p. 53

Von der westlichen Malerei weit mehr beeindruckt als oben erwähnter Yi Ŭi-hyŏn waren die beiden berühmten Freunde und Sirhak-Gelehrten Hong Tae-yong 洪大容 (Tamhŏn 湛軒, 1731-1783) und Pak Chi-wŏn 朴趾源 (Yŏn'am 燕巖, 1737-1805) bei ihren Beijing-Aufenthalten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Erwähnenswert sind hier die entsprechenden Abschnitte aus ihren Reiseberichten, dem „Yŏn'gi 燕記 [Beijinger Aufzeichnungen]" von Hong und dem *Yŏrha ilgi* 熱河日記 [Jehol-Tagebuch] von Pak, vor allem auch deswegen, weil sich die Werke beider Persönlichkeiten großer Beliebtheit erfreuten und entsprechend weit verbreitet waren.[58]

Hong Tae-yong war ein Neffe von Hong Ŏk 洪檍 (1722-1809), dem Chefsekretär der Neujahrsgesandtschaft des Jahres 1766. Als dem Rang nach dritthöchstem Beamten der Gesandtschaft war es seinem Onkel zugebilligt worden einen Begleiter zu seinem persönlichen Schutz mitzunehmen. Hong nahm diese einmalige Gelegenheit zu einer Auslandsreise mit Begeisterung wahr. Zwar reiste er nicht als offizielles Mitglied der diplomatischen Delegation, doch tat dies seinem gesellschaftlichen Ansehen und seinen Möglichkeiten zur Aufnahme von Kontakten zu den Jesuiten keinen Abbruch. Hong war nur ein Beamte mittleren Ranges, wurde aber als Mathematiker und Astronom hoch geschätzt. Bereits in den frühen 1760er Jahren ließ er sich eine teils mit europäischen Instrumenten ausgerüstete private Sternwarte erbauen. Wie in Korea im allgemeinen behauptet, entwickelte er — möglicherweise ohne Kenntnis des kopernikanischen Weltensystems — die Theorie von der Erdrotation und der Sonne als Mittelpunkt eines begrenzten Sternenystems.[59] Durch seinen Freundeskreis und seine engen

---

57) Zahlreiche Beispiele dieser sinisierten (bzw. „asianisierten") christlichen Kunst finden sich in Joh. Bapt. Aufhauser, „Christliche einheimische Kunst in nicht-christlichen Ländern", *Die christliche Kunst*, Bd. 25 (1928/1929), pp. 161-174.

58) Ausführliche Interpretationen dieser wichtigen literarischen Werke liegen u.a. in Form einer veröffentlichten deutschsprachigen Dissertation und in einem umfassenden Artikel in englischer Sprache vor. (Malerei und Architektur betreffende Textpassagen wurden bisher leider nicht in westliche Sprachen übersetzt oder kommentiert.)

Vgl. Dieter Eikemeier, *Elemente im politischen Denken des Yŏn'am Pak Chiwŏn (1737-1805)*, Monographies du T'oung Pao VIII, Leiden: E.J. Brill 1970, zit.: Eikemeier, *Elemente*; Gari Ledyard, „Hong Taeyong and His *Peking Memoir*", *Korean Studies*, Vol. 6 (1982), pp. 63-103.

59) In Korea wird Hong oft als der erste Theoretiker des Landes gepriesen, der die tägliche Rotation der Erde erkannte. Aber zum einen ist es zweifelhaft, daß er bei seinen Gesprächen in Beijing nichts von der kopernikanischen Theorie gehört hat, und zum anderen hatten bereits ein volles Jahrhundert vor ihm zwei seiner Landsleute einen durch ein mechanisches Uhrwerk betriebenen Erdglobus gebaut, der sich in 24 Stunden exakt einmal um die eigene Achse drehte.

Vgl. z.B. den im obigen Sinne unkritischen Artikel von Park Seong-rae,

Beziehungen zu den Hofastronomen in Seoul war er bereits mit dem System der westlichen Astronomie vertraut. In Beijing versuchte er alles, um mit den Jesuiten persönlich Kontakt aufzunehmen; nach verschiedenen mißglückten Versuchen und der Zahlung höherer Bestechungsgelder gelang ihm dies schließlich auch. Während seines zweimonatigen Aufenthaltes kam es zu zwei Treffen mit dem Direktor des Kaiserlichen Observatoriums, August von Hallerstein (alias Liu Songling 劉松齡, 1703-1774), und seinem Assistenten Anton Gogeisl (alias Bao Youguan 鮑友管, 1701-1771). Sein erstes Treffen mit den beiden deutschen Astronomen fand am 16. Februar in der Südkirche (Nantang 南堂)[60] statt, die zu bauen Schall 1650 die Erlaubnis erhalten hatte. Nach einer kurzen Einleitung, in der Hallerstein und Gogeisl vorgestellt und die Geschichte und Tätigkeit der Jesuiten in China beschrieben werden, schildert Hong seine Sicht der Gründe für die anfängliche Zurückhaltung der Missionare bei Vereinbarung eines Treffens mit ihm:

> Seit der Regierungszeit Kaiser Kangxis 康熙 [reg. 1661-1722] wurden die in China weilenden koreanischen Gesandten, wenn sie die Kirche aufsuchten, von den Europäern, die sich über ihre Besuche freuten, sogleich empfangen; und von Zeit zu Zeit wurden ihnen einige der ringsum im Gebäude zur Schau gestellten sonderbaren Bilder, Gottesstatuen und geheimnisvollen Apparate sowie im Abendland hergestellte kuriose Artikel als Geschenke übergeben. Die als Gesandte kommenden Landsleute waren dankbar für diese Gaben und erbaten sich diese außergewöhnliche Besichtigung, die alljährlich nach dem üblichen Verfahren ablief. Allerdings entsprachen unsere Landsleute nicht der [europäischen] Etikette und verhielten sich anmaßend und arrogant; so nahmen einige nur die Geschenke an, machten aber keine Gegengeschenke; andere wenig kultivierte Gesandtschaftsmitglieder hatten in der Kirche sogar manchmal Pfeife geraucht und auf den Boden gespuckt, ihre Nase ausgerotzt oder einige der Apparate ungeschickt angefaßt und schmutzig gemacht. In letzter Zeit sind wir ihnen mehr und mehr überdrüssig geworden, und sie erwünschen unsere Besuche nicht mehr oder behandelten uns nicht freundlich, wenn wir uns sehen lassen.[61]

Wie aus Hongs Schilderung hervorgeht, war der Kontakt mit den Jesuiten und das gegenseitige Überbringen von Geschenken im 18. Jahrhundert für die Koreaner bereits zu einer Selbstverständlichkeit geworden. In der nun folgenden Textpassage beginnt Hong mit einer ausführlichen Beschreibung der Innenarchitektur der Südkirche (samt der Anordnung der Wand-

---

„Hong Tae-yong's Idea of the Rotating Earth", *Korea Journal*, Vol. 20, No. 8 (August 1980), pp. 21-29 und die Hongs Originalität in Frage stellenden Anmerkungen von Jeon, *Science and Technology*, pp. 18-22.

60) Die Südkirche wird von Hong und anderen Zeitgenossen auch als Westkirche (Xitang 西堂) bezeichnet.

61) Hong Tae-yong 洪大容. *Tamhŏnsŏ* 湛軒書 [Tamhŏns Schriften], „Oejip 外集", k. 7, 9b

und Deckengemälde). Er bleibt vor einem Ölgemälde stehen und beschreibt später die von diesem Landschaftsbild mit seiner perspektivischen Darstellung ausgehende Irritation emphatisch mit dem einfachen Satz: „Ich stand nun ein paar Schritte davor und sah genau hin, es war tatsächlich ein Bild!“[62] Dann geht er in das Empfangsgebäude der Missionare und betrachtet, da Hallerstein und Gogeisl noch nicht erschienen sind, die Wandgemälde rechts und links der Eingangstür:

> Nördlich des Gartens stand ein noch höheres Haus, das nicht bloß schön ausgeschmückt, sondern vielmehr eine hervorragende göttliche Schöpfung[63] war. Als ich eintrat, waren die zwei noch nicht hereingekommen. Auf beiden Seiten sah ich Wandgemälde mit einem Palast und Menschen, die alle ganz wie in der Realität gemalt waren. Das Innere des Palastes war hohl; [alles] war perspektivisch (*yoch'ŏl* 凹凸) wiedergegeben, und die Menschen bewegten sich so, als ob sie lebten. Mit außerordentlicher künstlerischer Finesse war dargestellt wie weiter entfernt über Bach und Tal dunkeler Rauch aufstieg und die Helle der Wolken zerstörte; bis weit in den Himmel an die Grenze des Nichts war alles in wahrhaftigen (*chŏng* 正) Farbtönen gehalten. Ringsum schauend wußte ich nicht mehr, ob dies real war oder nicht. Ich habe gehört, daß nicht allein die Technik der abendländischen Malerei geschickt ist, sondern sie auch in ihrer Konzeption, die sich bei der Aufteilung der Proportionen der Aritmetik bedient, besser sei als andere. Die Menschen auf dem Bild hatten keine gebundenen Haare, trugen Kleidung mit großen Ärmeln und hatten strahlende Blicke; auch die Gebrauchsgegenstände des Palastes waren solche, die man in China nicht sehen konnte, vermutlich war alles im Abendland hergestellt worden.[64]

An dieser feinsinnigen Beschreibung Hongs sehen wir, daß ein konfuzianischer Gelehrter des 18. Jahrhunderts nicht nur im Stande war die malerisch-technische Konzeption, sondern auch die ästhetische Auffassung europäischer Barockmalerei weitgehend zu erfassen und zu teilen. Bei den von Hong beschriebenen illusionistischen Freskomalereien muß es sich übrigens mit großer Sicherheit um die Arbeit von Giovanni Gherardini (1654-?) gehandelt haben.[65] Wie aus einer anderen Beschreibung hervorgeht, war der von Hong beschriebene hohle „Palast“ eine äußerst realistisch gemalte barocke Phantasie einer von doppelreihigen Säulen getragenen Kuppel, die wiederum von einer halbkreisförmigen, himmelwärts offe-

---

62) Ebenda, k. 7, 10b

63) Die Phrase *yŏ sin* 如神, wörtlich „wie von einem Gott“ bzw. „wie von einem Geist“, ist hier nicht im Sinne des christlichen Gottesbegriffes gemeint.

64) Ebenda, k. 7, 10b

65) Gherardini ist einer der wenigen Künstler, die als Laienbrüder nach China kamen. Der Italiener blieb von 1700 bis 1704 in Beijing und widmete sich nach seiner Rückkehr in Europa wieder dem weltlichen Leben: 1704 erschien in Paris sein frivoler Roman *Relation du voyage fait à la Chine*.
Vgl. Sullivan, *Meeting of Eastern and Western Art*, pp. 60f.

nen Kolonnade umrahmt wurde.[66]

Ähnlich fasziniert, doch weniger analytisch und mehr an den fremdartigen Gesichtern und verwunderlichen Erscheinungen interessiert, beschreibt auch Pak Chi-wŏn seine in der Südkirche gesammelten Eindrücke. Pak kannte den Bericht seines Freundes Hong bereits, als er 1780 als Helfer der von seinem Vetter geleiteten Gesandschaft zum siebzigsten Geburtstag Kaiser Qianlongs 乾隆 (reg. 1736-1795) nach China reiste. Pak hatte keine persönliche Begegnung mit den Missionaren, zeigte sich aber von ihren Werken sehr beeindruckt. Er beschreibt ein Christusgemälde und wundert sich über die Kinder, die weiße Gesichter und blonde Haare haben, denen sogar Flügel gewachsen sind und die auf vielfarbigen Wolken schweben.[67] Obgleich seine Beschreibung sich mehr bei den Motiven und weniger bei der malerischen Technik aufhält, hatte seine Schilderung aufgrund seines schriftstellerischen Vermögens und seiner Prominenz wohl noch größere Beachtung unter seinen Zeitgenossen gefunden als Hongs Beschreibung.[68]

Zu jener Zeit war die katholische Mission aufgrund der Folgen des Ritenstreites und der dann 1742 erlassenen Bulle „Ex quo singulari", welche die Missionspraxis der Jesuiten in China völlig untersagte, schon im Untergang begriffen. Trotzdem scheinen sich die Beziehungen zu Korea, wo es 1801, 1811, 1814, 1815, 1827, 1839, 1846 und von 1866 bis 1871 größere landesweite sowie kleinere regional begrenzte Christenverfolgungen gab, eher noch vertieft zu haben. Selbst während der Regierungszeit des Taewŏn'gun 大阮君 (1821-1898, reg. 1864-1873), der besonders hart gegen die Christen vorgegangen war, hatte sich daran nichts geändert. In China, wo damals die Bevölkerungszahl schon die Hundert-Millionen-Grenze bei weitem überschritten hatte, konnten trotz der ungeheuren intellektuellen Bemühungen der Missionare in zwei Jahrhunderten nicht mehr als — nach katholisch-euphemistischen Schätzungen — 300 000 Konvertiten gewonnen werden. Jaques Gernet widmete sein bereits zitiertes Buch *Chine et christianisme* im Grunde genommen der geradezu emotional

---

66) Vgl. die Beschreibung der Fresken in dem Brief des China-Missionars Pierre Jartoux (alias Duo Demei 杜德美, 1669-1720) an Jean de Fontaney (alias Hong Ruohan 洪若瀚, 1643-1710) vom 20. August 1704, in *Lettres édifiantes et curieuses*, tome 3, hrsg. L. Aimé-Martin, Paris: ‚Panthéon littéraire' 1877, pp. 142f.

67) Vgl. Pak Chi-wŏn 朴趾源, *Yŏnamjip* 燕巖集 [Gesammelte Werke Yŏnams], k. 20, 11a-b.

68) Vgl. Yi Nŭng-hwa, *Oegyosa*, pp. 14ff.

vorgetragenen These, der Westen hätte den Einfluß der Missionare auf die chinesische Geisteswelt bisher überschätzt und wäre der jesuitischen Propaganda verfallen. In chinesischen Literatenkreisen des späten 16. bis 18. Jahrhunderts seien die Missionare und ihre Religion eher eine interessante, jedoch wenig überzeugende Obskurität gewesen. Auch in bezug auf Korea haben verschiedene Historiker in derselben Richtung argumentiert. Donald L. Baker von der University of Washington widmete diesem Thema mehrere Studien, in denen er Gernets These auf Korea übertrug:

> By then [Ende des 19. Jh.] Western technology and science had grown strong enough to dominate and reshape non-Western cultures. Two centuries earlier, it was a different story. The imbalance between East and West had not yet grown so great that the admission of Western superiority in one field implied total East Asian inferiority.[69]

In der Tat ist nicht abzustreiten, daß die Werke der Jesuiten nicht zu einer „total East Asian inferiority" und einer darauf folgenden Umstrukturierung der koreanischen Gesellschaft geführt hatten. Auch ein englischer Kollege Bakers ist sich sicher, daß diese Kontakte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts keine nachweisbaren Auswirkungen auf Korea gehabt haben und betont die angebliche Selbstzufriedenheit der Gelehrten:

> [M]ost Korean intellectuals had no reason to question the way they saw the world. They were not challenged by doubt, nor by a wealth of competing ideas (...). [T]here was no real challenge to their cosmology, no incentive to investigate the world around them. There was no reason to change the structure of their intellectual world (...).[70]

Wenn „Einfluß" in einer historischen Analyse lediglich mit der Zahl der Coca-Cola-Dosen, resp. der „völligen Unterlegenheit" einer Kultur gegenüber einer anderen, gleichgesetzt wird, so besteht die Gefahr, daß weniger offensichtliche Entwicklungen durch das grobmaschige Sieb des Analytikers fallen. Das Auftreten der *sirhakp'a* ist eine solche Entwicklung. Sie belegt, daß es aufgrund der Kontakte zu den Jesuiten zur Formulierung neuer Denkansätze und innerhalb von Kunst und Literatur auch zu

---

69) Donald L. Baker, „Jesuit Science through Korean Eyes", *The Journal of Korean Studies*, Vol. 4 (1982/83), p. 224; vgl. auch Bakers Artikel über An Chŏng-boks 安鼎福 (1712-1791) Kritik am Katholizismus: „A Confucian Confronts Catholicism: Truth Collides with Morality in Eighteenth Century Korea", *Korean Studies Forum*, No. 6 (Winter 1979/Spring 1980), pp. 1-44.

70) Nigel Bowie, „Why Wasn't the Scientific Revolution a Korean One?", *Koreana: Ten Years of Korean Studies at the Univewrsity of Sheffield, 1979-1989*, hrsg. James Huntley Grayson, Sheffield: The University of Sheffield, School of East Asian Studies, Centre for Korean Studies 1991, p. 40

neuen formalen Ansätzen gekommen ist.

Die schon mehrmals angesprochene *sirhakp'a*, die Pragmatische Schule, zu deren Vertretern u.a. Hong Tae-yong und Pak Chi-wŏn gehörten, war eine neue Geistesrichtung, die im allgemeinen zum Konfuzianismus gezählt wird; doch im Grunde sprengt sie bereits dessen ideologische Lehrsätze. Die Vertreter der Pragmatischen Schule stellten der Altertümelei der konfuzianischen Gelehrten gegenwartsbezogene empirische Studien über Landwirtschaft, Geographie, Verwaltungsgeschichte usw. entgegen. Außerdem wurde die Selbstständigkeit Koreas gegenüber China hervorgehoben. Die Voraussetzungen der Herausbildung dieser neuen Denkrichtung schreibt man zum einen dem seit den 1740er Jahren stattfindendem Wirtschaftsaufschwung und der Einführung von Geldwirtschaft und Handel zu, zum anderen aber auch dem Einfluß, der von den europäischen Büchern über Astronomie, Mathematik, Landwirtschaft und Katholizismus ausgegangen war. Wir haben es also mit einer landesinternen Entwicklung zu tun, die jedoch durch den externen Einfluß, also die Bücher der Jesuiten, bedeutende Impulse erhielt.[71]

Während Pak Chi-wŏn durch seine belletristischen Werke sicherlich der einflußreichste *Sirhak*-Gelehrte war, galt Chŏng Yag-yong 丁若鏞 (Tasan 茶山, 1762-1836), der heute als einer der größten Philosophen des Landes geschätzt wird, als wichtigster Theoretiker der Pragmatischen Schule. Chŏng, der seine konstruktiv-praktischen Fähigkeiten u.a. auch als Architekt und als Konstrukteur eines Kranes unter Beweis stellte, äußerte in seinen Schriften Kritik an dem gesamten Prüfungs-, Verbeamtungs- und Verwaltungssystem seiner Zeit und machte zugleich wohl ausgearbeitete, systematisch durchdachte Vorschläge zur Reform des bürokratischen Apparates.[72] Der Philosoph zeigte dem Katholizismus gegenüber sympathisches Interesse und mußte darum 16 Jahre lang im Exil (in der Provinz) leben. In Chŏngs Besitz befand sich neben einigen jesuitischen Schriften u.a. auch ein Kruzifix (**Abb. 19**); er schrieb zudem den ersten koreanischsprachigen Katechismus.

Das Erstaunliche an Yak-Jongs [Chŏng Yag-yongs] Katechismus ist, daß

---

71) Für eine deutschsprachige Darstellung der Pragmatischen Schule siehe Eikemeier, *Elemente*, pp. 29-53.

72) Eine deutschsprachige Zusammenfassung von Tasans Reformkonzeptionen findet sich in Young-Ho Kim, *Tradition und Moderne in Korea: Reformvorstellungen der koreanischen Bürokratie im 18./19. Jh. im Lichte der Weberschen Bürokratiesoziologie*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1989, pp. 69-161.

> er von einem 'Heiden' für die Heiden über den Katholizismus geschrieben wurde. Dabei handelt es sich nicht nur um die Übersetzung eines Katechismus von Missionaren, sondern schon *um einen der koreanischen Kultur und dem Denken Koreas entsprechenden* Katechismus. [Hervorh. d. Schreibers]"[73]

Wie wir hieran sehen, sind schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts westliches, sprich katholisches, und koreanisches Gedankengut innerhalb der Reformergruppierungen des Landes miteinander verwachsen.[74] Neben Chŏng befaßten sich auch viele andere *Sirhak*-Gelehrte eingehend mit dem Katholizismus. Einige von ihnen konvertierten zum Christentum; darunter waren z.B. zwei Brüder Chŏng Yag-yongs und ein Mann namens Yi Sŭng-hun 李承薰 (alias Petrus Ri, 1756-1801), der sich 1784 als erster Koreaner in Beijing taufen ließ.[75] Yi war ein Großneffe des berühmten konfuzianischen Philosophen Yi Ik 李瀷 (1681-1763), der ebenfalls als Vorläufer der *sirhakp'a* angesehen wird. Zu einem der führenden *Sirhak*-Gelehrten gehörte auch Kim Chŏng-hŭi, dessen „Orchidee" (vgl. **Abb. 14**) schon als Beispiel für die Herausbildung eines eigenen koreanischen, nicht mehr die chinesischen Schulen kopierenden Stils in der Malerei genannt wurde.

Bis zur Vertreibung der christlichen Missionare aus China, gab es über den Weg der Gesandtschaften einen ununterbrochenen Verbindungsfluß, durch den Informationen ebenso wie illustrierte religiösen Schriften, Kruzifixe und kleinere Skulpturen nach Korea eingeführt worden sind. Neben den Verbindungen zu China gab es selbstverständlich auch zu Japan enge Kontakte. Ein blühender Schmuggelhandel brachte diverse japanische Waren an die koreanische Küste. Und die nach der Hideyoshi-Invasion zwangsweise auch nach Japan beorderten Gesandtschaftsgruppen waren noch größer als die China-Gruppen.[76] Leider ist von koreanischer Seite her bisher immer nur die wichtige Rolle dieser Gesandtschaften als Kulturmittler von Korea nach Japan, nicht aber in umgekehrter Richtung unter-

---

73) Sang-Woo Han, *Die Suche nach dem Himmel im Denken Koreas: Eine religionswissenschaftliche und -philosophische Untersuchung zur Hermeneutik des Menschen zwischen Himmel und Erde*, Europäische Hochschulschriften, Reihe XXIII, Bd. 325, Frankfurt am Main, Bern, New York und Paris: Peter Lang 1988, p. 340

74) Der gerade zitierte Autor hat in seiner brillianten Studie am Beispiel von Chŏng Yag-yongs Schriften eine ausführliche Darstellung dieser Verkettung gegeben.

Vgl. ebenda, pp. 310-427 et passim.

75) Vgl. *Han'guk kidokkyoŭi yŏksa*, Bd. 1, pp. 73-81.

76) Für eine Aufstellung der Gruppengröße, Geschenke, usw. s. George M. McCune, „The Exchange of Envoys between Korea and Japan during the Tokugawa Period", *The Far Eastern Quarterly*, Vol. V, No. 3 (May 1946), pp. 308-325.

sucht worden. Wie eine Sonderausstellung aus Anlaß der Asiatischen Spiele von 1986 zu diesem bisher in Korea mehr oder weniger tabuisierten Thema ans Licht brachte,[77] sind während der Aufenthalte dieser Gesandtschaften beiderseits zahlreiche Malereien, Zeichnungen und Grafiken zur Dokumentation aller Einzelheiten dieser Besuche angefertigt worden. Da unter den Gesandtschaftsmitgliedern neben Berufsmalern auch viele Literatenmaler und Sammler waren, ist es kaum vorstellbar, daß z.B. die in größerer Auflage angefertigten farbigen *Ukiyo-e*-Holzschnitte 浮世絵 nicht ihren Weg nach Korea gefunden haben. Sollten etwa die perspektivischen Darstellungen, wie wir sie beispielsweise in der „Illustration von der Parade der [koreanischen] Gesandtschaft" (**Abb. 20**) von Hanekawa Tōei 羽川藤永 (Michinobu 道信, tätig um 1720-1740) sehen, die koreanischen Künstler und Gelehrten nicht ebenso beeindruckt haben wie die Bilder in Beijing? Koreanische Kunsthistoriker und Kritiker schweigen bisher zu dieser Frage. Sich allein auf die aus China importierten Güter beziehend kommt Yi Kyŏng-sŏng zu dem Schluß, daß diese Schriften und Bilder den Stil koreanischer Maler des späten 18. und des 19. Jahrhunderts stark beeinflußt hätten:

> At the same time, along with these items of Western culture, Western painting technique and thought came into the country. Sacred pictures contained in Catholic books showed a new way of expression in painting. The new painting method was strikingly different from the existing Oriental style of painting. This Western painting method drew curious attention from Korean artists. (...) Along with the science, the Western art also began to filter into Korea. In other words, the Western style realism began to appear in the works of Korean artists.[78]

Als Belege für diesen „Western style realism" werden im allgemeinen verschiedene Malereien mit Hunden als Motiv angeführt: 1) Das Bild eines „Hundes" (**Abb. 21**) von Yi Hŭi-yŏng 李喜英 (Ch'uch'an 秋餐, alias Lukas Ri, ?-1801), dem ersten christlichen Maler Koreas. Hierbei handelt es sich um eine Skizze auf einem Brief Yis an den jungen Gelehrten Hwang Sa-yŏng 黃嗣永 (alias Alexander Hwang, 1775-1801) aus dem Jahre 1795. Hwang hatte in seinem Seouler Heim einen chinesischen Missionar versteckt und später die erste große Welle der Christenverfolgungen durch seinen berühmt-berüchtigten „Seidenbrief" (*paeksŏ* 帛書)[79] ausgelöst, in

77) Vgl. den Ausstellungskatalog: Kungnip Chungang Pangmulgwan 國立中央博物館, *Chosŏn sidae t'ongsinsa* 朝鮮時代通信使 [Die Gesandtschaften nach Japan während der Yi-Zeit], Seoul: Samhwa Ch'ulp'ansa 1986.

78) Lee, „Influence of Western Painting", pp. 57f

79) Der Brief findet sich abgedruckt und kommentiert bei Yamaguchi Masayuki 山口正之, „Yakushi Hwang Sa-yŏng hakusho 譯註黃嗣永帛書 [Eine Übersetzung von Hwang Sa-yŏngs Seidenbrief]", *Chōsen gakuho* 朝鮮學報, Nr.

dem er den Bischof von Beijing um die Entsendung europäischer Land- und Seetruppen nach Korea bat, welche die Christianisierung des Landes garantieren sollten. Yi Hŭi-yŏng wurde 1801 auf dem Wege zum Haus von Hwang mit drei von ihm selbst gemalten Christus-Bildern festgenommen und exekutiert. 2) Das zweite ist das Bild eines sich kratzenden „schwarzen Hundes" (**Abb. 22**) aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, das Kim Tu-ryang 金斗樑 (Namni 南里, 1696-1763) zugeschrieben wird. Kim war einer der Hofmaler, die zur Königlichen Bilderbehörde (Tohwasŏ 圖畵署) gehörten; er ist insbesondere für seine Landschafts- und Tierbilder bekannt geworden ist. 3) Das dritte ist die Darstellung eines „Hundes" (**Abb. 23** und **24**) von einem unbekannten Meister aus dem 19. Jahrhundert.

Die erste Stufe einer Adaption des realistischen Stils ist bereits deutlich an Kim Tu-ryangs Bild (**Abb. 22**) auszumachen. Während der ins Bild ragende Ast und das Gras noch ganz im Stil der traditionellen Tuschmalerei ausgeführt wurden, ist das Fell des Hundes mit einem feinen Pinsel in großer Detailgenauigkeit wiedergegeben worden. Auch die Expressivität in der Darstellung der Handlung („kratzen"), die sich besonders in der Kopfhaltung und dem Blick äußert, ist wohl auf westliche Vorbilder zurückzuführen. In dem Bild eines anonym gebliebenen Malers mit der Darstellung eines Hundes (**Abb. 23** und **24**) an der Kette, der augenscheinlich zu einer damals in Korea unbekannten europäischen Hunderasse gehörte, finden wir dann schon die vollendete Ausführung eines westlich-realistischen Stils. Lediglich das Material, Papier als Malgrund und die dünn aufgetragenen chinesischen Naturfarben, weisen das Bild als das eines asiatischen Malers aus. Schattierung, Perspektive und die realistische Wiedergabe der anatomischen Merkmale des Hundes lassen vermuten, daß der Maler eine längere Ausbildung in den Techniken der westlichen Malerei gehabt haben muß. Im Grunde trifft hier nach rein formalen Gesichtspunkten bereits alles in Abschnitt II dieser Arbeit zu den Bildern von Chang U-sŏng (vgl. **Abb. 6**) und Yi Yu-t'ae (vgl. **Abb. 7**) Gesagte zu. Leider ist eine genauere Datierung des früher Kim Hong-do 金弘道 (Tanwŏn 檀園, 1745-nach 1814) zugeschriebenen[80] Bildes nicht zu dokumentieren. Die frühere Zuschreibung an Kim Hong-do ist insofern interessant, als daß sie darauf aufmerksam macht, daß es während der Regierungszeiten der Könige Yŏngjo 英祖 (reg. 1724-1776) und Chŏngjo 正祖 (reg. 1776-1800), also der Periode, in der sich Korea von den Fol-

2 (Oktober 1951), pp. 121-154.

80) Vgl. z.B. Eckardt, *Geschichte der koreanischen Kunst*, pp. 145 und LXXXIX (Abb. 269).

gen der Hideyoshi-Invasion vollständig erholt hatte, wirtschaftlich wie kulturell zu einer Blütezeit kam, die in der Malerei zur Entwicklung dessen führte, was heute meist als koreanische Genre-Malerei bezeichnet wird. Während der Einfluß der Pragmatischen Schule in der Literatur dazu geführt hatte, daß nun auch Angehörige der *Chungin*- und *Sangin*-Klassen literarisch tätig wurden und zahlreiche Romane entstanden, in denen die Vertreter der *Yangban*-Klasse aufgrund iher Doppelmoral kritisiert und der Lächerlichkeit preisgegeben wurden, hatten Kim Hong-do (Abb. 25), Kim Tük-sin 金得臣 (1754-1822, Abb. 26), Sin Yun-bok 申潤福 (1758-?, Abb. 26) und andere diese literarischen Themen in visuelle Motive umgesetzt.[81] Viele der Bilder wurden farbenintensiver und die Darstellung der Personen, die wohl placiert und gruppiert in den Bildraum gesetzt sind, traten in den Vordergrund. Auffällend ist jedoch, daß zwischen diesen Genre-Malereien vom Ende des 18. und dem Anfang des 19. Jahrhunderts bis zu dem westlichen „Hund" (Abb. 23) eines unbekannten Meisters aus der Mitte oder dem Ende des 19. Jahrhunderts keinerlei Entwicklungsphasen zu erkennen sind; andererseits scheint der „Hund" bis in die 30er Jahre unseres Jahrhunderts auch ohne jede Nachfolge geblieben zu sein. Dieses Bild fällt stilistisch aus der Entwicklung koreanischer Malerei derart heraus, daß — da keine gegenteiligen Anhaltspunkte vorliegen — dies u.U. auch auf einen nach 1876 in Korea arbeitenden japanischen Maler hinweisen könnte.

81) Für eine ausführliche Besprechung dieser drei prominentesten Vertreter der koreanischen Genre-Malerei s. Tschong Dae Kim, „Die Genremalerei der Yi-Dynastie als reflektiertes Bild des Sozialwandels im 18. Jahrhundert", *Ostasienwissenschaftliche Beiträge zur Sprache, Literatur, Geschichte, Geistesgeschichte, Wirtschaft, Politik und Geographie*, Veröffentlichungen des Ostasien-Instituts der Ruhr-Universität Bochum 11, [hrsg. Ostasien-Institut der Ruhr-Universität Bochum], Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1974, pp. 226-237.

V. Die Einführung westlicher Kunst am Ende der Yi-Zeit

> Korea is a most interesting country, where the most beautiful flowers grow wild in lavish quantities over hills and dales, along silent rivers or dreamy lakes, but it is inhabited by one of the most ancient races, who ‚ghostlike' always clad in white, walk in silence as in a dream (...). Korea has been the battle-field for centuries for Chinese, Russian and Japanese.≠
>
> Hubert Vos — der erste abendländische Maler in Korea

Mit der Öffnung Koreas durch den Abschluß ungleicher Verträge und die Aufnahme von Handelsbeziehungen verstärkten sich in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die indirekten wie auch die direkten westlichen Einflüsse auf die Kultur des Landes.[1] Die Halbinsel befand sich zu jener Zeit politisch, wirtschaftlich und kulturell in einem desolaten Zustand. Während der Regierungszeiten der Könige Yŏngjo und Chŏngjo waren Wirtschaft und Kultur aufgeblüht, doch ihnen folgten zweimal Minderjährige auf den Thron, unter deren Herrschaft Korruption und Günstlingswirtschaft gänzlich die Oberhand gewannen. Die feste, von konfuzianischen Werten und Normen geprägte Gesellschaftsordnung war seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts in Auflösung begriffen.

> Hand in hand with the monetarization of economic life, we see the weakening of the estate system and the changing of patterns of everyday

---

≠ Passage aus Hubert Vos, „Autobiographical Letter (New York, Oktober 1911)", *Kuhanmal migugin hwaga Posüga kürin Kojong hwangje ch'osanghwa t'ükpyŏl chŏnsi* 舊韓末美國人畵家 보스가그린 高宗 皇帝肖像畵特別展示 [Sonderausstellung des von dem amerikanischen Maler Vos zu Ende der Yi-Zeit gemalten Porträts Kaiser Kojongs], hrsg. Kungnip Hyŏndae Misulgwan 國立現代美術館, Seoul: Kungnip Hyŏndae Misulgwan 1982, unpaginiert, zit.: Vos, „Autobiographical Letter".

1) Zur Geschichte der sogenannten „Öffnung", dem Niedergang des dynastischen Korea und dem Interessenkampf der imperialistischen Mächte um das Land vgl. C.I. Eugene Kim und Han-Kyo Kim, *Korea and the Politics of Imperialism, 1876-1910*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1967; Martina Deuchler, *Confucian Gentlemen and Barbarian Envoys: The Opening of Korea, 1875-1885*, Seattle und London: University of Washington Press 1977; Key-Hiuk Kim, *The Last Phase of the East Asian World Order: Korea, Japan, and the Chinese Empire, 1860-1882*, Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press 1980.

> social interaction in the eighteenth and nineteenth centuries. The traditional estate system based on Confucian sense of social gradation between the four estates — *yangban* (literati), *chungin* (intermediate estate), *yangin* (commoners), and *nobi* (slaves) — became perverse. (...) [F]rom the eighteenth century, and especially in the first half of the nineteenth century, we see a radical dissolution of the estate system which, together with the weakening of state control, caused a crisis in the society as a whole.[2]

Beginnend mit dem Jahr 1810 kam es in kurzen Abständen zu einer nicht enden wollenden Serie von Überschwemmungskatastrophen. Im Jahre 1812 brach eine Choleraepidemie aus, die sich über mehrere Jahre hinzog und etwa einem Zehntel der Bevölkerung das Leben raubte. Mißernten und Hungersnöte folgten. All diese Faktoren führten dazu, daß mehr und mehr Bauern ihr Land verloren und verarmten, was vor allem in den 70er und 80er Jahren wiederum einen rapide fortschreitenden Brandrodungsfeldbau zur Folge hatte.[3]

Tausende verarmter Bauern und Handwerker trieb der Hunger in die Emigration. So war es seit den 60er Jahren des 19. letzten Jahrhunderts zu mehreren Auswanderungswellen in die südliche Mandschurei und den südöstlichen Zipfel Sibiriens gekommen; nach der Jahrhundertwende wanderten viele Koreaner auch nach Hawaii oder Japan aus.[4] Im gesamten 19. Jahrhundert war Korea auch von häufigen, doch regional begrenzten Rebellionen übersäht worden. Erst mehrere Jahre nach der Öffnung des Landes kam es im Frühling 1894 zu landesweiten Unruhen, dem bereits erwähnten Tonghak-Bauernaufstand — ein Aufstand, der sich ähnlich dem Deutschen Bauernkrieg (1524-1525) erst durch die gelungene Symbiose unhaltbar erscheinender sozialökonomischer Bedingungen mit religiösem Revolutions-

---

2) Jae-Hyeon Choe, „The Endogenous Dynamics of Social Transformation in Traditional Korea", *Internationales Asienforum*, 19. Jg., Nr. 3/4 (Dezember 1988), p. 360

3) Zur wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung des 19. Jh. vgl. ebenda, pp. 349-370, sowie die umstrittene Studie von Gerd Wontroba und Ulrich Menzel, *Stagnation und Unterentwicklung in Korea: Von der Yi-Dynastie zur Peripherisierung unter japanischer Kolonialherrschaft*, mit einem Vorwort von Dieter Senghaas, TRANSFINES 9, Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain 1978, pp. 26-85.

4) Wenn man im Ausland mit Korea bis heute noch die Vorstellung eines wirtschaftlich wie kulturell unterentwickelten Landes verbindet, so resultiert dies nicht zuletzt aus jener Niedergangsphase, während der die ins Land strömenden westlichen Missionare, Diplomaten, Geschäftsleute und Weltenbummler einen großen Schwung von Reiseliteratur in die Buchhandlungen brachten, dessen Ausmaß erst wieder durch die im Zusammenhang mit den Olympischen Spielen von 1988 publizierte Korea-Literatur erreicht wurde. In diesen alten Berichten findet sich mit wenigen Ausnahmen das Bild eines hoffnungslos korrupten und militärisch wie wirtschaftlich schwachen Landes.

geist landesweit auszubreiten vermochte. Ob nun die wirtschaftlichen oder die religiösen Faktoren für den Ausbruch dieses in der Tat auch politisch gesehen revolutionären Aufstandes verantwortlich waren, wird von Historikern sehr unterschiedlich beurteilt. Wichtig ist in diesem Zusammenhang nur, daß er schließlich von japanischen Truppen niedergeschlagen wurde, deren Aufenthalt in Korea den Anlaß zum Chinesisch-Japanischen Krieg lieferte, und daß es sich bei der hinter dem Aufstand stehenden religiösen Bewegung eindeutig um eine eklektische und synkretistische Lehre handelt, in der „wir Elemente von Christentum, Buddhismus, Konfuzianismus, Taoismus und Schamanismus zu einer organischen Einheit verschmolzen finden."[6] Wie schon aus dem Namen *tonghak*, der „östlichen Lehre", hervorgeht, gehörte zu den ideologischen Intentionen von Ch'oe Che-u 崔濟愚 (1824-1864), dem Gründervater dieser religiösen Bewegung, die sich seit 1905 Ch'ŏndogyo nennt, u.a. der Kampf gegen das Eindringen von *sŏhak* 西學, der „westlichen Lehre", also des Katholizismus. Gleichzeitig wendeten sich die Tonghak-Ideologen aber auch gegen das neo-konfuzianische Gesellschaftsmodell. Eklektizismus und Synkretismus gehören auch zu den frappantesten Charakteristika des modernen koreanischen Schamanismus und der vielen neuen, in diesem Jahrhundert entstandenen Religionen des Landes. Diese Eigenschaften sind auch die auffälligsten Eigenschaften der kulturellen Entwicklung des modernen Korea; scheinbare Adaptionen erweisen sich fast immer als Transformationen, selbst die Tatsache, daß das Plagiat des Bildes eines japanophilen europäischen Malers in Korea nicht in der Abteilung für Malerei im westlichen Stil, sondern in der für „koreanische" Malerei ausgestellt worden ist, kann als eine synkretistische Transformation gewertet werden. In der modernen Geschichte Koreas finden wir bis zum heutigen Tage mannigfaltige Facetten des Versuchs die über Drittländer oder auf direktem Wege importierten westlichen Ideologien und Methoden mit einem urkoreanischen Stammbaum zu versehen, dessen Jahresringe in meist rapidem Tempo von außen nach innen wachsen. Eines der besten Beispiele hierfür — weil bereits eingehend dokumentiert und kommentiert — ist natürlich die Geschichte des nordkoreanischen Kommunismus und die Biografie ihres Führers.[7] Aber auch der Kunst und Kunstgeschichte Koreas ist dieses

6) Frits Vos, *Die Religionen Koreas*, Die Religionen der Menschheit 22,1, Stuttgart, Berlin, Köln und Mainz: Verlag W. Kohlhammer 1977, p. 200

7) Hier wären insbesondere in Betracht zu ziehen: Dae-Sook Suh, *Korean Communism 1945-1980: A Reference Guide to the Political System*, Honolulu: The University Press of Hawaii 1981, pp. 1-15 et passim; Dae-Sook Suh, *Kim Il Sung: The North Korean Leader*, New York: Columbia University Press 1988.

Verfahren eigen: Die in den letzten zehn Jahren so populär gewordene Kunst der *Minjung*-Bewegung, die ihre ideologischen Wurzeln u.a. auf die Tonghak-Bauern*revolution* zurückführt, verschwieg zu Anfang der 80er Jahre keineswegs ihre Vorbilder, nämlich den expressionistischen Holzschnitt der 20er Jahre mit seinen Hauptvertretern Käthe Kollwitz (1867-1945), Frans Masereel (1889-1972) und Erich Heckel (1883-1970); zurecht zählte man auch die in China von dem Schriftsteller Lu Xun 魯迅 (1881-1936), dem großen Erneuerer der chinesischen Literatur, Ende der 20er Jahre initiierte Holzschnittbewegung (die ebenfalls auf Anstöße von Kollwitz zurückging) dazu. In den neuesten Publikationen der letzten zwei drei Jahre finden sich nun die Namen Kollwitz oder Heckel immer seltener; dafür beruft man sich nun in zunehmendem Maße auf koreanische Genrebilder des 18. und 19. Jahrhunderts, auf Xylografien in buddhistischen Schriften und vor allem immer wieder auf den Holzschnitt „Die Blume des Bettlers" (**Abb. 28**) von Ch'oe Chi-wŏn 崔志元 aus dem Jahre 1939.[7] Damit ist wieder eine ununterbrochene, historisch lineare, zu ihren koreanischen „Wurzeln"[8] zurückverfolgbare Tradition hergestellt worden,[9] wenngleich diese sich für die 36-jährige Zeit der japanischen

---

7) Ch'oes Holzschnitt nahm 1939 in der Abteilung für Malerei (*sic*!) im westlichen (*sic*!) Stil an der *Sŏnjŏn* teil. Über Ch'oes Leben sind nur wenige Fakten bekannt: Er ist um 1920 in P'yŏngyang geboren worden und ohne Vater in sehr armen Verhältnissen aufgewachsen, hat Zeichnen und Holzschnitt autodidaktisch gelernt und soll laut Aussagen zweier damaliger Freunde seinen Mentor in einem am P'yŏngyanger Museum tätigen Japaner namens Ono Tadaaki 小野忠明, einem Absolventen der Tōkyōer Schule der Schönen Künste, gefunden haben. Ch'oe widmete sich anscheinend ausschließlich dem Medium Holzschnitt.

Vgl. *Chōsen bijutsu tenrankai zuroku*, Bd. 18 (1939), p. 78; Kim Pok-ki 金福基, „Kaehwaŭi yoram P'yŏngyang hwadanŭi pansegi 개화의 요람 平壤 화단의 半世紀 [Das Aufblühen der P'yŏngyanger Malerzirkel während der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 42 (Sommer 1987), pp. 105ff.

8) *Ppuri* 뿌리, ein rein koreanisches Wort für „Wurzel" und im übertragenen Sinne für „Ursprung", ist in den 80er Jahren zu einem der Schlagworte sowohl der *Minjung*-Bewegung als auch der von ihr beeinflußten betont nationalistischen Geschichtsschreibung geworden.

9) Neben zahlreichen neueren Aufsätzen ist hier vor allem die in diesem Sinne klar strukturierte, knapp 400 Seiten starke Studie von Ch'oe Yŏl zu nennen. Ch'oe unternimmt mit seiner Arbeit den Versuch seinen Lesern eine linear verlaufende Entwicklungsgeschichte proletarischer koreanischer Kunst - die er mit *Minjung*-Kunst gleichgesetzt hat und um 1894 beginnen läßt - aufzuzeigen. Von den Organisationsstrukturen „proletarischer Künstlergruppen" über die Motive und Bildaussagen bis hin zu den bildnerischen Mitteln und den Stilformen soll es nach Meinung des Autors eine ununterbrochene linear zurückverfolgbaren Tradition geben.

Vgl. Ch'oe Yŏl 최열, *Han'guk hyŏndae misul undondsa* 한국현대미술 운동사 [Entwicklungsgeschichte der modernen koreanischen Kunst], Tolbegae inmun sahoe kwahak sinsŏ 61, Seoul: Tolbegae 1991.

Vorherrschaft auf kaum mehr als eine Handvoll von Drucken (**Abb. 29** und **30**), Bleistiftskizzen und Ölgemälden (**Abb. 31**) stützen kann, die zudem bis 1986/87 für über vier Jahrzehnte in keinem der populären oder links-intellektuellen Magazine publiziert worden waren (und daher zuvor auch keinen Einfluß auf die Entwicklung der *Minjung*-Kunst gehabt haben können).[10]

Kehren wir zurück zum Ende des 19. Jahrhunderts: Wie oben geschildert befand sich Korea gegenüber Japan und den westlichen Mächten in einer sehr schwachen Position. Während der Katholizismus und die durch ihn transportierten politischen, wissenschaftlichen, technischen und künstlerischen Konzepte bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf eine intakte konfuzianisch (allerdings nicht ausschließlich konfuzianisch) geprägte Gesellschaft stießen, klafften im 19. Jahrhundert sozialökonomische Realität und konfuzianische Ethik immer weiter auseinander und schufen eine steigende Unzufriedenheit des rapide wachsenden Anteils der verarmten Teile der Bevölkerung — insbesondere der landlosen Pacht- und Brandrodungsbauern —, die sich in zahlreichen kleinen wie großen Aufständen äußerte. Die miserabele finanzielle Lage des Königshofes, dessen Funktion als Zentralgewalt des Landes entscheidend geschwächt worden war, ließ im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts kaum noch umfassende Aufträge für Bauarbeiten und darin involvierte kunsthandwerkliche und malerische Arbeiten zu. Der Stand der Berufs- und Hofmaler, der unter den Königen Yŏngjo und Chŏngjo direkte Protegierung vom Hofe erfahren hatte, fand sich seit Mitte des Jahrhunderts gänzlich im Stich gelassen und war nun auch von dem drastischen Machtverlust des Hofes direkt betroffen.

In dieser Epoche des wirtschaftlichen und politischen Niedergangs fanden die Erlösungsreligion Christentum und die mit ihr transportierten

---

10) Wie Werner Sasse (geb. 1941) in einem vor kurzem veröffentlichten Vortrag nachweist, ist obiges Beispiel keine Ausnahme, sondern bezeichnet vielmehr den gegenwärtigen Trend der südkoreanischen Geschichts- und Kunstgeschichtsforschung. Zu dem seit Beginn der 80er Jahre verstärkt stattfindenden Prozeß der nationalistischen Neuinterpretation koreanischer Geschichte sei auch auf eine eigene Fallstudie verwiesen, die diesen Vorgang am Beispiel einer in einem gefälschten Faksimile-Druck erschienenen Unabhängigkeitserklärung analysiert, welche Mitte der 80er Jahre nicht nur plötzlich in die Schlagzeilen von Tages- und Monatspresse geriet, sondern zwecks der Glaubwürdigmachung ihres angeblichen Einflusses sogar umdatiert wurde.

Vgl. Frank Hoffmann, „The Muo Declaration: History in the Making (Translation and Commentary)", *Korean Studies*, Vol. 13 (1989), pp. 22-41; Werner Sasse, „*Minjung* Theology and Culture", *Papers of the British Association for Korean Studies*, Vol. 1 (1991), pp. 29-43.

alternativen abendländischen Techniken, Ideologien und ästhetischen Konzepte nun vor allem unter den untersten Bevölkerungsschichten eine schnelle Verbreitung.[11] Schon bevor Missionare ins Land strömten, gab es trotz der harschen Christenverfolgungen Zehntausende von Gläubigen (s. Karte ©). Neben einheimischen Priestern waren in Korea seit 1836 auch ausländische, insbesondere französische Missionare außerhalb der Städte tätig.[12] Insbesondere unter den Töpfern der sogenannten *Onggi*-Tonbehälter 甕器 (den bis heute zum Einlegen von Kimch'i 김치 und anderen Gemüse-Beilagen benutzten unglasierten Tontöpfen) bildeten sich dörfliche römisch-katholische Kommunen, die in gesonderten Wald- und Berggebieten lebten. Da die *Onggi*-Töpfer im traditionellen Korea zur untersten sozialen Schicht gehörten, standen sie weitgehend abseits des Interesses des Könighofes. Viele der verfolgten christlichen *yangban* versteckten sich jahrelang in diesen Kommunen.[13] Auch der bereits erwähnte Hwang Sa-yŏng („Seidenbrief") hatte sich in einem Dorf christlicher Töpfer versteckt.[14]

In den nächsten Jahrzehnten sollten neben den Katholiken aber auch die protestantischen Kirchen einen erfolgreichen Einzug in Korea halten. Bereits in den 40er Jahren waren in China gedruckte koreanischsprachige Bücher über protestantisches Gedankengut und die Reformation in die Halbinsel geschleust worden. (Bis 1890 blieb die Zahl der Protestanten zwar klein, doch im Jahre 1905 war die Schar der Bekehrten bereits auf über 12 000 angewachsen.)[15] Trotz gleichzeitiger Aktivitäten der Protestanten blieb, abgesehen von als Buchillustrationen Verbreitung finden-

---

11) Dies ist auch statistisch nachzuweisen: Während im Vergleich zur zweiten Hälfte des 18. Jh. der Anteil der getauften Christen im 19. Jh. bei den *yangban* leicht zurückging und bei den *chungin* sogar auf ein Drittel des vorherigen Standes sank, verdoppelte er sich bei der untersten Gesellschaftsklasse. S. *Han'guk kidokkyoŭi yŏksa*, Bd. 1, pp. 105f.

12) R. von Moellendorff, *P.G. von Moellendorff: Ein Lebensbild*, Leipzig: Otto Harrassowitz 1930, p. 59; zit.: R. von Moellendorff, *P.G. von Moellendorff*; Jong, *La Corée et l'Occident*, pp. 50-63.

13) Vgl. Dallet, *Histoire de l'Église de Corée*, tome 1, pp. CLXXXIIf, 314f und 320f; Robert Sayers, „Potters and Christians: New Light on Korea's First Catholics", *Korean Culture*, Vol. 6, No. 2 (June 1985), pp. 30-35.

14) Vgl. Dallet, *Histoire de l'Église de Corée*, tome 1, p. 199; Robert Sayers und Ralph Rinzler, *The Korean* Onggi *Potter*, Smithsonian Folklife Studies 5, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press 1987, pp. 38f.

15) Vgl. L. George Paik, *The History of Protestant Missions in Korea 1832-1910*, Series of Reprints of Western Books on Korea 6, rev. Ausg., Seoul: Yonsei University Press ^{3}1980, zit.: Paik, *History of Protestant Missions*; Kenneth M. Wells, *New God, New Nation: Protestants and Self-Reconstruction Nationalism in Korea 1896-1937*, Honolulu: University of Hawaii Press 1990.

den Holzschnitten und Kupferstichen, die christliche Kunst aber vor allem eine Domäne der bilderfreundlichen katholischen Kirche. Durch die Verbreitung beider Konfessionen kam eine Flut von illustrierten religiösen Schriften ins Land, die — wie uns von den hierüber überraschten Missionaren jener Zeit versichert wird — im Unterschied zu China im Land der Mogenfrische auch von den unteren Schichten der studierbeflissenen Bevölkerung begeistert aufgenommen wurde. Anfangs wurden viele der schon seit Beginn der 80er Jahre für gewöhnlich in der einfachen *Han'gŭl*-Schrift abgefaßten Bücher und Pamphlete in Japan übersetzt und gedruckt.[16]

Die Klasse der *chungin*, zu denen die Berufs- und Hofmaler zählten, befand sich vor der Öffnung des Landes in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis zum Hofe und seiner engeren Umgebung, konnte daher gut kontrolliert werden und war infolgedessen von den bis zum Ende der Regierungszeit des Taewŏn'gun anhaltenden Christenverfolgungen die potentiell gefährdeteste Bevölkerungsgruppe. Dies könnte eine Erklärung für den Rückgang des Anteils von Christen des Mittelstandes zu Beginn des 19. Jahrhunderts sein. Mit der Öffnung des Landes änderte sich die Situation jedoch auch für diesen Teil der Bevölkerung. Ab 1886 hatten die Missionare in Korea völlig freie Hand für den Aufbau kirchlicher Bauten und daran angeschlossener Ausbildungsstätten und Druckereien. Unter den christlichen Konvertiten befanden sich nun sowohl Berufsmaler als auch Gelehrtenmaler. Außerdem bildeten die Missionare in ihren Schulen und Werkstätten auch Drucker aus. Mit dem Vorsatz der Verbreitung des Evangeliums entstanden durch diese Zusammenarbeit schon vor der Jahrhundertwende zahlreiche Holzschnitt-Serien, meist mit Motiven des Neuen Testaments; Ölgemälde als Tafel- und Altarmalereien oder in anderer Form sind aus der Zeit vor 1915 allerdings bisher nicht bekannt geworden. Der Grund hierfür liegt wohl darin, daß sich bis in die 20er Jahre hinein unter den Missionaren der verschiedenen Kirchen keine Maler befanden; dies war wiederum die Folge missionarischer Taktik der Kirchen, die — im Unterschied zu China — in dem zwangsweise geöffneten Land nicht darauf ausgerichtet war Kaiser und *Yangban*-Klasse zu bekehren, sondern sich allen Bevölkerungsschichten in gleichem Maße zuzuwenden. Ölgemälde, Statuen usw. wurden daher aus Europa oder den USA importiert. Koreanische Künstler fertigten im Auftrag der Kirche nur Zeichnungen und Holz-

16) Vgl. ebenda (Wells), pp. 28f; *Han'guk kidokkyoŭi yŏksa*, Bd. 1, pp. 146-166.

schnitt-Serien für die Illustration der ins Koreanische übersetzten und in Korea gedruckten Schriften an. Schon 1891 war von den Methodisten in Seoul eine Buchhandlung eröffnet worden, die Bücher in englischer, koreanischer und chinesischer Sprache offerierte.[17]

Das typische Beispiel für einen christlichen Berufsmaler zu Ende des letzten Jahrhunderts finden wir in einem Mann, der in Europa und den USA als „Ki-san" bekannt wurde. Als 1983 ein niederländischer Koreanist einen Artikel über diesen Künstler mit der Quiz-Frage „Which Korean painter was best known in the West around 1900?"[18] begann, bedeutete die für europäische Koreakenner mehr oder weniger selbstverständliche Antwort für Koreaner — zumindest für Südkoreaner — eine große Überraschung. Kisan 箕山 hatte hauptsächlich für damals im Lande tätige Ausländer gearbeitet. Er war weder Hofmaler noch Literatenmaler, sondern eine Art „freischaffender" Berufsmaler — ein neuer gesellschaftlicher Status für einen Maler![19] Sein Name ist in Südkorea bis 1982, als koreanische Medien über eine Ausstellung seiner Bilder in Ost-Berlin und eine von dem Orientalisten Heinrich F.J. Junker (1889-1970) schon 1958 veröffentlichte Monographie[20] berichteten,[21] nahezu unbekannt gewesen. Doch Kisans Genre-Bilder (**Abb. 32, 33, 34** und **35**) finden sich in einer Reihe von europäischen und amerikanischen Werken der Reiseliteratur der 80er und 90er Jahre des 19. Jahrhunderts abgebildet. Auch in den Büchern von Zimmermann und Eckardt finden sich Abbildungen Kisans.[22] Aus den Museen und Privatsammlungen in Hamburg, Berlin, München, Leiden, Kopenhagen, Wien, Washington D.C., Seoul usw. sind uns bisher über 300 Genre-Ma-

---

17) Vgl. Paik, *History of Protestant Missions*, p. 249.

18) Boudewijn C.A. Walraven, „Korean Genre Paintings in the Netherlands and around the World", *Korea Journal*, Vol. 23, No. 1 (January 1983), p. 26, zit.: Walraven, „Korean Genre Paintings".

19) Wie über so viele grundlegende Fragen sind in der koreanischen Kunstgeschichtsforschung leider bisher auch über sozialgeschichtliche Aspekte der Kunst wie z.B. über die sich verändernde Rolle des Künstlers während der Umbruchzeit vom Ende des 19. Jh. bis ca. 1910 keinerlei Untersuchungen angestellt worden. Vielmehr finden wir in der Sekundärliteratur lediglich die simplifizierende, durch den koreanischen Konfuzianismus geprägte Vorstellung von der Vier-Klassen-Gesellschaft (vgl. Abschnitt III, Anm. 34 dieser Arbeit) paraphrasiert — eine Vorstellung, die im gesamten 19. Jh. zwar als Ideologie bestehen blieb, der sozialökonomischen Realität aber nicht mehr entsprach.

20) Heinrich F.J. Junker, hrsg., *Ki-san 箕山: Alte koreanische Bilder — Landschaften und Volksleben*, Leipzig, VEB Otto Harrassowitz 1958; vgl. auch Eckardts Besprechung: Andre Eckardt, Rezension von H.F.J. Junker, *Alte koreanische Bilder*, in: *Deutsche Literaturzeitung*, 80. Jg., Heft 12 (Dezember 1959), pp. 1114ff.

21) Vgl. *The Korea Herald*, 20. Mai 1982.

22) Vgl. Zimmermann, *Koreanische Kunst*, p. 18; Eckardt, *Geschichte der koreanischen Kunst*, p. XCIII (Abb. 283 und 284).

lereien des Künstlers bekannt. In der Einleitung des von zwei Ethnologen zusammengestellten Bestandskataloges zur Hamburger Kisan-Sammlung, die auf die Firma E. Meyer & Co. zurückgeht,[23] heißt es über die Verbindung des Malers zum Ausland:

> In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als *Ki-san* gelebt hat, geriet Korea in heftige Bewegung (...). Es mag sein, daß das Interesse des *Ki-san* für die Kultur des einfachen Volkes als Ausdruck sozialer Unzufriedenheit über die herrschenden Zustände seiner Zeit zu verstehen ist. Aber für ein solches soziales Interesse war seine Heimat damals nicht der richtige Ort. Es blieb *Ki-san* also nichts anderes übrig, als für seine in Korea unbeachtet gebliebene Leidenschaft im Ausland Aufmerksamkeit zu erwecken. Diese unvermeidliche Orientierung nach daußen [*sic*] einerseits und das nachhaltige Interesse der Abendländer andererseits (...) führten zu diesem Zusammentreffen zwischen dem Genremaler *Ki-san* und seinen ausländischen Auftraggebern.[24]

Ein weiterer Grund für sein Engagement scheint auch damit zusammenzuhängen, daß er Christ, möglicherweise Presbyterianer, war. Denn wie der oben zitierte Koreanist herausfand, war sein eigentlicher Name Kim Chun-gŭn 金俊根 und Kisan lediglich sein *ho* 號.[25] Der Name Kim Chun-gŭn wiederum ist in Korea in Zusammenhang mit den Xylografien (**Abb. 36**) der ersten koreanischsprachigen Ausgabe von John Bunyans (1628-1688) *The Pilgrim's Progress* (kor. Titel: *T'yŏllo ryŏktyŏng* 텬로녁뎡) bekannt geworden.[26] Der kanadische presbyterianische Missionar James Scarth Gale (alias Kiil 奇一, 1863-1937) hatte das Werk zusammen mit seiner ersten Frau Harriet E.G. Heron Gale (1860-1908) übersetzt und 1893 in Shanghai und zwei Jahre später nochmals in Korea drucken lassen. Wie sich aus der Kombination der über den Maler und den Missionar bekannten Fakten ergibt, muß Kisan die Holzschnitt-Illustrationen zwischen Sommer 1890 und Frühjahr 1893 in Wŏnsan 元山 in enger Zusammenarbeit mit Gale geschaffen haben. Als das erste ins Koreanische übersetzte belletristische Werk aus dem Abendland überhaupt fand Bunyans Buch, das in England nach der Bibel

---

23) Über das Zustandekommen der Hamburgischen Sammlung siehe Cho Hŭng-yun 趙興胤, „Sech'ang Yanghaeng, Maiŏ, Hamburŭk' Minjokhak Pangmulgwan 世昌洋行, 마이어, 함부르크 民族學博物館 [Firma E. Meyer & Co., Meyer und das Hamburgische Museum für Völkerkunde], *Tongbang hakchi* 東方學志, Nr. 46/47/48 (Juni 1985), pp. 735-767; vgl. auch Abschnitt III, Anm. 83 dieser Arbeit.

24) Gernot Prunner und Cho Hŭng-yun 趙興胤, *Ki-san-Genremalereien / Ki-san p'ungsoktoch'ŏp* 箕山風俗圖帖, Seoul: Pŏmyangsa 1984, pp. 46f, zit.: Prunner/Cho, *Ki-san*.

25) Vgl. Walraven, „Korean Genre Paintings", pp. 30f.

26) Vgl. Kim Chu-yŏng, „Kŭrisŭdo'gyo chŏllaee ttarŭnŭn han'guk sŏyang-hwa", pp. 100 (Abb. 2 und 3) und 104; Richard Rutt, *James Scarth Gale and His History of the Korean People*, Seoul: Royal Asiatic Society, Korea Branch ³1983, p. 27; *Han'guk kidokkyoŭi yŏksa*, Bd. 2, pp. 262f.

zwei Jahrhunderte lang das meist gelesenste Buch war, auch in Korea die von Gale erwünschte Beachtung.

Wie schon die Jesuiten in Beijing versuchte auch Gale die propagandistische Wirkung christlicher Schriften durch die Mittel der allegorischen und der bildlichen Darstellung attraktiver zu machen: „The Oriental mind, whether possessed by literati or coolie, is cast in the same mould. They all think alike in figures, symbols, pictures. For this reason I believe that allegory and suggestive literature must have a special place with them."[27] Als Presbyterianer unterschied sich dabei seine Vorstellung von christlicher Kunst natürlich ganz wesentlich von der Auffassung katholischer Missionare. So wie sich *The Pilgrim's Progress* neben seinem Humorismus vor allem durch seine puritanische Moral auszeichnet, so werden Kisans Holzschnitte durch die simple Bildkomposition und die gleichmäßige Strichführung charakterisiert. Kisans grafische Technik bleibt auf die Linie beschränkt; er verzichtet auf Schraffierungen und vermeidet jegliche Flächigkeit; seine Figuren schweben auf der Bildfläche; Landschaft und Hintergrund sind nur angedeutet. Auch die Zentralperspektive findet keine Anwendung, vielmehr konstruiert er — wie wir beispielsweise in der Darstellung eines Kreuzes (**Abb. 36**, linkes Bild) sehen, das er sowohl in Unter- als auch in Aufsicht zeigt — die Räumlichkeit des Bildes nach der traditionellen chinesischen Perspektive (näheres hierzu s. unten). Durch die enge Zusammenarbeit mit dem Missionar und anderen in Korea ansässigen Abendländern muß Kisan eine Reihe von Bildern und illustrierten europäischen Schriften kennengelernt haben; doch ebenso wie trotz der europäischen Textvorlage sämtliche Romanfiguren von Koreanern und Koreanerinnen in zeitgenössischer Tracht repräsentiert werden, so sind Kisans Holzschnitte auch in formal-ästhetischer Hinsicht das ideale Beispiel der Nicht-Aufnahme westlicher Anreize.

Im Unterschied zu den Holzschnitten zeigen viele der Genre-Malereien mit den verschiedensten Motiven des koreanischen Brauchtums deutliche Anzeichen einer Entwicklung, die auf westlichen Einfluß zurückgeführt werden könnte. Es handelt sich hierbei entweder um auf handgewebten und aufgezogenen Baumwollstoff oder auf koreanisches Papier (*hanji* 韓紙) mit chinesischen Mineralfarben und chinesischer Schminke gemalte Darstel-

---

27) J.S. Gale, „A Few Words on Literature", *The Korean Repository*, September 1895, p. 424, zit. nach Paik, *History of Protestant Missions*, p. 247.

lungen. Die intensive Farbigkeit der in Serie gefertigten Bilder (vgl. **Abb. 33** und **34**) ist ein Phänomen, das bisher nur in der buddhistischen Tempelmalerei und der Volkskunst (*minhwa* 民書)[28] bekannt war. Vergleichen wir z.B. Kisans "Prozession der Braut zur Familie ihres Mannes" (**Abb. 35**)[29] mit den ein Jahrhundert zuvor entstandenen Meisterwerken von Kim Hong-do (**Abb. 25**), Kim Tŭk-sin (**Abb. 26**) oder Sin Yun-bok (**Abb. 27**) auf ihre Farbigkeit hin, so wird dieser Unterschied sofort deutlich: In Sin Yun-boks Bild finden sich bereits kräftige Farbtöne, die jedoch auf wenige Flächen beschränkt bleiben; die sich im Bach waschenden Frauen und die aus ihrem Versteck die Szene beobachtenden Novizen sind in ganz hellen, transparenten Farbtönen dargestellt. Die Frauen, Träger und Gegenstände im Kisan-Bild zeichnen sich dagegen durch eine gleichmäßig intensive Farbigkeit aus. Diese Veränderung im Kolorit, die sich in ihrer Tendenz zur Farbigkeit und Flächigkeit auch bei einem Teil der Literatenmaler des 19. Jahrhunderts findet, wird in der neuesten koreanischen Literatur auf westlichen Einfluß zurückgeführt. Dies scheint jedoch eine Vereinfachung des Konzeptes "Einfluß" zu sein: Bedenken wir, daß in den fünf bis zehn Jahre später entstandenen Holzschnitt-Illustrationen Kisans nicht die geringste stilistische Veränderung gegenüber der koreanischen Tradition auszumachen ist, so stellt sich die Frage, inwieweit die Entwicklung der koloristischen Farbgebung nicht innerhalb einer inländischen Entwicklung zu erklären ist. Die Unterscheidung von abendländischen Einflüssen über christliche Bücher und Bilder, von japanischen Einflüssen über den Farbholzschnitt (vgl. **Abb. 20**) und von interner koreanischer Entwicklung sollte wohl nicht so sezierisch vorgenommen werden.

Zu der Zeit als Kisan aktiv war, also in den 80er und 90er Jahren, waren bereits einzelne Koreaner in die USA und nach Europa gereist und hatten ihre Eindrücke in Reise- und Erfahrungsberichten veröffentlicht. Der erste und bekannteste dieser Berichte ist das *Söyu kyönmun* 西遊見聞 [Beobachtungen auf einer Reise in den Westen] von Yu Kil-chun 兪吉濬

---

28) Da es sich bei Kisan eindeutig um einen Berufsmaler handelt, können seine Bilder nicht als Werke der Volkskunst gelten. Berufsmalerei, Literatenmalerei und *minhwa* sind in Korea allerdings oft nicht klar voneinander abzugrenzen.

Vgl. Zozayong, *Guardians of Happiness: Shamanistic Tradition in Korean Folk Painting*, Seoul: Emileh Museum 1982, pp. 6f und 18-47; Za-yong Zo und U Fan Lee, *Traditional Korean Painting: A Lost Art Rediscovered*, Tōkyō und New York: Kodansha International Ltd. 1990, pp. 159-173.

29) Für eine Besprechung vgl. Prunner/Cho, *Ki-san*, p. 130 (Nr. 38).

(1856-1914). Das 1895 in Japan gedruckte Buch, erstmals in der im Süden der Halbinsel auch heute noch gebräuchlichen Mischschrift aus chinesischen Zeichen und *han'gŭl* verfaßt, fand im Rahmen der Aufklärungsbewegung schnell Verbreitung unter jungen Koreanern. Yu hatte bereits 1881 Japan besucht und zeigte sich von dem dortigen Modernisierungsprozeß äußerst beeindruckt. Nach der Aufnahme diplomatischer Kontakte zur USA begleitete er 1883 zusammen mit acht anderen *Yangban*-Diplomaten[30] den jungen koreanischen Sondergesandten Min Yŏng-ik 閔泳翊 (1860-1914), einen Vetter der Königin und Sohn des Präsidenten des neugeschaffenen Innenministeriums, mit dem zusammen er bereits in Japan studiert hatte, in die USA und nahm in Boston ein Universitätsstudium auf. 1885 reiste er mit der Gruppe durch Europa. Nach seiner Heimkehr wurde er unter Hausarrest gestellt; während dieser Zeit schrieb er das *Sŏyu kyŏnmun*, das in Kapitel 13 auch einen Abriß abendländischer Kunstgeschichte gibt.[31]

Min Yŏng-ik, Yu Kil-chun, Kim Ok-kyun, Yun Ch'i-ho 尹致昊 (1865-1945)[32] und andere junge Intellektuelle sahen die einzige Chance nicht von den imperialistischen Mächten kolonialisiert zu werden in der Modernisierung des Landes. Doch ihre Vorstellungen über die Art der Modernisierung gingen auseinander. Während Min Yŏng-ik und der Min-Klan, die direkt an der Ausübung der Staatsmacht beteiligt waren und seit einem Soldatenaufstand von 1882 die Autorität König Kojongs mit chinesischer Unterstützung stark eingeschränkt hatten, nur an der Übernahme westlicher Technik unter Beibehaltung traditioneller Macht- und Verwaltungsstrukturen interessiert waren, versuchte die von Kim Ok-kyun angeführte kleine Gruppe von Reformern unter Bildung einer Aufklärungspartei (Kaehwadang 開化黨) und durch den bereits angesprochenen Versuch eines Putsches (*kapsin chŏngbyŏn* 甲申政變) im Dezember 1884 das gesamte politische und gesellschaftliche System Koreas nach japanischem Vorbild umzumodellieren. Die Reformer standen in engem Kontakt zu Japanern und

---

30) Für ein Foto der Gruppe s. Ki-baik Lee, *A New History of Korea*, Foto Nr. 24 im Bildervorspann des Buches.

31) Vgl. Yi Kwang-nin 李光麟, „Yu Kil-chunŭi kaehwa sasang - *Sŏyu kyŏnmun*ŭl chungsimŭro 兪吉濬의 開化思想: 西遊見聞을 中心으로 [Yu Kil-chuns Aufklärungsgedankengut - unter besonderer Berücksichtigung des *Sŏyu kyŏnmun*]", *Yŏksa hakpo* 歷史學報, Nr. 75/76 (Dezember 1977), pp. 199-250.

32) Für einen biographischen Abriß s. Donald N. Clark, „Yun Ch'i-ho (1864-1945) [*sic*]: Portrait of a Korean Intellectual in an Era of Transition", *Occasional Papers on Korea*, No. 4 (September 1975), pp. 36-76; Kenneth M. Wells, „Yun Ch'i-ho and the Quest for National Integrity: The Formation of a Christian Approach to Korean Nationalism at the End of the Chosŏn Dynasty", *Korea Journal*, Vol. 22, No. 1 (January 1982), pp. 42-59.

westlichen Ausländern, lernten Japanisch und Englisch und ließen sich im Christentum unterrichten, da sie dieses in direkten Zusammenhang mit dem Erfolg westlicher Länder brachteten. Während der von ihnen in den 80er und 90er Jahren initiierten Aufklärungsbewegungen kam es zu zahlreichen Kontakten mit Ausländern. Selbst König Kojong 高宗 (reg. 1863-1907) hatte sich ausländische Berater (*ch'amsa* 參事) wie z.B. den Deutschen Paul Georg von Moellendorff (alias Mok In-dŏk 穆麟德, 1847-1901), der den König von 1883 bis 1885 in der Außenpolitik beriet und das Amt des Vizepräsidenten des neu geschaffenen Außenministeriums inne hatte, sowie verschiedene amerikanische, französische und russische Berater ins Land geholt. Es ist offensichtlich, daß es abgesehen von zahllosen indirekten Erfahrungen, die koreanische Maler durch die Publikationen und Versammlungen der Reformer-Gruppen machen konnten, auch immer wieder zu direkten Kontakten mit Ausländern kam. Der erwähnte Yun Ch'i-ho hatte sich bei seinem ersten Japan-Aufenthalt 1882 im Umkreis von Ernest F. Fenollosa bewegt und sogar in dessen Haus das lateinische Alphabet gelernt. Wie in Abschnitt III erwähnt, hatte Fenollosa u.a. ein Buch über ostasiatische Kunst geschrieben, das nach seinem Tod von seiner zweiten Frau veröffentlicht wurde. Seine Bedeutung liegt aber keineswegs in seinen wenig professionellen Schriften über ostasiatische Kunst oder seiner Vermittlerfunktion: Vielmehr gilt er sowohl im Westen als auch in Japan selbst „als geistiger Initiator der *Nihonga*-Bewegung"[33]. Der Harvard-Absolvent war 1878 nach Japan gekommen, um an der Kaiserlichen Universität zu Tōkyō 東京帝國大學 in den Fächern Philosophie, Politologie und Wirtschaftswissenschaften zu dozieren. Schon in seiner Heimat an Malerei interessiert, entwickelte er sich schnell zum leidenschaftlichen Liebhaber und Sammler traditioneller japanischer Malerei und Grafik. 1882 hielt er vor der „‚Drachensee-Gesellschaft' — *Ryūchi-Kai* [龍池會] — seinen epochemachenden Vortrag über die ‚Wahre Theorie der Kunst' (*Bijutsu shinsetsu* [美術眞設]), der zur theoretischen Grundlage der *Nihonga*-Restauration werden sollte."[34] Im Frühling des selben Jahres besuchte Yun Ch'i-ho zusammen mit einem japanischen Jura-Studenten das Haus Fenollosas und lernte von dessen Schwiegermutter das ABC und die phonetischen Regeln des Englischen. (Anschließend setzte er seinen Englisch-Unterricht bei der jungen japanischen Dozentin Kanda Nobu 神田乃武

33) Doris Croissant, „Fenollosas ‚Wahre Theorie der Kunst' und ihre Wirkung in der Meiji-Zeit (1868-1912)", *Saeculum*, Bd. XXXVIII (1987), Heft 1, p. 52

34) Ebenda, p. 53

(1857-1923) fort.)[35] Nachweislich erhielt Yun, der wenige Jahre später zum Protestantismus konvertierte, durch diese frühen Kontakte zu westlichen wie japanischen Intellektuellen die entscheidenden Impulse für seinen weiteren Werdegang als einer der bedeutensten Führer der Reformbewegung der 90er Jahre. Sicherlich, Yun Ch'i-ho war weder Künstler noch Kunstsammler, doch andererseits dürfen wir uns die Kommune der jungen koreanischen Intellektuellen jener Zeit nicht allzu groß und unüberschaubar vorstellen. Und wer einmal in (Süd)korea gelebt hat, der weiß, daß sich auch heute noch alle wichtigen politischen, intellektuellen und künstlerischen Vorgänge auf die Hauptstadt Seoul konzentrieren, und daß dadurch (sowie durch andere der koreanischen Gesellschaft eigene Faktoren) der Gedankenaustausch wesentlich intensiver, die Gruppenbildung betonter und auch die persönlichen Bekanntschaften zwischen Mitgliedern oppositioneller intellektueller Kreise enger sind als z.B. in einem so stark dezentralisierten Land wie Deutschland. Daher wuden die Einflüsse und Erfahrungen, die Yun und andere in Japan studierende Jugendliche erfuhren, schnell auf einen größeren Kreis von jungen Intellektuellen der *Yangban*- und *Chungin*-Schicht — zu denen auch Maler wie An Chung-sik 安中植 (Simjŏn 心田, 1861-1919) und andere gehörten — übertragen.

Aus dem Jahre 1883 ist uns z.B. von dem damals erst 22-jährigen Hofmaler An Chung-sik[36], neben Cho Sŏk-chin 趙錫晋 (Sorim 小琳, 1853-1920)[37] dem bedeutensten koreanischen Maler des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts,[38] ein Gruppenporträt von Kabinettsmitgliedern, königlichen Beratern, einem japanischen Diplomaten und Damen der königlichen Familie (?) auf dem Bankett anläßlich der Unterzeichnung des Koreanisch-japanischen Handelsabkommens erhalten geblieben (**Abb. 37**).

---

35) Vgl. Yun Ch'i-ho 尹致昊. *Yun Ch'i-ho ilgi* 尹致昊日記 [Tagebuch von Yun Ch'i-ho], Han'guk saryo ch'ongsŏ 19, Bd. 7, hrsg. Kuksa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe 국사편찬위원회, Kwach'ŏn: Kuksa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe 1986, Tagebucheintragung vom 24. Januar 1919; Yi Kwang-nin 李光麟, *Kaehwap'awa kaehwa sasang yŏn'gu* 開化派와 開化思想 研究 [Untersuchung über die Gruppe der Aufklärer und ihr Gedankengut], Seoul: Ilchogak 1989, pp. 52f.

36) Für einen werkbiographischen Abriß s. Yi Kyŏng-sŏng, *Kŭndae han'guk misulga non'go*, Bd. 1, pp. 5-16.

37) Zu An und Cho vgl. Yun Pŏm-mo, *Hyŏndae misul paengnyŏn*, pp. 7-16.

38) An hatte allerdings keineswegs „a pivotal role in Korea's drive for freedom", gehörte im Unterschied zu O Se-ch'ang auch nicht zu den 33 „signatories of the Declaration of Korean Independence in 1919" und starb auch nicht 1920, wie es Allison Brueckner in einem mit vielen verblüffenden Fakten gespicktem Überblicksartikel zur koreanischen Landschaftsmalerei behauptet.

Vgl. Allison Brueckner, „Korean Landscape Painting: Foreign Influence, Yet an Independent Style", *Korean Culture*, Vol. 7, No. 2 (June 1986), p. 41.

An Chung-sik, das sei vorausgeschickt, erwarb sich seinen guten Ruf aber nicht durch seine Porträts und Hofszenen, sondern als Landschaftsmaler. Einerseits der 500-jährigen Tradition der Yi-Zeit verbunden, war er andererseits sehr an westlichen Maltechniken interessiert und experimentierte in vielen seiner Landschaftsbilder mit der Methode der abendländischen Zentralperspektive, dekorativer Farbigkeit und *chiaroscuro*. In seinem im heutigen Korea wohl populärsten Landschaftsbild, einer Seidenmalerei aus dem Jahr 1915 (**Abb. 38**), nahm er eine wohlkonzipierte Aufteilung in Vordergrund (mit einer *Haet'ae*-Skulptur 해태[39]), Mittelgrund (mit dem Kyŏngbok-Palast 景福宮) und Hintergrund (mit dem Paegak-Berg 白岳山) vor. Im sogenannten Mi-Stil (sinokor. *mibŏpsansu* 米法山水)[40], durch Tupfen und Lavieren, erzeugte An bei der Darstellung der Berglandschaft einen *Chiaroscuro*-Effekt. Wie schon gesagt *experimentierte* An Chung-sik auch mit der westlichen Zentralperspektive: in der koreanischen Sekundärliteratur wird das genannte Bild im allgemeinen aufgrund der *Anwendung* der Zentralperspektive hervorgehoben;[41] wenn wir jedoch einen zweiten Blick auf den Eingangsbereich des Palasthaupttores werfen, so stellen wir fest, daß die äußeren und die inneren Balustraden keinen gemeinsamen Fluchtpunkt haben und außerdem der bzw. die sich ergebenden Winkel mit dem ungefähren Betrachterstandpunkt nicht harmonisieren. Dies bedeutet, daß selbst im Jahre 1915, fünf Jahre nach der Annexion Koreas, also demselben Jahr, aus dem uns das erste von einem Koreaner gemalte Ölgemälde westlichen Stils bekannt ist, sich die koreanische Malerei in bezug auf so primäre westliche Techniken wie die Perspektive noch in einem Übergangsstadium befand. Bedenken wir zudem, daß auch noch 1922 bei der ersten *Sŏnjŏn*-Ausstellung lediglich ein Maler und eine Malerin koreanischer Herkunft in der Abteilung für Malerei des westlichen Stils teilnahmen (vgl. **Abb. 51**), so können wir sehr gut ermessen, wie langsam die westliche Malerei in Korea aufgenommen wurde.

Kommen wir zurück zu Ans Bankett-Bild: Auch dieses frühe Werk wird in der koreanischen Sekundärliteratur als Beispiel westlichen Einflusses gewertet. Das Bild, welches sich heute wie rund 6000 andere Dokumente

---

39) Die *haet'ae* sind aus Stein gefertigte Skulpturen, eine Art Mischung aus Einhorn und Löwe, die böse Geister vertreiben sollen.

40) Diese Stilbezeichnung bezieht sich natürlich auf Mi Fu 米芾 (1051-1107).

41) Vgl. Yi Ku-yŏl, *Kŭndae han'gukhwaŭi hŭrŭm*, pp. 53-57; Yun Pŏm-mo, *Hyŏndae misul paengnyŏn*, p. 14; Roderick Whitfield und Pak Young-sook, hrsg. *Korean Art Treasures*, mit einem Vorwort von John Rosenfield, Seoul: Yekyong Publications Co., LTD 1986, p. 80 (Nr. 45).

früher westlich-koreanischer Kontakte im Christlichen Museum der Sungjŏn-Universität 崇田大學校 in Seoul befindet, scheint aufgrund der Vergleichbarkeit mit den Motiven abendländischer Malerei geeignet, den Einfluß westlicher Malerei kurz nach der Öffnung des Landes zu überprüfen.

Auf dem Bild ist Moellendorff am linken hinteren Tafelende in koreanischer Tracht dargestellt.[42] Er sitzt dem japanischen Diplomaten, zu dem er Blickkontakt zu haben scheint, diagonal gegenüber. Abgesehen von den traditionellen Hoftrachten muten die Motive dieser Szene von den Kerzenständern über die Tischdecke bis hin zu den Stühlen und der Sitzordnung bereits sehr abendländisch an. Ob An Chung-siks Bild allerdings schon als „eines der ersten Zeugnisse des künstlerischen modernen Pressebildjournalismus in Korea"[43] gewertet werden kann, wie ein deutscher Moellendorff-Forscher behauptete, scheint äußerst zweifelhaft. Wie in Abschnitt III bereits geschildert, wurde zwar von den Reformern ab Herbst 1883 die erste moderne Zeitung des Landes herausgegeben, aber bekanntlich waren damals farbige Abbildungen nur als Holzschnitt oder Kupferstich reproduzierbar. Die Funktion von Hofmaler Ans auf Seide gemaltem und auf eine Hängerolle aufgezogenem Bild ging daher auch noch nicht über den traditionell-höfischen Rahmen hinaus. Von der Befriedigung des Informationsinteresses einer nicht-höfischen Öffentlichkeit kann hier nicht die Rede sein. Im Unterschied zu den angesprochenen japanischen *Ukiyo-e*-Drucken des 18. Jahrhunderts ist Ans Bild eine einmalige malerische Arbeit, von der keine Kopien oder druckgrafische Reproduktionen für den Massenkonsum angefertigt worden sind. Denn der Massenkonsum von kulturellen Gütern wäre auch gar nicht möglich gewesen: Im Unterschied zu Japan, wo sich in den großen Städten auch schon während der Edo-Zeit 江戸 (1603-1868) noch vor Öffnung des Landes Ansätze einer merkantilen Gesellschaftsschicht herausgebildet hatten,[44] hatte sich in Korea keine vergleichbar breite städtisch-merkantile Schicht von Händlern (und Kunsthändlern) bilden können. Selbst 1930, unter japani-

---

42) In der Tat trug Moellendorf die Amtstracht eines koreanischen Beamten. Für ein Foto s. R. von Moellendorff, *P.G. von Moellendorff*, Tafel zwischen pp. 64 und 65.

43) Walter Leifer, „Paul-Georg von Möllendorff — Gelehrter und Staatsmann in einer Übergangszeit", *Tonga munhwa* 東亞文化, Nr. 20 (Dezember 1982), p. 237

44) „The great population concentrations of modern Japan were already developed in Tokugawa: Edo (Tokyo), Osaka [大阪], and Kyoto [京都]. Edo was the ‚city of samurai,' Osaka the ‚city of merchants,' Kyoto the ‚city of nobles, artisans, and craftsmen.'"

Irene B. Taeuber, *The Population of Japan*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1958, p. 25

scher Herrschaft, waren noch vier Fünftel der Bevölkerung in der Landwirtschaft tätig, und nur sechs Prozent der Menschen lebten in Städten. Weder im 18. noch im 19. Jahrhundert hatte sich ein Kunstmarkt entwickeln können. Das Phänomen von Malerei als gewerblich vertriebener Ware ist in Korea ein Phänomen unseres Jahrhunderts. Abgesehen also davon, daß ein Druckverfahren wie das der *Ukiyo-e* in Korea zwar bekannt, doch nicht gebräuchlich war, hätte man das Bild in Japan zweifellos als *faux pas* gewertet; schließlich erscheint der japanische Adlige vorn rechts, trotz dem er im Vordergrund dargestellt ist, als kleinster von allen zwölf Feiernden.

Damit wäre nun die thematische und funktionelle Seite besprochen und zugleich die technische Seite des Bildes angesprochen. Wie festgestellt wurde, sind die Motive west-östlich gemischt, während sich in der Funktion des Bildes im Vergleich zu traditionellen Hofmalereien mit Dokumentationscharakter, z.B. der Darstellung des Besuches einer japanischen Gesandtschaft, keine Änderung ergibt. Doch wie sieht es mit der formal-ästhetischen, kompositionellen und malerischen Technik aus? Wie können der japanische Adlige rechts im Vordergrund (und mit ihm die ganze vordere Reihe der Personen) kleiner als die ihm gegenüber, weiter hinten sitzende Hofdame erscheinen? Der Aufblick auf Tisch und Personen sowie die verschobenen Schenkel der Winkel des eigentlich rechteckigen Tisches bedeuten einen Betrachterstandpunkt, der wenige Meter rechts vor dem Tisch und etwa in Augenhöhe eines ausgewachsenen, stehenden Menschen liegt. Offensichtlich handelt es sich hier jedoch nicht um eine zentralperspektivische Darstellung wie sie in Europa seit der Renaissance verwendet wurde und bei deren Anwendung der Japaner vom Betrachterstandpunkt aus am nähesten und damit relativ am größten und Moellendorff am weitesten entfernt und damit relativ am kleinsten dargestellt werden müßte. Als eine weitere Unebenheit fällt dem in der westlichen Perspektive geschultem Auge auf, daß der Aufblick auf die vordere Stuhlreihe nicht wie bei Tisch und Personen von vorn rechts, sondern von vorn links erfolgt. Auch die Seitenlinien des verschobenen Rechtecks des Tisches konvergieren nicht, erweisen sich also nicht als Fluchtlinien, sondern verlaufen exakt parallel zueinander. Daher kann die hintere Reihe der Personen, denen anscheinend die Aufmerksamkeit des Bildbetrachters gelten soll, ebenso groß wie oder sogar größer ins Bild gesetzt werden als die vordere Reihe. Das Bild ist somit nicht in Vorder-, Mittel- und Hintergrund eingeteilt, sondern bildet eine einheitliche Fläche. Auch der Lichteinfall ist unbeachtet geblieben; es

erfolgt keinerlei Schattierung. Wie bereits in China seit der Ming-Zeit üblich und von Korea während der frühen Yi-Zeit übernommen, sind die bildlich festgehaltenen Szenen zwar im Raum fest plaziert und lassen einen ungefähren Betrachterstandpunkt zu, verzichten aber weitgehend auf die Wirkung einer optischen Illusion. Während die Bildfläche des europäischen Bildes im Grunde ein Fenster ist, das — wie schon Hong Taeyong in Beijing erstaunt festgestellt hatte — vollkommen ausgefüllt ist und eine starke illusionistische Wirkung zeigt, zeichnet sich das ostasiatische Bild durch einen sparsamen Gebrauch von Farbe und Fläche aus; die Bildfläche wird meist nicht vollständig ausgefüllt. So ist auch in Ans Bild der Hintergrund nicht ausgemalt worden. Wie in der mittelaterlichen europäischen Malerei dienen hier allein die linearen grafischen Zeichen als Analogien einer rein empirisch erfaßten Welt.[45] Es ist also nicht das tatsächlich Sichtbare, sondern das Charakteristische und Statusgemäße eines Menschen oder Gegenstandes dargestellt. Andererseits fällt die starke kolloristische Farbgebung auf, die auch schon in den Genrebildern Kisans sowie der Porträtmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts hervortritt. Durch das Zusammenwirken mit der sorgfältig ausgeführten, betonten Linienführung wird dem Betrachter hierdurch auch ohne korrekte Anwendung der Zentralperspektive ein Raumgefühl vermittelt, daß der älteren koreanischen Malerei fremd war und eindeutig von westlicher Malerei beeinflußt worden ist. Da es sich bei diesem Werk um ein Stück handwerklicher Berufsmalerei mit Abbildcharakter handelt, in der im Unterschied zur Literatenmalerei, die sich motivisch vornehmlich mit Landschaften, Blumen und den „vier edlen" Pflanzen befaßt und dabei der von Wang Wei 王維 (699-759) begründeten Einheit von Poesie, Kalligrafie und Malerei folgt, finden wir das Bild nicht nur unbeschriftet, sondern auch vergleichsweise detailgetreu, realistisch und eben handwerklich konstruiert (z.B. verlaufen die Begrenzungslinien des Tisches und der Tischdecke so gerade, daß man annehmen kann, sie sind mit dem Lineal gezogen). In funktional ähnlichen Bildern findet man diese Art von

---

45) Wie bereits in ~~den~~ Abschnitt II angesprochen worden ist, gab es auch in China und im alten Korea Ansätze zur Schaffung illusionistischer Bilder; davon zeugen auch eine Reihe von Märchen und Legenden, die alle der bekannten Anekdote über den griechischen Maler Zeuxis (2. Hälfte 5. Jh. v.Chr.) ähneln, der im Wettstreit mit Parrhasios (3. Drittel 5. Jh. v.Chr.) Weintrauben so naturgetreu malte, daß die Vögel daran picken wollten.

Vgl. Eckardt, *Geschichte der koreanischen Kunst*, pp. 141f; „Der Kunstmaler", *Koreanische Märchen*, komp. Garin, übers. aus dem Russischen sowie hrsg. von Nikolay v. Kotschubey, Zürich: Werner Classen Verlag 1948, pp. 36ff.

Detailliertheit und Realismus schon seit dem 18. Jahrhundert. Während man noch im 17. und 18. Jahrhundert meist auf Abbildungen in der traditionellen chinesischen Darstellungsweise trifft, in denen die Bildlinien zum „Vordergrund" hin zusammenlaufen und somit den Beschauer mit zum Teilnehmer der Handlung werden lassen,[46] belegen Buchillustrationen jener Zeit, daß man sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts auch schon in der westlichen Technik der Zentralperspektive versuchte, dessen Gesetze aber noch nicht völlig erkannt hatte. Dies führte in Korea zu einer Art von „gefühlsmäßiger", pseudo-zentralperspektivischer Darstellungsweise (Abb. 39), die aber eindeutig auf westliche Vorbilder zurückzuführen ist.[47]

Vielleicht mag es etwas kühn erscheinen, doch angesichts der Frage nach westlichen Einflüssen regt ein feierlich gedeckter Tisch mit einer Anzahl von Personen darum und den brennenden Kerzen, die auf die abendliche Stunde weisen, doch auch einen Vergleich mit der Ikonografie und den Kompositionsschemata europäischer „Abendmahl"-Darstellungen an. An Chung-sik mag dieses Motiv in Form von Drucken oder vielleicht auch als Tafelmalerei gekannt haben. Im Fall von Ans Bild hätten wir es natürlich nur mit einem „abendlichen Mahl" der zwölf Jünger ohne den König der Christen zu tun — und in der Tat ist König Kojong nicht anwesend. In Leonardo da Vincis „Letztem Abendmahl" (1495-1497), einem Musterbeispiel der damals neu aufgekommenen Perspektive, ist Christus schon dadurch herausgehoben, daß sein Kopf den Fluchtpunkt aller Linien des Raumes bildet. Wie festgestellt wurde, findet die Zentral- bzw. Linearperspektive in Ans Bild keine Anwendung. Beschauen wir das Bild daher in der traditionellen Lesrichtung von unten rechts nach oben links, so fällt Moellendorff besonders auf. Nicht nur seine okzidentalischen Gesichtszüge heben ihn von der Gruppe ab, er sitzt auch etwas abseits des Tisches und blickt nicht in dieselbe Richtung wie die Mehrzahl der Feiernden. Moellendorf scheint der „Drahtzieher" des Handelsvertrages mit Japan gewesen zu sein. In einem Brief an seine Familie schrieb er damals: „Der Vertrag mit Japan betreffend Handelsregulationen und Tarif ist am 25. abends 6 Uhr unterzeichnet worden. Er hat mir viel Arbeit

---

46) Vgl. hierzu die Holzschnitt-Reproduktionen bei Maurice Courant, *Bibliographie coréenne*, tome 3, Paris: Libraire de la Société Asiatique de l'Éccole des Langues Orientales Vivantes 1896, Tafeln VI-X.

47) Vgl. Yoko Woodson, „The Problem of Western Influence", *The Restless Landscape: Chinese Painting of the Late Ming Period*, hrsg. James Cahill, Berkeley: University of Art Museum 1971, p. 17; Sullivan, *Meeting of Eastern and Western Art*, pp. 57f und 60f.

gekostet, da ich fast allein die ganze Verantwortlichkeit der Arbeit trage (...)."[48] Aber allein die Abbildung der beiden (drei?) Frauen läßt einen solchen die Judas- und die Christus-Frage beinhaltenden theoretischen Ansatz als obskur erscheinen. Es soll daher allein um formalästhetische und kompositionelle Gesichtspunkte gehen. Bedenken wir z.B., daß es sich hier um das repräsentative Bild eines Hofmalers mit dem Motiv eines offiziellen Staatsbankettes handelt, so fällt die Individualität in der Darstellung der Personen auf, die sich zwar nicht durch Gesichtszüge oder Bewegungen äußert, aber durch ihre unterschiedlichen Blickrichtungen zum Ausdruck kommt — dies natürlich nicht im Vergleich zu europäischen, sondern zu traditionellen koreanischen repräsentativen Bildern, die gewisse Riten und Hofzeremonien idealtypisch dokumentieren. Die ornamentale Ordnung zeigt sich allein in der Dekoration des Tisches, nicht aber in den umsitzenden Menschen.[49] Die revolutionäre Neuerung in der Komposition dieses Bildes liegt sicherlich schon in der Sitzornung der Personen; das „demokratische" Modell der Anordnung um einen großen Tisch herum zwingt in bedingtem Maße bereits zu einer uneinheitlichen Blickrichtung der Tischgäste. Da der König abwesend und die Rangordnung mit dem Deutschen und dem Japaner am Tisch auch nach den feinsinnigen konfuzianischen Regeln nicht ganz eindeutig zu sein scheint, ist der Maler geradezu gezwungen, um nicht eine der Personen unangebracht zu erhöhen, die Blicke der Anwesenden in verschiedene Richtungen schweifen zu lassen. In diesem festlichen Gruppenporträt an einem abendländischen Tisch, das das Festessen zur Feier der Unterzeichnung des Koreanisch-Japanischen Handelsabkommens vom 25. Juli 1883 darstellt, eines Abkommens, welches wesentlich zur Öffnung des verschlossenen Landes beigetragen hat, haben wir ein kongeniales Beispiel dafür, wie allein schon die äußeren abendländischen Einflüsse in der „Dingwelt" — also der große, hohe rechteckige Tisch usw. — dazu zwingen das Kompositionsschema der traditionellen Malerei abzuwandeln. Selbst das Format des Bildes, das im Unterschied zur traditionellen Form des langgezogenen Rechteckes (nicht ausschließlich!) hier ein dem Goldenen Schnitt angenähertes Rechteck im Querformat ist und damit bereits den Sehgewohnheiten und zugleich den ästhetischen Ansprüchen des westlichen Beschauers

---

48) Brief von P.G. von Moellendorff, zit. nach R. von Moellendorff, *P.G. von Moellendorff*, p. 56.

49) Sicherlich sind auf den koreanischen Dokumentationsbildern höfischer Feste die Starre der ornamentierten Menschen schon immer durch humoristische Randszenen wie umher stehende Zuschauer usw. aufgelockert worden, aber dies galt im allgemeinen nicht für die Hauptakteure des Festaktes.

genügt, ergibt sich aus der Form des Tisches, den An Chung-sik nicht hatte austauschen können.

In den 90er Jahren entstanden in Seoul und anderen Städten eine Reihe von Residenz- wie Sakralbauten in westlicher Architektur. Die ersten großen kirchlichen Gebäude nach dem Vorbild europäischer Kathedralen waren die Residenz des katholischen Erzbischofs im heute Myŏng-dong 明洞 genannten zentralen Stadtteil Seouls und die kleine katholische Yakhyŏn-Kirche 藥峴聖堂 außerhalb des Großen Westtores (Sŏdaemun 西大門), die 1890 und 1892 fertiggestellt wurden. Nach nur siebenjähriger Bauzeit wurden im Jahre 1898 eine neben der Erzbischofsresidenz von chinesischen Maurern und anderen ausländischen Handwerkern gebaute Kathedrale im neugotischen Stil, mit 1408 m² Grundfläche der größte der älteren Kirchenbauten Koreas, und ein daran angeschlossenes Schwesternkloster (heute: Myŏng-dong Su'nyŏwŏn 明洞修女院) fertiggestellt. 1902 und 1903 folgten weitere Kirchenbauten in den Städten Inch'ŏn 仁川 und Chŏnju 全州.[50] Die von den französischen Katholiken der Missions Étrangères de Paris geplante Yakhyŏn-Kirche und die Myŏng-dong-Kathetrale mit ihrem Annex wurden im Stil der mitteleuropäischen Backsteingotik errichtet. Letztere zeichnet sich durch ein dreischiffiges Langhaus, einen mächtigen, 45 Meter hohen Vierungsturm, Kreuzrippengewölbe, eine Ringkrypta und eine reiche Innenausschmückung aus (**Abb. 40**). Die Buntglasfenster wurden ebenso wie der damalige Altar und ein Teil der Gemälde und des ursprünglichen Skulpturenprogrammes aus Tours und Paris importiert.[51] Erinnern wir uns an die Berichte von Hong Tae-yong und Pak Chi-wŏn über ihre Eindrücke in Beijing, so fällt es uns nicht schwer, die Faszination zu erahnen, welche die Buntglasfenster mit den „Fünfzehn Mysterien des Rosenkranzes" (**Abb. 41**) und anderen das Leben Jesu betreffenden Motiven gehabt haben müssen. Spätestens während des letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts wurde durch die Kirchen in Seoul, Inch'ŏn, Taegu und mehreren anderen Städten die koreanische Öffentlichkeit mit romanischen, neugotischen und anderen historistischen Architekturformen, mit Kruzifixen

---

50) Für Außenabbildungen des heutigen Zustandes s. Yi Ku-yŏl, „Han'guk kat'ollik misul", pp. 63 und 70.

51) Kurze, aber sachlich zuverlässige Beschreibungen der Geschichte und Baustile der ersten westlichen Kirchen, Gesandtschaftsgebäude, Hotels und Banken finden sich bei Yun Il-chu 尹一柱, „Munho'gaebanggwa sin kŏnch'ugŭi yuip (ch'ŏnp'albaekp'alsimnyŏn-ch'ŏn'gubaeksimnyŏn) 門戶開放과 新建築의 流入 (1880-1910) [Die Öffnung des Landes und die Einführung neuer Architektur, 1880-1910]", *Han'guk hyŏndae misulsa: kŏnch'uk* 韓國現代美術史: 建築, hrsg. Han'guk Hyŏndae Misulgwan 韓國現代美術館, Seoul: Tonghwa Ch'ulp'angongsa 1978, pp. 11-35.

(vgl. **Abb. 19**), Tafelmalereien (**Abb. 42**), Skulpturen, Buchillustrationen (**Abb. 43**) usw., also mit dem gesamten Register abendländisch-christlicher Sakralkunst bekannt gemacht — eine Tatsache, die in der heutigen südkoreanischen Sekundärliteratur leider fast durchgehend mit der unausgesprochenen Begründung ignoriert wird, daß sie kaum Auswirkungen auf die Entwicklung der koreanischen Malerei zwischen 1890 und dem Jahre 1915 (dem Jahr, aus dem das erste Ölgemälde eines Koreaners bekannt ist) gehabt habe.

Noch um 1900 waren in Seoul kaum mehrgeschossige Häuser zu sehen (vgl. **Abb. 44**). In der Architektur des traditionellen Wohnhauses (*sallimjip* 삼간집) gab es zwischen Dorf- und Stadthaus keine Unterschiede: Die Häuser waren mit Reisstroh gedeckt, ihre Wände bestanden aus Lehm und einem Strohmattengeflecht, der beheizte Fußboden war in den Wohnräumen mit dickem Ölpapier ausgelegt, die Höhe der Häuser betrug im allgemeinen keine drei Meter, und ihr Grundriß war je nach Region und Klassenzugehörigkeit entweder I-, L- oder U-förmig. Angesichts der dörflichen Atmosphäre der koreanischen Hauptstadt bildeten Kirchen und Gesandtschaftsgebäude weithin sichtbare Anziehungspunkte. Siegfried Genthe (1870-1904), ein junger weltoffener Journalist, der sich 1901 und 1902 für einige Monate in Korea aufhielt, gibt uns eine sympathische Schilderung seiner Eindrücke von dem beginnenden Modernisierungs- und Verwestlichungsprozeß:

> Ssoul [Seoul] ist wirklich unvergleichlich viel fesselnder als Peking mit seiner mehr und mehr abbröckelnden Echtheit oder Tokio in seiner verwässerten Charakterlosigkeit. Die Farben des Ssouler Straßenlebens sind so viel bunter als die von Peking, die Gestalten so viel unverfälschter geblieben als die von Tokio, und über dem Ganzen liegt etwas so unsagbar Fremdartiges. (...)
>
> Man traut seinen Augen kaum, wenn man über den graubraunen, niedrigen Dächern dieses Riesendorfes sich Drähte spannen, Pfosten mit Porzellanköpfchen sich erheben sieht (...). Und in der Tat ist Ssoul in der Nutzbarmachung der Erfindungen der Westländer für die Erleichterung des großen hauptstädtischen Verkehrs allen anderen Großstädten des Ostens vorangegangen. (...) [W]eder Peking noch Tokio, weder Bangkok noch Shanghai können sich wie Ssoul rühmen, Telegraph und Telephon, elektrische Straßenbahn und elektrische Beleuchtung zugleich zu haben. Hoch über die unscheinbaren Dächermassen hinweg ragen ein paar fremde Steingebäude empor, durch ihren europäischen Stil, ihre Größe und Pracht aufdringlich aus dem friedlichen Rahmen des stillen Dorfmäßigen, das Ssouls bezeichnendste Eigenschaft bleibt, herausfallend und jeden Augenblick daran erinnernd, daß für Korea neue Zeiten angebrochen sind. Es sind die stattlichen Häuser der fremden diplomatischen Vertretungen und die Kirchen christlicher Gemeinden, die sich es leisten können, für ein paar hundert bekehrter Anhänger kostspielige Gotteshäuser aufzuführen. (...) Am auffälligsten sind unter den weltlichen Bauten die Gesandtschaften von Japan, Rußland und Frankreich, unter den Kirchen diejenigen

der französischen Katholiken und der amerikanischen Presbyterianer.[52]

Wenngleich wohl ein wenig zu euphemistisch, so verdeutlichen Genthes Aufzeichnungen doch sehr gut die drastischen Veränderungen, die sich in nur wenigen Jahren im Bild des koreanischen „Riesendorfes", das um die Jahrhundertwende ungefähr 300 000 Einwohner hatte, ergeben hatten.

Zu jener Zeit war die Zahl der in Korea lebenden westlichen Ausländer noch recht klein. Die größte Gruppe unter den Ausländern bildeten selbstverständlich auch schon vor 1900 die Japaner: Laut einer zeitgenössischen Quelle lebten im Jahre 1892 in den drei geöffneten Häfen Chemulp'o 祭物浦 (der Hafen von Inch'ŏn), Pusan 釜山 und Wŏnsan 元山 8397 Japaner, 857 Chinesen und nur 58 westliche Ausländer, wovon 23 Briten, 21 Deutsche, zehn Amerikaner und vier Franzosen waren. In Seoul lebten nochmals rund 60 westliche Ausländer — „zum großen Theile Missionare."[53] Schon 1897, zwei Jahre nach dem Sieg Japans im Chinesisch-japanischen Krieg, war die japanische Bevölkerung in den erwähnten drei geöffneten Hafenstädten auf 10 711 angewachsen, während die Anzahl der Chinesen auf 477 geschrumpft war. Die Zahl der westlichen Ausländer betrug 90, wovon die meisten Briten, Amerikaner und Deutsche waren.[54] Inklusive der koreanischen Hauptstadt dürften 1897 also ungefähr 160 bis 180 westliche Ausländer auf der Halbinsel gelebt haben, wovon wiederum etwa 90 Prozent Missionare gewesen sein dürften.[55]

Hieraus dürfen wir schließen, daß im Unterschied zu Japan, wo sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts viele Kaufleute, Diplomaten und Weltenbummler aller Art aufhielten, in Korea das Bild des Abendlandes noch bis ins 20. Jahrhundert hinein fast ausschließlich durch die Vertreter der verschiedenen christlichen Kirchen vertreten wurde. Wie bereits angesprochen wurde, befanden sich unter ihnen kaum künstlerisch ambitionierte Missionare. Die wenigen westlichen Künstler, die das Land vor der

---

52) Siegfried Genthe, *Korea: Reiseschilderungen*, hrsg. Georg Wegener, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur 1905, pp. 227 und 208f, zit.: Genthe, *Korea*.

53) *Der Ostasiatische Lloyd*, 25. Mai 1894

54) S. Isabella Bird Bishop, *Korea And Her Neighbors: A Narrative of Travel, with an Account of the Recent Vicissitudes and Present Position of the Country*, mit einem Vorwort von Sir Walter C. Hillier, New York 1898, fotomech. Nachdr., Series of Reprints of Western Books on Korea 4, Seoul: Yonsei University Press ^{3}1983, pp. 469f (Appendix D).

55) Zum Vergleich: Allein in der japanischen Hauptstadt Tōkyō waren im selben Jahr 761 westliche Ausländer gemeldet.

S. *Tongnip sinmun* 독닙신문/*The Independent* (engl. Ausg.), 17. Februar 1898.

Annexion durch Japan besuchten, wurden daher mit besonders großem Interesse aufgenommen. In der südkoreanischen Sekundärliteratur, wie knapp sie sich zu den Einflüssen westlicher Malerei und Grafik vor 1910 auch äußern mag, wurden immer schon zwei Ausländer erwähnt, die um die Jahrhundertwende malerisch in Korea tätig waren.

Nachdem als erster in Korea arbeitender westlicher Maler lange Zeit ein gewisser Holländer namens Hieronymus Bosch (*sic*!) durch die Sekundärliteratur geisterte,[56] deckte 1979 eine freiberufliche amerikanische Journalistin die Identität dieses Pioniers in einem kurzen in Korea veröffentlichtem Artikel auf.[57] Es handelt sich um Hubert Vos (1855-1935), der, wie schon im „Thieme-Becker" nachzulesen ist, als „[n]aturalisierter Amerikaner" in den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts eine lange Weltreise antrat, um „die Urrassen kennenzulernen"[58]. Drei Jahre nach Erscheinen des Artikels veranstaltete das Koreanische Nationalmuseum für Moderne Kunst eine Sonderausstellung mit den von Vos in Korea gemalten Bildern. In dem die Ausstellung begleitendem Katalog[59] finden sich weitere Einzelheiten über Vos' Korea-Aufenthalt sowie der Abdruck eines längeren autobiografischen Briefes des Malers.

Der 1855 in Maastricht geborene Hubert Vos begann seine Karriere als Buchdrucker in Brüssel, nahm aber dann bei dem Historienmaler Jean-François Portaels (1818-1895) ein Malereistudium an der Academie Royale de Bruxelles auf. Anschließend studierte er unter Fernand Cormon (1845-1924) in Paris, danach in Rom und schließlich wieder in Brüssel. Mitte der 80er Jahre ließ er sich in London nieder, wo er eine Kunstschule gründete und sich in den nun folgenden Jahren einen gewichtigen

---

56) Der Vorname taucht bei dem selben Autor in den Varianten „Hieronymus", „Hironimus" und „Vieronymus" auf. S. Lee, „Influence of Western Painting", p. 59; Yi Kyŏng-sŏng, „Han'guk kŭndae misul yuksimnyŏn sosa, p. 228; Yi Kyŏng-sŏng, *Kŭndae han'guk misulga non'go*, Bd. 1, p. 22.

57) Vgl. Christine Palm, „Who was Hubert Vos and what was he doing in Seoul in 1898 [*sic*] ?", *Korea Quarterly*, Vol. 1, No. 1 (Winter 1979), pp. 53-57.

58) *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. Hans Vollmer, Bd. 34, Verlag von E.A. Seemann 1940, p. 553

59) Kungnip Hyŏndae Misulgwan 國立現代美術館, hrsg., *Kuhanmal migugin hwaga Posŭga kŭrin Kojong hwangje ch'osanghwa t'ŭkpyŏl chŏnsi* 舊韓末美國人畵家 보스가그린 高宗皇帝肖像畵特別展示 [Sonderausstellung des von dem amerikanischen Maler Vos zu Ende der Yi-Zeit gemalten Porträts Kaiser Kojongs], Seoul: Kungnip Hyŏndae Misulgwan 1982, zit.: *Kuhanmal migugin hwaga Posŭga kŭrin Kojong hwangje ch'osanghwa*; vgl. auch Chŏng Chin-guk 鄭鎭國, „Kojong hwangje ŏjin t'ŭkpyŏlchŏn 高宗 皇帝 御眞 特別展 [Sonderausstellung des Porträts Kaiser Kojongs]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 23 (Herbst 1982), pp. 188f; Yun Pŏm-mo, *Hyŏndae misul paengnyŏn*, pp. 27f.

Ruf nicht nur als Maler von Ölbildern, sondern auch als Pastellzeichner und als Aquarellist erwerben konnte. Auf verschiedenen internationalen Ausstellungen in London, Paris, Dresden, München und anderen Städten wurde er mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Vos' autobiografischem Brief zufolge beruhte sein besonderer künstlerischer wie gesellschaftlicher Erfolg vor allem auf seinen realistischen und impressionistischen Ölporträts von so bekannten Persönlichkeiten wie dem russischen Botschafter in London oder der niederländischen Königin. Er schreibt: „[P]ortrait painting kept me busy and became for the next fifteen years my almost exclusive work."[60] Im Jahre 1892 wurde Vos mit der Organisation und Repräsentation der holländischen Kunstausstellung auf der im folgenden Jahr stattfindenden Weltausstellung in Chicago betraut. Einmal in den USA entschloß er sich kurzerhand seine Kunstschulen in London aufzugeben und in New York ansässig zu werden. Der multitalentierte, mehrere Sprachen beherrschende und äußerst aktive Maler war schon auf der Chicagoer Weltausstellung von dem Schauspiel der Zusammenkunft von Menschen verschiedenster ethnischer Herkunft gefesselt worden. Seine selbsgestellte Aufgabe als Porträtmaler sah er nunmehr darin „[t]o establish a type of beauty in man and woman of the different races of the Globe."[61] Die völkerkundlichen Porträtstudien des Malers sollten im Zusammenhang mit dem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwachten ethnologischen Interesse breiterer Bevölkerungsschichten und dem Aufkommen von Exotismus und Japonismus gesehen werden, das seinen Ausdruck in impressionistischen Bildern-Serien wie Edouard Manets (1832-1883) Odalisken und Gauguins Tahitierinnen oder Aubrey Beardsleys (1872-1898) japanische Holzschnitte nachahmenden Salome-Zeichnungen fand. Vos brachte acht Monate mit der Skizzierung drei nordamerikanischer Indianerstämme zu und brach dann zu einer Reise um die Welt auf. Nachdem er die polynesischen Inseln, Japan, Java und China — wo er u.a. Yuan Shikai 袁世凱 (1859-1916) porträtierte — besucht hatte, reiste er auf Vermittlung eines amerikanischen Goldmineningenieurs im Jahre 1899 nach Korea.

Vos selbst datierte, wahrscheinlich Jahre nach seinem Korea-Aufenthalt, sein in die USA mitgenommenes Landschaftsgemälde der von Bergen eingekesselten koreanischen Hauptstadt mit Blick auf den Berg Pukhan-san 北漢山 (**Abb. 44**) rechts unten mit der Jahresangabe „'98". Mehrere korea-

60) Vos, „Autobiographical Letter", unpaginiert
61) Ebenda

nische Quellen und einige Hinweise in dem schon zitierten Brief beweisen allerdings, daß es sich hierbei um einen Gedächtnisfehler des Malers handeln muß. Hwang Hyŏn 黃玹 (Maech'ŏn 梅泉, 1855-1910), ein hoher Beamter, der nach der japanischen Annexion des Landes Suizid beging, hinterließ uns als Manuskript eine streng chronologisch aufgebaute Geschichte der letzten zweieinhalb Jahrzehnte der Yi-Zeit, aus der zweifelsfrei hervorgeht, daß Vos nicht 1898, sondern im Jahre 1899 in Korea weilte. Unter der Datierung Juni 1899 findet sich die kurze Eintragung: „Der Amerikaner Vos (Posi 寶著) malte ein Kaiser- und ein Prinzenporträt und wurde dafür mit einer Summe von 10 000 Wŏn 元 belohnt."[62] Ähnlich lautende Angaben finden sich auch in der Zeitung *Hwangsŏng sinmun* 皇城新聞 und anderen zeitgenössischen Quellen. Auch erwähnt Vos, er habe Prinz Heinrich von Preußen, dem er bereits in Hongkong begegnet war, am koreanischen Kaiserhof zum zweiten mal getroffen; der Prinz habe sogar seinen einzigen freien Nachmittag in seinem Studio in der amerikanischen Gesandtschaft verbracht. Ein deutscher Zeitungsbericht jener Tage informiert uns darüber, daß dieser Besuch am „Sonntag, den 11. Juni" stattfand: „Nachmittags besuchte der Prinz den Maler Vos, der den Kaiser und den Kronprinzen gemalt hat, und darauf wurde die deutsche Schule aufgesucht."[63] Wie der Kunstkritiker Yi Ku-yŏl in einem kurzen Essay behauptet, sprechen alle koreanischen Quellen dafür, daß „Hubert Vos Anfang Juni 1899 nach Seoul kam und sich hier nur etwa einen Monat lang aufhielt"[64]. Aufgrund seiner kurzen Verweildauer sowie wegen seines exklusiven Umgangs gehen Yi und andere koreanische Kunstexperten davon aus, Vos habe keinerlei Einfluß auf koreanische Maler haben können. Auf der anderen Seite schreibt Vos in seinem mehrfach angesprochenen Brief, er habe mehrere Monate („several months") in Seoul verbracht und hier auch einige koreanische Bilder für seine Privatsammlung erstehen können. In der Tat erwähnen koreanischen Quellen in Zusammenhang mit dem Maler nur die Monate Juni und Juli. Ob wir die Angaben der Zeitungsartikel, Tagebücher und Memoiren aber tatsächlich so interpretieren können, daß Vos

---

62) Hwang Hyŏn 黃玹, *Maech'ŏn yarok* 梅泉野錄 [Maech'ŏns verstreute Aufzeichnungen], Han'guk saryo ch'ongsŏ 1, hrsg. Kuksa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe 國史編纂委員會, Seoul: Kuksa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe ²1985, p. 239

63) „Besuch des Prinzen Heinrich in Korea", Sonderdruck aus dem *Hamburgischen Correspondenten*, Abendausgabe vom 15. August und Morgenausgabe vom 16. August 1899, p. 2

64) Yi Ku-yŏl, „Hyubŏt'ŭ Posŭ: sipkusegimare han'gugŭl ch'atawattŏn ch'ŏt sŏyangin hwaga 휴버트 보스: 19세기말에 韓國을 찾아왔던 첫 서양인 화가 [Hubert Vos: Der erste westliche Maler, der Korea am Ende des 19. Jahrhunderts besuchte]", *Kuhanmal migugin hwaga Posŭga kŭrin Kojong hwangje ch'osanghwa*, unpaginiert

sich nur einen Monat in Korea aufhielt scheint fraglich: 1) Der Maler erregte natürlich erst zu dem Zeitpunkt Aufmerksamkeit, als er den Kaiser und den Kronprinzen porträtierte, könnte sich aber vor dem Monat Juni schon längere Zeit in Seoul aufgehalten haben. 2) Als mit den Porträts am Kaiserhof begann, war das Bildnis Min Sang-hos schon fertiggestellt. Dies muß, wie wir aus dem deutschen Zeitungsbericht entnahmen, spätestens einige Tage vor dem 11. Juni gewesen sein. Wenn Vos also Anfang Juni nach Seoul gekommen wäre, wie koreanische Kunsthistoriker aufgrund ihrer Analyse schriftlicher koreanischer Quellen einstimmig behaupten, so hätte er sofort mit dem Porträt Mins beginnen und es etwa innerhalb einer Woche fertigstellen müssen. Da Vos jedoch nicht im der Alla prima-Technik arbeitete, muß er daher allein für die maltechnische Ausführung eines Ölbildnisses wie diesem wesentlich länger als eine Woche benötigt haben. Zum anderen wissen wir, daß er für sich selbst je eine Replik des Min- und des knapp zwei Meter hohen Kojong-Porträts angefertigt hat; dazu kommen noch das ebenso aufwendige Porträt des Kronprinzen und das — wie aus dem Œuvre-Verzeichnis von Vos und entsprechen Vermerken über Zollabgaben hervorgeht — noch in Korea selbst vollendete Landschaftsbild. Es spricht daher vieles dafür, daß der Amerikaner mehrere Monate im Land der Morgenfrische lebte und es sollte keineswegs ausgeschlossen werden, daß er sowohl zu Hofmalern wie An Chung-sik als auch zu Literatenmalern im Umkreis des Hofes Kontakt gehabt hat.

Auch Hubert Vos' kurze Freundschaft mit Min Sang-ho 閔商鎬 (1870-1933), der für ihn wie auch für Prinz Heinrich von Preußen als Betreuer und Dolmetscher tätig war, weißt darauf hin, daß es zwischen ihm und progressiven koreanischen Gelehrten und Malern zu Gesprächen gekommen sein könnte. Min Sang-ho, dessen Porträt (**Abb. 45**) er als Brustbildnis zuerst malte, war ein weltgewandter junger Mann, der einige Zeit in den USA studiert hatte und von 1896 bis 1898 bereits in koreanischen Gesandtschaften in England, Deutschland, Russland, Italien, Frankreich und Österreich tätig gewesen war, bevor er in seiner Heimat verschiedene hohe Regierungsämter im Außenministerium übernahm. Min engagierte sich zu jener Zeit auch in dem von Philip Jaisohn ins Leben gerufenen Independence Club (Tongnip Hyŏphoe 獨立協會) und stand daher in engem Kontakt mit vielen Reformern und dem Westen gegenüber aufgeschlossenen jungen Intellektuellen.

Nach der Fertigstellung des Porträts von Min und dessen Begutachtung

durch Kojong malte Vos zwei lebensgroße Ganzfigurporträts des Kaisers (Abb. 46) und des Kronprinzen — des späteren Kaisers Sunjong 純宗 (reg. 1907-1910). Vos malte beide Porträts im Tŏksu-Palast, den Kojong 1897 nach der Ausrufung des Kaiserreiches bezogen hatte. Wie wir bereits an dem Bild von An Chung-sik sahen, war auch am Hofe selbst der westliche Einfluß bereits im Interieur auszumachen. Zeitgenössische Schilderungen beschreiben die Empfangsgemächer des Kaisers als „nicht großen Raum mit weißgetünchter Decke, billigen Tapeten, gewöhnlichen Vorhängen und einigen Farbendruckbildern an den Wänden!"[65] Das ganze Gebäude war ein „billiger Fachwerkbau, hell tapeziert, ein paar französische Lithographien in gebeiztem Holzrahmen an den Wänden, japanische Stühle (...) und über den Tischen als Decken ziemlich buntfarbige Maschinenteppiche."[66] Einen kleinen Eindruck hiervon bekommen wir schon bei der Betrachtung des Parkettfußbodens in dem Porträt Kojongs. Von beiden Bildern Vos' ist in verschiedenen koreanischen Schriften der Jahrhundertwende die Rede, was darauf hindeutet, daß sie in irgendeinem Saal des Tŏksu-Palastes einem größeren Kreis von Gelehrten zugänglich gewesen sein müssen und somit eben auch noch nach der Abreise des amerikanischen Malers ihre Wirkung getan haben. Auch Émile Martel (alias Mat'aeŭl 馬太乙, 1874-1949), der Direktor der seit 1896 bestehenden französischen Sprachschule[67] und Ehemann der skandalumwitterten Tochter Franz Eckerts (1852-1916) — des königlich preußischen Musikdirektors, der nicht nur die erste koreanische, sondern auch die alte japanische Nationalhymne komponierte, berichtet in seinen Memoiren über die Porträts:

> Im Jahre 1899 kam ein holländischer Maler namens Vos (Uosu ウオス) nach Keijō [*sic*] und malte von dem Monarchen und dem Prinzen lebensgroße Ganzfigurporträts in Öl, die allseits großen Beifall fanden. Ich habe sie auch gesehen, es waren überaus prächtige Werke. Aber unglücklicherweise sind sie im Tŏksu-Palast, wo sie hingen, bei dem großen Brand vernichtet worden.[68]

Mit dem „großen Brand" bezieht sich Martel auf eine Feuersbrunst, die im Jahre 1904 elf Tage lang große Teile des Palastes zerstört hatte. Bei dem vor zehn Jahren in Seoul ausgestellten Porträt Kojongs handelt es

---

65) Friedrich Magnus, „Ein Besuch am Hofe von Korea", *Globus*, Bd. 82 (1902), p. 160

66) Genthe, *Korea*, p. 234

67) Martel arbeitete hier u.a. mit Yi Nŭng-hwa zusammen.
Vgl. Jong, *La Corée et l'Occident*, p. 193.

68) Émile Martel, *Gaijin no mi taru Chōsen gaikō hiwa* 外人の觀たる朝鮮外交秘話 [Die verborgenen Geschichten koreanischer Diplomatie aus der Sicht eines Ausländers], hrsg. Kosaka Sadao 小坂貞雄, Keijō: Chōsen Gaikō Hiwa Shuppankai 1934, p. 362, zit.: Martel, *Chōsen gaikō hiwa*

sich nicht um das in Korea verbliebene Bild. Vos hatte mit Erlaubnis des Kaisers ein zweites Porträt für sich selbst anfertigen dürfen, das er dann ebenso wie das Landschaftsgemälde und die bisher verschollenen Bildern koreanischer Maler mit in die USA nahm. Daher ist das Porträt Kojongs, von dem man annehmen darf, daß es recht exakt dem in Korea hinterlassenen Bild entspricht, erhalten geblieben, während das Kronprinzenporträt, von dem kein zweites Exemplar angefertigt worden war, mit dem Brand von 1904 für immer verloren gegangen zu sein scheint (— möglicherweise existiert jedoch noch irgendwo ein Foto des Bildes). Alle drei Bilder sind im realistischen Stil gemalt. Vos, der sich selbst als einen freiwilligen Helfer der ethnologischen Forschung sah, begründete dies mit dem Dokumentationscharakter, den seine Bilder haben sollten: „The picturesque, the exalted technique, the impressionistic, the sentimental, has to be very sparingly used for fear of being less truthful. What is useful to science is fact, not fancy."[69] Es ist daher auch leicht verständlich, daß Vos den Hintergrund in beiden erhalten gebliebenen Porträts nur monochrom gestaltete und um der Akzentuierung von Tracht und ethnischer Charakteristik willen — die er idealisiert darzustellen versuchte — seine Modelle *en face* und als Brustbildnis (Min Sang-ho), Halbfigur oder möglichst sogar als Ganzfigur (Kojong, Kronprinz) malte. Aus dem selben Grunde verzierte er auch das in die USA mitgenommene zweite Exemplar seines Porträts Min Sang-hos, links oben mit dem Namen des Porträtierten und rechts mit seinem eigenen, in ostasiatischer Manier mit von oben nach unten angeordneten Schriftzeichen, doch nicht mit chinesischen Zeichen, sondern in koreanischer Buchstabenschrift.[70]

Zum Schluß der Ausführungen über Hubert Vos, den ersten westlichen Maler in Korea, noch eine Anmerkung über einen anderen naturalisierten Amerikaner, dessen auf das Jahr 1890 datiertes Kojong-Porträt (**Abb. 47**) sich in der Sammlung der Smithsonian Institution in Washington D.C. befindet und dem Bild von Vos recht ähnlich ist. Das schon neun Jahre vor dem Korea-Aufenthalt gemalte Ölgemälde stammt von Antonio Zeno Shindler (ursprünglich: Antonien Zeno, 1823?-1899). Ohne weitere Einzelheiten über Shindlers Leben zu wissen, mußte man in Korea davon ausge-

---

69) Vos, „Autobiographical Letter", unpaginiert

70) Yi Ku-yŏl meint allerdings in seinem oben schon zitierten Essay, es sei kaum vorstellbar, wie Vos selbst die koreanischen Buchstaben auf das Bild habe „schreiben" können. Scheint Yi vielleicht übersehen zu haben, daß es sich um ein Ölgemälde (keine Kalligrafie) und einen Maler handelt?

hen, der Maler hätte das Land bereits im Jahr des Entstehens seines angesprochenen Porträts besucht. Dies war jedoch ein Irrtum: Shindler wurde in Bulgarien geboren, lernte in Genf und Paris Malerei und immigrierte in den 1860er Jahren in die USA. Hier arbeitete er mal als Kunstmaler, mal als Illustrator oder Kollorist von Fotografien. Genau wie Vos skizzierte er längere Zeit nordamerikanische Indianer im Auftrag eines englischen Ethnologen. Im Unterschied zu Vos hatte Shindler jedoch niemals koreanischen Boden betreten. Das Porträt Kojongs malte er nach einer fotografischen Vorlage (**Abb. 48**) von Percival Lowell (1855-1916), der 1884 in Korea gewesen war und ein Foto des „H.M., King of Korea" in seinem 1885 erschienenen Buch *Chosön, the Land of the Morning Calm* abgedruckt hatte. Interessanterweise wurde, wie aus den damaligen Katalogen hervorgeht, Shindlers Porträt des Königs auf der Chicagoer Weltausstellung von 1893 ausgestellt. Hubert Vos wird daher wohl schon im Jahr seiner Ankunft in den USA mit dem koreanischen Staatsoberhaupt konfrontiert worden sein.[71]

Im Jahre 1900 kam ein junger französischer Künstler nach Seoul. Über Monsieur Remion sind außer seinem Familiennamen aber bisher leider nur wenige Fakten bekannt geworden. Japan und Rußland wetteiferten um beider Länder Einfluß willen darum ihre Sachverständigen und Regierungsberater an den koreanischen Hof zu senden. Da sich die beide Nationen in ihren Verhandlungen über diese Frage nicht einigen konnten, wurde durch die geschickte Politik des seit 1887 in Korea lebenden französischen Botschafters schließlich dem verhältnismäßig neutralen Frankreich diese Aufgabe überantwortet. So kam Remion als einer der französischen Berater im Jahre 1900 nach Seoul. Bezüglich seiner Herkunft weiß man aus den damaligen diplomatischen Akten des französischen Außenministeriums nur, daß er „un céramiste de la manufacture de Sèvres"[72] war. Die schon auf Initiative von Madame de Pompadour (1721-1764) in die Nähe von Versailles verlegte Porzellanmanufaktur, die Manufacture Nationale de

---

71) S. Chang-su Houchins (Cho Ch'ang-su 趙昌洙), „Migugesŏ palgyŏndoen Kojong ch'osangyuhwa 미국에서 발견된 高宗 초상유화 [Ein in Amerika entdecktes Ölporträt Kojongs]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 34 (Sommer 1985), pp. 104-109.

72) Brief von Collin de Plancy an das Ministère français des Affaires étrangères (dossier 17 et 18 notamment), NS Corée, tome 15, Affaires, carton 353, zit. nach Jean-Claude Allain, „Les relations de la France avec la Monarchie Coréenne pendant le règne de Ko Jong, dernier souvrain de Corée, 1864-1907", *Han-bul oegyosa ch'önp'albaekp'alsipyungnyön - ch'ön'gubaekp'alsipyungnyön* 韓佛外交史 *1886-1986*, Nonch'ong 3, hrsg. Han'guk Chŏngch'i Oegyosa Hakhoe 韓國政治外交史學會, Seoul: P'yŏngminsa 1987, p. 278.

Sèvres, galt zu jener Zeit als die bedeutenste in Europa. Im 18. Jahrhundert hatten für sie selbst so prominente Maler wie François Boucher (1703-1770) gearbeitet. Die Herstellung und Mischung von Farben, das geschickte Übertragen von Vorlagemotiven auf Porzellan usw. gehörten selbstverständlich zur Ausbildung eines Keramikers. So ist es auch nicht verwunderlich, daß Remion, der auf Ersuchen des Kaiserhofes die Porzellanklasse einer noch zu gründenden Kunstgewerbeschule sowie den Aufbau einer koreanischen Porzellanmanufaktur übernehmen sollte, ein geübter Zeichner und Maler war. Während Remion auf die Inangriffnahme dieser Projekte durch die Regierung wartete, beschäftigte er sich mit Ölmalerei und Tonplastik. Es scheint auch, daß er während seines mehrjährigen Aufenthaltes Koreaner in westlicher Malerei unterrichtete.[73]

Ko Hŭi-dong 高羲東 (Ch'un'gok 春谷, 1886-1965)[74], der später als erster Koreaner die Technik der westlichen Ölmalerei erlernen und ausüben sollte, machte seine ersten Erfahrungen mit abendländischer Malerei durch das Blättern in einer französischen Enzyklopädie. Kos Vater, ein hoher Regierungsbeamter, hatte ihn auf die französische Sprachschule geschickt, um seinem Sohn den Weg zu einer Diplomatenkarriere zu eröffnen — eine Hoffnung, die sich schon im Jahre 1905 mit der Okkupation des Landes zerschlagen sollte. Wie Ko noch kurz vor seinem Tode in einem Interview preisgab, kam es in der von Émile Martel geleiteten Schule auch zu einem für ihn wichtigen Zusammentreffen mit Remion. Eines Tages war Remion in die Schule gekommen, um Martel einen Besuch abzustatten. Dabei hatte er dessen Porträt mit dem Bleistift skizziert. Von dieser Begegnung und der Zeichnung Remions war der Schüler tief beeindruckt. Nach der Machtübernahme durch die Japaner lernte Ko, dem nun eine Beamtenlaufbahn versperrt war, einige Jahre lang die Kunst der orientalischen Malerei bei An Chung-sik und Cho Sŏk-chin, den beiden anerkanntesten Malern jener Zeit. Während dieser Periode stand er auch in ständigem Kontakt zu kunstinteressierten Ausländern, zu denen er durch seine Sprachkenntnisse leichten Zugang fand. Dies ermöglichte ihm wiederum seine Bilder (im orientalischen Stil) bei verschiedenen Gelegenheiten in der französischen Gesandtschaft auszustellen.[75]

---

73) Vgl. Martel, *Chōsen gaikō hiwa*, pp. 360ff; Yi Ku-yŏl, *Kŭndae han'guk misurŭi chŏn'gae*, pp. 45ff und 104f.

74) Für einen werkbiografischen Abriß s. Yi Kyŏng-sŏng, *Kŭndae han'guk misulga non'go*, pp. 17-28; Yun Pŏm-mo, *Hyŏndae misul paengnyŏn*, pp. 17-28.

75) Vgl. Yun Pŏm-mo 尹凡牟, „Ko Hŭi-dong 高羲東", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 23 (Herbst 1982), pp. 56f; *Han'guk hyŏndae misul chŏnjip*, Bd. 2, pp. 87f.

Aber zu Remion scheint Ko keine weiteren Kontakte gehabt zu haben. In der Sekundärliteratur heißt es im allgemeinen, daß der Franzose 1904 oder 1905 nach Frankreich zurückgekehrt sei. Anhand der vor einigen Jahren publizierten Briefe und Aufzeichnungen des zu jener Zeit in Korea tätigen Arztes Richard Wunsch (1869-1911) läßt sich nun der Zeitpunkt der Abreise Remions genau feststellen. In einer Tagebucheintragung vom 12. Februar 1905 heißt es: „Den Franzosen wird so ganz allmählich gekündigt. Remion geht am 16. fort."[76] Wunsch, der das Land selbst kurze Zeit später verließ, schrieb damals an seine Eltern: „Das Land wird jetzt von den Japanern an allen wichtigen Punkten befestigt. Ein gewaltiger Einwandererstrom ergießt sich in die Küstenplätze, und bald werden die Koreaner nur noch Kulis der Japaner sein."[77]

---

76) Richard Wunsch, *Arzt in Ostasien: Authentische Berichte über Medizin und Zeitgeschehen von 1901 bis 1911 in Korea, Japan und China aus der Feder des kaiserlich-koreanischen Hofarztes*, hrsg. und erl. Gertrud Claussen-Wunsch, Büsingen/Hochrhein: Krämer Verlagsgesellschaft 1976, p. 209

77) Ebenda, p. 216 (Brief vom 30. März 1905)

VI. Die Entwicklung während der japanischen Besatzungszeit

Japan hatte schon zum Ende der Meiji-Zeit Anschluß an die neuesten Trends der europäischen und amerikanischen Kunstszene gefunden. Realistische, impressionistische und post-impressionistische Malerei galt in intellektuellen Kreisen als Ausdruck fortschrittlichen und positivistischen Denkens. Von den wenigen Malern, die schon im 19. Jahrhundert nach Europa gereist waren, ist Kuroda Seiki[1], der in Paris bei Raphael Collin (1850-1916) studiert hatte, der bedeutendste gewesen. Wie Collin war er ein typischer Eklektiker und Vertreter des Akademismus. Durch Kuroda, der seit 1897 an der neu eingerichteten Abteilung für westliche Malerei der Tōkyōer Schule der Schönen Künste die einflußreiche Stellung als leitender Professor einnahm, wurde die Malerei des westlichen Stils bis nach 1900 vor allem durch impressionistische Freilichtmalerei bestimmt. Post-Impressionismus wurde erst um 1910 durch Takamura Kōtarō 高村光太郎 (1883-1956), einem Schüler von Rodin (1840-1917), und anderen aus dem Ausland zurückgekehrten Malern eingeführt und wurde sofort begeistert aufgenommen. Die kurze Taishō-Periode 大正 (1912-1926) brachte den Japanern eine zügig voranschreitende Industrialisierung und Urbanisierung, das Aufkommen von Massenmedien und die Entwicklung einer Freizeitkultur mit Reisen, Urlaub, Kino-Besuchen und Sport sowie eine begrenzte Demokratisierung und das Entstehen einer politischen Kultur, die auch anarchistische und andere linksorientierte Gruppen duldete.[2] Die gelungene Assimilation der traditionellen japanischen Lebensformen mit den neuen abendländischen übertrug sich auch auf die Entwicklung orientalischer und westlicher Malerei. Nach dem Ersten Weltkrieg (1914-1918) kamen erstmals größere Ausstellungen französischer Impressionisten nach Japan; und auch expressionistische und fauvistische Malerei sowie kunstgewerbliche Exponate wurden in regelmäßig abgehaltenen Ausstellungen zur Schau gestellt und zeigten bei Malern und Kunstsammlern eine unmittelbare Wirkung. Die westliche Malerei der Japaner präsentierte sich nun in mannigfaltigen Stilen und äußerte sich seit dem Beginn der 20er Jahre in einer Vielzahl von Schulen.[3]

---

1) S. Abschnitt III, Anm. 24 dieser Arbeit.

2) Vgl. Sepp Linhart, „Das Entstehen eines modernen Lebensstils in Japan während der Taishō-Periode (1912-1926)", *Saeculum*, Bd. XXV (1974), Heft 1, pp. 115-127.

Zahlreiche japanische Maler brachen nach Paris oder Berlin auf und sorgten für eine nahezu unmittelbare Adaption aller neuen westlichen Stile und künstlerischen Bewegungen in ihrer Heimat.[4] Futurismus, Kubismus, Dadaismus und Konstruktivismus wurden auf der Insel schon kurz nach ihrem Aufkommen in Europa eingeführt. Das große Kantō-Erdbeben (*Kantō dai shinsai* 關東大震災) im September 1923, für das man übrigens die Koreaner verantwortlich machte (*sic!*),[5] sowie der Tod des Tennō drei Jahre darauf leiteten eine neue Entwicklungsphase der Malerei des westlichen Stils ein. Schon im Jahr vor dem Beginn der Shōwa-Periode 昭和 (1926-1989) hatten sich innerhalb der avantgardistischen Bewegung drei Hauptströmungen herauskristallisiert: Sozialer Realismus, Surrealismus und abstrakte Malerei. Daneben bestanden die impressionistischen und expressionistischen Schulen selbstverständlich weiter. Diese Situation blieb bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges mehr oder weniger unverändert bestehen; doch von 1937 an, dem Jahr, als Japan den Krieg mit China begann, und noch strikter nach dem Beginn des Pazifikkrieges (1941-1945) wurden avantgardistische Stile in Literatur und Kunst untersagt. Bis zur militärischen Niederlage Japans wurde die Kulturszene des Landes hauptsächlich von Kriegspropagandakunst bestimmt.

In Korea ist im Unterschied zu Japan in der Malerei und der Grafik im Grunde keine feste Abfolge von Stilen zu konstatieren.[6] Ebenso wie für

3) Für einen Stammbaum dieser Schulen s. „Historical Chart of Western-Style Painting Societies", in Torao Miyagawa, *Modern Japanese Painting: An Art in Transition*, übers. aus dem Japanischen und bearb. von Imai Toshizo, Palo Alto, California, Tōkyō und London: Kodansha International Ltd. und Ward Lock & Co., Ltd. 1967, p. 125.

4) Vgl. das Schaubild „Auslandsaufenthalte japanischer Maler", im Kölner Ausstellungskatalog von 1985: The Japan Foundation, hrsg., *Japanische Malerei im westlichen Stil, 19. und 20. Jahrhundert*, Tōkyō und Köln: The Japan Foundation und Museum für Ostasiatische Kunst 1985, pp. 138f, zit.: *Japanische Malerei im westlichen Stil.*

5) Von der aufgebrachten Volksmenge, der Polizei und dem Militär sind 6000 bis 7000 in Japan lebende Koreaner gelyncht worden. Ihnen wurde u.a. auch vorgeworfen Feuer gelegt und Brunnen vergiftet zu haben. Die Zeit nach dem Erdbeben bedeutete für alle Koreaner in Japan ein tägliches Spießruten laufen. So erzählte beispielsweise Yi In-sŏng (vgl. Abschnitt II dieser Arbeit) später seinen Freunden, er sei zu jener Zeit von den Polizisten der Polizeistation nahe seiner Wohnung täglich mit der Begründung verprügelt worden, daß ein Koreaner nicht studieren dürfe.

Für Einzelheiten zu den politischen und sozialen Auswirkungen des Erdbebens s. Michael Weiner, *The Origins of the Korean Community in Japan 1910-1923*, Studies on East Asia, Manchester: Manchester University Press 1989, pp. 164-200.

6) Falls nicht durch Fußnoten kenntlich gemacht, beruft sich dieser Schreiber bei dem nun folgenden kurzen Abriß auf die in Abschnitt III dieser Arbeit erwähnten Buch-Publikationen von Yi Kyŏng-sŏng, Yi Ku-yŏl und O Kwang-su.

Für eine allgemeine Übersicht zu den verschiedenen kulturellen und wirt-

die koreanische schöngeistige Literatur des 20. Jahrhunderts erweist sich die Übertragung westlicher Terminologie für künstlerische Bewegungen, Periodisierungen und Techniken als äußerst problematisch. Selbst der heutzutage als Bezeichnung der „Literatur" übliche Ausdruck *bungaku* bzw. *munhak* 文學 wurde in seiner der europäischen Definition von *belles-lettres* identischen Bedeutung erst in den 80er Jahren in Japan und in Korea nicht vor Mitte der 90er Jahre des letzten Jahrhunderts verwendet; und das Wort *bijutsu* bzw. *misul* 美術[7] als Bezeichnung für „Kunst" war in beiden Sprachen sogar ein Neologismus, der erst 1871 resp. 1884 als Übersetzung des englichen Begriffs *fine arts* eingeführt worden war. Selbst 1918 bei der Gründung der Gesellschaft für Kalligrafie und Malerei[8], der ersten wirklich modernen Ausbildungsinstitution für moderne Kunst in Korea, wurde von den Gründungsvätern der Begriff *misul* bewußt vermieden: zum einen verband man dieses Wort mit der Besatzungsmacht Japan, von wo es eingeführt worden war, und zum anderen hatte es keinen rechten Platz in der Vorstellungswelt der „*Munye*-Generation". Wie bereits am Beispiel des Aufsatzes von Yi Kwang-su erläutert worden ist, wurde das traditionelle *Munye*-Konzept in Korea während der japanischen Besatzungszeit nie vollständig durch ein westliches Klassifikationssystem ersetzt, sondern stand anderen Konzepten gegenüber.[9] Die gesellschaftliche Funktion von Malerei und Grafik entsprach in Korea zu jener Zeit weder der traditionellen noch der modernen abendländischen. In Europa manifestierte sich die Moderne seit dem Anfang unseres Jahrhunderts u.a. in neuen Stilen wie Fauvismus, Expressionismus, und Kubismus, die aus der Unzufriedenheit mit dem puren Abbildcharakter realistischer

---

schaftlichen Aspekten der japanischen Herrschaftsperiode in Korea vgl. folgende englischprachige Werke: Wonmo Dong, „Japanese Colonial Policy and Practice in Korea, 1905-1945: A Study in Assimilation" (Ph.D. thesis), Washington, D.C.: Georgetown University 1965; Andrew C. Nahm, hrsg. und eingel., *Korea Under Japanese Colonial Rule: Studies of the Policy and Techniques of Japanese Colonialism*, Korean Studies Series II, Kalamazoo: Western Michigan University, The Center for Korean Studies 1973; C.I. Eugene Kim und Doretha E. Mortimore, hrsg., *Korea's Response To Japan: The Colonial Period 1910-1945*, Korean Studies Series V, Kalamazoo: Western Michigan University, The Center for Korean Studies 1977.

7) Dieser Begriff tauchte seit 1884 regelmäßig in der *Hansŏng sunbo* (vgl. Abschnitt III, p. 50 dieser Arbeit) auf. Laut Yi Kyŏng-sŏng findet sich der Terminus in der modernen Bedeutung auch schon in den *Chosŏn wangjo sillok* 朝鮮王朝實錄 [Wahrhaftige Aufzeichnungen vom Königshofe Chosŏns] des Jahres 1868, doch konnte dies anhand des Indexes leider nicht verifiziert werden.

8) Vgl. Abschnitt III, p. 54 dieser Arbeit; Yi Kyŏng-sŏng 李慶成, „Sŏhwa Hyŏphoe ch'angnip chŏnhu 書畵協會 創立前後 [Die Gründung der Gesellschaft für Kalligrafie und Malerei]", *Misul charyo* 美術資料, Nr. 4 (Dezember 1961), pp. 7f, zit.: Yi Kyŏng-sŏng, „Sŏhwa Hyŏphoe".

9) Vgl. Abschnitt III, pp. 46f dieser Arbeit.

und naturalistischer Malerei heraus entstanden sind. Umgekehrt verstand man in Japan und Korea Realismus und Naturalismus eben gerade als den eigentlichen Ausdruck der Moderne, der Fortschrittlichkeit und der Verwestlichung. Bedenken wir, daß der traditionellen ostasiatischen Malerei die Abstraktion vertraut, die illusionistischen Maltechniken des Realismus und Naturalismus aber weitgehend fremd waren, so müssen wir diesen Prozeß ebenso als eine Gegenreaktion werten wie die europäische Entwicklung hin zur abstrakten Malerei. In Japan verminderte sich mit den oben angeführten engen Kontakten einheimischer Maler zu Europa und den USA in den 10er und 20er Jahren die überragende Bedeutung des Realismus und machte einem gewissen Stil-Pluralismus Platz, doch auf der koreanischen Halbinsel, wo selbstverständlich auch mit anderen Stilen experimentiert wurde, blieb insbesondere der Impressionismus bis in die 40er Jahre hinein dominierend.

Der Adaptionsprozeß von verschiedenen historischen wie zeitgenössischen europäischen Stilen, der in der koreanischen Literatur in drei Jahrzehnten vollzogen wurde, ging in der Malerei innerhalb eines Jahrzehntes vonstatten. Da dies zu einer Zeit geschah, als der Industrialisierungs- und Modernisierungsprozeß in Korea noch wenig vorangekommen war, konnte die Malerei in den europäischen Stilen des 19. und 20. Jahrhunderts auch nicht Ausdruck des modernen Lebensstils sein — wie manche koreanische Kunstkritiker meinen, sondern antizipierte nur den modernen westlichen Lebensstil und blieb im Grunde bis zum Ende der Besatzungszeit als Importartikel und Experiment kenntlich. Nur so können wir das Phänomen erklären, daß ein und derselbe Maler in einer Woche ein kubistisches Porträt, in der nächsten Woche eine impressionistische Landschaft und dazwischen vielleicht ein Bambus-Bild im Stil der traditionellen Tuschmalerei hervorbrachte. Auch die nationalistischen Versuche zu einer Affinität von typisch koreanischen Charakteristika und westlicher Maltechnik zu gelangen scheiterten im großen und ganzen; den *Minjung*-Ideologen zufolge fand eine solche Symbiose erst im letzten Jahrzehnt statt — doch wie in Abschnitt II bereits dargelegt wurde, war dies nur kraft der Strukturen möglich, an welche die westliche die östliche Kultur schon angeglichen hat.

Die moderne koreanische Malerei wird in der südkoreanischen Sekundärliteratur bis zur Befreiung des Landes im Jahre 1945 im allgemeinen in drei Phasen unterteilt: a) die Periode der ersten Gehversuche (sinokor.

t'aedonggi 胎動期) von 1900 bis 1919,[10] b) die Periode des Ertastens (sinokor. *mosaekki* 摸索期) von 1920 bis 1936 und c) die Periode der Finsternis (sinokor. *amhŭkki*[11]) von 1937 bis 1945. Diese Einteilung, die sowohl orientalische wie westliche Malerei betrifft, folgt natürlich der politischen Ereignisgeschichte und will keine Entwicklungsgeschichte malerischer Stile beschreiben. Angesichts der zuvor geäußerten Anmerkungen über das Nebeneinander der verschiedensten Bewegungen scheint dies auch die einzig mögliche Periodisierung zu sein. Die Jahrhundertwende bezeichnet kein bestimmtes Ereignis, sondern soll den ungefähren Beginn des spürbaren westlichen Einflusses markieren — ebenso wären auch 1885, 1895 oder 1905 als Anfangsjahre dieser ersten Phase zu rechtfertigen. Da im Anschluß an die Erste-März-Bewegung die sogenannte Kulturpolitik begann, markiert das Jahr 1919 die Grenze der ersten Periode. Sechs Jahre nach dem Überfall auf die Mandschurei begann Japan im Sommer 1937 schließlich mit einem Krieg gegen ganz China. Für Japan wie für China bedeutete dieses Jahr bereits den eigentlichen Beginn des Zweiten Weltkrieges. Von hier an wurde die Schaffung von Kriegspropagandakunst Schritt für Schritt immer mehr in den Vordergrund gestellt.

1. Die Periode der ersten Gehversuche

a) Ko Hŭi-dong

Der erste Vertreter westlicher Ölmalerei in Korea war der bereits erwähnte Ko Hŭi-dong, der sich nach seinem Zusammentreffen mit Remion allerdings nicht sofort um westliche Malerei bemühte, sondern zuvor eine Ausbildung in der orientalischen Malerei absolvierte. Im Jahre 1909 nahm Ko dann ein Studium an der Abteilung für Malerei im westlichen Stil an der Tōkyōer Schule der Schönen Künste auf, wo er u.a. bei Fujishima Takeji 藤島武二 (1867-1943)[12] studierte. Sein Abschlußwerk an der Schule, betitelt „Schwestern", wurde im März 1915 in der koreanischen Tageszeitung *Maeil sinmun* unter der Überschrift „Ein Bild des ersten koreanischen Malers des westlichen Stils" fotografisch abgelichtet und mit einem längeren „Sonderbericht" gewürdigt.[13] Diese Aufmerksamkeit wurde

10) Yi Kyŏng-sŏng ist hier unentschlossen und gibt in einigen Publikationen 1900 und in anderen 1910 als Anfangsjahr der ersten Periode an.

11) Obwohl dieser Begriff in bezug auf die Pressegeschichte bereits als Bezeichnung der Periode zwischen 1910 und 1919 erwähnt wurde (vgl. Abschnitt III, p. 52), bezeichnet er in der Kunstgeschichte die Zeit von 1937 bis 1945.

12) Vgl. *Japanische Malerei im westlichen Stil*, pp. 39ff.

13) Das Bild ist uns nur in diesem unscharfen s/w-Foto erhalten; es stellt

Ko und seiner westlichen Ölmalerei nicht immer zuteil. Schon in Tōkyō hatten ihn die meisten seiner etwa hundert koreanischen Kommilitonen aufgrund seiner Studienwahl verhöhnt. Nach Seoul zurückgekehrt wurde er beispielsweise bei der Arbeit an einem Landschaftsbild am Seouler Stadtrand von Passanten gefragt, warum er denn soviel Geld für teuren Stoff ausgebe, wenn er ihn dann doch nur mit bunten Salben beschmieren würde.[14] Vor Enttäuschung über die negative Aufnahme seiner Malerei in der Bevölkerung gab Ko die Ölmalerei schon nach wenigen Jahren auf, beschäftigte sich aber wieder mit orientalischer Malerei und blieb bis zu seinem Tode die wichtigste Figur orientalischer Malerzirkel in Korea. Es scheint bezeichnend, daß er selbst keines seiner Ölgemälde besaß und daß bis 1973, als man zwei von Ratten angenagte Selbstporträts in dem Haus eines seiner Verwandten entdeckte, alle seine frühen westlichen Ölgemälde als verschollen galten.[15] Eines der beiden entdeckten Selbstbildnisse[16] scheint 1915 noch in Japan gemalt worden zu sein und das datierte zweite Bild (**Abb. 49**), daß Ko als einen selbstbewußten jungen Mann in koreanischer Kleidung mit Fächer in der Hand, einem gerahmten Bild und einem Bücherregal im Hintergrund zeigt, muß im Sommer 1915 und daher schon nach seiner Heimkehr entstanden sein. Inzwischen sind noch weitere seiner Frühwerke entdeckt worden. In einem der Tōkyōer Selbstporträts (**Abb. 50**) präsentierte er sich mit dem traditionellen dreistöckigen Roßhaarhut (sinokor. *samch'ŭng chŏngjagwan* 三層程子冠), wie man ihn bei Gelehrten sah, und einer blauen Satinüberjacke (sinokor. *ch'ŏngch'oŭi* 青紬衣), wie sie gegen Ende der Yi-Zeit als Dienstuniform aller Beamten unterhalb des Ministerranges getragen wurde. Dies mag zum einen seinen Traum von der durch die Annexion des Landes verhinderten Diplomatenlaufbahn widerspiegeln, zeigt aber auch seine Verwurzelung in der koreanischen Tradition und den Versuch die traditionelle Kultur zu modernisieren und wiederzubeleben. Denn 1915 war der westliche Anzug zwar noch die Ausnahme, doch die auf dem Selbstporträt dargestellte Beamtenkleidung gehörte andererseits ganz eindeutig in die Zeit des Königreiches Chosŏn — eine klare Absage gegenüber dem japanischen Herrschaftsanspruch in Korea! (Auf allen bekannten Gruppenfotos zwischen

---

zwei Mädchen in traditioneller koreanischer Kleidung dar.

S. *Maeil sinmun* 毎日新聞, 11. März 1915; Reproduktionen dieses Zeitungsfotos finden sich in allen Werken über moderne koreanische Kunst, s. z.B. Yun Pŏm-mo, *Hyŏndae misul paengnyŏn*, p. 24 (Abb. 6).

14) Ko erzählte diese Anekdote in mehreren Interviews; s. z.B. *Tonga ilbo* 東亞日報, 1. Mai 1959.

15) S. *The Korea Herald*, 4. Februar 1973.

16) S. die Reproduktion in Yun Pŏm-mo, *Hyŏndae misul paengnyŏn*, p. 20.

1918 und 1965 erscheint Ko immer in koreanischer Tracht, während seine Kollegen westlich gekleidet sind.) Als er mit der Ölmalerei scheiterte, versuchte er diesen Modernisierungsversuch in der orientalischen Malerei fortzusetzen.

Beim Studium von Kos Werkbiografie werden die Unterschiede zu japanischen Malern und Intellektuellen der gleichen Generation sichtbar: Yanagi Muneyoshi beispielsweise, auf dessen Bedeutung für die koreanische Kunstgeschichtsforschung bereits eingegangen wurde, begeisterte sich in seiner Jugend für christliche Mystik, entdeckte dann Post-Impressionismus und Impressionismus, arbeitete sich langsam bis zur europäischen Renaissance-Kunst zurück und gelangte schließlich zur Kunst der Naturvölker, was ihn dann schließlich zur Volkskunst seiner ostasiatischen Heimat führte.[17] Dieser Annäherungsprozeß an die eigene Kultur ist auch für die Maler seiner Generation typisch. Ko Hŭi-dongs Entwicklungsprozeß, seine Annäherung an die westliche Kunst und seine spätere Wiederaufnahme der orientalischen Malerei verliefen jedoch vollkommen anders: Er hatte als Maler des orientalischen Stils begonnen, wandte sich dann der westlichen Malerei zu, scheiterte hier aber aufgrund der Ablehnung und des Unverständnisses der koreanischen Gesellschaft, also des fehlenden Milieus, und setzte deshalb seine Karriere als orientalischer Maler fort. In Japan konnte man dieses Phänomen bei Kōkan Shiba zu Beginn des 19. Jahrhunderts und bis zum Ende des letzten Jahrhunderts auch noch bei verschiedenen anderen Malern beobachten — nicht aber bei japanischen Malern in Yanagis und Kos Generation!

Im Jahre 1918 gründete Ko Hŭi-dong zusammen mit seinen ehemaligen Lehrern An Chung-sik und Cho Sŏk-chin sowie zehn anderen prominenten Malern und Kalligrafen die Gesellschaft für Kalligrafie und Malerei. Schon ein Jahr nach der Annexion war das Kunst-Institut für Kalligrafie und Malerei (Sŏhwa Misulhoe 書畵美術會) gegründet worden, das eine Art Ersatz für die von den Japanern 1910 geschlossene kaiserliche Bilderbehörde war und als ein erstes halbmodernes Ausbildungsinstitut eine dreijährige Lehre für Maler im orientalischen Stil anbot. Die Sponsoren dieses Institutes waren allerdings bekannte pro-japanische Kollaborateure, die sich von dem Institut eine Modernisierung traditioneller Malerei nach dem Vorbild der *nihonga* versprachen.[18] Die Mitglieder und

17) Vgl. Yanagi, *The Unknown Craftsman*, pp. 9f.

18) Vgl. Yi Ku-yŏl 李龜烈, „Sŏhwa Misulhoe 書畵美術會 [Das Kunst-Institut für Kalligrafie und Malerei]", *Misul charyo* 美術資料, Nr. 13 (Dezember 1969), pp. 12-25.

Lehrer der von Ko, An u.a. 1918 gegründeten Gesellschaft waren dagegen eher nationalistisch gesinnt und hatten zudem neben Kalligrafie und orientalischer Malerei auch eine Abteilung für westliche Ölmalerei und vergleichende Studien von orientalischer und westlicher Malerei eingerichtet. Wie bereits erwähnt, entwickelte sich die seit 1921 jährlich von dieser Gesellschaft abgehaltene Ausstellung, die sogenannte *Hyŏpchŏn*, während der zweiten Periode moderner Kunst in Korea zu einer koreanisch-nationalistischen Alternative gegenüber der von der Regierung veranstalteten *Sŏnjŏn*.[19] Die Gruppenzugehörigkeit zu der Gesellschaft wurde jedoch bis in die späten 20er Jahre nicht dogmatisch gehandhabt, wie wir u.a. daran erkennen, daß Ko Hŭi-dong und andere Mitglieder regelmäßig an beiden Ausstellungen teilnahmen. Bei der ersten *Sŏnjŏn* im Jahre 1922 war Kos Bild „Im Garten" **(Abb. 51)**[20] als eines von drei koreanischen Bildern in der Abteilung für westliche Malerei vertreten; 1924 wurde Ko als erster Koreaner in der westlichen Abteilung für sein Bild mit dem Motiv eines koreanischen Gelehrten mit langer Pfeife mit einem Sonderpreis ausgezeichnet.[21] Hiernach gab er die westliche Malerei endgültig auf und betätigte sich ausschließlich als orientalischer Maler.

b) Kim Kwan-ho

Ein Jahr nach Ko Hŭi-dong schloß ein zweiter Koreaner seine Ausbildung an der Schule der Schönen Künste ab. Der aus P'yŏngyang stammende Kim Kwan-ho 金觀鎬 (1890-?)[22] hatte sein Studium zwei Jahre nach Ko aufgenommen und verdankt seine besondere Rolle in der Geschichte koreanischer Malerei vor allem seiner in der Tat revolutionären — weil alle sittlichen Richtlinien des Konfuzianismus sprengenden — Einführung der Aktmalerei. Sein Abschlußwerk an der Tōkyōer Schule, ein „Abenddämme-

---

19) In den 20er Jahren hatte die Gesellschaft 48 reguläre Mitglieder, 31 außerordentliche Mitglieder und 29 Ehrenmitglieder. Unter allen Mitgliedern befanden sich inklusive Ko Hŭi-dong nur sechs Maler im westlichen Stil!
Vgl. Yi Kyŏng-sŏng, „Sŏhwa Hyŏphoe", pp. 4-10.

20) S. *Chōsen bijutsu tenrankai zuroku*, Bd. 1 (1922), p. 42.

21) Vgl. ebenda, Bd. 3 (1924), p. 75.

22) Vgl. Yi Ku-yŏl 李龜烈, „Sŏyanghwadanŭi t'aedong 西洋畵壇의 胎動 [Erste Schritte der Maler des westlichen Stils]", *Misul charyo* 美術資料, Nr. 14 (Dezember 1970), pp. 10-13; Yi Kyŏng-sŏng 李慶成, „Han'guk kŭndae hwaga chosaŭi i ye 韓國近代畵家調査의 二例 [Zwei Beispiele für eine Studie über moderne koreanische Maler]", *Misul charyo* 美術資料, Nr. 21 (Dezember 1977), pp. 47-52; Yi Ku-yŏl 李龜烈, „Ko Hŭi-dong - Kim Kwan-hoŭi chahwasang 高羲東 - 金觀鎬의 자화상 [Ko Hŭi-dongs und Kim Kwan-hos Selbstbildnisse]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 25 (Frühling 1983), pp. 79-81; Yun Pŏmmo, *Hyŏndae misul paengnyŏn*, pp. 29-36.

rung“ (**Abb. 52**) betitelter Rückenakt zweier Frauen, löste in Korea einen Beifallssturm aus. Denn in Japan war das Bild noch 1916 als eines von 126 unter 1500 eingereichten Werken für die 10. Jahresausstellung in der westlichen Abteilung der Ausstellung des Japanischen Erziehungsministeriums (*Mombushō bijutsu tenrankai* 文部省美術展覽會, kurz: *Bunten* 文展, 1907-1918, danach *Teiten* 帝展, 1919-1934, danach *Shin Teiten* 新帝展, 1935-1944)[23] ausgewählt und sogar mit einem Sonderpreis ausgezeichnet worden. Dies war der bisher größte Erfolg eines koreanischen Malers im westlichen Stil. Yi Kwang-su, der damals an der Waseda-Universität 早稻田大學 studierte und eine zweiteilige Besprechung der japanische Nationalausstellung veröffentlichte, schrieb, daß man Kim Kwan-ho „grossen Dank schulde, da er als Repräsentant des koreanischen Volkes der Welt gegenüber das künstlerische Talent der Koreaner zum Ausdruck gebracht“[24] habe. In seiner Heimatstadt P'yŏngyang überhäufte man Kim mit Lobesbezeugungen und veranstaltete eine Sonderausstellung seiner Werke, die großen Einfluß auf die jungen westlich orientierten Intellektuellen hatte. Kim widmete sich auch in den folgenden Jahren der Aktmalerei und gründete in seiner Heimatstadt eine Kunstschule. Neben der Malerei illustrierte er auch die naturalistischen Kurzgeschichten und Romane koreanischer Schriftsteller mit Zeichnungen und Holzschnitten.[25] 1923 erhielt Kim als erster Koreaner auf der *Sŏnjŏn* einen Sonderpreis in der Abteilung für Malerei im westlichen Stil für sein Ölgemälde „Am See“ (**Abb. 53**), einem Halbakt, der ein am Ufer sitzendes Mädchen mit schamhaft gesenktem Blick darstellt; der Hintergrund wirkt (soweit auf der s/w-Abbildung zu erkennen) ebenso wie Ko Hŭi-dongs „Schwestern“ noch recht kulissenhaft und ganz im Stil der angesprochenen japanischen Freilichtmalerei. Trotz seiner Erfolge wandte sich Kim nach 1927 ganz von der

---

23) Diese japanische Nationalausstellung war das eigentliche Vorbild der koreanischen *Sŏnjŏn* und der taiwanesischen *Taiten* und *Futen*.

24) Yi Kwang-su, in *Maeil sinmun* 每日新聞, 28. Oktober 1916. (Der zweite Teil der Besprechung erschien am 31. Oktober.)

25) Wie ein neuerer Artikel nachweist, fertigte Kim Kwan-ho z.B. für Kurzgeschichten von Kim Tong-in 金東仁 (1900-1951), einem der wichtigsten Vertreter der naturalistischen Strömung in der koreanischen Literatur der 20er Jahre, den er ebenso wie Yi Kwang-su aus seiner Studienzeit in Tōkyō kannte, Illustrationen an, die 1924 in der in P'yŏngyang erschienenen Literatur- und Kunstzeitschrift *Yŏngdae* 靈臺 publiziert wurden. Dies ist kein Einzelfall; bei der Durchsicht der zahlreichen koreanischen Magazine der 20er und 30er Jahre stößt man immer wieder auf Illustrationen, meist Zeichnungen, die von Ölmalern als Auftragsarbeiten angefertigt worden sind.

Vgl. Kim Yun-sik 김윤식, „Munhaksawa misulsaŭi mannam: Kim Kwan-howa Kim Tong-in 문학사와 미술사의 만남: 김관호와 김동인 [Das Zusammentreffen von Literaturgeschichte und Kunstgeschichte: Kim Kwan-ho und Kim Tong-in]“, *Kana at'ŭ* 가나아트, Nr. 9 (September/Oktober 1989), pp. 76-77.

Malerei- und Kunstszene ab. Ebenso wie im Falle von Ko scheint es für die erste Phase westlicher Malerei in Korea bezeichnend zu sein, daß von Kim in Südkorea nicht ein einziges Ölgemälde erhalten geblieben ist.

Obgleich Ko und Kim beide schon nach wenigen Jahren der westlichen Malerei abschworen, hatte ihre Publizität eine Anzahl von Landsleuten zum Studium der Ölmalerei ermutigt. Genau wie in der Anfangsphase der westlichen Malerei in Japan und ebenso wie in der Welt der Literatur fühlten sich ausschließlich junge und sehr junge Menschen von der abendländischen Moderne angezogen. Bis zu Anfang der 20er Jahre waren alle diese jungen Maler ausnahmslos in Japan ausgebildet worden, denn erstens waren Auslandsreisen aufgrund des militaristischen Herrschafts- und Verwaltungssystems bis 1920 im Grunde nur mit gefälschten Pässen möglich,[26] und zweitens war den Koreanern bis dahin die Gründung höherer Schulen und Universitäten untersagt worden. Nach der Erste-März-Bewegung verbesserte sich die Situation so weit, daß nun über tausend Studenten das Studium in Japan möglich war und einige wenige auch legal nach Europa oder in die USA reisen konnten (soweit dies ihre finanziellen Mittel zuließen).

2) Die Periode des Ertastens

In den 20er und 30er Jahren wurde der impressionistische Stil, wie wir ihn in den Bildern von Ko Hŭi-dong und Kim Kwan-ho gesehen haben, zwar nicht völlig verdrängt, doch zumindest technisch verbessert und schließlich durch die Einflüsse des Post-Impressionismus und der Maler der *École de Paris* seiner für Korea avantgardistischen Funktion enthoben. Eine kunsttheoretische Diskussion über formale Aspekte wurde jedoch noch immer nicht geführt. Auch Fauvismus und abstrakte Malerei fanden eine große Anhängerschaft. Surrealismus, der in Japan eine wichtige Rolle spielte und in Korea seit Anfang der 30er Jahre in verschiedenen Zeitschriftenartikeln vorgestellt worden war, konnte sich auf der Halbinsel nicht über eine Experimentierphase hinausbewegen. Gleiches gilt auch für den Kubismus und selbstverständlich für die dadaistische Bewegung, die ebenfalls in einer Anzahl von Artikeln vorgestellt worden waren.

---

26) Einige Studenten überquerten illegal die Grenze zur Mandschurei, reisten dann weiter nach Shanghai und besorgten sich hier die erforderlichen chinesischen Papiere, um nach Europa oder in die USA zu gelangen. Die Koreaner, die zwischen 1910 und 1920 nach Europa kamen, lebten daher meist unter chinesischen Namen.

Dadaismus und Surrealismus hatten zwar in den 30er Jahren eine begrenzte Wirkung auf die Literatur, fanden aber in Malerei und Grafik mit wenigen Ausnahmen überhaupt keine Aufnahme. Während sich also in der avantgardistischen Kunstszene Japans die drei Hauptströmungen Sozialer Realismus, Surrealismus und abstrakte Malerei formiert hatten, wurden in Korea die beiden erstgenannten Richtungen weitgehend ignoriert. Weshalb? Wiederum eine Frage, die in der koreanischen Sekundärliteratur — soweit diesem Schreiber bekannt — weder gestellt noch zu beantworten versucht wird. Leider kann dieser Frage an dieser Stelle aus Platzgründen nicht ausführlicher nachgegangen werden: Kubismus, Dadaismus und Surrealismus sind in gewisser Weise „Anti-" bzw. „Reaktionskünste", die daher sehr „theorielastig" sind und einen Großteil ihrer Bedeutung und Wirkung verlieren, wenn sie von einer Kultur adaptiert werden, in der die Tradition, gegen die sie rebellieren, überhaupt nicht oder nur wenig bekannt ist. Während man in Japan zu Beginn der 20er Jahre schon einige Jahrzehnte der europäischen Kunsttradition teilte, wenngleich phasenverschoben, und somit eine Anti-Bewegung gegen den französischen Akademiestil und den Impressionismus einfacher nachvollzogen werden konnte, waren diese Voraussetzungen in Korea in der Belletristik (in Bezug auf den Naturalismus) nur teilweise, in der später eingeführten westlichen Malerei jedoch überhaupt nicht gegeben.

a) Na Hye-sŏk

Im März 1921 fand in Seoul eine Einzelausstellung mit 70 Ölgemälden von Na Hye-sŏk 羅蕙錫 (Chŏngwŏl 晶月, 1896-1946, **Abb. 54**)[27] statt. Diese Ausstellung bedeutete eine dreifache Premiere: Es war die erste Einzelausstellung von Werken im westlichen Stil, es war die erste Ausstellung einer Frau, und es erschien hieraufhin die erste Ausstellungskritik in einer koreanischen Zeitung.[28] Na Hye-sŏk war in vielerlei Hinsicht eine ungewöhnliche Frau, die nicht nur als Malerin, sondern ebenso als frühreife Dichterin bekannt geworden ist. Als 17-jähriges Mädchen begann sie ein Kunststudium in Tōkyō; als sie 21 Jahre alt war, starb ihr erster Liebhaber, der Dichter Ch'oe Sŭng-gu 崔承九 (1892-1917), an Lungentuberkulose; mit 22 graduierte sie, kehrte in ihre Heimat zurück und nahm

27) Eine romantisch überhöte Biografie Na Hye-sŏks liegt in Yi Ku-yŏls Werk von 1974 vor (s. Abschnitt III, Anm. 61 dieser Arbeit). Vgl. auch Kim In-hwan 金仁煥, „Han'gugŭi yŏryu hwaga 韓國의 女流畵家 [Koreanische Malerinnen]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 10 (Sommer 1979), pp. 79-84; Yun Pŏm-mo, *Hyŏndae misul paengnyŏn*, pp. 37-46.

28) Vgl. *Tonga ilbo* 東亞日報, 22. März 1921.

eine Stellung als Kunstlehrerin an einer Mädchenschule in Seoul an; im Jahr 1919 beteiligte sie sich aktiv an der Erste-März-Bewegung; im selben Jahr verliebte sie sich in einen Rechtsanwalt, den sie heiratete (Abb. 55). Schon zu Anfang der 20er Jahre feierte sie sowohl als Schriftstellerin wie auch als Malerin große Erfolge. Neben verschiedenen Einzelausstellungen nahm sie an der ersten Gruppenausstellung der Gesellschaft für Kalligrafie und Malerei teil, die sich lediglich aus zweien ihrer Gemälde und zwei Bildern von Ko Hŭi-dong zusammensetzte und gewann mehrmals Preise für ihre impressionistischen Stilleben und Landschaften auf den *Sŏnjŏn*-Ausstellungen. 1923 begleitete sie ihren Ehemann in die Mandschurei. Diese und andere Stationen ihres Lebens werden in der Sekundärliteratur oft verklärt und heroisierend dargestellt. In einer neueren Geschichte Koreas wird „Na Hye-sŏk, who fled to Manchuria with her husband"[29] (*sic*!), sogar in Zusammenhang mit den M-L-Gruppen und anderen links-orientierten Vereinigungen besprochen, die Mitte der 20er Jahre entstanden waren und einen immensen Einfluß auf das intellektuelle Leben des Landes hatten. In der Tat suchten Na und ihr Ehemann aber nicht wie so viele andere Unabhängigkeitskämpfer oder verarmte Bauern Zuflucht in der damals noch freien Mandschurei, sondern ihr Mann, ein hochgradiger Mitläufer und Kollaborateur, übernahm dort das Amt eines Vizekonsuls in einer der beiden Gesandtschaften Japans. Aus der Zeit ihres Aufenthalts in der Mandschurei, nämlich aus dem Jahr 1925, stammt auch ihr wohl berühmtestes Gedicht, eine Art lyrische Annäherung an Henrik Ibsens (1828-1906) *Et dukkehjem* [Im Puppenheim, 1879]. Die Rezeption von Ibsens Stück geht in Japan bis ins Jahr 1892 zurück. Schon 1901 war es ins Japanische übersetzt worden und erschien 1913 und nochmals 1923 in einer neuen Übertragung des Schriftstellers Mori Ōgai 森鷗外 (ursprünglich: Mori Rintarō 森倫太郎, 1862-1922) unter dem Titel *Nora*. Im Unterschied zu Japan, wo sich schon zu Anfang unseres Jahrhunderts geradezu ein Ibsen-Kult entwickelt hatte, fällt der Beginn der Ibsen-Rezeption in Korea in das Jahr 1921, als Hyŏn Ch'ŏl 玄哲 (1891-1965) einen Artikel über die Bedeutung Ibsens für die modernen Künste in der links-intellektuellen Zeitschrift *Kaebyŏk* 開闢 [Schöpfung] veröffentlichte. Im folgenden Jahr wurde eine Übersetzung von *Et dukkehjem* unter dem Titel *Nora* 노라 publiziert. Es ist anzunehmen, daß Na sowohl Mori Ōgais japanische als auch Yang Paek-hwas 梁白華 (1889-1938) stilistisch gelungene koreanische Version bekannt war. Ihr Gedicht lautet:

---

29) Andrew C. Nahm, *Korea, Tradition & Transformation: A History of the Korean People*, Seoul: Hollym Corporation 1988, p. 277

Nora

Ich war eine Puppe
die Tochter meines Vaters war eine Puppe
die Frau meines Ehemanns war eine Puppe
ihr Spielzeug war ich.

Laßt Nora gehen!
anstandslos gehen
die hohe Scheidewand niederreißen
und die Türen des Boudoirs öffnen
in eine freie Welt
laßt Nora gehen!

Ich bin ein Mensch nun
habe die Fesseln schon zerrissen
der Weg in die Freiheit steht offen
und mein Herz strotzt vor natürlicher Kraft.

Ach, ihr Mädchen
erwacht und folgt mir
erhebt euch und zeigt eure Kraft
das Licht eines neuen Tages ist erstrahlt.[30]

Selbst diese grobschlächtige Übertragung vermittelt noch einen starken Eindruck von dem revolutionären Pathos dieses feministischen Gedichtes. Aber wie damalige Kommentare zu Ibsens Stück beweisen, teilte der männliche Teil der westlich und demokratisch orientierten jungen Intellektuellen Na Hye-söks uneingeschränkt positive Rezeption des Ibsen-Stückes nicht. Nehmen wir als Beispiel wieder die Stellungnahme des liberal-demokratischen Kulturnationalisten Yi Kwang-su, der die Mädchen und Frauen seines Landes warnte: „Du mußt deiner selbst bewußter werden: (...) ‚ich bin eine Mutter!' Erst dadurch wird dein Charakter vollkommen. (...) Es ist sehr bedauerlich, daß unsere Schwestern ihre Augen über die Landesgrenzen hinaus richten wollen und so mit gefährlichen Gedanken in Berührung kommen."[31]

Interessant ist in diesem Zusammenhang zum einen die Parallele zwischen Literatur und Malerei und zum anderen die Tatsache, daß naturalistische Literatur und Malerei in Korea im Vergleich zu Japan mit einer fünfzehn- bis zwanzigjährigen Verzögerung aufgenommen worden sind,

30) Na Hye-sŏk, 1925, zit. nach Kim Yŏng-sam 金永三, komp., *Han'guk si taesajŏn* 韓國時大事典 [Großes Lexikon der koreanischen Lyrik], Seoul: Ülchi Ch'ulp'ansa 1988, p. 547

31) Yi Kwang-su 李光洙, „Noraya 노라야 [Nora]" (Seoul 1922), zit. nach Kyu-Hwa Chung, *Vergleichende Studien zum Naturalismus in Deutschland und in Korea*, Beiträge zu Wissenschaft und Politik 15, Bonn: Eichholz Verlag 1976, p. 60.

obwohl die Halbinsel *de facto* bereits seit 1905 nicht nur unter direkter politischer Kontrolle, sondern auch unter kulturellem Einfluß Japans stand.

1927 trat Na Hye-sŏk mit ihrem Mann eine zweijährige Amerika- und Europareise an. Neben Landschaften und weiblichen Aktbildern sind hier vor allem ihre Darstellungen der Pariser Theater- und Kulturszene erwähnenswert (Abb. 56 und 57), die zwar noch immer vom Post-Impressionismus geprägt sind, aber eine technische Bravour und einen sehr persönlichen weiblichen Duktus der Pinselführung offenbaren, die in ihrem früheren Œuvre nicht zu sehen waren. Erst in ihrem Pariser Selbstporträt (Abb. 58) findet sie zu einer expressionistischen Stilform, die sie jedoch nach ihrer Heimkehr sogleich wieder aufgibt. Wie dieses Beispiel verdeutlicht, hatte in bezug auf die gesellschaftlichen und ökonomischen Verhältnisse naturalstische Literatur und Malerei in Korea eine revolutionär-aufklärerische Funktion! Alle neueren Stile wie z.B. Expressionismus, Surrealismus oder abstrakte Malerei fanden im Lande der Morgenfrische keine Aufnahme, gelangten nicht über eine avantgardistische experimentelle Phase hinaus, weil das, wogegen sie revoltierten bzw. worauf sie reagierten, gesellschaftlich und sozial noch nicht erreicht worden war.

Bis in die Mitte der 30er Jahre feierte Na weitere Erfolge und wurde bei Ausstellungen in Korea und Japan mehrfach ausgezeichnet. Wie in Ibsens Stück und in ihrem Gedicht verläßt sie letztlich ihren Mann — nicht aber ihre Kinder — und läßt sich scheiden, gibt jedoch in der zweiten Hälfte der 30er Jahre auch die Malerei und das Schreiben vollständig auf und widmet sich nur noch der Erziehung ihrer vier Kinder. Na Hye-sŏks Werk und ihr Privatleben demonstrieren sehr deutlich, daß sich die Transformation der koreanischen Gesellschaft in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts auf mehreren Ebenen und in unterschiedlicher Geschwindigkeit vollzog. Das, was Na in der Literatur deutlich forderte und was sich in ihren post-impressionistischen Ölstudien des Pariser Lebens in Eleganz und Selbstsicherheit der dargestellten Frauen spiegelt, ist nicht Ausdruck der Erfahrungen in einer sich modernisierenden Gesellschaft, sondern Ausdruck der von der Künstlerin antizipierten Entwicklungen.

b) Yi Chong-u

Die figürliche Malerei perfektionierte sich weder in technischer noch in formaler Hinsicht so sehr, daß sie mit europäischen Werken des späten 19. oder frühen 20. Jahrhunderts hätte konkurrieren können. Doch waren

insbesondere durch die von der *Sönjön* und der *Hyöpchön* gesetzten Standards und die verbesserten Ausbildungsbedingungen in Korea selbst viele Fortschritte in der technischen Ausführung erzielt worden. Dennoch wurden bis zum Ende der 30er Jahre die bedeutensten Werke von Malern mit einer längeren Auslandserfahrung geschaffen. So schuf z.B. der bereits mehrmals genannte Yi In-söng fast alle seine preisgekrönten Werke in Japan.

Yi Chong-u 李鍾禹 (1899-1981)[32], der ebenfalls zuerst ein Studium an der Schule der Schönen Künste in Tōkyō absolviert hatte, reiste 1925 als erster koreanischer Maler nach Paris, um europäische Malerei im Zentrum ihres Entstehens kennenzulernen. Schon 1927 gelang es ihm mit zwei Bildern, einem „Stilleben mit Puppe" (**Abb. 59**) und einem „Frauenporträt" (**Abb. 60**) an der Ausstellung des Salon d'Automne teilzunehmen. In seinem „Starren Blick" (**Abb. 61**), der auch Na Hye-söks Selbstporträt beeinflußt haben mag, ist eine Intensivität des Ausdrucks durch Betonung von Flächigkeit und Schattierung erreicht worden, die sich von ihrer Komposition her den bildnerischen Mitteln des expressionistischen Holzschnittes nähert. Yi setzte sich damit deutlich von den in Korea vorherrschenden impressionistischen und post-impressionistischen Tendenzen ab, nahm diese aber wieder auf, sobald er zurückkehrte.

Der Kunstkritiker Yi Il nahm das Werk Yi Chong-us zum Anlaß, die sich zwischen den Werken der in Europa arbeitenden koreanischen Maler und den Werken der Europäer selbst auftuende Diskrepanz zu analysieren:

> The entry of Yi Chong-u's works to the ‚Salon d'Automne' may be seen as the first example of natural academicism in Korea with a certain degree of *métier*. But in fact, wheather or not his work was in the style of naturalism or neoclassicism, even academicism was not pursued to its technical and formal completition. (...) [T]he time when Ko Hüi-dong made his debut as an oil painter was when cubism completed its plastic innovation on one hand and when the legend of the so-called École de Paris was in its bloom in Europe on the other hand. The time when Yi Chong-u was in Paris was when the blazing flame of surrealism was revealing its whole picture.[33]

Daraus folgert Yi:

> There may be no need to lament on our part for having failed to catch

32) Vgl. Yi Kyŏng-sŏng, *Kündae han'guk misulga non'go*, pp. 67-86; Yi Ku-yŏl 李龜烈, „Yi Chong-u: ch'ŏt P'ari suhagŭi nangman'gwa p'ungnyu 李鍾禹: 첫 파리 修學의 浪漫과 風流 [Yi Chong-u: Romantik und Eleganz des frühen Pariser Studentenlebens]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 17 (Frühling 1981), pp. 116-130; Yun Pŏm-mo, *Hyŏndae misul paengnyŏn*, pp. 87-96.

33) Lee Yil, „The Influence of French Art on Korean Art: What is French and What is Korean", *Korea Journal*, Vol. 26, No. 6 (June 1986), p. 47

up with the ‚waves' of the West, since we have lived our own era and our own life. But what was lamentable indeed was that we did not have our own ideal or estheticism by or with which to reflect the art of the West.[34]

c) Chang Pal

Eine koreanisierte Ästhetik westlicher Kunst, die nicht nur zu einer Adaption, sondern auch zu einer Transformation geführt hätte, konnte sich bis zum Ende der Besatzungszeit nicht herausbilden. Mit der Stil- und Themenvielfalt in den 30er Jahren trat dieser Mangel nur um so deutlicher zutage.[35] Einige der malerisch und grafisch tätigen Künstler versuchten diesem Problem dadurch zu begegnen, daß sie typisch *koreanische* Motive, die sie oft mit traditionalistischen (Trachten, Volksfeste usw.) gleichsetzten, in der *westlichen* Ölmalerei darstellten. Andere versuchten Moderne und Tradition auch auf der Motivebene zu harmonisieren, stellten also Fahrrad fahrende *yangban* usw. dar. Einer dieser Maler ist auch Chang Pal 張勃 (Usŏk 雨石, alias Ludwig Chang, geb. 1901), der erste Koreaner, der ein Kunststudium im Abendland absolvierte.

Chang Pal ist heute in Südkorea nur noch durch seine beiden sakralen Bilder „Kolumba und Agnes Kim" (**Abb. 62**) sowie „Der selige Pater Kim" (**Abb. 63**) bekannt. Seine Gestaltung der Apsis der Myŏngdong-Kathedrale in Seoul mit den Bildern der 12 Apostel (vgl. **Abb. 40**) wird zwar jährlich von Tausenden von Katholiken visuell wahrgenommen, ihren Erschaffer kennt man jedoch kaum noch. Auch Changs religiöse Bilder aus den späten 20er, den 30er und 40er Jahren sind heute in Vergessenheit geraten, da sie sich entweder in Privatbesitz oder im Ausland befinden wie etwa das „Bildnis der 79 Seliggesprochenen" (**Abb. 64**) oder sein „Christus am Kreuz" (**Abb. 65**). Alle südkoreanischen Publikationen über Chang Pal enden mit der Darstellung seines Werdegangs etwa um 1930 und bewahren ein unverständliches Schweigen über sein weiteres Schicksal, obwohl man über den ersten im westlichen Ausland studierenden Maler umfassendere Darstellungen erwarten sollte.[36] In seinem 1972 erschienenen Alterswerk bringt uns André Eckardt des Rätsels Lösung näher. Er schreibt: „Ich

34) Ebenda

35) Eine sehr brauchbare, gut dokumentierte, aber leider unveröffentlicht gebliebene Analyse der Entwicklung der westlichen Kunst in den 30er Jahren liegt vor in Kim Hyŏn-suk 金炫淑, „Ch'ŏn'gubaeksamsimnyŏndaeŭi han'guk sŏyanghwadan 1930年代의 韓國西洋畵壇 [Die koreanischen Maler des westlichen Stils in den 1930er Jahren]" (M.A.-Arbeit im Fach Kunstgeschichte), Seoul: Hongik Universität 1984.

36) Vgl. beispielsweise Yi Kyŏng-sŏng, *Han'guk kŭndae hoehwa*, pp. 127f.

selbst konnte den späteren Premier-Minister John Tschang [Chang Myŏn 張勉, 1899-1966, reg. 1960-1961] in die Technik der Ölmalerei einführen. Von ihm stammen die Apostel- und Märtyrer-Figuren in der Apsis der katholischen Kathedrale von Seoul."[37] Chang Myŏn stammt in der Tat aus einer der ältesten katholischen Familien Koreas und wurde von den deutschen Benediktinern erzogen.[38] Obwohl Eckardt den 1961 durch Pak Chŏnghŭis Militärputsch der Macht enthobenen Ministerpräsidenten in seiner Jugend wohl in der Ölmalerei unterwiesen haben mag — Eckardts Vater war Maler! — täuschte er sich betreffs der Identität des christlichen Malers. Nicht Chang Myŏn, sondern sein zwei Jahre jüngerer Bruder Chang Pal malte die Apostel-Bilder, Kolumba und Agnes Kim, usw. Wie sich Eckardt derart täuschen konnte, bleibt diesem Schreiber allerdings unverständlich, denn vier Jahrzehnte zuvor, im Jahre 1929, hatte Eckardt selbst dem Maler schon einen längeren illustrierten Artikel gewidmet, in den er eine kurze Biografie Changs einfließen ließ.[39] Hieraus geht hervor, daß Chang Pal, nach Kisan der erste koreanische Maler christlich-sakraler Werke, die Ölmalerei bei Eckardt erlernte, danach kurze Zeit an der Schule der Schönen Künste in Tōkyō studierte und sich von 1923 bis 1925 in Washington und New York aufhielt, wo er ein weiteres Kunststudium an der Columbia University absolvierte. Nach der Befreiung des Landes war er als Kunstprofessor an der Seoul National University tätig.[40] 1961 mußte er aufgrund des Putsches zusammen mit seinem Bruder in die USA fliehen, wo er bis heute als Maler tätig ist. (In den letzten drei Jahrzehnten beschäftigte sich Chang Pal, der heute in New York lebt, hauptsächlich mit abstrakter Malerei.)

Seine beiden berühmten Bilder „Kolumba und Agnes Kim" (vgl. **Abb. 62**) und „Der seelige Pater Kim" (vgl. **Abb. 63**), die in keiner Geschichte der modernen Kunst Koreas fehlen, sind bereits bei Eckardt abgebildet; sie

---

37) Andre Eckardt, *Korea*, Bibliothek Kultur der Nationen XXIX, Nürnberg: Glock und Lutz 1972, p. 258

38) Vgl. Hyon Seok-ho, „Nachruf auf Dr. Tjang Myon", *HWAN GAB: 60 Jahre Benediktinermission in Korea und in der Mandschurei*, hrsg. Adelhard Kaspar und Placidus Berger, Münsterschwarzach: Vier-Türme-Verlag 1973, pp. 42-45.

39) Vgl. Andreas Eckardt, „Ludwig Chang und die christliche Kunst in Korea", *Die Christliche Kunst*, Bd. 25, Nr. 6 (März 1929), pp. 174-190.

40) Chang war immer schon auch akademisch tätig; vgl. z.B. seinen Artikel „Chōsen katoritsuku geijutsu 朝鮮 カトリック 藝術 [Die katholischen Künste Koreas]" in dem Lexikon *Katoritsuku taijiten* カトリック大辭典 [Enzyklopädie des Katholizismus], Tōkyō: Tomiyamabō 1940 (konnte leider nicht persönlich eingesehen werden); vgl. auch Changs Artikel über traditionelle koreanische Malerei: Chang Bal, „Academicians Vs. Gentlemen Painters", *Korea Journal*, Vol. 4, No. 3 (March 1964), pp. 4-12.

sind im Jahre 1925 entstanden und nicht 1930, wie in allen koreanischen Publikationen zu lesen ist. Das Bild des „Pater Kim" stellt Kim Tae-gŏn 金大建 (1822-1846) dar, den ersten geweihten koreanischen Priester. Sowohl dieses Bild als auch „Kolumba and Agnes Kim", zwei koreanische Märtyrerinnen, können als typisches Beispiel einer vereinfachten und koreanisierten Symbolik der christlichen Kunst gelten. In beiden Bildern finden wir den Palmenzweig als Symbol des Martyriums und des himmlischen Lohnes, der aber hier zu einem Blatt Riedgras umgeformt wurde (wie es in Korea wächst). Die beiden Schwestern berühren zudem zwei Lilien, ebenfalls ein Attribut der Märtyrer und auch der Kirche im allgemeinen. Das Schwert der Agnes ist eine Anspielung auf Agnes von Rom, die von den Flammen unberührt geblieben und daraufhin mit dem Schwert enthauptet worden sein soll. Ebenso wie schon in den Bildern von Kisan am Ende des 19. Jahrhunderts sind sie in der traditionellen koreanischen Kleidung, dem *hanbok* 韓服, dargestellt, dessen weiße Gürtel sich zu zwei Kreuzen fügen. In dem „Pater Kim"-Bild ist um der Eindeutigkeit willen noch eine Bibel hinzugefügt worden. Der technischen Ausführung der Märtyrer- wie der Apostelbilder ist noch Changs jugendliche Unsicherheit abzulesen. Wie bei allen Malern des westlichen Stils korrespondierte sein Alter mit dem Alter der Geschichte der Ölmalerei in Korea, verlief seine persönliche Reifung parallel zur technischen Reifung und Herausbildung der verschiedenen Stile. Die 20er Jahre bedeuteten für ihn eine Experimentierphase, während der er sich auch im Linoliumschnitt (**Abb. 66**), Holzschnitt und der Tuschmalerei versuchte. Die technische Umsetzung von Verklärtheit und Idealisierung bei der Ausführung seiner sakralen Bilder gelingt ihm trotz seiner Vorstudien (**Abb. 67** und **68**) nur unvollkommen. In den Märtyrer und- Apostelbildern wirkt insbesondere die Wiedergabe der Hände noch grob und unbeholfen; auch die sicherlich unbeabsichtigte Flächigkeit in der Darstellung der menschlichen Körper deutet auf die technische Unerfahrenheit des jungen Malers. Sein zwei Jahrzehnte später entstandener, freier und expressiver gearbeiteter „Christus am Kreuz" (vgl. **Abb. 65**) beweist dagegen seine inzwischer erzielte technische wie formale Reife.

d) Pae Un-sŏng

Auch Pae Un-sŏng 裵雲成 (1900-1970er Jahre, **Abb. 69**)[41], der erste Kunst-

41) Über Pae, der in Europa unter den Umschriften „Unsung Pai" und „Unsoung Pai" bekannt wurde und in Südkorea in völlige Vergessenheit geraten war, weil er während des Koreakrieges nach Nordkorea übersiedelte, liegt ein

student in Europa, war Christ und versuchte sowohl auf der Motiv- als auch auf der Materialebene Westliches und Östliches zu verbinden. Nach dem Studium der Nationalökonomie an der Waseda-Universität kam Pae im Jahre 1923 über Frankreich nach Deutschland, um hier ein Aufbaustudium der Wirtschaftswissenschaften anzuschließen. Stark beeindruckt von den Kunstwerken, die er in den französischen und deutschen Museen zu Gesicht bekommen hatte, gab er diesen Plan jedoch schnell zugunsten eines Kunststudiums auf. Schon im Jahre seiner Ankunft nahm er Unterricht an einer privaten Kunstschule und verdiente sich seinen Lebensunterhalt durch das Übertragen von Postkartenmotiven in Pastellbilder. Nach mehreren erfolglosen Anläufen gelang es Pae schließlich im Jahre 1925 als Schüler an den neu gegründeten Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin Aufnahme zu finden. Er entwickelte sich schnell zu einem Musterschüler, konnte als „Meisterschüler" in einem eigenen Atelier innerhalb der Schule arbeiten, nahm an vielen nationalen und internationalen Ausstellungen teil und wurde für einige seiner Holzschnitte mit Preisen ausgezeichnet. Dabei gelang es ihm außergewöhnlich gut, sich in die deutsche Gesellschaft einzufinden. Schon 1932 hofierte ihn der berühmte Kunstkritiker Max Osborn (1870-1946) als den „zum Berliner gewordene[n] Koreaner"[42]. Paes politische Haltung bleibt uns bisher undurchsichtig: Er arbeitete einerseits an der Ausstattung der neuen Japanischen Botschaft in Berlin mit, scheint aber andererseits auch damals schon mit koreanischen Anarchisten und Kommunisten in Verbindung gestanden zu haben. Im April 1937 heiratete er die Schriftstellerin Baronin Madlonka von Wrede (geb. 1906)[43], mit der er eine gemeinsame

---

ausführlicher Artikel dieses Schreibers vor. Um in dieser Prüfungsarbeit nicht schon vom Prüfling selbst bereits publizierte Fakten zu wiederholen, soll Pae und sein Werk hier nur relativ kurz behandelt werden; trotzdem sind gewisse Wiederholungen unvermeidbar. Weitere Literaturangaben zu den von oder über Pae in den 20er und 30er Jahren in Europa erschienen Artikeln mögen in unten angeführtem Aufsatz nachgesehen werden.

Vgl. Frank Hoffmann, „Pae Un-sŏng: Perüllin saenghwal sibonyŏn'ganŭi palchach'wi 裵雲成: 베를린 생활 15 [fehlgedruckt als ‚16'] 년간의 발자취 [Pae Un-sŏng: Auf den Spuren seines 15-jährigen Berliner Aufenthalts]", *Wŏlgan misul* 月刊美術, April 1991, pp. 43-48 und 55-67.

42) Max Osborn, in *Vossische Zeitung*, 30. März 1932

43) Laut Eintragung im Familienbuch (Aufgebotsverzeichnis 228, Nr. 312, Standesamt Berlin-Charlottenburg) fand die Heirat am 8. April 1937 statt. Trauzeugen waren Ferdinand Spiegel (1879-1950), der frühere betreuende Professor Paes – ein fanatischer Nazi und Vertreter „germanischer" Kunst, sowie ein gewisser Kaufmann namens „Han Fongkeng". Han war niemand anderes als An Pong-gŭn 安奉根, ein Vetter des koreanischen Nationalhelden An Chung-gŭn 安重根 (1879-1910), der im Jahre 1909 ein Attentat auf Itō Hirobumi 伊藤博文 (1841-1909), den japanischen Generalresidenten in Korea, verübt hatte. An war mit einer Deutschen verheiratet und lebte schon seit den 1910er Jahren mit

Tochter zu haben scheint, und übersiedelte noch im selben Jahr nach Paris, wo er u.a. mit dem „Bébé coréen“ (**Abb. 70**), einem weiteren Ölgemälde sowie dem Holzschnitt des „Baron Mitsui“ (**Abb. 71**) an der Ausstellung des Salon d'Automne teilnahm[44] und eine große Einzelausstellung in der bekannten Galerie Jean Charpentier abhielt. Nach Beginn des Zweiten Weltkrieges mußte er nach Korea zurückkehren, wo er bis 1945 Theaterkulissen für Kriegspropagandastücke entwarf. Nach der Befreiung wurde er zum ersten Dekan der neu eingerichteten Kunst-Fakultät der Hongik Universität berufen, heiratete erneut und übersiedelte während des Koreakrieges in den Norden.[45]

Obwohl kein ausgebildeter Meister der ostasiatischen Tuschmalerei, versuchte sich Pae ebenso in der Seidenmalerei wie im Holzschnitt, der Ölmalerei, dem Aquarell oder der Zeichnung. Erstaunlich scheint hierbei die Tatsache, daß er sich trotz seines vieljährigen Aufenthaltes in Europa im Holzschnitt, dem Medium, mit dem er am erfolgreichsten war, sehr eng an seine Zeitgenossen in Korea und Japan anlehnte. Ein Holzschnittporträt von Mitsui Takaharu 三田登治 (1900- , vgl. **Abb. 71**)[46], einem der Direktoren des Mitsui-Konzerns, der in Berlin studiert hatte und während der Nazi-Zeit Präsident der Deutsch-Japanischen Gesellschaft war, weist dieselben formalen Charakteristika auf wie die zur selben Zeit in Japan üblichen offiziellen Tennō-Darstellungen der Gattung „Galauniform“.[47] Es scheint, daß Pae sowohl privat als auch politisch

---

falschem chinesischen Paß in Berlin; er hielt engen Kontakt zu der koreanischen kommunistischen Widerstandsbewegung in der Mandschurei. (Diese Information beruht auf eigenen Nachforschungen – ein entsprechender Artikel ist in Vorbereitung.)

Madlonka von Wrede ist laut Familienbucheintragung in St. Petersburg geboren worden, eine „Beurkundung [ist allerdings] nicht nachgewiesen“ worden. Laut telefonischer Auskunft des Familienoberhauptes der Adelsfamilie taucht dieser Name nicht in der Familiengenealogie auf!

44) Vgl. Société du Salon d'Automne, *Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin Gravure, Architecture et Art Décoratif* (Ausstellungskatalog), Paris: Société du Salon d'Automne 1938, p. 197.

45) Aus der Zeit zwischen 1940 und 1949 ist in Südkorea nur ein einziges Ölgemälde, eine koreanische Berglandschaft im post-impressionistischen Stil, erhalten geblieben.

Vgl. Sinsegye Misulgwan 新世界美術館, hrsg., *Haegŭm chakka yuhwajŏn* 解禁作家 油畵展 [Ausstellung von Ölgemälden der nicht mehr vom Verbot betroffenen Künstler] (Ausstellungskatalog), Seoul: Sinsegye Misulgwan 1990, pp. 3f.

Die einzigen diesem Schreiber bekannten Werke Paes aus Nordkorea, ein Aquarell und ein Holzschnitt, stammen aus den 60er Jahren: das Aquarell ist bis heute im P'yŏngyanger Kunstmuseum ausgestellt und der Holzschnitt erschien 1970 in der nordkoreanischen Kunstzeitschrift *Chosŏn yesul* 조선예술 [Die Künste Koreas] (September 1970, p. 82).

46) Mitsui starb in den 80er Jahren; das Jahr konnte nicht ermittelt werden.

und künstlerisch sehr anpassungsfähig und -willig war. Einer seiner damaligen engen Freunde, Kurt Runge (geb. 1906), der 1950 eine Sammlung koreanischer Märchen nach Pae Un-sŏng benannte,[48] erinnert sich:

> Ich darf wohl sagen, daß all sein Streben darauf hinzielte, reich zu werden. Mit Porträtaufträgen wie denen Mitsuis oder des bekannten Filmschauspielers Gustav Frŏhlich stieg sein Bekanntheitsgrad selbstverständlich immens an. Für Mitsuis Porträt hat Pae übrigens mein Atelier benutzt. Er selbst muß zu dieser Zeit – 1934/35 – wohl nur irgendwo eine Bude zur Untermiete gehabt haben, in die er den reichen und prominenten Mitsui sicher nicht bitten konnte. So bat er mich, ihm meine geräumige Wohnung in der Gervinusstraße am Bahnhof Charlottenburg zur Verfügung zu stellen. Und damit Mitsui den ganzen Schwindel auch wirklich glaubte, wurde Pais Namensschild an der Eingangstür angebracht. wenn Mitsui dann zu den ein- bis zweistündigen Nachmittagssitzungen in seiner Limousine vorgefahren kam, das muß so sechs bis acht mal gewesen sein, ging ich eben solange spazieren. Mitsuis imposante Galauniform blieb dann von Sitzung zu Sitzung in meinem Schrank hängen.[49]

Arbeiten wie dem Holzschnittporträt von Mitsui oder dem Porträt seiner Frau, einem Ölgemälde, standen andere mit typisch koreanischen Motiven gegenüber. Der Holzschnitt „Ein Trunk im Freien" (**Abb. 72**) zeigt beispielsweise zwei traditionell gekleidete Gelehrte bei einem Picknick. Der Stil dieser Xylografie folgt allerdings nicht mehr der traditionellen Holzschnittkunst, wie wir sie in den Illustrationen Kisans noch gesehen haben, sondern ist eng an die dekorativen Zeichnungen und Holzschnitte des Jugendstils und der Dekadenz-Kunst des *fin-de-siècle* mit ihrer Neigung zu Mystizismus und Exotismus angelehnt. Ähnliche Holzschnitte und Zeichnungen finden sich in den 20er Jahren auch *en masse* in koreanischen Zeitschriften, wie wir etwa an dem Holzschnitt „Mädchen und Schicksal" (**Abb. 73**) des Malers und Kunstkritikers An Sŏk-chu[50] sehen. Der Kontakt zwischen den Künstlern im Ausland war sehr gut. Pae Un-sŏngs soeben vorgestellter Holzschnitt „Ein Trunk im Freien" wurde z.B. großformatig in einer koreanischen Tageszeitung reproduziert und mit einem Artikel kommentiert, der darüber informiert, daß dieser und fünf weitere Holzschnitte Paes bei einer internationalen Ausstellung in Paris teilgenommen hatten und von einer französischen Zeitschrift besonders gelobt

---

47) Vgl. Ildikó Klein-Bednay, „Staatsporträt und Ereignisbild: Zu den Darstellungen des Meiji-Tennō", *Das Bildnis der Kunst des Orients*, hrsg. Martin Kraatz, Jürg Meyer zur Capellen und Dietrich Seckel, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1990, pp. 295-299.

48) S. Kurt Runge, *Unsoung Pai erzählt aus seiner koreanischen Heimat*, Darmstadt: Kulturbuch-Verlag 1950.

49) Kurt Runge, Interview am 6. Dezember 1990 in Berlin, Tonbandaufzeichnung

50) Vgl. Abschnitt III, p. 56 dieser Arbeit.

worden waren.[51] Paes Holszschnitt kann im gleichen Sinne wie Yi In-sŏngs in Abschnitt II besprochenes Ölgemälde „An einem Herbsttag" (vgl. Abb. 8) als ein Versuch der Koreanisierung westlicher Techniken durch die Einführung asiatisch beeinflußter Künste und Stile gelten — denn der Jugendstil hatte sich wiederum sehr stark an den japanischen Holzschnitt angelehnt.

Andererseits muß Pae zugestanden werden, daß es ihm auch darum ging, im Ausland die Kultur seiner Heimat zu vermitteln. In den 30er Jahren gelang es ihm eine Reihe seiner Aquarelle mit Motiven aus dem koreanischen Volkslebens in deutschen und französischen Zeitschriften wie *Die Woche* (Abb. 74), *Illustrirte Zeitung* (Abb. 75), *Die Dame* oder *Beaux-Arts* publizieren zu lassen. Pae versuchte dabei immer wieder westliche Motive in östlicher Technik und umgekehrt darzustellen, doch bei diesen Experimenten gelang es ihm nur selten Motiv, Technik und Farbgebung in einen harmonischen Einklang zu bringen. Während wir kaum eine Spur von den in Europa zu dieser Zeit vorherrschenden Kunstströmungen wie Futurismus, Kubismus, Konstruktivismus, Dadaismus, Surrealismus usw. entdecken können!

e) Chu Kyŏng und Kim Hwan-gi

Selbstverständlich können hier nicht alle wichtigen Maler des westlichen Stils behandelt werden. Es sollte aber zumindest noch Chu Kyŏng 朱慶 (T'aeso 泰素, 1905-1979)[52], der erste abstrakte Maler Koreas, erwähnt werden. Schon im Jahre 1923 fand er mit seinen „Unruhigen Wellen" (Abb. 76) Anschluß an den internationalen Trend. Aber Chu arbeitete vornehmlich in Japan, da er mit dieser Kunstrichtung in seiner Heimat nicht auf Verständnis stoßen konnte. Der eigentliche Vertreter der abstrakten Schule in Korea selbst war Kim Hwan-gi 金煥基 (Suhwa 樹話, alias Whanki, 1913-1974)[53], der in den 30er Jahren mit Werken begann, die sich stark an Kandinsky (1866-1944) anlehnten (Abb. 77), später aber auch versuchte

---

51) Vgl. *Chosŏn ilbo* 朝鮮日報, 18. Januar 1929.
Daneben sind selbstverständlich viele andere Zeitungsartikel über Pae erschienen; der Informationsaustausch war sehr eng: vgl. *Chosŏn ilbo* 朝鮮日報, 20. November 1927, 27. Mai 1933, 11. August 1935; *Tonga ilbo* 東亞日報, 21. Juni 1938, 8. Januar 1939, 2. Februar 1939.

52) Vgl. Yi Kyŏng-sŏng 李慶成, „Chu Kyŏngŭi saenghwalgwa yesul 朱慶의 生活과 藝術 [Leben und Werk von Chu Kyŏng]", *Konggan* 공간/*SPACE*, Nr. 89 (September 1974), pp. 16-18.

53) Vgl. Yi Kyŏng-sŏng, *Kŭndae han'guk misulga non'go*, pp. 147-156; Yun Pŏm-mo, *Hyŏndae misul paengnyŏn*, pp. 331-341; *Modern Korean Painting* / UNESCO, pp. 96f.

typisch Koreanisches wie z.B. die Formen der *Onggi*-Töpfe (**Abb. 78**) mit zu verarbeiten und in halb-abstrakte Gebilde umzusetzen. Kim zählte auch nach 1945 zu den bedeutensten koreanischen Avantgardisten.

3) Die Periode der Finsternis

Nachdem die Kulturpolitik des japanischen Generalgouvernements in Korea links-liberalen Gruppen gegenüber schon 1931 verschärft worden war, begann man 1937 mit der Einbindung aller Kulturorganisationen in ein von den Militärorganen organisiertes und kontrolliertes System der Kriegspropagandakunst; wenn eine Umstrukturierung nicht möglich war, wie z.B. im Falle der Gesellschaft für Kalligrafie und Malerei, wurden die entsprechenden Vereinigungen verboten. Im Oktober 1937 erließ Generalgouverneur Minami die unpopuläre Anweisung sämtliche Unterrichtsfächer in allen Schulen nur noch in japanischer Sprache abzuhalten und koreanische Schüler, die ihre Muttersprache benutzten, bestrafen zu lassen. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges in Europa verstärkten sich die restriktiven Maßnahmen Japans. Alle japanischen und koreanischen Maler mußten aus dem Ausland in ihre Heimat zurückkehren. Unter dem Slogan „das Heimatland (= Japan) und Korea sind eine Einheit" (sinojap. *naisen ittai* 內鮮一體) wurden koreanische junge Männer von der Kaiserlich-Japanischen Armee angeworben und die gesamte Bevölkerung gedrängt sich umtaufen zu lassen und japanische Namen anzunehmen (sinojap. *sōshi kaimei* 創氏改名).[54] Der den Künstlern zuvor noch eingestandene Freiraum wurde in diesen Jahren immer weiter eingeschränkt. Nach dem Beginn des Pazifikkrieges im Jahr 1941 wurden aus den drängenden Maßnahmen zur Schaffung von Propagandakunst zwingende Anordnungen. Ebenso wie in Deutschland bedeutet das selbstverständlich nicht, daß sich alle Künstler in jener Zeit ausschließlich mit der Herstellung von Propagandakunst befaßten, sondern daß in Publikationen und Ausstellungen kaum noch etwas anderes zu sehen war.

Yi Chung-sŏp 李仲燮 (Taehyang 大鄕, Taesŏp 대섭, 1916-1956)[55] und Ku

---

54) Bereits im Jahre 1940 waren über 80% der Bevölkerung japanische Namen aufgezwungen worden.

55) Zu Yi Chung-sŏp liegt ein einführender Artikel dieses Schreibers vor: vgl. Frank Hoffmann, „Yi Chung-sop's Life and Art", *Korean Culture*, Vol. 9, No. 4 (Winter 1988), pp. 23-32; vgl. ebenso O Pyŏng-uk 吳秉昱, „Yi Chung-sŏbŭi pip'yŏngjŏk yŏn'gu 李仲燮의 批評的 硏究 [Eine kritische Studie zu Yi Chung-sŏp]" (M.A.-Arbeit im Fach Westliche Malerei), Seoul: Seoul National University 1988.

Pon-ung 具本雄 (1906-1953)[56] waren die wichtigsten Vertreter des asiatischen Fauvismus in Korea. Beide waren in Japan ausgebildet worden und von beiden ist leider aufgrund des Koreakrieges ein Großteil ihrer Werke vor 1950 verlorengegangen. Yis Bilderpostkarten (**Abb. 79** und **80**), von denen er zahllose an seine Geliebte, eine japanische Kunststudentin, schickte, demonstriert die formale wie technische Umsetzung des adaptierten europäischen Stils in einer Vollkommenheit, wie sie in allen Stilen erst Ende der 30er Jahre erreicht wurde. Gleiches gilt auch für Ku Pon-ungs berühmtes Porträt des Dichters Yi Sang 李箱 (ursprünglich: Kim Hae-gyŏng 金海卿, 1910-1937, **Abb. 81** und **82**), der selbst malte und 1931 mit seinem Selbstporträt, das dem Kus sehr recht ähnlich ist, an der *Sŏnjŏn* teilnahm.[57] Yi gilt als ein Beispiel für einen bewußt apolitischen Maler, der seine Haltung selbst in den Kriegsjahren bewahren konnte — was wiederum eine politische Leistung bedeutet. Bevor wir zu Yis Bedeutung als Maler kommen, sollen einige Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte Yis gemacht werden:

Yi ist seit den 70er Jahren in Südkorea — wie auch durch Umfragen bestätigt wurde — sowohl bei Künstlern und Kunstkritikern als auch in allen anderen Bevölkerungsschichten der beliebteste der bereits verstorbenen Maler des Landes. Seine Popularität ist heute weit größer als sie es zu seinen Lebzeiten war; sein Name steht für vieles: Individualität und Exzentrik, gelungene Einbringung stilistischer Charakteristika des nördlichen Korea in die westliche Malerei, materielle Armut und künstlerische Genialität, koreanische Identität und tragisches koreanisches Schicksal, Armut und früher Tod usw. Verschiedentlich hört oder liest man in den koreanischen Medien, daß dem Lande sowohl in der Film- als auch in der Kunstszene ein eigentlicher „Star" fehle; weder eine Monroe noch einen Picasso hätte das Land hervorgebracht. Die Rezeptionsgeschichte der Werke von Yi Chung-sŏp zeigt, daß dieser angebliche Mangel seit Anfang der 70er Jahre durch eine Art von unorganisiertem Starkult um Yi ausgeglichen wurde, der durch Yis tatsächliches Talent, einen biografischen Roman[58] des Schriftstellers Ko Ŭn 高銀 (ursprünglich: Ko Ŭn-t'ae 高銀泰, geb. 1933), einigen darauf folgenden, sein Leben glorifizierenden Kinofilmen und Theaterstücken sowie drei großen

---

56) Vgl. Yi Kyŏng-sŏng, *Kŭndae han'guk misulga non'go*, pp. 115-126; Yun Pŏm-mo, *Hyŏndae misul paengnyŏn*, pp. 137-144.

57) S. *Chōsen bijutsu tenrankai zuroku*, Bd. 10 (1931), p. 56.

58) Ko Ŭn 高銀, *Yi Chung-sŏp: kŭ yesulgwa saengae* 李仲燮: 그 藝術과 生涯 [Yi Chung-sŏp: Seine Kunst und sein Leben], Seoul: Minŭmsa 1973

Ausstellungen von seinen Werken kam. Wie bei den zu Genies erklärten Künstlern üblich,[59] bestehen auch die Biografien Yis aus einem Sammelsurium von Anekdoten und Fakten. In einem Interview mit diesem Schreiber erwähnte der Neffe Yis, der einzig lebende Verwandte des Malers in Südkorea, daß der genannte „Ko Ŭn sich im Laufe seiner Recherchen für die Biografie kein einziges mal an ihn gewandt"[60] habe und auch mit Yis in Japan lebender Witwe nicht in Kontakt getreten sei. Ko selbst, ein ehemaliger buddhistischer Mönch, der viele Jahre aufgrund seines schriftstellerischen Engagements unter Pak Chŏng-hŭi und dessen beiden Nachfolgern im Gefängnis sitzen mußte und als Dissident ebenso bekannt wurde wie als Lyriker, erklärte, es sei ihm damals vor allem darum gegangen, der durch Diktator Pak unterdrückten eigentlichen Bestimmung der Künste Ausdruck zu verleihen, und die Parallelen zwischen der japanischen Herrschaftszeit und dem Pak-Regime aufzuzeigen, um dem Zerrbild eines staatlich verordneten und zweckgebundenen Nationalismus von oben das Bild eines wahrhaften Nationalismus von unten gegenüberzustellen, das in einer Diktatur nur von einem ekzentrischen Künstler vertreten werden könne, der sich Humanität und künstlerische Ausdruckskraft durch den Verzicht auf jegliche staatlich sanktionierte Position in der Gesellschaft bewahrt habe, und der somit in die Lage versetzt sei, eine wahrhaft nationale Kunst zu schaffen, in der sich der wahre Volkscharakter widerspiegele.[61] Angefangen von der politischen Funktion des Künstlers bis hin zu Einzelheiten wie der Art und Weise des sexuellen Verhältnisses zu Frauen, dem übermäßigen Genuß von Alkohol usw. hat Ko natürlich auch sich selbst porträtiert. Interessant ist hier aber insbeson-

---

59) Es soll hier übrigens keineswegs der Eindruck erweckt werden, daß die Unausrottbarkeit der Mythologisierung der Künstlerfigur nur ein asiatisches oder gar ein rein koreanisches Phänomen sei: So widmet z.B. der Autor einer neuen Picasso-Monografie der „Stilisierung Picassos zur Überfigur der modernen Kunst" sogar ein eigenes kritisches Kapitel. Als Beispiel für die Legendenbildung um den Maler nennt er die in keiner Picasso-Biografie fehlende Geschichte von des Vaters Übergabe von Palette und Pinseln an den jungen Pablo und die damit angeblich zum Ausdruck gebrachte Beteuerung, er selbst wolle niemals mehr malen, da die Begabung seines Sohnes um vieles größer sei als seine eigene. Unbeeindruckt von den Ausführungen des Autors schreibt dann zehn Seiten später der Herausgeber dieses zweibändigen Werkes: „1894 (...) Der Vater erkennt die außergewöhnliche Begabung seines Sohnes, übergibt ihm Pinsel und Palette und will selbst nie mehr malen."
Carsten-Peter Warncke, *Pablo Picasso, 1881-1973*, Bd. II, hrsg. Ingo F. Walther, Köln: Benedikt Taschen Verlag 1991, pp. 673 und 683

60) Yi Yŏng-jin 李英進 (geb. 1927), in einem Interview am 9. Juli 1988 in Seoul, Tonbandaufzeichnung

61) Sinngemäß und zusammenfassend wiedergegeben nach Gesprächsnotizen von einer Unterhaltung mit Ko Ŭn am 3. April 1987 in Kongdo-myŏn 孔道面, Ansŏng-gun 安城郡, Kyŏnggi-do 京畿道.

dere, daß Kos literarische Version in fast allen ihren Einzelheiten in den zahlreichen kürzeren und ausschnitthaften Darstellungen des südkoreanischen Kunstjournalismus übernommen wurde. Obwohl beispielsweise unbestreitbar ist, daß Yi Chung-sŏp aus einer reichen Großgrundbesitzerfamilie aus der nördlichen Provinz P'yŏngannam-do 平安南道 stammt und sich auch später, während des und nach dem Koreakrieg, finanziell im Vergleich zu seinen Kollegen immer gut stand, wird in allen Darstellungen seine angebliche Armut hervorgehoben, zugleich aber eine Vielzahl von Anekdoten über sein verschwenderisches Leben mit Freudenmädchen erzählt. Ein noch undurchsichtigerer Schleier romantischer Verklärung wird über das Verhältnis zu seiner japanischen Ehefrau Yamamoto Masako 山本方子 (alias Yi Namdŏk 李南德, geb. 1921) und seinen zwei Kindern gelegt, die er und die ihn abgöttisch geliebt haben sollen, aber während des Koreakrieges unglücklicherweise getrennt worden seien. Über 90 Bilderpostkarten (vgl. **Abb. 79** und **80**) Yis an Masako aus den Jahren 1940 bis 1943 wie auch seine illustrierten Briefe an die Familie aus den 50er Jahren sind uns als Dokument seiner Liebe erhalten geblieben.[62] Nach Aussagen von Yis Neffen ist die „tragische" Trennung allerdings weniger dem Koreakrieg als vielmehr Yis unstetem Leben zuzuschreiben, das seine Frau nicht mehr ertragen konnte, und weshalb sie ihn verließ, um zu ihren Eltern nach Japan zurückzukehren.[63] Eine Japanreise Yis nach Beendigung des Krieges, die das Ziel hatte seine Familie zurückzuholen, blieb erfolglos. 1955 zeigten sich erste ernsthafte Anzeichen einer Geisteskrankheit; im folgenden Jahr verweigerte Yi die Nahrungsaufnahme und wurde in eine Nervenheilanstalt zwangseingewiesen. Schließlich erkrankte er an Hepatitis und starb im September 1956. Die Geisteskrankheit und der frühzeitige Tod des Malers hat seine Biografen immer wieder dazu angeregt ihn mit Vincent van Gogh (1853-1890) zu vergleichen. Die verklärenden Darstellungen des „Genies" van Gogh, die in Korea ebenso populär sind wie in Japan, wurden unter Austausch einiger Namen und Fakten direkt auf den „Genie"-Anwärter Yi Chung-sŏp übertragen. Insgesamt kann festgestellt werden, daß Yi heute ein viel größerer Einfluß zugestanden wird, als er ihn während der Besatzungszeit gehabt haben kann. Denn der Fauvismus ist in Korea eine Stilrichtung unter vielen gewesen, die sich eigentlich erst nach 1945 voll entfalten konnte.

---

62) Viele der kurzen Texte dieser Liebespostkarten und der Briefe sind in koreanischer Übersetzung veröffentlicht worden: Yi Chung-sŏp 李仲燮, *Kŭril su ŏmnŭn sarangŭi pitkkalkkajido* 그릴 수 없는 사랑의 빛깔까지도 [Selbst bis hin zur unsichtbaren Farbe der Liebe], Seoul: Han'guk Munhaksa 1980.

63) Aussage von Yi Yŏng-jin in oben erwähntem Interview

Yi, der zuerst durch Im Yong-ryŏn 任用璉 (Im P'a 任波, 1901-?)[64] an der Osan-Mittelschule mit westlicher Malerei in Kontakt gekommen war und später in Tōkyō studiert hatte, feierte seinen ersten großen Erfolg genau in dem Jahr, das heute als Beginn der sogenannten Periode der Finsternis angesehen wird: 1937 gewann er den Hauptpreis auf der Jahresausstellung der Gesellschaft Freier Künstler (Jiyū Bijutsuka Kyōkai 自由美術家協會, gegr. 1936). Zurück in Korea erhielt er 1940 einen Preis für sein Bild „Ochse und Mädchen" bei der Jahresausstellung der Gesellschaft Schöpferischer Künstler (Misul Ch'angjakka Hyŏphoe 美術創作家協會, 1937-1944). Auf der 6. und 7. Ausstellung dieser Gesellschaft wurde er in den Kriegsjahren 1942 und 1943 nochmals mit Hauptpreisen für seine Werke „Ochse und Kind" und „Den Mond ansehen" (**Abb. 83**) geehrt. Wie schon die Auszeichnungen dieser Ölbilder und auch die Tatsache zeigt, daß Yi seine teils recht freizügigen Bilderpostkarten (**Abb. 80**) mit der Post schicken konnte,[65] fand in Japan und Korea keine dem faschistischen Deutschland vergleichbare Kulturpolitik statt. Vielmehr standen der sich immer weiter verstärkenden Propagandakunst bis zuletzt die Entwicklungen post-impressionistischer, fauvistischer, expressionistischer, kubistischer, abstrakter und surrealistischer Malerei gegenüber, die zwar immer mehr an Publizität verloren (bzw. mit Ausnahme des Post-Impressionismus diese

---

64) Im studierte wenige Jahre nach Chang Pal ebenfalls in den USA, ging 1929 mit einem amerikanischen Stipendium der Yale University für zwei Jahre nach Paris, wo er der Malerin Paek Nam-sun 白南舜 (geb. 1903) begegnete, die er heiratete; das Paar ging als das erste „Maler-Ehepaar" in die koreanische Kunstgeschichte ein. Wie Chang Pal und viele andere der ersten Generation der Maler im westlichen Stil sind auch Im und Paek Christen. Der seit dem Koreakrieg verschollene Im Yong-ryŏn, der von 1931 bis zum Ende der Besatzungszeit als Englisch- und Kunstlehrer an der von einem berühmten koreanischen Nationalisten und Unabhängigkeitskämpfer geleiteten Osan-Mittelschule (Osan Chunghakkyo 五山中學校) unterrichtete, spielte insbesondere für die Einführung expressionistischer Malerei sowie von neuen kreativen Lehrmethoden innerhalb des Kunstunterrichts eine wichtige Rolle, kann aber hier aus Platzgründen leider nicht näher behandelt werden.

Vgl. Kim Chae-hyŏk 金在赫, „Ch'ŏt pubuhwaga Paek Nam-sun yŏsa 첫 夫婦畵家 白南舜여사 [Frau Paek Nam-sun, die erste malende Ehefrau eines Malers]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 18 (Sommer 1981), pp. 15-26; Yi Kyŏng-sŏng 李慶成, „Mach'imnae palgyŏndoen Im Yong-ryŏnŭi yuhwa 마침내 발견된 任用璉의 油畵 [Letztendlich die Ölmalereien von Im Yong-ryŏn entdeckt]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 22 (Sommer 1982), pp. 72-74; Yun Pŏm-mo, *Hyŏndae misul paengnyŏn*, pp. 107-116; Yun Pŏm-mo 윤범모, „Putkwa maŭmŭl kadadŭmgo 붓과 마음을 가다듬고 [Pinsel und Herz besänftigen]", *Kana at'ŭ* 가나아트, Nr. 1 (Mai/Juni 1988), pp. 104-109; Yun Pŏm-mo 윤범모, „Pundanminjokkwa yesulgaŭi chwajŏl 분단민족과 예술가의 좌절 [Ein geteiltes Volk und das Scheitern der Künstler]", *Kana at'ŭ* 가나아트, Nr. 2 (Juli/August 1988), pp. 117-123.

65) Sämtliche Bilderpostkarten sind abgestempelt worden, wurden also nicht in Umschlägen verschickt.

nie erreichten), sich aber formal wie stilistisch dennoch ungehindert fortentwickeln konnten und gegen Ende der 30er Jahre eine große technische Reife erlangt hatten.

Diese Entwicklung hin zur technischen Brillianz konnte in allen Stilrichtungen beobachtet werden und blieb nicht nur auf maltechnische Aspekte beschränkt. Sehen wir z.B. Yi Chung-söps angesprochenes „Den Mond ansehen" (vgl. **Abb. 83**) oder Ku Pon-ungs „Akt und Stilleben" (**Abb. 84**), ebenfalls von 1940, so erinnern beide an frühe Matisse-Bilder wie etwa „Bronze aux œillets" (1908) oder „Poissons rouges et sculpture" (1911). Die in Kus Bild wiedergegebenen französischen Kunstzeitschriften demonstrieren die fortgesetzte internationale Orientierung koreanischer Maler. Auch der Vergleich von zwei weiblichen Aktstudien, einem Gemälde von Yi Hae-sŏn 李海善 (1905-1983) aus dem Jahr 1928 (**Abb. 85**) und einem zehn Jahre später von Sŏ Chin-dal 徐鎭達 (1908-1947) gemalten Akt (**Abb. 86**) macht die maltechnische Entwicklung sogleich deutlich. Yis Sitzende unterscheidet sich in ihrer vom Betrachter abwendenden, ihr Gesicht schamhaft verbergenden Pose noch nicht von den Aktstudien Kim Kwan-hos vom Beginn der 20er Jahre. Ihr Körper ist ebenso monochrom dargestellt wie der Hintergrund. Von den Möglichkeiten der Schattierung wird für die Wiedergabe der Anatomie des weiblichen Körpers kaum Gebrauch gemacht. Ganz anders dagegen Sŏ Chin-dals Akt: obwohl wir auch sie im Halbprofil von hinten sehen, vermittelt das Bildnis einen gänzlich anderen Eindruck. Wir sehen eine stehende selbstbewußte junge Frau mit geschminkten Lippen, mit Ohrringen und schmalen langen Augenbrauen, die ihren Kopf zum Betrachter umwendet, jedoch an ihm vorbei schaut. Die hierdurch geschaffene kühle Distanz wird durch die warmen Rottöne sofort wieder ausgeglichen. Die geschickte Lichtführung, die einen Lichteinfall von links oben darstellt, akzentuiert in Kombination mit der expressiven Pinselführung die anatomischen Eigenschaften von Gesicht und Körper besonders reizvoll. Natürlich war die fortschreitende technische Perfektion seit Mitte der 30er Jahre auch in den grafischen Künsten zu beobachten. Insbesondere der Einführung der Technik der Farb-Lithografie, die hauptsächlich für Kinoplakate (**Abb. 87**) und in der Produktwerbung genutzt wurde, folgten große Veränderungen bei den zuvor allein vom Holzschnitt dominierten Zeitschriftenillustrationen.

Die sich fortsetzende Internationalisierung und Perfektionierung ging aber andererseits — und dies mag einen lediglich mit der Kunst des europäischen Faschismus vertrauten Beobachter erstaunen — Hand in Hand

mit der japanischen Kriegspropaganda. So äußerte sich z.B. Ku Pon-ung 1940, also dem Jahr des Entstehens seines gerade angesprochenen Bildes, wie folgt:

> Auch die Künstler, das steht ganz außer Frage, sind ebenfalls mit all ihren Hoffnungen und Taten bestrebt das möglichste für die Pflichterfüllung ihrer Nation gegenüber zu tun (...), sich z.B. als Kriegspropagandamaler und Boten des heiligen Krieges (*sŏngjŏn* 聖戰) zu betätigen (...) [usw.]. Ihr Völker des Neuen Ostens! Sollte denn nicht die Kunst unseres Jahrhunderts und unser Meisterstück, der heilige Krieg, die Gleichheit aller Völker des asiatischen Kontinents anstreben?![66]

Von Yi Chung-sŏp sind solche Äußerungen bisher nicht bekannt geworden, doch gibt es kaum einen anderen Maler, der sich der Kriegspropaganda so wie Yi entziehen konnte. Von nahezu allen Malern des westlichen wie des orientalischen Stils liegen uns zahlreiche gleichartige schriftliche oder visuelle Bekenntnisse vor.

In Japan selbst fand die erste öffentliche Ausstellung von Kriegspropagandakunst erst im Jahre 1978 in Tōkyō statt — mehr als 30 Jahre nach Kriegsende! 1985 veröffentlichte der Kunsthistoriker Tanaka Hisao 田中日左夫 (geb. 1932) ein erstes umfassendes Buch[67] zu diesem Thema, das mit großem Erstaunen in der japanischen Öffentlichkeit aufgenommen wurde und auch in Korea zu einer erstmaligen Diskussion dieses Themas führte. 1988 zog dann eine große Ausstellung japanischer Propagandakunst durch verschiedene japanische Städte,[68] die die Diskussion in Korea erneut entfachte. Obwohl koreanische Literaturwissenschaftler wie Im Chong-guk 林種國 (1929-1989) schon seit Jahrzehnten Forschungen über pro-japanische Schriftsteller angestellt hatten,[69] erschienen erste journalistische Darstellungen über die pro-japanische Kunst Koreas erst nach Tanakas Buch von 1985.[70]

---

66) Ku Pon-ung, in der Tageszeitung *Maeil sinbo* 每日新報, 9. Juli 1940

67) Tanaka Hisao 田中日左夫, *Nihon no sensōga: sono keifu to tokushitsu* 日本の戰爭畵: その系譜と特質 [Japanische Kriegsbilder: Herkunft und Charakteristik], Tōkyō: Kabushiki Kaisha 1985, zit.: Tanaka, *Nihon no sensōga*.

68) Für einen sehr kritischen Ausstellungsbericht s. "Chŏnjaenghwarŭl ŏttŏk'e pol kŏsin'ga 戰爭畵를 어떠게 볼 것인가 [Wie man die Kriegspropagandabilder sehen kann]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 47 (Herbst 1988), pp. 179-181.

69) Die wichtigsten Publikationen hierzu sind: Minjok Chŏnggyŏng Munhwa Yŏn'guso 民族政經文化硏究所, hrsg., *Ch'inilp'a kunsang* 親日派群像 [Die Gruppe der Japanfreunde], Bd. 1, Seoul: Samsŏng Munhwasa 1948; Im Chong-guk 林種國, *Ilchehaŭi sasangt'anap* 일제하의 사상탄압 [Die Unterdrückung der Meinungsfreiheit während der japanischen Besatzungszeit], Seoul: P'yŏnghwa Ch'ulp'ansa 1985; Im Chong-guk 林種國, *Ch'inil munhangnon* 親日文學論 [Eine Abhandlung über pro-japanische Literatur], Seoul: P'yŏnghwa Ch'ulp'ansa ^{6}1986.

Ein typisches und oft angeführtes Beispiel japanischer Kriegspropagandakunst ist Tsuruta Gorōs 鶴田吾郎 (1890-1969) „Fallschirmabsprung der Soldaten vor Palembang" (Abb. 88) aus dem Jahre 1942. Tsuruda studierte zuerst an der Pazifik-Kunstschule (Taiheiyō Bijutsu Gakai 太平洋美術學校) in Tōkyō und erweiterte seine Kenntnisse zwischen 1923 und 1928 in Frankreich. Das genannte Bild, welches den Angriff der Fallschirmspringer auf Palembang, der größten Stadt Sumatras, darstellen soll, nahm 1942 an der ersten Kunstausstellung des Großasiatischen Krieges (*Daitōa sensō bijutsuten* 大東亞戰爭美術展) teil.[71] Ähnliche Kriegsausstellungen wurden auch in Korea abgehalten, doch ist dieses Kapitel koreanischer Geschichte in Bezug auf die Kunst wenig erforscht worden; entsprechende Daten sind diesem Schreiber nicht bekannt. Ebenso wie Tsuruta und andere japanische Maler waren auch die Kriegspropagandamaler in Korea Maler mit einer ganz normalen zivilen Karriere, die sie nach dem Krieg ungehindert fortsetzten. No Su-hyŏn 盧壽鉉 (1899-1978) beispielsweise, ein Maler des orientalischen Stils, während der Kriegszeit einer der aktivsten Propagandisten, war nach der Befreiung bis 1961 als Professor an der Kunsthochschule der Seoul National University tätig und wurde zudem mit zahlreichen Preisen für seine Landschaftsbilder geehrt. Das Mitläufertum war aber keineswegs auf die später im Süden verbliebenen Künstler beschränkt. Auch ein Großteil der „alten Garde" der in den Norden gegangenen Maler kollaborierte offen mit den japanischen Faschisten. Auch so prominente Intellektuelle wie der mehrmals zitierte Schriftsteller Yi Kwang-su und andere, die sich noch zehn Jahre zuvor für die Unabhängigkeit Koreas eingesetzt hatten, wurden in den Kriegsjahren zu aktiven Kollaborateuren der Japaner und riefen die Jugend ihres Landes dazu auf sich freiwillig als Soldaten zu melden. Im Hintergrund eines solchen Verhaltens stand natürlich — wie auch aus Ku Pon-ungs oben auszugsweise zitiertem Artikel hervorgeht — der naive Glaube, daß Koreaner und Japaner nach Beendigung des gemeinsam gewonnenen Krieges gleichberechtigte Partner sein würden. Nur vor diesem Hintergrund ist es erklärlich, daß etwa ein überzeugter Kommunist wie Chŏng Hyŏn-ung 鄭玄雄 (1911-1976), der nach der Befreiung in den Norden ging (wo er einer der angesehensten Künstler des Landes wurde)[72], Propa-

70) Vgl. Yi T'ae-ho 이태호, „Ch'inil misurinŭi myŏnnat chakp'umsarye 친일 미술인의 몇낱 작품사례 [Einige Arbeiten pro-japanischer Künstler]", 3 Teile, *Kana at'ŭ* 가나아트, Nr. 20 (Juli/August 1991), pp. 40-43, Nr. 21 (September/Oktober 1991), pp. 122-129 und Nr. 22 (November/Dezember 1991), pp. 154-162.

71) Vgl. Tanaka, *Nihon no sensōga*, pp. 162ff.

72) Vgl. den aufschlußreichen Bericht seines in den USA lebenden Sohnes:

ganda für den Eintritt von Schülern und Studenten in die Japanische Armee machte (**Abb. 89**) oder das Gedicht des Schriftstellers Kim Tonghwan 金東煥 (1901-?) über den „Triumphalen Sieg Berlins (Paengnim kaesŏn 伯林凱旋)" im Krieg mit zwei Holzschnitten (**Abb. 90**) illustrierte, die die Abnahme einer Parade durch den deutschen Diktator darstellt.

Durch die bisherigen Ausführungen sollte inzwischen verdeutlicht worden sein, daß eine Darstellung der Entwicklung der koreanischen Malerei zwischen 1910 und 1945 in einer zusammenfassenden Analyse, welche das Netz der Organisationen und verschiedenen Schulen als Grundlage nimmt (wie dies bei vielen Studien zur modernen Kunst Japans gemacht wurde) sich für Korea nicht als sinnvoll erweisen kann. Schließen wir daher die Schilderung der Besatzungszeit mit einem kurzen Blick auf die Veränderungen in bezug auf Sujet und Bildaussage. Die Auswertung der *Sŏnjŏn*-Kataloge von 1922 bis 1940 ergab in bezug auf die Motivwahl der an der Ausstellung in der westlichen Abteilung ausgestellten Bilder folgendes Ergebnis:

Tabelle: Klassifizierung der auf der Koreanischen Kunstausstellung (*Chōsen bijutsu tenrankai* 朝鮮美術展覽會) in der Abteilung für Malerei im westlichen Stil zwischen 1922 und 1940 ausgestellten Bilder

Jahr	Bilder insges.	Landschaft	Stillleben	Porträt	Genre	Akt	Motiv: Kirche*)
1922	85	74%	8%	12%	4%	2%	2%
1923	80	67%	19%	5%	5%	4%	2%
1924	104	63%	21%	6%	8%	2%	1%
1925	104	43%	32%	13%	11%	1%	1%
1926	161	53%	33%	10%	3%	1%	4%
1927	177	57%	25%	12%	4%	2%	8%
1928	157	66%	22%	10%	1%	1%	4%
1929	160	52%	32%	11%	3%	2%	3%
1930	199	55%	23%	17%	3%	2%	6%
1931	220	58%	25%	13%	3%	1%	4%

Chŏng Yu-sŏk 정유석, „Abŏjiŭi palchach'wirŭl ch'ata P'yŏngyang sip il 아버지의 발자취를 찾아 平壤 10일 [10 Tage lang auf den Spuren meines Vaters in P'yŏngyang]", *Wŏlgan misul* 月刊美術, Juli 1990, pp. 66-74.

Forts.

Jahr	Bilder insges.	Land-schaft	Still-leben	Porträt	Genre	Akt	Motiv: Kirche*)
1932	273	47%	32%	15%	5%	1%	2%
1933	223	50%	24%	17%	4%	5%	2%
1934	176	43%	37%	15%	3%	2%	1%
1935	165	55%	23%	19%	2%	1%	1%
1936	164	47%	24%	22%	7%	–	3%
1937	152	42%	23%	26%	8%	1%	1%
1938	150	45%	20%	19%	15%	1%	2%
1939	195	37%	21%	29%	13%	–	–
1940	228	40%	24%	21%	14%	1%	2%

*) Diese Liste schließt Kirchen sowie Landschaften mit Kirchen als Hauptmotiv ein

Wie wir sehen, nahm der Anteil der Porträts, Stilleben und Genremalereien im Verhältnis zur Landschaftsmalerei langsam zu. (Unter den Porträts waren einige surrealistische, jedoch kein einziges abstraktes Gemälde.) Der Anteil der Aktmalerei blieb dagegen unerwartet konstant. Der prozentuale Anteil der gesondert aufgeführten Landschaften, deren Hauptmotiv eine Kirche ist, scheint mit durchschnittlich über 2% relativ hoch zu liegen und könnte darauf hinweisen, daß viele der Maler im westlichen Stil damals Christen waren.

VII. Schlußbetrachtung

In dieser Arbeit wurde versucht den Einführungsprozeß und die Entwicklung der sogenannten Malerei und Grafik des westlichen Stils in Korea darzustellen. Nach der Einleitung wurden im zweiten Abschnitt die diesbezügliche allgemein übliche Terminologie und die Unterscheidungskriterien zwischen modernisierter orientalischer und westlicher Malerei anhand einiger Beispiele hinterfragt. Als Ergebnis dieser Analyse wurde eine große Diskrepanz zwischen theoretischem Anspruch und praktischer Umsetzung festgestellt, das Fehlen einer koreanisierten Form der Malerei (und Grafik) im westlichen Stil konstatiert und zudem eine Angleichung der orientalischen Malerei an die westliche Malerei dokumentiert, die nach der Theorie der Vertreter der orientalischen Malerei jedoch nur als Modernisierung und nicht als Verwestlichung erscheinen will. Die theoretische Grundlage der Zweiteilung überhaupt wurde in Frage gestellt und die These vertreten, daß im Falle Koreas Modernisierung und Verwestlichung weitgehend gleichgesetzt werden müssen und daher der moderne, ebenfalls über Japan aus dem Westen eingeführte Nationalismus keine überzeugende bzw. praktisch umsetzbare Koreanisierungstheorie zu schaffen vermag.

Im dritten Abschnitt wurde ausführlich auf die Entwicklung der kunsthistorischen Forschung in Korea und Japan sowie auf die Situation der auf Korea bezogenen Kunstgeschichtswissenschaft im Westen eingegangen. Dabei wurde versucht, insbesondere auf den Transformationsprozeß der koreanischen Gesellschaft seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, die direkte Verknüpfung von Politik und kunsthistorischer (und archäologischer) Forschung sowie die Rolle der modernen westlichen Kunst in den letzten einhundert Jahren in Korea einzugehen. Er wurde festgestellt, daß die Kunstgeschichte in Korea in ihrer ideologischen Ausrichtung bis lange nach der Besatzungszeit von japanischen Vorbildern geprägt worden ist und sich im Grunde bis heute auf einem journalistischen Niveau bewegt. Die journalistische Kunstkritik hat sich in den letzten zehn Jahren politisiert und zeigt einen wachsenden Trend hin zu einer rein ideologischen (bzw. nationalistischen) Argumentation. Im Westen, wo das wissenschaftstheoretische Instrumentarium vorhanden ist, scheitert das Studium der koreanischen Kunst dagegen am Interesse und der hohen Sprachbarriere.

Im vierten und fünften Abschnitt wurden die ersten Kontakte Koreas mit westlicher Malerei und Grafik geschildert. Es konnte belegt werden, daß die gebildeten Kreise Koreas ebenso früh wie China die Informationen über westliche Techniken und Künste erhielten, und daß die direkte Anwendung dieser ebenso wie in China nicht über eine Experimentierphase hinausschritt. Im Unterschied zu Japan, wo der Einfluß westlicher Errungenschaften zu einer schnellen und erfolgreichen technischen wie politischen Reform führte, waren die Einflüsse in Korea immer indirekter Art — der Adaptionsprozeß war ein selektiver. Es konnte weiter festgestellt werden, daß für Korea der Westen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts gleichbedeutend mit der katholischen Kirche und den Missionaren war. Nach dem Beginn der Christenverfolgungen wurde das Christentum insbesondere von den unteren Bevölkerungsschichten angenommen, die allerdings mit Ausnahme von Bibelillustrationen (meist Holzschnitte) kaum einen Zugang zu westlicher Kunst hatten. Erst im letzten Jahrzehnt des letzten Jahrhunderts wurde die Ölmalerei durch die sakralen Bildnisse in den neuen Kirchen der Halbinsel einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Diese Kunst war zwar einerseits beeindruckend, wurde aber andererseits bis in die japanische Besatzungszeit hinein nicht adaptiert. Von allen kulturellen Gaben des Westens (Literatur, Musik, visuelle Künste) wurden Malerei und Grafik als letzte eingeführt.

Dieser Einführungsprozeß wurde im letzten Abschnitt als ein von der Besatzungsmacht gelenkter Adaptionsprozeß charakterisiert, der nun nicht mehr selektiv, sondern total war. Die Aufnahme europäischer Stile der Moderne erfolgte zum einen erst in einer zwanzig- bis dreizigjährigen Verzögerung und zum anderen nicht in der historischen Reihenfolge ihrer Entstehung, sondern mehr oder weniger gleichzeitig. Surrealismus, Kubismus und abstrakte Malerei konnten in Korea bis 1945 nicht tatsächlich eingeführt werden, da jegliche kulturellen wie sozioökonomischen Voraussetzungen für deren Verständnis fehlten. Während sich Maler und Grafiker bis in die 30er Jahre kaum politisch engagiert hatten, kollaborierte der überwiegende Teil der Künstler während der Kriegsjahre mit den Japanern und war an der Schaffung von Kriegspropagandakunst beteiligt. In der zweiten Hälfte der 30er Jahre und in den 40er Jahren konnten sich westliche Malerei und Grafik technisch perfektionieren, fanden allerdings mit wenigen Ausnahmen (Yi Chung-söp und Kim Hwan-gi) nicht zu einem charakteristisch koreanischen Stil.

Quellen- und Literaturverzeichnis

(Anmerkung: Aufgrund des methodischen Ansatzes dieser Arbeit erwies sich eine getrennte Auflistung von Quellen und Sekundärliteratur nicht als sinnvoll.)

Bücher und Zeitschriftenartikel

Adorno, Theodor W. *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Bibliothek Suhrkamp 236, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1982

Aimé-Martin, L., hrsg. *Lettres édifiantes et curieuses*, 4 Bde., Paris: ‚Panthéon littéraire' 1877

Allain, Jean-Claude. „Les relations de la France avec la Monarchie Coréenne pendant le règne de Ko Jong, dernier souvrain de Corée, 1864-1907", *Han-bul oegyosa ch'ŏnp'albaekp'alsipyungnyŏn — ch'ŏn'gubaekp'alsipyungnyŏn* 韓佛外交史 *1886-1986*, Nonch'ong 3, hrsg. Han'guk Chŏngch'i Oegyosa Hakhoe 韓國政治外交史學會, Seoul: P'yŏngminsa 1987

An Hwi-jun 安輝濬. *Han'guk hoehwasa* 韓國繪畵史 [Geschichte der koreanischen Malerei], Han'guk munhwa yesul taegye 2, Seoul: Ilchisa 1980

———— . *Han'guk hoehwaŭi chŏnt'ong* 韓國繪畵의 傳統 [Die Tradition der koreanischen Malerei], Han'guk misul ch'ongsŏ, Seoul: Munye Ch'ulp'ansa 1988

———— [et al]. „Misulsa yŏn'gunŭn ŏdikkaji wanna 미술사 연구는 어디까지 왔나 [Wie weit ist die kunsthistorische Forschung gekommen?]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 46 (Sommer 1988), pp. 35-44

Aufhauser, Joh. Bapt. „Christliche einheimische Kunst in nicht-christlichen Ländern", *Die christliche Kunst*, Bd. 25 (1928/1929), pp. 161-174

[Baker, Donald L.] Baker, Don. „A Confucian Confronts Catholicism: Truth Collides with Morality in Eighteenth Century Korea", *Korean Studies Forum*, No. 6 (Winter 1979/Spring 1980), pp. 1-44

———— . „Jesuit Science through Korean Eyes", *The Journal of Korean Studies*, Vol. 4 (1982/83), pp. 207-239

Berger, Klaus. *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920*, Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 41, München: Prestel-Verlag 1980.

Bernard, Henri. *En Manchurie et en Corée: Influence culturelle de l'Occident avant le XIXe siècle*, Hautes Études, Tianjing: Mission de Sienhsien 1940

„Besuch des Prinzen Heinrich in Korea", Sonderdruck aus dem *Hamburgischen Correspondenten*, Abendausgabe vom 15. August und Morgenausgabe vom 16. August 1899

Beurdeley, Cécile und Michel. *Giuseppe Castiglione, peintre jésuite à la Cour de Chine*, Paris: Bibliothèque des Arts 1971

Bishop, Isabella Bird. *Korea And Her Neighbors: A Narrative of Travel, with an Account of the Recent Vicissitudes and Present Posi-*

tion of the Country, mit einem Vorwort von Sir Walter C. Hillier, New York 1898, fotomech. Nachdr., Series of Reprints of Western Books on Korea 4, Seoul: Yonsei University Press ³1983

Bowie, Nigel. „Why Wasn't the Scientific Revolution a Korean One?", *Koreana: Ten Years of Korean Studies at the Univewrsity of Sheffield, 1979-1989*, hrsg. James Huntley Grayson, Sheffield: The University of Sheffield, School of East Asian Studies, Centre for Korean Studies 1991, pp. 25-49

Brueckner, Allison. „Korean Landscape Painting: Foreign Influence. Yet an Independent Style", *Korean Culture*, Vol. 7, No. 2 (June 1986), pp. 34-45

Cahill, James. *Chinesische Malerei*, übers. aus dem Englischen von Karl Georg Hemmerich, Die Kunstschätze Asiens, Stuttgart: Skira und Klett-Cotta 1979

Carletti, Francesco. *Reise um die Welt 1594: Erlebnisse eines Florentiner Kaufmanns*, übers. aus dem Italienischen von Ernst Bluth, Herrenalb: Horst Erdmann Verlag 1966

Catoir, Barbara. *Gespräche mit Antoni Tàpies*, München: Prestel-Verlag 1987

Cavendish, A.E.J. und H.E. Goold-Adams. *Korea and the Sacred White Mountain: Being a Brief Account of a Journey in Korea in 1891*, London: George Philip & Son 1894

Chang Bal. „Academicians Vs. Gentlemen Painters", *Korea Journal*, Vol. 4, No. 3 (March 1964), pp. 4-12

Choe, Jae-Hyeon. „The Endogenous Dynamics of Social Transformation in Traditional Korea", *Internationales Asienforum*, 19. Jg., Nr. 3/4 (Dezember 1988), pp. 349-370

Ch'oe Ha-rim 崔夏林. „Haesŏl: Yanagi Muneyoshiŭi han'guk misulgwane taehayŏ 解說: 柳宗悅의 韓國美術觀에 대하여 [Nachwort: Über Yanagi Muneyoshis Sichtweise der koreanischen Kunst]", Yanagi Muneyoshi 柳宗悅. *Han'gukkwa kŭ yesul* 韓國과 그 藝術, übers. aus dem Japanischen von Yi Tae-wŏn 李大源, Seoul: Chisik Sanŏpsa 1974, pp. 245-261

Ch'oe Hong-gŭn 崔鴻根. „Kŭrim kaps 그림 값 [Bilderpreise]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 3 (Sommer 1977), pp. 179-186

Ch'oe Pyŏng-sik 崔炳植. „‚Tongyanghwa', ‚han'gukhwa', ‚ch'aemukhwa' 「東洋畵」,「韓國畵」,「彩墨畵」[‚Orientalische Malerei', ‚koreanische Malerei', ‚Tuschmalerei']", *Han'guk hyŏndae misurŭi hyŏngsŏnggwa p'yŏngnon* 韓國現代 美術의 形成과 評論, Bd. 3, Mijin sinsŏ 25, hrsg. Han'guk Misul P'yŏngnon'ga Hyŏphoe 한국미술평론가협회, Seoul: Mijinsa 1988, pp. 172-186

Ch'oe Yŏl 최열. *Han'guk hyŏndae misul undondsa* 한국현대미술운동사 [Entwicklungsgeschichte der modernen koreanischen Kunst], Tolbegae inmun sahoe kwahak sinsŏ 61, Seoul: Tolbegae 1991

Cho, Hŭng-yun 趙興胤. „Sech'ang Yanghaeng, Maiŏ, Hamburŭk' Minjokhak Pangmulgwan 世昌洋行, 마이어, 함부르크 民族學博物館 [Firma E. Meyer & Co., Meyer und das Hamburgische Museum für Völkerkunde], *Tongbang hakchi* 東方學志, Nr. 46/47/48 (Juni 1985), pp. 735-767

Chŏng Chin-guk 鄭鎭國. „Kojong hwangje ŏjin t'ŭkpyŏlchŏn 高宗皇帝 御眞特別展 [Sonderausstellung des Porträts Kaiser Kojongs]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 23 (Herbst 1982), pp. 188-189

Chŏng Chin-sŏk 鄭晉錫. *Han'guk ŏllonsa yŏn'gu* 韓國言論史研究 [Untersuchung zur Geschichte der koreanischen Pressefreiheit], Seoul: Ilchogak 1983

Cho Tong-il 조동일. *Han'guk munhak t'ongsa* 한국문학통사 [Gesamtgeschichte der koreanischen Literatur], 5 Bde., Seoul: Chisik Sanŏpsa 1982-1988

Chōsen Sōtokufu 朝鮮總督府, hrsg. *Chōsen koseki zufu* 朝鮮古蹟圖譜 [Bilderlexikon historischer Sehenswürdigkeiten in Korea], 15 Bde., Keijō: Chōsen Sōtokufu 1915 bis 1935

Chŭngbo munhŏn pigo 增補文獻備考 [Revidierte und ergänzte Enzyklopädie zu Dokumenten und Institutionen], komp. von Hong Pong-hon 洪鳳漢 [et al] im Auftrag der Koreanischen Regierung, Hansŏng 1770, rev. Ausg. 1782, 2. rev. Ausg. 1908, 250 kwŏn in 50 Bde., fotomech. Nachdr. in 3 Bde. Seoul: Imunsa 1978

Clark, Donald N. „Yun Ch'i-ho (1864-1945): Portrait of a Korean Intellectual in an Era of Transition", *Occasional Papers on Korea*, No. 4 (September 1975), pp. 36-76

———— . *Christianity in Modern Korea*, Asian Agenda Report 5, Lanham, New York und London: University Press of America 1986

———— . „The Ming Connection: Notes on Korea's Experience In the Chinese Tributary System", *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. LVIII (1983), pp. 77-89

Clark, John. „A New Japonisme", *Art History*, Vol. 6, No. 1 (March 1983), pp. 122-125

———— . „Problems of Modernity in Chinese Painting", *Oriental Art*, Vol. XXXII, No. 3 (Autumn 1986), pp. 270-283

———— . „Taiwanese painting under the Japanese occupation", *Journal of Oriental Studies*, Vol. XXV, No. 1 (1987), pp. 63-105

———— . „Modernism and traditional Japanese-style painting", *Semiotica*, Vol. 74, No. 1/2 (1989) pp. 43-71

———— . „A tale of two cities", *Art Monthly* (Australien), No. 29 (April 1990), pp. 5-8

Cortesão, Armando. *Cartografia e cartógrafos portugueses dos séculos XV e XVI*, 2 Bde., Lissabon: Ediçãoda ‚seara nova' 1935

Cory, Ralph M. „Some Notes on Father Gregorio de Cespedes, Korea's First European Visitor", *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. XXVII (1937), pp. 1-55

Courant, Maurice. *Bibliographie coréenne*, 3 Bde., Paris: Libraire de la Société Asiatique de l'École des Langues Orientales Vivantes 1894-1896

Cox, Susan. „An Unusual Album by a Korean Painter Kang Se-hwang", *Oriental Art*, New Series Vol. XIX, No. 2 (Summer 1973), pp. 157-168

[Croissant, Doris] Ledderose-Croissant, Doris. „Die Auseinandersetzung zwischen *Nihon-ga* und *Yōga* in Theorie und Praxis: Betrachtungen zur Malerei der Meiji-Zeit (1868-1912)", *Asiatische Studien/Études Asiatiques*, Vol. XXXI, No. 1 (1977), pp. 5-30

———— . „Fenollosas ‚Wahre Theorie der Kunst' und ihre Wirkung in der Meiji-Zeit (1868-1912)", *Saeculum*, Bd. XXXVIII (1987), Heft 1, pp. 52-75

Cumings, Bruce. *The Origins of the Korean War*, 2 Bde., Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1981 und 1990

Dallet, Charles. *Histoire de l'Église de Corée*, 2 Bde., Paris: Victor Palmé 1874

Decker, Edith. *Paik-Video*, DuMont Dokumente, Köln: DuMont Buchverlag 1988

D'Elia, Pasquale M., hrsg., *Fonti Ricciane: Storia dell'Introduzione del Christianesimo in Cina*, 3 Bde., Rom: La Libreria dello Stato 1942-1949.

Deuchler, Martina. *Confucian Gentlemen and Barbarian Envoys: The Opening of Korea, 1875-1885*, Seattle und London: University of Washington Press 1977

D'Harcourt, Blanche Marie. „Contemporary Japanese Art as Shown in the Annual Arts Exhibition at Tokyo", *The American Magazine of Art*, November 1918, pp. 12-17

Dunne, George H. *Das Grosse Exempel: Die Chinamission der Jesuiten*, Stuttgart: Schwabenverlag 1965

[Eckardt, André] Eckardt, Andreas. „Das große Königsgrab Yangwon's: Ein Beitrag zur koreanischen Kunstgeschichte", *Ostasiatische Zeitschrift*, 3. Jg. der neuen Folge, Heft 1/2 (Januar-Juni 1926), pp. 64-69

[———] Eckardt, Andreas. „Ludwig Chang und die christliche Kunst in Korea", *Die Christliche Kunst*, Bd. 25, Nr. 6 (März 1929), pp. 174-190

[———] Eckardt, Andreas. *Geschichte der koreanischen Kunst*, Leipzig: Verlag Karl W. Hiersemann 1929 (engl. Ausg.: *A History of Korean Art*, übers. aus dem Deutschen von J.M. Kindersley, London: E. Goldston 1929)

——— . *Wie ich Korea erlebte*, Frankfurt/M. und Bonn: Verlag August Lutzeyer 1950

——— . Rezension von H.F.J. Junker, *Alte koreanische Bilder*, in: *Deutsche Literaturzeitung*, 80. Jg., Heft 12 (Dezember 1959), pp. 1114-1116

——— . *Korea*, Bibliothek Kultur der Nationen XXIX, Nürnberg: Glock und Lutz 1972

Eikemeier, Dieter. *Elemente im politischen Denken des Yŏn'am Pak Chiwŏn (1737-1805)*, Monographies du T'oung Pao VIII, Leiden: E.J. Brill 1970

Fairbank, John K., Edwin O. Reischauer und Albert M. Craig. *East Asia: Tradition and Transformation*, Boston: Houghton Mifflin Company 1973

Fenollosa, Ernest F. *Epochs of Chinese & Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design*, 2 vols., hrsg. Mary Fenollosa, London: William Heinemann 1912 (dt. Ausg.: *Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst*, 2 Bde., durchg. und bearb. von Hara Shinkichi, übertragen aus dem Englischen von Fr. Milcke, Leipzig: Verlag von Karl W. Hiersemann 1913)

Fischer, Adolf. „Über koreanische Kunst", *Orientalisches Archiv*, Bd. 1 (1910/11), Heft 3, pp. 149-158 und Tafeln XXXIII-XXXV

Fong, Mary H. „The Technique of ‚Chiaroscuro' in Chinese Painting from Han Through T'ang", *Artibus Asiae*, Vol. XXXVIII, No. 2/3 (1976), pp. 91-127.

Forman, Werner und Jaroslav Barinka. *Alte koreanische Kunst*, Prag: Artia Praha 1962

Foucault, Michel. *Von der Subversion des Wissens*, übers. aus dem Französischen von Walter Seitter, Reihe Hanser 150, München: Carl Hanser Verlag 1974

[Garin-Michajlovskij, Nikolay G.] Garin, komp., *Koreanische Märchen*, übers. aus der Russischen sowie hrsg. von Nikolay v. Kotschubey, Zürich: Werner Classen Verlag 1948

Genthe, Siegfried. *Korea: Reiseschilderungen*, hrsg. Georg Wegener, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur 1905

Gernet, Jacques. *Chine et christianisme: Action et réaction*, Bibliothèque des histoires, Paris: Gallimard 1982

Gompertz, G.St.G.M. „Some Notes on the Earliest Western Contacts with Korea", *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. XXXIII (1957), pp. 41-54

———— . „Bibliography of Western Literature on Korea from the Earliest Times until 1950", *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. XL (1963), pp. 1-263

Goodman, Howard L. und Anthony Grafton, „Ricci, the Chinese, and the Toolkits of Textualists", *Asia Major*, Third Series, Vol. III, Part 2 (1990), pp. 95-148

Goosmann, Rudolf. „Frühe Beziehungen zu Europa", *Korea: Wirtschaft, Politik, Kultur, Gesellschaft, Natur, Geschichte, Reisen, Sport*, hrsg. Rüdiger Machetzki und Manfred Pohl, Stuttgart und Wien: K. Thienemann Verlag 1988, pp. 62-67

Grayson, James Huntley. *Early Buddhism and Christianity in Korea: A Study in the Emplantation of Religion*, Studies in the History of Religions XLVII, Leiden: E.J. Brill 1985

Griffis, William Elliot. „The Corean Origin of Japanese Art", *Century Illustrated Monthly Magazine*, Vol. XXV (1882), pp. 224-229

———— . *Corea: The Hermit Nation*, New York: Charles Scribner's Sons 1882

Haboush, JaHyun Kim. *A Heritage of Kings: One Man's Monarchy in the Confucian World*, Studies in Oriental Culture 21, New York: Columbia University Press 1988

Halde, Jean-Baptiste du. *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, 4 Bde., Den Haag: Henri Scheurleer 1736

Hamel, Hendrik. *Corée/Korea*, mit einer Einleitung und Anmerkungen von Frédéric Max, Interaria Asiatica, Corée 1, Bangkok: White Orchid Press 1981

Ha Kyŏng-ho 하경호. *Chosŏnhwa hyŏngsang riron* 조선화형상리론 [Formentheorie der koreanischen Malerei], P'yŏngyang: Chosŏn Misul Ch'ulp'ansa 1986

Han'guk Kidokkyosa Yŏn'guhoe 한국기독교사연구회, *Han'guk kidokkyoŭi yŏksa* 한국 기독교의 역사 [Geschichte der koreanischen Kirche], 2 Bde., Seoul: Kidokkyo Munsa 1989 und 1990

Hann, Ulrich. „An Ho-sang: Eine Würdigung", *Bilanz einer Freundschaft: Hundert Jahre deutsch-koreanische Beziehungen*, hrsg. Komitee 100 Jahre deutsch-koreanische Beziehungen, Bonn: Deutsch-Koreanische Gesellschaft e.V. 1984, p. 43

Han, Sang-Woo. *Die Suche nach dem Himmel im Denken Koreas: Eine religionswissenschaftliche und -philosophische Untersuchung zur Hermeneutik des Menschen zwischen Himmel und Erde*, Europäische Hochschulschriften, Reihe XXIII, Bd. 325, Frankfurt am Main, Bern, New York und Paris: Peter Lang 1988

Harada, Minoru. *Meiji Western Painting*, Arts of Japan 6, übers. aus dem Japanischen von Murakata Akiko und mit einer Einl. von Bonnie F. Abiko, New York und Tōkyō: Weatherhill & Shibundō 1974

Held, Julius S. *Rubens: Selected Drawings*, 2 Bde., London: Phaidon Press LTD 1959

Hoffmann, Frank. „Yi Chung-sop's Life and Art", *Korean Culture*, Vol. 9, No. 4 (Winter 1988), pp. 23-32

———— . „The Muo Declaration: History in the Making (Translation and Commentary)", *Korean Studies*, Vol. 13 (1989), pp. 22-41

———— . „Pae Un-sŏng: Perŭllin saenghwal sibonyŏn'ganŭi palchach'wi 裵雲成: 베를린 생활 15 [fehlgedruckt als ‚16'] 년간의 발자취"

[Pae Un-sŏng: Auf den Spuren seines 15-jährigen Berliner Aufenthalts], *Wŏlgan misul* 月刊美術, April 1991, pp. 43-48 und 55-67

Hong Tae-yong 洪大容. *Tamhŏnsŏ* 湛軒書 [Tamhŏns Schriften], 4 kwŏn, *oejip* 外集, 10 kwŏn, *purok* 附錄, 1 kwŏn, in 7 Bde., bearb. und hrsg. Hong Yŏng-sŏn 洪榮善, Keijō 1939, fotomech. Nachdr. in einem Bd. in der Reihe: Han'gukhak kibon ch'ongsŏ 5, Seoul: Kyŏngin Munhwasa 1969

Hong, Wontack. *Relationship Between Korea and Japan in Early Period: Paekche and Yamato Wa*, Seoul: Ilsimsa 1988

Hong, Yi-Sup. *Korea's Self-Identity*, Seoul: Yonsei University Press 1973

Houchins, Chang-su (Cho Ch'ang-su 趙昌洙). „Migugesŏ palgyŏndoen Kojong ch'osangyuhwa 미국에서 발견된 高宗 초상유화 [Ein in Amerika entdecktes Ölporträt Kojongs]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 34 (Sommer 1985), pp. 104-109

Hsiang, Ta. „European Influences on Chinese Art in the Later Ming and Early Ch'ing Period", übers. aus dem Chinesischen und mit zusätzlichen Anm. versehen von Wang Teh-chao, *Renditions*, No. 6 (1976), pp. 152-178

Hua, Junwu, hrsg. *Contemporary Chinese Painting*, mit einer Einl. von Zhang Anzhi, Beijing: New World Press ²1984

Huang Bailu 黃伯祿. *Zhengjiao feng bao* 正教奉褒 [Die Rechtgläubigkeit respektvoll preisen], Shanghai: Cimutang 1884

Hulbert, Homer B. „Xylographic Art in Korea", *The Korea Review*, Vol. 1, No. 3 (March 1901), pp. 97-101

Hunt, Charles. „Some Pictures and Painters of Corea", *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. XIX (1930), pp. 1-34

Hwang Hyŏn 黃玹. *Maech'ŏn yarok* 梅泉野錄 [Maech'ŏns verstreute Aufzeichnungen], Han'guk saryo ch'ongsŏ 1, hrsg. Kuksa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe 國史編纂委員會, Seoul: Kuksa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe ²1985

Hyon, Seok-ho. „Nachruf auf Dr. Tjang Myon", *HWAN GAB: 60 Jahre Benediktinermission in Korea und in der Mandschurei*, hrsg. Adelhard Kaspar und Placidus Berger, Münsterschwarzach: Vier-Türme-Verlag 1973, pp. 42-45

Im Chong-guk 林種國. *Ilchehaŭi sasangt'anap* 일제하의 사상탄압 [Die Unterdrückung der Meinungsfreiheit während der japanischen Besatzungszeit], Seoul: P'yŏnghwa Ch'ulp'ansa 1985

———— . *Ch'inil munhangnon* 親日文學論 [Eine Abhandlung über pro-japanische Literatur], Seoul: P'yŏnghwa Ch'ulp'ansa ⁶1986

Janata, Alfred. *Koreanische Malerei*, Wien: Verlag Brüder Rosenbaum 1963 (engl. Ausg.: *Korean Painting*, übers. aus dem Deutschen von Margaret Shenfield, Movement in World Art Series, New York: Crown 1964)

Jeon, Sang-woon. *Science and Technology in Korea: Traditional Instruments and Techniques*, The M.I.T. East Asian Science Series 4, Cambridge, Massachusetts und London: The MIT Press 1974

Jong, Ki-sou. *La Corée et l'Occident - diffusion de la culture française en Corée*, ‚la thèsothèque' 17, Paris: Librairie Minard 1986

Jungmann, Burglind. *Die koreanische Landschaftsmalerei und die chinesische Che-Schule: Vom späten 15. bis frühen 17. Jahrhundert*, Münchener ostasiatische Studien: Sonderreihe 4, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1992

Junker, Heinrich F.J., hrsg. *Ki-san* 箕山: *Alte koreanische Bilder — Landschaften und Volksleben*, Leipzig, VEB Otto Harrassowitz 1958

Kaido, Kazu. „Originality and eclecticism in post-war Japanese art", *Proceedings of the British Association for Japanese Studies*, Vol. 11 (1986), pp. 169-173

Keene, Donald. „The Sino-Japanese War of 1894-95 and Its Cultural Effects in Japan", *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, hrsg. Donald H. Shively, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1971, pp. 121-175

Kendall, Carlton Waldo. *The Truth about Korea*, San Francisco: The Korean National Association 1919

Kim Chae-hyŏk 金在赫. „Ch'ŏt pubuhwaga Paek Nam-sun yŏsa 첫 夫婦畵家 白南舜여사 [Frau Paek Nam-sun, die erste malende Ehefrau eines Malers]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 18 (Sommer 1981), pp. 15-26

Kim Chu-yŏng 金珠瑛. „Kŭrisŭdo'gyo chŏllaee ttarŭnŭn han'guk sŏyanghwa yuibŭi kwejŏk 그리스도敎 傳來에 따르는 韓國西洋畵 流入의 軌跡 [Die die Einführung des Christentums begleitende koreanische Malerei im westlichen Stil und die Spuren ihres Einflusses]", *Hongik misul* 弘益美術, Nr. 1 (1972), pp. 97-105

Kim, C.I. Eugene und Han-Kyo Kim. *Korea and the Politics of Imperialism, 1876-1910*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1967

———— und Doretha E. Mortimore, hrsg. *Korea's Response To Japan: The Colonial Period 1910-1945*, Korean Studies Series V, Kalamazoo: Western Michigan University, The Center for Korean Studies 1977

Kim, Donguk. *History of Korean Literature*, East Asian Cultural Studies Series 20, übers. aus dem Japanischen von Leon Hurvitz, Tōkyō: The Centre for East Asian Cultural Studies 1980

Kim In-hwan 金仁煥. „Han'gugŭi yŏryu hwaga 韓國의 女流畵家 [Koreanische Malerinnen]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 10 (Sommer 1979), pp. 79-84

———— . „Han'guk misul p'yŏngnon sasimnyŏn, pansŏnggwa chŏnmang 韓國美術評論 40년, 反省과 展望 [40 Jahre koreanische Kunstkritik, Reflexion und Ausblick]", *Han'guk hyŏndae misurŭi hyŏngsŏnggwa p'yŏngnon* 韓國現代 美術의 形成과 評論, Bd. 1, hrsg. Han'guk Misul P'yŏngnon'ga Hyŏphoe 한국미술평론가협회, Seoul: Yŏrhwadang ²1984, pp. 103-119

Kim, Key-Hiuk. *The Last Phase of the East Asian World Order: Korea, Japan, and the Chinese Empire, 1860-1882*, Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press 1980

Kim Lee, Lena und Bang-song Song. „Art, Music, and Drama", *Studies on Korea: A Scholar's Guide*, hrsg. Han-Kyo Kim, Honolulu: University of Hawaii Press 1980, pp. 176-208

Kim Pog-yŏng 金福榮. „Onŭrŭi wisanggwa ‚han'gukchŏgin kot'ŭi ŭimi 오늘의 위상과 「한국적인 것」의 의미 [Die Bedeutung des ‚Koreanischen' in der gegenwärtigen Malerei]", *Konggan* 공간/*SPACE*, Nr. 145 (Juli 1979), pp. 70-75

Kim Pok-ki 金福基. „Kaehwaŭi yoram P'yŏngyang hwadanŭi pansegi 개화의 요람 平壤화단의 半世紀 [Das Aufblühen der P'yŏngyanger Malerzirkel während der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 42 (Sommer 1987), pp. 98-108

———— . „Kim Chu-gyŏng: insangjuŭirŭl ch'u'guhan samsimnyŏndae hwadanŭi ch'onga 金周經: 인상주의를 추구한 30년대 화단의 총아 [Kim Chu-gyŏng: Das Lieblingskind impressionistischer Malerzirkel der 30er Jahre]", *Wŏlgan misul* 月刊美術, Februar 1989, pp. 67-76

———— . „Kil Chin-sŏp: sŏnjŏnŭl kŏbuhan kŭndae hwadanŭi chisŏng 吉鎭燮: 鮮展을 거부한 근대화단의 知性 [Kil Chin-sŏp: Der geistige Urheber der Anti-*Sŏnjŏn*-Malergruppe]", *Wŏlgan misul* 月刊美術, April 1989, pp. 65-74

———— . „Kim Yong-jun: minjok misurŭi panghyangŭl chesihan hwadanŭi chaesa 金瑢俊: 민족미술의 방향을 제시한 화단의 才士 [Kim Yong-jun: Ein Malertalent, das den Weg zur Volkskunst aufzeigte]", *Wŏlgan misul* 月刊美術, Dezember 1989, pp. 81-93

Kim Pyŏng-jong 김병종. „Hyŏndae misulsogŭi ‚han'gukhwa', kŭ inyŏmgwa chohyŏngŭi kaltŭng yangsang 현대미술속의 「한국화」, 그 이념과 조형의 갈등양상 [‚Koreanische Malerei' als moderne Kunst im Anblick ihres Zwiespalts von Lehre und Form]", *Hongik misul* 홍익미술, Nr. 8 (1986), pp. 72-77

Kim Sŭng-hŭi 김승희. „Ittarŭn p'yojŏl si'biro pyŏrange sŏn mihyŏp 잇달은 표절시비로 벼랑에 선 미협 [‚Gesellschaft für koreanische Kunst' (Mihyŏp) durch nicht enden wollende Plagiarismus-Kontroversen am Rande des Abgrundes]", *Kana at'ŭ* 가나아트, Nr. 23 (Januar/Februar 1992), pp. 144-149

Kim Tal-chin 김달진. „Misulchapchiŭi hongsu, silsangŭl punsŏkhanda 미술잡지의 홍수, 실상을 분석한다 [Überschwemmung durch Kunstmagazine, die tatsächliche Situation analysieren]", *Kana at'ŭ* 가나아트, Nr. 15 (September/Oktober 1990), pp. 134-143

Kim, Tschong Dae. „Die Genremalerei der Yi-Dynastie als reflektiertes Bild des Sozialwandels im 18. Jahrhundert", *Ostasienwissenschaftliche Beiträge zur Sprache, Literatur, Geschichte, Geistesgeschichte, Wirtschaft, Politik und Geographie*, Veröffentlichungen des Ostasien-Instituts der Ruhr-Universität Bochum 11, [hrsg. Ostasien-Institut der Ruhr-Universität Bochum], Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1974, pp. 226-237

Kim Wŏn-yong 金元龍. *Han'guk misulsa* 韓國美術史 [Geschichte der koreanischen Kunst], Seoul: Pŏmmunsa 1968, rev. Ausg. 1973

———— . *Han'gungmiŭi t'amgu* 韓國美의 探究 [Erforschung der koreanischen Schönheit], Han'guk munhwa yesul ch'ongsŏ 1, Seoul: Yŏrhwadang ²1985

Kim, Yong Bock, hrsg. *Minjung Theology: People as the subjects of history*, Singapur: The Commission on Theological Concerns, The Christian Conference of Asia 1981

Kim, Yŏng-sam 金永三, komp. *Han'guk si taesajŏn* 韓國時大事典 [Großes Lexikon der koreanischen Lyrik], Seoul: Ŭlchi Ch'ulp'ansa 1988

Kim, Young-Ho. *Tradition und Moderne in Korea: Reformvorstellungen der koreanischen Bürokratie im 18./19. Jh. im Lichte der Weberschen Bürokratiesoziologie*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1989

Kim Yun-sik 김윤식. „Munhaksawa misulsaŭi mannam: Kim Kwan-howa Kim Tong-in 문학사와 미술사의 만남: 김관호와 김동인 [Das Zusammentreffen von Literaturgeschichte und Kunstgeschichte: Kim Kwan-ho und Kim Tong-in]", *Kana at'ŭ* 가나아트, Nr. 9 (September/Oktober 1989), pp. 76-77

———— und Kim Hyŏn 김현. *Han'guk munhaksa* 韓國文學史 [Geschichte der koreanischen Literatur], Seoul: Minŭmsa ²1984

Kim Yun-su 金潤洙. *Han'guk hyŏndae hoehwasa* 韓國現代繪畵史 [Geschichte der zeitgenössischen koreanischen Malerei], Seoul: Han'guk Ilbosa 1975

Klaproth, J., übers. und hrsg. *San kokf tsou ran to sets, ou Aperçu général des trois Royaumes*, Paris und London: The Oriental

Translation Fund 1832

Klein-Bednay, Ildikó. „Staatsporträt und Ereignisbild: Zu den Darstellungen des Meiji-Tennō", *Das Bildnis der Kunst des Orients*, hrsg. Martin Kraatz, Jürg Meyer zur Capellen und Dietrich Seckel, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1990, pp. 289-305

Korean Paintings of Today, P'yŏngyang: Foreign Languages Publishing House 1980

Ko Yu-sŏp 高裕燮. *Han'guk misulsa kŭp mihak non'go* 韓國美術史 及 美學論攷 [Essays über koreanische Kunst und Ästhetik], Seoul: T'ongmun'gwan 1963

———— . *Han'guk misul munhwasa nonch'ong* 韓國美術文化史論叢 [Sammlung von Studien zur Geschichte der künstlerischen Kultur Koreas], Seoul: T'ongmun'gwan 1966

———— . *Chosŏn hwaron chipsŏng* 朝鮮畵論集成 [Sammlung von Schriften zur koreanischen Malerei], 2 Bde., Seoul: Kyŏngin Munhwasa ²1976

Kuksa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe 국사편찬위원회, hrsg. *Han'guksa* 한국사 [Geschichte Koreas], 25 Bde., Seoul: Kuksa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe 1983-1984

Kultermann, Udo. *Architekten der Dritten Welt*, DuMont Dokumente, Köln: DuMont Buchverlag 1980

Kümmel, Otto. *Die Kunst Chinas, Japans und Koreas*, Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1929

Kŭmsŏng Ch'ulp'ansa 金星出版社, hrsg. *Han'guk kŭndae hoehwa sŏnjip* 韓國近代繪畵選集 [Ausgewählte Werke moderner koreanischer Malerei], 27 Bde., Seoul: Kŭmsŏng Ch'ulp'ansa 1990

Kuno, Yoshi S. *Japanese Expansion to the Asiatic Continent: A Study in the History of Japan with Special Reference to Her International Relations with China, Korea and Russia*, 2 vols., Berkeley: University of California Press 1937 und 1940

Laufer, Berthold. „Christian Art in China", *Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*, Jg. XIII (1910), pp. 100-118, 11 Tafeln und 11 Abbildungen

Laures, Johannes. „Koreas erste Berührung mit dem Christentum", *Zeitschrift für Missionswissenschaft und Religionswissenschaft*, 40. Jg. (1956), pp. 177-188

Lautensach, Hermann. *Korea: A Geography Based on the Author's Travels and Literature*, hrsg., übers. aus dem Deutschen und mit einem rev. und erw. Index von Katherine und Eckart Dege, Berlin, Heidelberg, New York, London, Paris und Tōkyō: Springer-Verlag 1988

Ledyard, Gari. *The Dutch Come to Korea*, Seoul: Royal Asiatic Society, Korea Branch & Taewon Publishing Company 1971

———— . „Korean Travelers in China over Four Hundred Years, 1488-1887", *Occasional Papers on Korea*, No. 2 (March 1974), pp. 1-42

———— . „Hong Taeyong and His *Peking Memoir*", *Korean Studies*, Vol. 6 (1982), pp. 63-103

Lee, Hee-Soo, „Early Korean-Arabic Maritime Relations Based on Muslim Sources", *Korea Journal*, Vol. 31, No. 2 (Summer 1991), pp. 21-32

Lee, Ki-baik. *A New History of Korea*, übers. aus dem Koreanischen von Edward W. Wagner und Edward J. Shultz, Cambridge, Massachusetts und London: Harvard University Press 1984

Leifer, Walter. „Paul-Georg von Möllendorff — Gelehrter und Staatsmann in einer Übergangszeit", *Tonga munhwa* 東亞文化, Nr. 20 (Dezember 1982), pp. 215-262

Linhart, Sepp. „Das Entstehen eines modernen Lebensstils in Japan während der Taishō-Periode (1912-1926)", *Saeculum*, Bd. XXV (1974), Heft 1, pp. 115-127

Lin, Yutang, hrsg. *Chinesische Malerei — Eine Schule der Lebenskunst: Schriften chinesischer Meister*, übers. aus dem Engl. von Liselotte Eder, Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1967

Loehr, George Robert. *Giuseppe Castiglione (1688-1766): Pittore di Corte di Ch'ien-lung, Imperatore della Cina*, Rom: Instituto Italiano 1940

Luk, Bernard Hung-kay. „A Serious Matter of Life and Death: Learnd Conversations at Foochow in 1627", *East Meets West: The Jesuits in China, 1582-1773*, hrsg. Charles E. Ronan und Bonnie B.C. Oh, Chicago: Loyola University Press 1988, pp. 173-206

Magnus, Friedrich. „Ein Besuch am Hofe von Korea", *Globus*, Bd. 82 (1902), pp. 158-161

Martel, Émile. *Gaijin no mi taru Chōsen gaikō hiwa* 外人の觀たる朝鮮外交秘話 [Die verborgenen Geschichten koreanischer Diplomatie aus der Sicht eines Ausländers], hrsg. Kosaka Sadao 小坂貞雄, Keijō: Chōsen Gaikō Hiwa Shuppankai 1934

Matsuo, Takayoshi. „The Japanese Protestants in Korea", 2 Teile, *Modern Asian Studies*, Vol. 13, No. 3 (1979), pp. 401-429 und Vol. 13, No. 4 (1979), pp. 581-615

Maunier, René. *Sociologie coloniale: Introduction a l'étude du contact des races*, Paris: Les Éditions Domat-Montchrestien 1932

McCune, Evelyn. *The Arts of Korea: An Illustrated History*, Rutland, Vermont und Tōkyō: Charles E. Tuttle Company 1962

McCune, George M. „The Exchange of Envoys between Korea and Japan during the Tokugawa Period", *The Far Eastern Quarterly*, Vol. V, No. 3 (May 1946), pp. 308-325

McCune, Shannon. „Some Korean Maps", *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. L (1975), pp. 70-102

———. „The Korean Cartographic Tradition: Its Cross-Cultural Relations", *Papers of the 1st International Conference on Korean Studies*, Sŏngnam 1980, pp. 724-740

Minjok Chŏnggyŏng Munhwa Yŏn'guso 民族政經文化研究所, hrsg. *Ch'inilp'a kunsang* 親日派群像 [Die Gruppe der Japanfreunde], Bd. 1, Seoul: Samsŏng Munhwasa 1948 (zweiter Band nicht erschienen)

Miyagawa, Torao. *Modern Japanese Painting: An Art in Transition*, übers. aus dem Japanischen und bearb. von Imai Toshizo, Palo Alto, California, Tōkyō und London: Kodansha International Ltd. und Ward Lock & Co., Ltd. 1967

Moellendorff, R. von. *P.G. von Moellendorff: Ein Lebensbild*, Leipzig: Otto Harrassowitz 1930

Mun Myŏng-dae 文明大. *Han'guk misulsahagŭi iron'gwa pangbŏp* 韓國美術史學의 理論과 方法 [Theorien und Methoden koreanischer Kunstgeschichtswissenschaft], Yŏrhwadang misul mun'go 30, Seoul: Yŏrhwadang ²1990

Nahm, Andrew C., hrsg. und eingel. *Korea Under Japanese Colonial Rule: Studies of the Policy and Techniques of Japanese Colonialism*, Korean Studies Series II, Kalamazoo: Western Michigan

University, The Center for Korean Studies 1973

Needham, Joseph [et al], *The Hall of Heavenly Records: Korean Astronomical Instruments and Clocks 1380-1780*, Antiquarian Horological Society Monograph 25, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne und Sydney: Cambridge University Press 1986

No Kye-hyŏn 盧啓鉉. *Han'guk oegyosa yŏn'gu* 韓國外交史研究 [Studie zur koreanischen Diplomatiegeschichte], Seoul: Kabin Ch'ulp'ansa 1983

O Kwang-su 吳光洙. *Han'guk hyŏndae misulsa: ch'ŏn'gubaengnyŏn ihu hanguk misurŭi chŏn'gae* 韓國現代美術史: 1900년 이후 한국미술의 전개 [Geschichte der modernen koreanischen Kunst: Die Entwicklung der koreanischen Kunst nach 1900], Yŏrhwadang misul sŏnsŏ 24, Seoul: Yŏrhwadang 1979

———— . *Han'guk kŭndae misurŭi sasang not'ŭ* 韓國近代美術思想 노트 [Notizen zum Gedankengut der modernen koreanischen Kunst], Kyoyanginŭl wihan sinsŏ 11, Seoul: Ilchisa 1987

———— . *Han'guk misurŭi hyŏnjang* 한국미술의 현장 [Koreanische Kunst in flagranti], Onŭrŭi nonp'yŏngjip, Seoul: Chosŏn Ilbosa 1988

Oppert, Ernst. *Ein verschlossenes Land: Reisen nach Corea*, Leipzig: Brockhaus 1880

O Se-ch'ang 吳世昌. *Kŭnyŏk sŏhwajing* 槿域書畵徵 [Literarische Nachweise zu Malerei und Kalligrafie Koreas], Keijō: Kyemyŏng Kurakpu 1928

Paik, L. George. *The History of Protestant Missions in Korea 1832-1910*, Series of Reprints of Western Books on Korea 6, rev. Ausg., Seoul: Yonsei University Press ³1980

Paik, Syeung-gil, hrsg. *Modern Korean Painting*, Seoul: Korean National Commission for UNESCO 1971

Pak Chi-wŏn 朴趾源. *Yŏn'amjip* 燕巖集 [Yŏn'am Pak Chi-wŏns Werke], 20 kwŏn in 6 Bde., hrsg. Kwŏn Yŏng-ch'ŏl 權榮喆, Keijō 1932, fotomech. Nachdr. in einem Bd., Seoul: Kyŏngin Munhwasa 1982

Pak Chŏng-hŭi 朴正熙. *Kukkawa hyŏngmyŏnggwa na* 國家와 革命과 나 [Die Nation, die Revolution und ich], Seoul: Hyangmunsa 1963

[————] Park Chung Hee. *Ein Weg für unser Volk: Betrachtungen zum sozialen Wiederaufbau*, übers. aus dem Koreanischen von Heidi Kang, Seoul: Dong-a Verlag 1964

Pak No-su 朴魯壽. „Han'gukhwaŭi chinsu ko'gu 韓國畵의 眞髓考究 [Überlegungen zur Quintessenz der koreanischen Malerei]", *Yesul yŏn'gu nonmunjip* 藝術研究論文集 (1986), pp. 218-239

Pak Yŏng-bang 朴英芳 [et al]. „Onŭrŭi han'guk misul, muŏsi munjeinga 오늘의 韓國美術, 무엇이 문제인가 [Koreanische Kunst von heute, was sind die Probleme?]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 16 (Winter 1980), pp. 71-85

Pak Yong-suk 朴容淑. *Han'gukhwaŭi segye* 韓國畵의 世界 [Die Welt der koreanischen Malerei], Kyoyanginŭl wihan sinsŏ 4, Seoul: Ilchisa 1975

———— . *Han'guk misurŭi kiwŏn* 韓國美術의 起源 [Die Herkunft koreanischer Kunst], Seoul: Yegyŏng Sanŏpsa 1990

———— [et al]. *Han'guk hyŏndae misul chŏnjip* 韓國現代美術全集 [Gesammelte Werke moderner koreanischer Kunst], 20 Bde., Seoul: Han'guk Ilbosa 1977-1979, 2. Auflage, Seoul: Chŏnghan Ch'ulp'ansa 1983

Pak, Youngsook. „Western Research on Korean Art History", *Twenty Papers on Korean Studies Offered to Professor W.E. Skillend*,

Cahiers d'Études coréennes 5, hrsg. Daniel Bouchez, Robert C. Provine und Roderick Whitfield, Paris: Collège de France, Centre d'Études Coréennes 1989, pp. 219-229

Palm, Christine. „Who was Hubert Vos and what was he doing in Seoul in 1898?", *Korea Quarterly*, Vol. 1, No. 1 (Winter 1979), pp. 53-57

Park Seong-rae. „Hong Tae-yong's Idea of the Rotating Earth", *Korea Journal*, Vol. 20, No. 8 (August 1980), pp. 21-29

Pawlowski, Auguste. „Historique de la connaissance de la Corée, d'après la cartographie", *Bulletin de la Société de Géographie de Rochefort*, tome 26 (1904), pp. 216-225

Perzyński, Friedrich. „Antwort darauf", *Ostasiatische Zeitschrift*, 6. Jg., Heft 1/2 (April-September 1917), pp. 114-116

Queneau, Raymont, hrsg. *Histoire de l'Art*, tome 1 (Le Monde Non-Chrétien), Encyclopédie de la pléiade, Paris: Gallimard 1961

Rhee, Jong-Soo. *Presse und Politik in Korea: Der Kampf der koreanischen Presse um nationale Pressefreiheit bis 1945*, Sozialwissenschaftliche Studien 41, Bochum: Studienverlag Dr. N. Brockmeyer 1987

Ricci, Matteo. *The True Meaning of the Lord of Heaven (T'ien-chu Shih-i)*, Vriétés Sinologiques, Nouvelle Série 72, übers. aus dem Chinesischen und mit einer Einführung und Anm. von Douglas Lancashire und Peter Hu Kuo-chen, St. Louis und Taibei: The Institute of Jesuit Sources und The Ricci Institute 1985

———— und Nicolas Trigault. *Entrada nella China de' Padri della Compagnia del Gesù (1582-1610)*, Rückübersetzung aus dem Lateinischen von Antonio Sozzini, mit einer Einl. von Joseph Shih und Carlo Laurenti, Rom: Edizioni Paoline 1983

Richthofen, Ferdinand Freiherr von. *China: Ergebnisse eigener Reisen und darauf gegründeter Studien*, 5 Bde., Berlin: Verlag von Dietrich Reimer 1877-1912

Riekel, August, hrsg. *Koreanica: Festschrift Prof. Dr. Andre Eckardt zum 75. Geburstag*, Baden-Baden: Verlag August Lutzeyer 1960

Robinson, Michael E. „Colonial Publication Policy and the Korean Nationalist Movement", *The Japanese Colonial Empire, 1895-1945*, hrsg. Ramon H. Myers und Mark R. Peattie, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1984, pp. 312-343

Ronan, Charles E. und Bonnie B.C. Oh, hrsg. *East Meets West: The Jesuits in China, 1582-1773*, Chicago: Loyola University Press 1988

Rosenfield, John M. „Western-Style Painting in the Early Meiji Period and its Critics", *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, hrsg. Donald H. Shively, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1971, pp. 181-219

Rousset, Huguette. *Arts de la Corée*, Fribourg: Office du Livre 1977

„Rubensŭga kŭrin han'guginŭi ch'osang 루벤스가 그린 한국인의 肖像 [Das von Rubens gezeichnete Porträt eines Koreaners]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 28 (Winter 1983), p. 199

Runge, Kurt. *Unsoung Pai erzählt aus seiner koreanischen Heimat*, Darmstadt: Kulturbuch-Verlag 1950

Rutt, Richard, überarb. „James Gale's Translation of the Yonhaeng-nok: An Account of the Korean Embassy to Peking, 1712- 1713", *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. XLIV (1974), pp. 55-144

———— . *James Scarth Gale and His History of the Korean People*, Seoul: Royal Asiatic Society, Korea Branch ³1983

Sasse, Werner. „*Minjung* Theology and Culture", *Papers of the British Association for Korean Studies*, Vol. 1 (1991), pp. 29-43

Sayers, Robert. „Potters and Christians: New Light on Korea's First Catholics", *Korean Culture*, Vol. 6, No. 2 (June 1985), pp. 27-35

———— . „Of Korean Nights and Tigers: An Interview with Evelyn McCune", *Korean Culture*, Vol. 8, No. 4 (Winter 1987), pp. 26-38

———— und Ralph Rinzler. *The Korean* Onggi *Potter*, Smithsonian Folklife Studies 5, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press 1987

Schapiro, Meyer. „Style", *Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory*, hrsg. A.L. Kroeber, Chicago: The University of Chicaco Press 1953, pp. 287-312

Seckel, Dietrich. „Some Characteristics of Korean Art II: Preliminary Remarks on Yi Dynasty Painting", *Oriental Art*, New Series Vol. XXV, No. 1 (Spring 1979), pp. 62-73

Siebold, Philipp Franz von. *Nippon: Archiv zur Beschreibung von Japan und dessen Neben- und Schutzländern: Jezo mit den südlichen Kurilen, Krafto, Koorai und den Liukiu-Inseln, nach japanischen und europäischen Schriften und eigenen Beobachtungen verarbeitet*, 7 Abteilungen, Leiden und Amsterdam: J.G. La Lau 1832-1851

Silva, Anil de. *Chinesische Landschaftsmalerei am Beispiel der Höhlen von Tun-Huang*, übers. aus dem Englischen von Leopold Voelker, Kunst der Welt 22, Baden-Baden: Holle Verlag ²1965

Sim Kwang-hyŏn 沈光鉉. „Han'guk kŭnhyŏndae misulsa yŏn'guŭi munjewa chŏnmang 한국 近現代미술사연구의 문제와 전망 [Probleme und Perspektiven moderner und gegenwärtiger Kunstgeschichtsforschung in Korea]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 45 (Frühling 1988), pp. 135-144

Skillend, W.E. „The Texts of the First New Novel in Korean", *Asia Major*, New Series Vol. XIV, part 1 (September 1968), p. 21-62

Sŏ Chŏng-ch'ŏl 徐楨哲. „Yŏksajŏgŭro pon sŏkugojidoe nat'anan han'guk 歷史的으로 본 西歐古地圖에 나타난 한국 [Das Erscheinen Koreas in alten europäischen Karten aus historischer Sicht]", *Chirihak* 地理學, Nr. 24 (Oktober 1981), pp. 39-53

Sŏk, Do-ryun. „Painter Chang U-song", *Korea Journal*, Vol. 7, No. 7 (July 1967), pp. 34-36

Sŏ Pong-nam 徐奉南. *Kidokkyo misul* 基督教美術 [Christliche Kunst], Seoul: Mogyangsa 1978

Spence, Jonathan D. *The Memory Palace of Matteo Ricci*, New York: Viking Penguin 1984

Suh, Dae-Sook. *Korean Communism 1945-1980: A Reference Guide to the Political System*, Honolulu: The University Press of Hawaii 1981

———— . *Kim Il Sung: The North Korean Leader*, New York: Columbia University Press 1988

Sullivan, Michael. *Chinese Art in the Twentieth Century*, mit einem Vorwort von Sir Herbert Read, Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1959

———— . „Some Possible Sources of European Influence on Late Ming and Early Ch'ing Painting", *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*, Taibei 1972, pp. 595-635

———— . *The Meeting of Eastern and Western Art: From the Sixteenth Century to the Present Day*, London: Thames and Hudson 1973

Swann, Peter. *Art in China, Korea and Japan*, London: Thames and Hudson 1963 (dt. Ausg.: *Die Kunst des Fernen Ostens: China, Korea, Japan*, übers. aus dem Englischen von Lydia Brüll, München und Zürich: Droemersche Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf. 1966)

Taehan Min'guk Yesulwŏn 大韓民國藝術院. *Yesul ch'ongnam: Han'guk misul-sa nonjŏ haejep'yŏn* 藝術總攬: 韓國美術史論著解題編 [Die Künste im Überblick: Bibliografie von Studien zur koreanischen Kunstgeschichte], Seoul: Taehan Min'guk Yesulwŏn 1983

Taeuber, Irene B. *The Population of Japan*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1958

Tanaka Hisao 田中日左夫. *Nihon no sensōga: sono keifu to tokushitsu* 日本の戰爭畫: その系譜と特質 [Japanische Kriegsbilder: Herkunft und Charakteristik], Tōkyō: Kabushiki Kaisha 1985

„Treaty Between Japan and Korea", im Anhang von F.A. McKenzie. *The Tragedy of Korea*, New York: E.P. Dutton & Co. 1908, pp. 309-310

Umehara Sueji 梅原末治. *Chōsen kodai no bunka* 朝鮮古代の文化 [Die Kultur des koreanischen Altertums], Tōkyō: Takakiri Shoin 1946

Underwood, Horace H. „Occidental Literature on Korea", *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. XX (1931), pp. 1-15

———— . „A Partial Bibliography of Occidental Literature on Korea from Earliest Times to 1930", *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. XX (1931), pp. 17-185 und I-XVI

Vanderstappen, Harrie. „Chinese Art and the Jesuits in Peking", *East Meets West: The Jesuits in China, 1582-1773*, hrsg. Charles E. Ronan und Bonnie B.C. Oh, Chicago: Loyola University Press 1988, pp. 103-126

Veit, Veronika. „Jean-Denis Attiret: Ein Jesuitenmaler am Hofe Qianlongs", *Europa und die Kaiser von China* (Ausstellungskatalog), hrsg. Berliner Festspiele GmbH, Frankfurt/M.: Insel Verlag 1985, pp. 144-155 und 381

Verbeek, J. und Ilja M. Veldman, komp. *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Bd. 16, Amsterdam: Van Gendt 1974

„Video Artist Paik Visiting Seoul", *Korea Newsreview*, Vol. 13, No. 26 (June 30, 1984), p. 8

Violet, Renée. *Einführung in die Kunst Koreas*, Seemann-Beiträge zur Kunstwissenschaft, Leipzig: VEB E.A. Seemann Verlag 1987

Vos, Frits. „Master Eibokken on Korea and the Korean Language: Supplementary Remarks to Hamel's Narrative", *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. L (1975), pp. 7-42

———— . *Die Religionen Koreas*, Die Religionen der Menschheit 22,1, Stuttgart, Berlin, Köln und Mainz: Verlag W. Kohlhammer 1977

Vos, Hubert. „Autobiographical Letter (New York, Oktober 1911)", *Kuhan-mal migugin hwaga Posŭga kŭrin Kojong hwangje ch'osanghwa t'ŭkpyŏl chŏnsi* 舊韓末美國人畫家 보스가그린 高宗皇帝肖像畫特別展示 [Sonderausstellung des von dem amerikanischen Maler Vos zu Ende der Yi-Zeit gemalten Porträts Kaiser Kojongs], hrsg. Kungnip Hyŏndae Misulgwan 國立現代美術館, Seoul: Kungnip Hyŏndae Misulgwan 1982, 10 Seiten (unpaginiert)

Wallis, Helen. „Die Kartographie der Jesuiten am Hof in Peking", *Europa und die Kaiser von China* (Ausstellungskatalog), hrsg. Berliner Festspiele GmbH, Frankfurt/M.: Insel Verlag 1985,

107-121 und 380

Walraven, Boudewijn C.A. „Korean Genre Paintings in the Netherlands and around the World", *Korea Journal*, Vol. 23, No. 1 (January 1983), pp. 26-34 (ebenso in: *Traditional Korean Painting*, hrsg. Korean National Commission for UNESCO, Seoul und Arch Cape, Oregon: The Si-sa-yong-o-sa Publishers, Inc. & Pace International Research, Inc. 1983, pp. 67-81)

Warncke, Carsten-Peter. *Pablo Picasso, 1881-1973*, 2 Bde., hrsg. Ingo F. Walther, Köln: Benedikt Taschen Verlag 1991

Weems, Benjamin B. *Reform, Rebellion and the Heavenly Way*, Tucson, Arizona: The University of Arizona Press ²1966

Weiner, Michael. *The Origins of the Korean Community in Japan 1910-1923*, Studies on East Asia, Manchester: Manchester University Press 1989

Weisberg, Yvonne M.L. und Gabriel P. Weisberg. *Japonisme: An Annotated Bibliography on the Japanese Influence on Western Art, 1854-1910*, Reference Library of the Humanities 695, New York: Garland Publishing 1990

Wells, Kenneth M. „Yun Ch'i-ho and the Quest for National Integrity: The Formation of a Christian Approach to Korean Nationalism at the End of the Chosŏn Dynasty", *Korea Journal*, Vol. 22, No. 1 (January 1982), pp. 42-59

———— . *New God, New Nation: Protestants and Self-Reconstruction Nationalism in Korea 1896-1937*, Honolulu: University of Hawaii Press 1990

Whitfield, Roderick und Pak Young-sook, hrsg. *Korean Art Treasures*, mit einem Vorwort von John Rosenfield, Seoul: Yekyong Publications Co., LTD 1986

Wŏn Tong-sŏk 元東石. „Haebang sasimnyŏn han'guk misul: pip'yŏnggwa chŏnŏllijŭmŭi chŏn'gae 해방 40년 한국미술: 비평과 저널리즘의 전개 [40 Jahre koreanische Kunst seit der Befreiung: Entwicklung von Kritik und Journalismus]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 34 (Sommer 1985), pp. 79-86

———— . „Han'guk inmulhwaŭi t'ŭksŏnggwa han'gye: kŭndae ihu sŏyanghwarŭl chungsimŭro 한국人物의 특성과 한계: 近代이후 西洋畵를 중심으로 [Die stilistischen Besonderheiten und das typisch Koreanische der koreanischen Porträtmalerei unter besonderer Berücksichtigung der Malerei im westlichen Stil in der Moderne]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 38 (Sommer 1986), pp. 143-150

Wontroba, Gerd und Ulrich Menzel. *Stagnation und Unterentwicklung in Korea: Von der Yi-Dynastie zur Peripherisierung unter japanischer Kolonialherrschaft*, mit einem Vorwort von Dieter Senghaas, TRANSFINES 9, Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain 1978

Woodson, Yoko. „The Problem of Western Influence", *The Restless Landscape: Chinese Painting of the Late Ming Period*, hrsg. James Cahill, Berkeley: University of Art Museum 1971, pp. 14-18

Wortley, Clare Stuart. „Rubens' Drawings of Chinese Costume", *Old Master Drawings*, Vol. IX (December 1934), pp. 40-47

Wright, Arthur F. „Der moderne Forscher und die chinesische Geschichtsschreibung", übers. aus dem Amerikanischen von Karl-Theo Humbach, *Saeculum*, Bd. XXIII (1972), Heft 4, pp. 323-331

Wunsch, Richard. *Arzt in Ostasien: Authentische Berichte über Medizin*

und Zeitgeschehen von 1901 bis 1911 in Korea, Japan und China aus der Feder des kaiserlich-koreanischen Hofarztes, hrsg. und erl. Gertrud Claussen-Wunsch, Büsingen/Hochrhein: Krämer Verlagsgesellschaft 1976

Yamaguchi Masayuki 山口正之. „Sinchō ni okeru zai shi ōjin to chōsen shishin 清朝に於ける在支歐人と朝鮮使臣 [Die Europäer und die koreanischen Gesandtschaften in Qing-China]", *Shigaku zasshi* 史學雜誌, Bd. 44 (1933), pp. 795-824

———— . „Yakushi Hwang Sa-yŏng hakusho 譯註黃嗣永帛書 [Eine Übersetzung von Hwang Sa-yŏngs Seidenbrief]", *Chōsen gakuho* 朝鮮學報, Nr. 2 (Oktober 1951), pp. 121-154

———— . *Chōsen seikyōshi* 朝鮮西教史 [Geschichte des koreanischen Christentums], Tōkyō: Yūsankaku 1967

Yanagi Muneyoshi 柳宗悅. *Chōsen to sono geijutsu* 朝鮮とその藝術 [Korea und seine Kunst], Tōkyō: Sōbunkaku 1922

[————] Yanagi, Sōetsu. *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*, mit einem Vorwort von Shōji Hamada, übertragen aus dem Japanischen von Bernard Leach, Tōkyō und Palo Alto, California: Kodansha International Ltd. 1972

Yang, Key P. und Gregory Henderson. „An Outline History of Korean Confucianism", 2 Teile, *Journal of Asian Studies*, Vol. XVII, No. 1 (1958), pp. 81-101 und Vol. XVIII, No. 2 (1959), pp. 259-276

Yi Chung-sŏp 李仲燮. *Kŭril su ŏmnŭn sarangŭi pitkkalkkajido* 그릴 수 없는 사랑의 빛깔까지도 [Selbst bis hin zur unsichtbaren Farbe der Liebe], Seoul: Han'guk Munhaksa 1980

Yi Hae-ch'ang 李海暢. *Han'guk sisa manhwasa* 韓國時事漫畵史 [Geschichte der koreanischen Pressekarikatur], Seoul: Ilchisa 1982

Yi Il 李逸. *Han'guk misul, kŭ onŭrŭi ŏlgul* 韓國美術, 그 오늘의 얼굴 [Das Antlitz koreanischer Kunst heute], Konggan saech'aek 1, Seoul: Konggansa 1982

[————] Lee Yil. „The Influence of French Art on Korean Art: What is French and What is Korean", *Korea Journal*, Vol. 26, No. 6 (June 1986), pp. 44-50

———— . *Hyŏndae misuresŏŭi hwanwŏn'gwa hwaksan* 현대미술에서의 환원과 확산 [Reduktion und Diffusion in der zeitgenössischen Kunst], Seoul: Yŏrhwadang 1991

———— und Sŏ Sŏng-nok 서성록. *Pukhanŭi misul* 북한의 미술 [Die Kunst Nordkoreas], Pukhan munhwayesurŭi ihae 6, Seoul: Koryŏwŏn 1990

Yi Ku-yŏl 李龜烈. „Sŏhwa Misulhoe 書畵美術會 [Das Kunst-Institut für Kalligrafie und Malerei]", *Misul charyo* 美術資料, Nr. 13 (Dezember 1969), pp. 12-25

———— . „Sŏyanghwadanŭi t'aedong 西洋畵壇의 胎動 [Erste Schritte der Maler des westlichen Stils]", *Misul charyo* 美術資料, Nr. 14 (Dezember 1970), pp. 6-17

———— . *Han'guk kŭndae misul san'go* 韓國近代美術散考 [Bemerkungen zur modernen Kunst Koreas], Ŭryu mun'go 90, Seoul: Ŭryu Munhwasa 1972

———— . *Na Hye-sŏk iltaegi: eminŭn sŏn'gakchayŏnnŭnira* 羅蕙錫 一代記: 에미는 先覺者였느니라 [Biografie von Na Hye-sŏk: Die Mutter war eine Wegbereiterin], Seoul: Tonghwa Ch'ulp'ansa 1974

———— . *Kŭndae han'guk misurŭi chŏn'gae* 近代韓國美術의 展開 [Die Entwicklung der modernen koreanischen Kunst], Yŏrhwadang misul mun'go 27, Seoul: Yŏrhwadang 1977

———— . „Yi Chong-u: ch'ŏt P'ari suhagŭi nangman'gwa p'ungnyu 李鍾禹:

첫 파리 修學의 浪漫과 風流 [Yi Chong-u: Romantik und Eleganz des frühen Pariser Studentenlebens]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 17 (Frühling 1981), pp. 116-130

———— . „Hyubŏt'ŭ Posŭ: sipkusegimare han'gugŭl ch'atawattŏn ch'ŏt sŏyangin hwaga 휴버트 보스: 19세기말에 韓國을 찾아왔던 첫 서양인 화가 [Hubert Vos: Der erste westliche Maler, der Korea am Ende des 19. Jahrhunderts besuchte]", *Kuhanmal migugin hwaga Posŭga kŭrin Kojong hwangje ch'osanghwa t'ŭkpyŏl chŏnsi* 舊韓末美國人畵家 보스가그린 高宗皇帝肖像畵 特別展示 [Sonderausstellung des von dem amerikanischen Maler Vos zu Ende der Yi-Zeit gemalten Porträts Kaiser Kojongs], hrsg. Kungnip Hyŏndae Misulgwan 國立現代美術館, Seoul: Kungnip Hyŏndae Misulgwan 1982, 4 Seiten (unpaginiert)

———— . „Ko Hŭi-dong - Kim Kwan-hoŭi chahwasang 高羲東 - 金觀鎬의 자화상 [Ko Hŭi-dongs und Kim Kwan-hos Selbstbildnisse]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 25 (Frühling 1983), pp. 79-81

———— . „Wich'ang O Se-ch'ang: kŭ pitnago oeroun saengae 葦滄 吳世昌: 그 빛나고 외로운 生涯 [Wich'ang O Se-ch'ang: Sein ehrenvoller und einsamer Lebensweg]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 27 (Herbst 1983), pp. 107-120

———— . „Kŭndae han'guk misulgwa p'yŏngnonŭi taedu, ch'ŏn'gubaengnyŏn — ch'ŏn'gubaeksasibonyŏn 近代韓國美術과 評論의 擡頭, 1900-1945 [Die moderne koreanische Kunst und das Aufkommen von Kritik, 1900-1945]", *Han'guk hyŏndae misurŭi hyŏngsŏnggwa p'yŏngnon* 韓國現代美術의 形成과 評論, Bd. 1, hrsg. Hanguk Misul P'yŏngnon'ga Hyŏphoe 한국미술평론가협회, Seoul: Yŏrhwadang ²1984, pp. 83-96

———— . *Kŭndae han'gukhwaŭi hŭrŭm* 近代韓國畵의 흐름 [Moderne Malerei des koreanischen Stils im Fluß der Zeit], Mijin sinsŏ 3, rev. Ausg., Seoul: Mijinsa 1984

———— . „Han'guk kat'ollik misul ibaengnyŏnŭi kwejŏk 韓國가톨릭美術 2백년의 궤적 [Die Spuren von 200 Jahren katholischer Kunst in Korea]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 29 (Frühling 1984), pp. 63-77

———— . „Saengdongjŏgin saeksangp'yohyŏn'gwa kibŏpsangŭi seryŏnmi: Yi In-sŏngŭi sillae chŏngmul 생동적인 색상표현과 기법상의 세련미: 이인성의 실내정물 [Farbenintensive Ausdruckskraft und anmutige Feinheit in der technischen Ausführung: Yi Insŏngs Stilleben]", *Kana at'ŭ* 가나아트, Nr. 4 (November/Dezember 1988), pp. 94-95

———— [et al]. „Haebang kongganŭi han'guk misul 해방공간의 한국미술 [Koreanische Kunst nach der Befreiung]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 44 (Winter 1987), pp. 41-74

Yi Kwang-nin 李光麟. „Yu Kil-chunŭi kaehwa sasang — *Sŏyu kyŏnmun*ŭl chungsimŭro 兪吉濬의 開化思想: 西遊見聞을 中心으로 [Yu Kil-chuns Aufklärungsgedankengut — unter besonderer Berücksichtigung des *Sŏyu kyŏnmun*]", *Yŏksa hakpo* 歷史學報, Nr. 75/76 (Dezember 1977), pp. 199-250

———— . *Kaehwap'awa kaehwa sasang yŏn'gu* 開化派와 開化思想 研究 [Untersuchung über die Gruppe der Aufklärer und ihr Gedankengut], Seoul: Ilchogak 1989

Yi Kwang-su 李光洙. „Yesul p'yŏnggaŭi p'yojun 藝術 評價의 標準 [Kriterien für die Bewertung von Literatur und Künsten]", *Tonggwang* 東光, Erstausgabe (Mai 1926), pp. 38-41

Yi Kyŏng-sŏng 李慶成. „Sŏhwa Hyŏphoe ch'angnip chŏnhu 書畵協會創立前後 [Die Gründung der Gesellschaft für Kalligrafie und Ma-

lerei]", *Misul charyo* 美術資料, Nr. 4 (Dezember 1961), pp. 4-10

[———] Lee, Kyung-Sung. „Influence of Western Painting Styles on Korean Art During the Late Yi Dynasty Period: On the Introduction of Western Painting", *Journal of Social Sciences and Humanities*, No. 26 (June 1967), pp. 56-66

——— . „Han'guk kündae misul yuksimnyön sosa 韓國 近代美術 60年 小史 [Abriß der 60-jährigen Geschichte moderner koreanischer Kunst]", *Han'guk kündae misul: Han'guk kündae misul yuksimnyönjön torok* 韓國近代美術: 韓國近代美術 60年展 圖錄, hrsg. Kungnip Hyöndae Misulgwan 國立現代美術館, Seoul: Kwangmyöng Ch'ulp'ansa 1973

——— . *Han'guk kündae misul yön'gu* 韓國近代美術研究 [Untersuchung über die moderne koreanische Kunst], Tonghwa yesul sönsö, Seoul: Tonghwa Ch'ulp'an Kongsa 1974

——— . „Chu Kyöngüi saenghwalgwa yesul 朱慶의 生活과 藝術 [Leben und Werk von Chu Kyöng]", *Konggan* 공간/*SPACE*, Nr. 89 (September 1974), pp. 16-18

——— . *Kündae han'guk misulga non'go* 近代韓國美術家論考 [Bemerkungen zu den modernen Künstlern Koreas], 2 Bde., Kyoyang-inül wihan sinsö 2 und 13, Seoul: Ilchisa 1974-1989

——— . „Kündae han'gugüi misulgasang 近代韓國의 美術家像 [Die Typen koreanischer Künstler der Moderne]", *Yesul nonmunjip* 藝術論文集, Bd. 14 (1975), pp. 84-101

——— . „Han'guk kündae hwaga chosaüi i ye 韓國近代畵家調査의 二例 [Zwei Beispiele für eine Studie über moderne koreanische Maler]", *Misul charyo* 美術資料, Nr. 21 (Dezember 1977), pp. 47-52

——— . „P'yöngnon pujaeüi p'ungt'o 評論不在의 風土 [Ein Klima der Abwesenheit von Kritik]", *Wölgan chungang* 月刊中央, Oktober 1972, nachgedruckt in Yi Kyöng-söng 李慶成, *Hyöndae han'guk misurüi hyönhwang* 現代韓國美術의 現況, Seoul: Ilchisa ²1978, p. 353-355

——— . *Hanguk kündae hoehwa* 韓國近代繪畵 [Moderne koreanische Malerei], Han'guk munhwa yesul taegye 5, Seoul: Ilchisa 1980

——— . „Mach'imnae palgyöndoen Im Yong-ryönüi yuhwa 마침내 발견된 任用璉의 油畵 [Letztendlich die Ölmalereien von Im Yong-ryön entdeckt]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 22 (Sommer 1982), pp. 72-74

Yi Myöng-jae 李明宰. „Ilcheüi kömyöri sinmunhage kkich'in yönghyang 日帝의 檢閱이 新聞學에 끼친 影響 [Der negative Einfluß der Zensur auf die Publizistik während der japanischen Herrschaft]", *Ömun yön'gu* 語文研究, Bd. 3, Nr. 1 & 2 (Frühling/Sommer 1975), pp. 250-268

Yi Nüng-hwa 李能和. *Chosön kidokkyo küp oegyosa* 朝鮮基督教及外交史 [Geschichte des Christentums und der Außenbeziehungen Koreas], Keijō: Kidokkyo Ch'angmunsa 1928, 2 Teile in einem Bd., fotomech. Nachdr. Seoul: Sinhan Sörim 1968

Yi Sön-yöng 이선영 [et al]. *Han'guk kündae munhak pip'yöngsa yön'gu* 한국 근대문학 비평사 연구 [Eine Untersuchung über die Geschichte moderner koreanischer Literaturkritik], Segye ch'ongsö 30, Seoul: Segye 1989

Yi Su-gwang 李晬光. *Chibong yusöl* 芝峰類設 [Chibongs thematische Diskurse], 20 kwön, Hansöng 1614, Neudruck in der Reihe: Segye sasang kyoyang chönjip 10, 2 Bde., hrsg. und übers. aus dem Chinesischen von Nam Man-söng 南晩星, Seoul: Üryu Munhwasa

^{3}1978

Yi T'ae-ho 李泰豪. „Taegu hwadan yuksimnyŏnŭi palchach'wi 대구화단 60년의 발자취 [Auf den Spuren der 60-jährigen Geschichte der Malerzirkel in Taegu]", *Kyegan misul* 季刊美術, Nr. 33 (Frühling 1985), pp. 143-148

———— . „K'at'allok'ŭŭi misul chŏngbobunsŏk 카탈로그의 미술 정보분석 [Eine Analyse des Informationsgehalts von Ausstellungskatalogen]", *Si'gakkwa ŏnŏ* 시각과 언어, Nr. 2 (Sonderheft über moderne koreanische Kunst und Kunstkritik, Oktober 1985), pp. 128-144

———— . „Ch'inil misurinŭi myŏnnat chakp'umsarye 친일미술인의 몇낱 작품사례 [Einige Arbeiten pro-japanischer Künstler]", 3 Teile, *Kana at'ŭ* 가나아트, Nr. 20 (Juli/August 1991), pp. 40-43, Nr. 21 (September/Oktober 1991), pp. 122-129 und Nr. 22 (November/Dezember 1991), pp. 154-162

Yi Tongju 李東州. *Han'guk hoewa sosa* 韓國繪畵小史 [Kleine Geschichte der koreanischen Malerei], Sŏmun mun'go 1, Seoul: Sŏmundang 1972, rev. Ausg. 1982

———— . *Han'guk hoewa saron* 韓國書畵史論 [Historische Abhandlungen zur koreanischen Malerei], Seoul: Yŏrhwadang 1987

Yi Tu-hyŏn 李杜鉉. *Han'guk sin'gŭksa yŏn'gu* 韓國新劇史研究 [Eine Untersuchung zur Geschichte des Neuen Theaters in Korea], rev. Ausg., Seoul: Seoul Taehakkyo Ch'ulp'anbu ^{4}1986

Yi Ŭi-hyŏn 李宜顯. *To'gokchip* 陶谷集 [To'goks gesammelte Werke], 32 kwŏn, Hansŏng 2. Hälfte des 18. Jh., fotomech. Nachdr. von kwŏn 2-4, 29 und 30 in *Yŏnhaengnok sŏnjip* 燕行錄選集, Bd. 2, hrsg. Taedong Munhwa Yŏn'guwŏn, Sŏnggyun'gwan Taehakkyo 大東文化研究院, 成均館大學校, Seoul: Sŏnggyun'gwan Taehakkyo 1962, pp. 417-520

Yi Yong-bŏm 李龍範. „Pŏpchusa sojangŭi sinpŏp ch'ŏnmun tosŏre taehayŏ 法住寺所藏의 新法天文圖說에 對하여 [Über die im Tempel Pŏpchu-sa aufbewahrte astronomische Karte]", *Yŏksa hakpo* 歷史學報, Nr. 31 (August 1966), pp. 1-66 und Nr. 32 (Dezember 1966), pp. 59-119

Yu, Hong-jun. „Footprints of Art Criticism in Korea: From Absence of Criticism to Ideological Criticism", *Korea Journal*, Vol. 26, No. 1 (January 1986), pp. 28-37 (frz. Ausg.: „La critique artistique en Corée: De l'absence de critique à une critique idéologique", *Revue de Corée*, Vol. 18, No. 1 (Printemps 1986), pp. 16-30)

Yu Kŭn-jun 劉槿俊. *Hyŏndae misullon* 現代美術論 [Abhandlung über moderne Kunst], Pagyong mun'go 100, Seoul: Pagyongsa 1976

Yun Ch'i-ho 尹致昊. *Yun Ch'i-ho ilgi* 尹致昊日記 [Tagebuch von Yun Ch'i-ho], Han'guk saryo ch'ongsŏ 19, 10 Bde., hrsg. Kuksa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe 국사편찬위원회, Seoul und Kwach'ŏn: Kuksa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe 1971-1988

Yun Hŭi-sun 尹喜淳. *Han'guk misulsa yŏn'gu: minjok misure taehan tansang* 韓國美術史研究: 民族美術에 對한 斷想 [Untersuchung zur Geschichte der koreanischen Kunst: Einige Gedanken über die Volkskunst], Seoul: Seoul Sinmunsa 1945

Yun Il-chu 尹一柱. „Munho'gaebanggwa sin kŏnch'ugŭi yuip (ch'ŏnp'albaek-p'alsimnyŏn-ch'ŏn'gubaeksimnyŏn) 門戶開放과 新建築의 流入 (1880-1910) [Die Öffnung des Landes und die Einführung neuer Architektur, 1880-1910]", *Han'guk hyŏndae misulsa: kŏnch'uk* 韓國現代美術史: 建築, hrsg. Han'guk Hyŏndae Misulgwan 韓國現代美術館, Seoul: Tonghwa Ch'ulp'an'gongsa 1978, pp. 11-35

Yun Pŏm-mo 尹凡牟. „Ko Hŭi-dong 高羲東", *Kyegan misul* 季刊 美術, Nr. 23 (Herbst 1982), pp. 47-62
———— . *Han'guk hyŏndae misul paengnyŏn* 한국현대미술 100년 [100 Jahre moderne koreanische Kunst], Seoul: Hyŏnamsa 1984
———— . „Putkwa maŭmŭl kadadŭmgo 붓과 마음을 가다듬고 [Pinsel und Herz besänftigen]", *Kana at'ŭ* 가나아트, Nr. 1 (Mai/Juni 1988), pp. 104-109
———— . „Pundanminjokkwa yesulgaŭi chwajŏl 분단민족과 예술가의 좌절 [Ein geteiltes Volk und das Scheitern der Künstler]", *Kana at'ŭ* 가나아트, Nr. 2 (Juli/August 1988), pp. 117-123
———— . „*Misul segye* p'yojŏl sa'gŏnŭl sŭlp'ŏham 「미술세계」 표절 사건을 슬퍼함 [Trauer um die Plagiat-Affäre von *Misul segye*]", *Kana at'ŭ* 가나아트, Nr. 19 (Mai/Juni 1991), pp. 26-27
Zimmermann, Ernst. *Koreanische Kunst*, Hamburg: Carl Griese [1895]
Zozayong. *Guardians of Happiness: Shamanistic Tradition in Korean Folk Painting*, Seoul: Emileh Museum 1982
[————] Zo, Za-yong und U Fan Lee. *Traditional Korean Painting: A Lost Art Rediscovered*, Tōkyō und New York: Kodansha International Ltd. 1990

Ausstellungskataloge

Berliner Festspiele GmbH, hrsg. *Europa und die Kaiser von China*, Frankfurt/M.: Insel Verlag 1985
Chōsen Sōtokufu, Chōsen Bijutsu Tenrankai 朝鮮總督府, 朝鮮美術展覽會. *Chōsen bijutsu tenrankai zuroku* 朝鮮美術展覽會圖錄 [Illustrierter Katalog zur Koreanischen Kunstausstellung], 19 Bde., Keijō: Chōsen Shashin Tsūshinsha 1922-1940, fotomech. Nachdr. Seoul: Kyŏngin Munhwasa 1982
Evangelische Erwachsenenbildung Niedersachsen, hrsg. *Unerwünschte Bilder: Hong, Sung-Dam, Holz- und Linolschnitte aus Südkorea*, Göttingen: Ev. Erwachsenenbildung Niedersachsen 1990
Goepper, Roger, Ji Hyun Whang und Roderick Whitfield, hrsg. *Kunstschätze aus Korea*, Köln und Hamburg: Museum für Ostasiatische Kunst und Museum für Kunst und Gewerbe 1984
The Japan Foundation, hrsg. *Japanische Malerei im westlichen Stil, 19. und 20. Jahrhundert*, Tōkyō und Köln: The Japan Foundation und Museum für Ostasiatische Kunst 1985
Kungnip Chungang Pangmulgwan 國立中央博物館. *Chosŏn sidae t'ongsinsa* 朝鮮時代通信使 [Die Gesandtschaften nach Japan während der Yi-Zeit], Seoul: Samhwa Ch'ulp'ansa 1986
Kungnip Hyŏndae Misulgwan 國立現代美術館, hrsg. *Han'guk kŭndae misul: Han'guk kŭndae misul yuksimnyŏnjŏn torok* 韓國近代美術: 韓國近代美術 60年展 圖錄 [Moderne koreanische Kunst: Katalog zur Ausstellung 60 Jahre Moderne Koreanische Kunst], Seoul: Kwangmyŏng Ch'ulp'ansa 1973
———— , hrsg. *Kuhanmal migugin hwaga Posŭga kŭrin Kojong hwangje ch'osanghwa t'ŭkpyŏl chŏnsi* 舊韓末美國人畵家 보스가그린 高宗皇帝肖像畵特別展示 [Sonderausstellung des von dem amerikanischen Maler Vos zu Ende der Yi-Zeit gemalten Porträts Kaiser Kojongs], Seoul: Kungnip Hyŏndae Misulgwan 1982
Lim, Chung-Hi und Andreas Jung, hrsg. *Malttugi: Texte und Bilder aus der Minjung-Kulturbewegung in Südkorea*, Heidelberg: Koreagruppe

der ESG-Heidelberg 1986
Prunner, Gernot und Cho Hŭng-yun 趙興胤. *Ki-san-Genremalereien / Kisan p'ungsoktoch'ŏp* 箕山風俗圖帖, Seoul: Pŏmyangsa 1984
Sinsegye Misulgwan 新世界美術館, hrsg. *Haegŭm chakka yuhwajŏn* 解禁作家油畵展 [Ausstellung von Ölgemälden der nicht mehr vom Verbot betroffenen Künstler], Seoul: Sinsegye Misulgwan 1990
Société du Salon d'Automne. *Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin Gravure, Architecture et Art Décoratif*, Paris: Société du Salon d'Automne 1938

Unveröffentlichte Arbeiten

Baldwin, Frank Prentiss. „The March First Movement: Korean Challenge and Japanese Response" (Ph.D. thesis), New York: Columbia University 1969
Choi Bae, Soon-taek. „Kalligraphie und Kunsttheorie des Kim Chŏnghŭi (1786-1857)" (Dissertation), Köln: Universität zu Köln 1982
Dong, Wonmo. „Japanese Colonial Policy and Practice in Korea, 1905-1945: A Study in Assimilation" (Ph.D. thesis), Washington, D.C.: Georgetown University 1965
Kao, Maychíng Margaret. „China's Response to the West in Art: 1898-1937" (Ph.D. thesis), Stanford, California: Stanford University 1972
Karsten, Bernd-Uwe. „Politische Tendenzen in der japanischen Malerei und Zeichnung der Jahre von 1920 bis 1945 dargestellt am Beispiel der proletarischen Künstlerbewegung Japans" (Dissertation), Bonn: Universität Bonn 1978
Kim Hyŏn-suk 金炫淑. „Ch'ŏn'gubaeksamsimnyŏndaeŭi han'guk sŏyanghwadan 1930年代의 韓國西洋畵壇 [Die koreanischen Maler des westlichen Stils in den 1930er Jahren]" (M.A.-Arbeit im Fach Kunstgeschichte), Seoul: Hongik Universität 1984
Kim, Kee-hong. „L'influence de la peinture des lettrés des Qing sur la peintre coréenne des XVIIIe et XIXe siècles" (nouveau doctorat), Paris: Université Paris IV 1990
Kim Yong-ch'ŏl 金容哲. „Han'guk kŭndae misul p'yŏngnon yŏn'gu: ch'ŏn'gubaengnyŏn'gyŏng put'ŏ ch'ŏn'gubaeksasibonyŏn haebangjŏnkkaji 韓國近代美術評論研究: 1900年 頃부터 1945年 解放前 까지 [Eine Studie zur modernen koreanischen Kunstkritik: Von der Jahrhundertwende bis zur Befreiung im Jahre 1945]" (M.A.-Arbeit im Fach Malerei), Seoul: Hongik Universität 1977
King, J.R.P. „Korean Language Studies in the USSR: Past, Present and Future" (unveröffentlichtes Manuskript), London 1991
Киреева, Л. И. „Роль Чон Сона и художников-жанристов XVIII века в развитии национальной культуры Кореи" (Dissertation), Moskau: Universität Moskau 1973
Kwon, Young-pil. „Die Entstehung der ‚koreanischen' Bambusmalerei aus der Mitte der Yi-Dynastie (1392-1910): Ihre gedankliche Begründung und Stilfragen" (Dissertation), Köln: Universität zu Köln 1985
O Pyŏng-uk 吳秉昱. „Yi Chung-sŏbŭi pip'yŏngjŏk yŏn'gu 李仲燮의 批評的研究 [Eine kritische Studie zu Yi Chung-sŏp]" (M.A.-Arbeit im Fach Westliche Malerei), Seoul: Seoul National University 1988

Zeitungen

Chosŏn ilbo 朝鮮日報
Chungang ilbo 中央日報
Frankfurter Allgemeine Zeitung
Han'guk ilbo 韓國日報
The Korea Herald
Maeil sinbo 每日新報
Maeil sinmun 每日新聞
Der Ostasiatische Lloyd
Tonga ilbo 東亞日報
Tongnip sinmun 독립신문/*The Independent* (Hansŏng)
Vossische Zeitung

Wichtige benutzte Lexika und Handbücher

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, 6 Bde., hrsg. Hans Vollmer, Leipzig: VEB E.A. Seemann Verlag 1953-1962

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., hrsg. Ulrich Thieme, Felix Becker, Fred C. Willis und Hans Vollmer, Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann und Verlag von E.A. Seemann 1907-1950

Clark, Donald N., komp. und hrsg. *Yanghwajin Seoul Foreigners' Cemetery, Korea: An Informal History, 1890-1984*, Seoul: Yongsan RSOK Library 1984

Dehergne, Joseph, komp. *Répertoire des Jésuites de Chine de 1552 à 1800*, Bibliotheca Instituti Historici S.I. 37, Rom und Paris: Institutum Historicum S.I. und Letouzey & Ané 1973

Dictionary of Ming Biography, 1368-1644, 2 Bde., komp. und hrsg. L. Carrington Goodrich und Chaoying Fang, New York: Columbia University Press 1976

Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs, 10 Bde., komp. E. Bénézit, Paris: Librairie GRÜND 1976

A Handbook of Korea, komp. und hrsg. Korean Overseas Information Service, Seoul: Korean Overseas Information Service ⁸1990

Han'gugŭi munhwayesulsang ch'ŏn'gubaengp'alsipch'illyŏn 한국의 문화예술상: *1987* [Verzeichnis der Kultur und Kunstpreise Koreas: 1987], Munhwayesul charyo ch'ongsŏ I, komp. und hrsg. Hanguk Munhwayesul Chinhŭngwŏn 韓國文化藝術振興院, Seoul: Hanguk Munhwayesul Chinhŭngwŏn 1987

Han'gukhak yŏn'gu inmyŏngnok: ch'ŏn'gubaengp'alsipsamnyŏn 韓國學研究人名錄: 1983 / *Directory of Researchers in Korean Studies: 1983*, komp. und hrsg. Han'guk Chŏngsinmunhwa Yŏn'guwŏn 韓國精神文化研究院, Sŏngnam: Han'guk Chŏngsinmunhwa Yŏn'guwŏn 1983

Han'guk inmyŏng taesajŏn 韓國人名大事典 [Großes biografisches Lexikon koreanischer Persönlichkeiten], komp. Han'guk Inmyŏng Taesajŏn P'yŏnch'ansil 韓國人名大事典編纂室, rev. Ausg., Seoul: Sin'gu Munhwasa 1986

Han'guk minsok taegwan 韓國民俗大觀 [Abriß des koreanischen Brauchtums], 6 Bde., komp. und. hrsg. Koryŏ Taehakkyo, Minjongmunhwa Yŏnguso 高麗大學校, 民族文化研究所, Seoul: Koryŏ Taehakkyo, Minjongmunhwa Yŏn'guso 1982

Han'guk misul sajŏn 韓國美術事典 [Lexikon der koreanischen Kunst], Hanguk yesul sajŏn II, komp. und hrsg. Taehan Min'guk Yesulwŏn 大韓民國藝術院, Seoul: Taehan Min'guk Yesulwŏn 1985

Hong Sŏn-p'yo 洪善杓, Yi T'ae-ho 李泰浩 und Yu Hong-jun 俞弘濬, komp. *Han'guk hoehwasa yŏnp'yo* 韓國繪畵史年表 [Zeittafel zur Geschichte der koreanischen Malerei], Seoul: Chungang Ilbosa 1986

Hyŏndae misulga inmyŏng sajŏn: Han'guk misulga p'yŏn 現代美術家人名辭典: 韓國美術家篇 [Biografisches Lexikon moderner Künstler: Koreanische Künstler], Yŏrhwadang misul mun'go 24, komp. Kompilationskomitee unter Leitung von O Kwang-su 吳光洙, rev. Ausg., Seoul: Yŏrhwadang 1983

Kim, Tai-jin, hrsg. und übers. aus dem Koreanischen. *A Bibliographical Guide to Traditional Korean Sources*, Seoul: Korea University, Asiatic Research Center 1976

Koschatzky, Walter. *Die Kunst des Aquarells: Technik, Geschichte, Meisterwerke*, unter Mitarbeit von Christine Ekelhart, Kristin Widlar und Stephanie Winkelbauer, Salzburg und Wien: Residenz Verlag 1982

———— . *Die Kunst der Graphik: Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag ^{7}1983

Kuksa taesajŏn 國史大事典 [Enzyklopädie der koreanischen Geschichte], komp. Yi Hong-jik 李弘稙, Seoul: Samyŏng Ch'ulp'ansa 1984

Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., hrsg. Wolfgang Braunfels, Rom, Freiburg, Basel und Wien: Herder ^{2}1990

Losos, Ludvík. *Die Technik der Malerei: Handbuch der Arbeitsvorgänge und der Geschichte der Maltechnik*, übers. aus dem Tschechischen von Eva Švorčíková, Hanau/M.: Verlag Werner Dausien 1988

Miklós, Pál. *Das Drachenauge: Einführung in die Ikonographie der chinesischen Malerei*, übers. aus dem Ungarischen von Heribert Thierry, Leipzig: Koehler & Amelang 1981 (text- und seitenidentische „Partnerausgabe" unter dem Titel: *Chinesische Malerei: Geschichte, Technik, Theorie*, Köln und Wien: Böhlau Verlag 1982)

Moidrey, Joseph de, komp. *La hiérarchie catholique en Chine, en Corée et au Japon (1307-1914)*, Variétés Sinologiques 38, Zi-ka-wei bei Shanghai: [Mission Press(?)] 1914

Munhak yesul sajŏn 문학예술사전 [Literatur- und Kunstlexikon], komp. Sahoe Kwahagwŏn, Munhak Yŏn'guso 사회과학원, 문학연구소, P'yŏngyang: Sahoe Kwahak Ch'ulp'ansa 1972

The New Encyclopædia Britannica, 32 Bde., Chicago, Genf, London, Manila, Paris, Rom, Seoul, Sydney, Tōkyō, Toronto: Encyclopædia Britannica, Inc. ^{15}1985

Paekkwajŏnsŏ 백과전서 [Enzyklopädie], 6 Bde., komp. und hrsg. Kwahak Paekkwasajŏn Ch'ulp'ansa 과학 백과사전 출판사, rev. Ausg., P'yŏngyang: Kwahak Paekkwasajŏn Ch'ulp'ansa 1982-1984

Pfister, Louis, komp. *Notices biographiques et bibliographiques sur les Jésuites de l'ancienne mission de Chine, 1552-1773*, Variétés Sinologiques 59 & 60, 2 Bde., Shanghai: Mission Press 1932 und 1934, fotomech. Nachdr. Nendeln: Kraus Reprint 1971

Pukhan inmyŏng sajŏn 北韓人名辭典 [Lexikon nordkoreanischer Persönlichkeiten], komp. Tongsŏ Munje Yŏn'guso 東西問題研究所, Seoul:

Chungang Ilbosa 1981

Roberts, Laurance P., komp. *A Dictionary of Japanese Artists: Painting, Sculpture, Prints, Lacquer*, mit einem Vorwort von John M. Rosenfield, New York und Tōkyō: Weatherhill 1976

Society of Friends of Eastern Art, komp. *Index of Japanese Painters*, Tōkyō: Society of Friends of Eastern Art 1940, fotomech. Nachdr. Rutland, Vermont und Tōkyō: Charles E. Tuttle Company ^{8}1982

Tonga wŏnsaek segye taebaekkwasajŏn 동아 원색세계대백과사전 [Tongas großes Konversationslexikon der Welt], 30 Bde., komp. Tonga Ch'ulp'ansa Paekkwasajŏnbu 동아출판사 백과사전부, komp. Seoul: Tonga Ch'ulp'ansa ^{4}1986

Tongyang misul sajŏn 東洋美術事典 [Enzyklopädie der orientalischen Kunst], komp. Ch'oe Pyŏng-sik 崔炳植, Seoul: Kabŭl Ch'ulp'ansa 1989

Interviews

Yi Yŏng-jin 李英進 (geb. 1927), 9. Juli 1988, Seoul, Tonbandaufzeichnung

Kurt Runge (geb. 1906), 6. Dezember 1990, Berlin, Tonbandaufzeichnung

Abbildungen

(Vorbemerkung: Die angegebenen Bildunterschriften sind die jeweils ältesten feststellbaren bzw. die vom Künstler selbst vergebenen Titel. Für die Zeit der japanischen Herrschaft in Korea (1910-1945) konnten die japanischen Titel, unter denen die Bilder in damaligen Ausstellungskatalogen und anderen Publikationen erschienen, während des für die Anfertigung einer Magisterarbeit verfügbaren Zeitraums nicht alle ermittelt werden; auch trugen bis etwa 1939 die meisten Gemälde, Zeichnungen und Grafiken koreanischsprachige Titel. Der Einheitlichkeit halber werden daher nach heutigem koreanischen Usus für alle koreanischen Bilder koreanische Bildunterschriften angegeben. In Fällen, wo kein eigentlicher Originaltitel existiert, folgt dem vergebenen deutschen Titel kein koreanischsprachiger.)

(Abb. 1)
Peter Paul Rubens (1577-1640), „Mann in koreanischer Tracht", um 1617, schwarze Kreide mit Spuren von roter Kreide im Gesicht, 38,4 x 23,5 cm, (No. 83.GB.384, Drawings), J. Paul Getty Museum, Malibu, CA

(Abb. 2)
Nam June Paik (Paek Nam-jun 白南俊, geb. 1932) bei einer Performance *in memoriam* Joseph Beuys (1921-1986) vor der Hyundai Gallery in Seoul am 20. Juli 1990, Foto

(Abb. 3) Koreanisches Nationalmuseum für Moderne Kunst (Kungnip Hyŏndae Misulgwan 國立現代美術館), Kwach'ŏn

(Abb. 4)
Cover einer typischen *Minjung*-Publikation: die Zeitschrift *Sidae chŏngsin* 시대정신 [Zeitgeist], Nr. 2 (1985), mit einem Holzschnitt von Kim Yong-sin 金容辰 (geb. 1946), „Koreanerin (*Hanbandoyŏ* 한반도여)", 1984

(Abb. 5) „Porträt des chinesischen Generals Dong Shou 冬壽 (?-357 n.Chr.)“, um 357 n.Chr., Wandgemälde an der Westwand der westlichen Grabkammer von Anak-Grab 安岳 Nr. 3, Nordkorea

(Abb. 6) Yi In-sŏng 李仁星 (1912-1950), „Das Fenster (*Ch'angbyŏn* 窓邊)“, 1921, farbige Tusche auf Papier, 76,5 x 59 cm, Privatsammlung

(Abb. 7) Yi Yŏng-il 李英一 (Ch'unch'ŏn 春泉, geb. 1904), „Dorfmädchen (*Nongch'on ŏrini* 農村 어린이)", 1929, Farbe auf Seide, 155 x 144 cm, Koreanisches Nationalmuseum für Moderne Kunst, Kwach'ŏn

(Abb. 8) Yi In-sŏng 李仁星 (1912-1950), „An einem Herbsttag (*Kaŭrŭi ŏnŭnal* 가을의 어느날)", 1934, Öl auf Leinwand, 97 x 162,2 cm, Hoam Art Gallery, Seoul

(Abb. 9)
Chang U-sŏng 張遇聖 (Wŏlchŏn 月田, geb. 1912), „Atelier (*Hwasil* 畵室)“, 1943, Farbe auf Papier, 213 x 168 cm, Hoam Art Gallery, Seoul

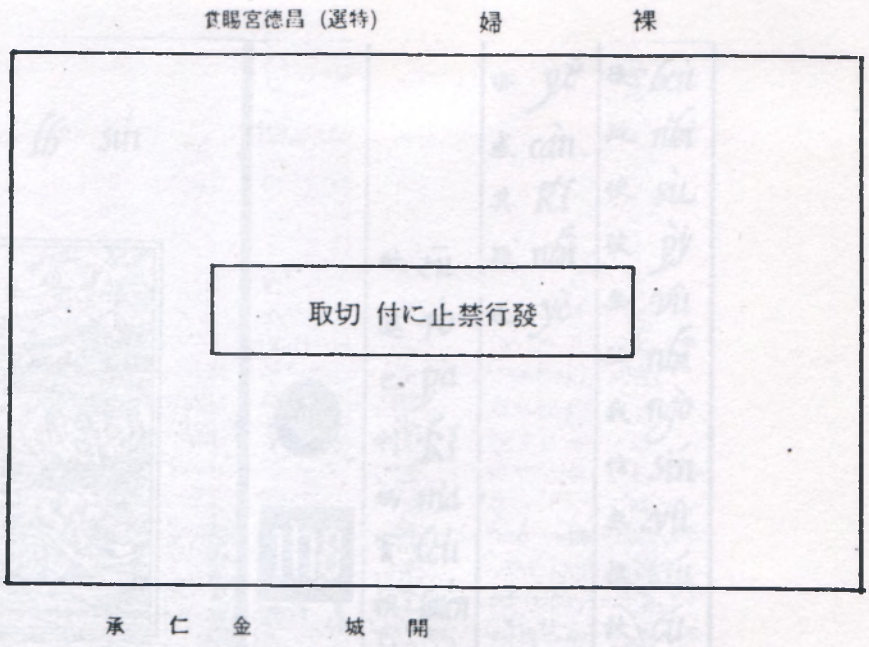
(Abb. 10)
Yi Yu-t'ae 李惟台 (Hyŏnch'o 玄艸, geb. 1916), „Ein Porträt (*Inmul iltae* 人物일대)“, 1943, Farbe auf Papier, 185 x 135 cm, im Besitz des Künstlers

(Abb. 11) Cho Sun-ho 趙舜鎬 (geb. 1956), „Der Vogel, der nicht fliegt VII (*Nalchi annŭn sae, ch'il* 날지않는 새 VII)", 1990, Tusche, Lack und Deckweiß auf Papier, Privatsammlung

(Abb. 12) Cho Wŏn-gang 趙元强 (geb. 1960), „Noch ein anderer Traum (*Tto tarŭn kkum* 또 다른 꿈)", 1991, Öl, Lack und Tusche auf Holz und Papier, Privatsammlung

(Abb. 13) Kang Se-hwang 姜世晃 (P'yoam 豹菴, 1713-1791), „Landschaft bei Songdo", Albumblatt, Tusche und Farbe auf Papier, 32,8 × 53,4 cm, Tongwŏn Museum of Fine Arts, Seoul

(Abb. 14)
Kim Chŏng-hŭi 金正喜 (1786-1857), „Orchidee (*Nan* 蘭)", Albumblatt, Tusche auf Papier, 55 × 30,6 cm, Sammlung Son Se-gi, Seoul



(Abb. 15) Eintragung im Katalog der *Sŏnjŏn*-Ausstellung von 1937 (*Chōsen bijutsu tenrankai zuroku* 朝鮮美術展覽會圖錄 [Illustrierter Katalog zur Koreanischen Kunstausstellung], Bd. 16, p. 51) mit den Angaben zum Maler (Kim In-sŭng), zum Bildtitel (Akt) und zum erhaltenen „Sonderpreis"; in der Mitte der Hinweis, daß die Fotografie des Bildes verboten worden ist

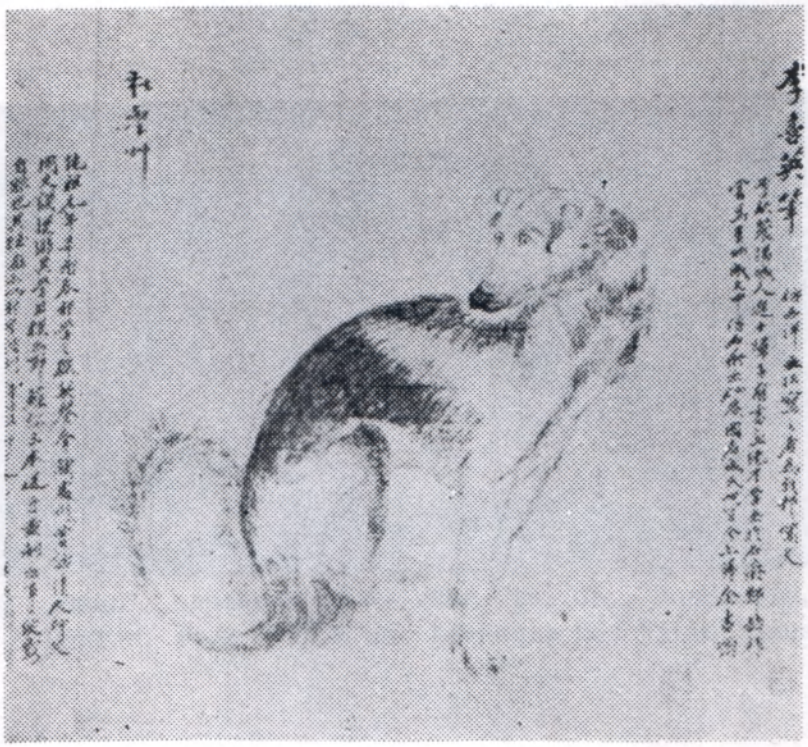
(Abb. 16) Kim In-sŭng 金仁承 (geb. 1911), „Akt (*Nudŭ* 누드)", 1937, Öl auf Leinwand, im Besitz des Künstlers

(Abb. 17) Zwei Seiten aus der Schrift *Chengshi moyuan* 程氏墨苑 [Herrn Chengs Tuschgarten, zwischen pp. 35 und 36 in ch. VIb] von Cheng Dayue 程大約 (1541-1616?); links der von Matteo Ricci (1552-1610) beigefügte Holzschnitt „Jesus und Petrus" von Antonie Wierix (um 1552-1624?), rechts die letzte Seite seines Kommentars zu diesem Holzschnitt

(Abb. 18)
Hieronymus Wierix (1551-1614), „Maria mit Kind", ein von Matteo Ricci (1552-1610) der Schrift *Chengshi moyuan* 程氏墨苑 [Herrn Chengs Tuschgarten] von Cheng Dayue 程大約 (1541-1616?) beigefügter Holzschnitt

(Abb. 19)
Kruzifix, 18. Jh.?, Holz und Metall, aus dem Besitz des Philosophen Chŏng Yak-yong 丁若鏞 (Tasan 茶山, 1762-1836), Märtyrer-Gedächtnis-Museum, Pusan

(Abb. 20) Hanekawa Tōei 羽川藤永 (Michinobu 道信, tätig um 1720-1740), „Illustration von der Parade der [koreanischen] Gesandtschaft (*Tsūshintsuka gyōretsuto* 通信使行列圖)", 1719/20 (?), Farbholzschnitt auf Papier, 69,7 x 91,2 cm, Städtisches Museum von Kōbe, Kōbe



(Abb. 21) Yi Hŭi-yŏng 李喜英 (Ch'uch'an 秋餐, alias Lukas Ri, ?-1801), „Hund (*Kyŏndo* 犬圖)", 1795, Tusche auf Papier

(Abb. 22) Kim Tu-ryang 金斗樑 (Namni 南里, 1696-1763) zugeschrieben, „Schwarzer Hund (*Hŭkkudo* 黑狗圖)", Mitte 18. Jh., Tusche auf Papier, 23 × 26,3 cm, Koreanisches Nationalmuseum, Seoul

(Abb. 23) „Hund“, unbekannter Meister, 19. Jh., Handrolle, Farbe auf Papier, 44,2 x 98,5 cm, Koreanisches Nationalmuseum, Seoul

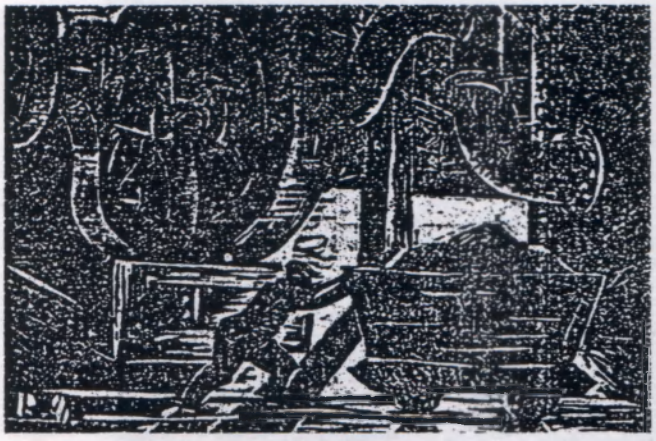
(Abb. 24)
„Hund“, Ausschnitt von Abb. 23

(Abb. 25) Kim Hong-do 金弘道 (Tanwŏn 檀園, 1745-nach 1814), „*Sŏdang*, konfuzianische Privatschule (*Sŏdangdo* 書堂圖)", Albumblatt, Tusche und leichte Farben auf Papier, 28 × 24 cm, Koreanisches Nationalmuseum, Seoul

(Abb. 26) Kim Tŭk-sin 金得臣 (1754-1822), „Störenfried (*P'ajŏkto* 破寂圖)", spätes 18. oder frühes 19. Jh., Albumblatt, Tusche und helle Farben auf Papier, 22,5 × 27,1 cm, Kansong Museum of Fine Arts, Seoul

(Abb. 27) Sin Yun-bok 申潤福 (1758-?), „Frauen beim Bade“, Tusche und Farben auf Papier, 28,3 x 35,2 cm, Kansong Museum of Fine Arts, Seoul

(Abb. 28)
Ch'oe Chi-wŏn 崔志元, „Die Blume des Bettlers (*Kŏrinŭi hwa* 乞人의 花)", 1939, Holzschnitt



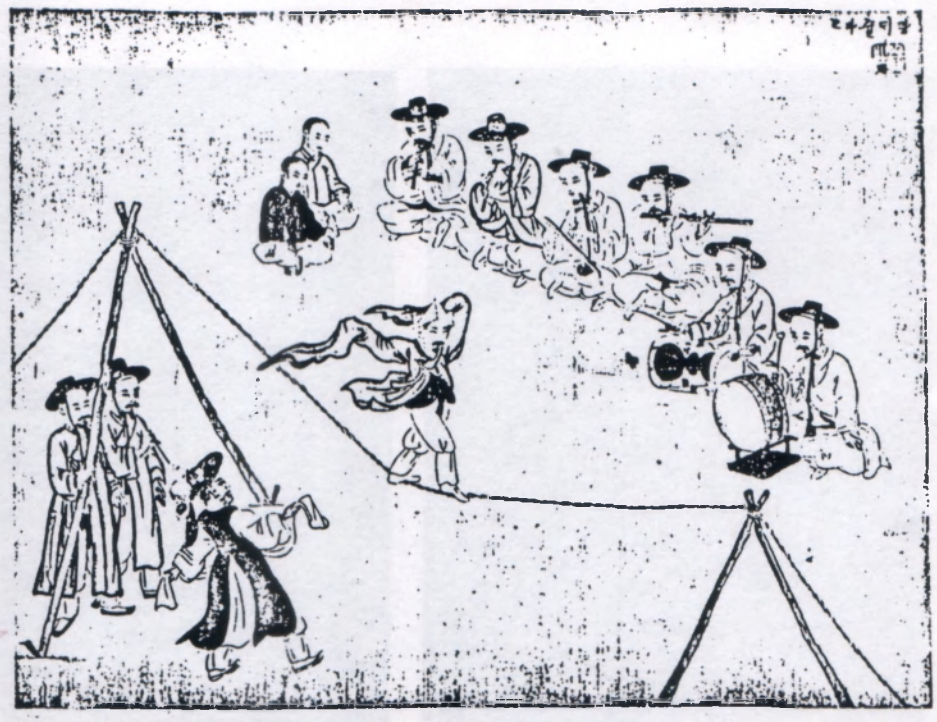
(Abb. 29)
Yi Sang-ch'un 이상춘, „Fabrik für Stickstoffdünger 1 (*Chilsobiryo kongjang 1* 질소비료공장 1)", 1932, Holzschnitt

(Abb. 30)
Yi Sang-ch'un 이상춘, „Fabrik für Stickstoffdünger 2 (*Chilsobiryo kongjang 2* 질소비료공장 2)", 1932, Holzschnitt

(Abb. 31) Kim Chung-hyŏn 金重鉉 (Ch'ŏmma 鐵馬, 1901-1953), „Der Steuereintreiber (*Seri* 稅吏)", 1930er Jahre, Öl auf Leinwand, 38 × 45 cm, Hoam Art Gallery, Seoul

(Abb. 32)
Kim Chun-gŭn 金俊根 (Kisan 箕山), „Domino (*Kolp'ae* 골패)", um 1886, Tusche und Farbe auf Papier, 20 × 16,3 cm, Museum der University of Pennsylvania, Philadelphia; als Farbendruck reproduziert in dem Buch: Stewart Culin, *Korean Games with Notes on the Corresponding Games of China and Japan*, Philadelphia: University of Pennsylvania 1895, Tafel zwischen pp. 104 und 105

(Abb. 33) Kim Chun-gün 金俊根 (Kisan 箕山), „Seilakrobat (*Chulgwangdae* 줄광대)", 1891 oder davor, Naturfarbe und weiße Schminke auf handgewebtem Baumwolltuch, 28,5 x 35 cm, Museum für Völkerkunde, Hamburg



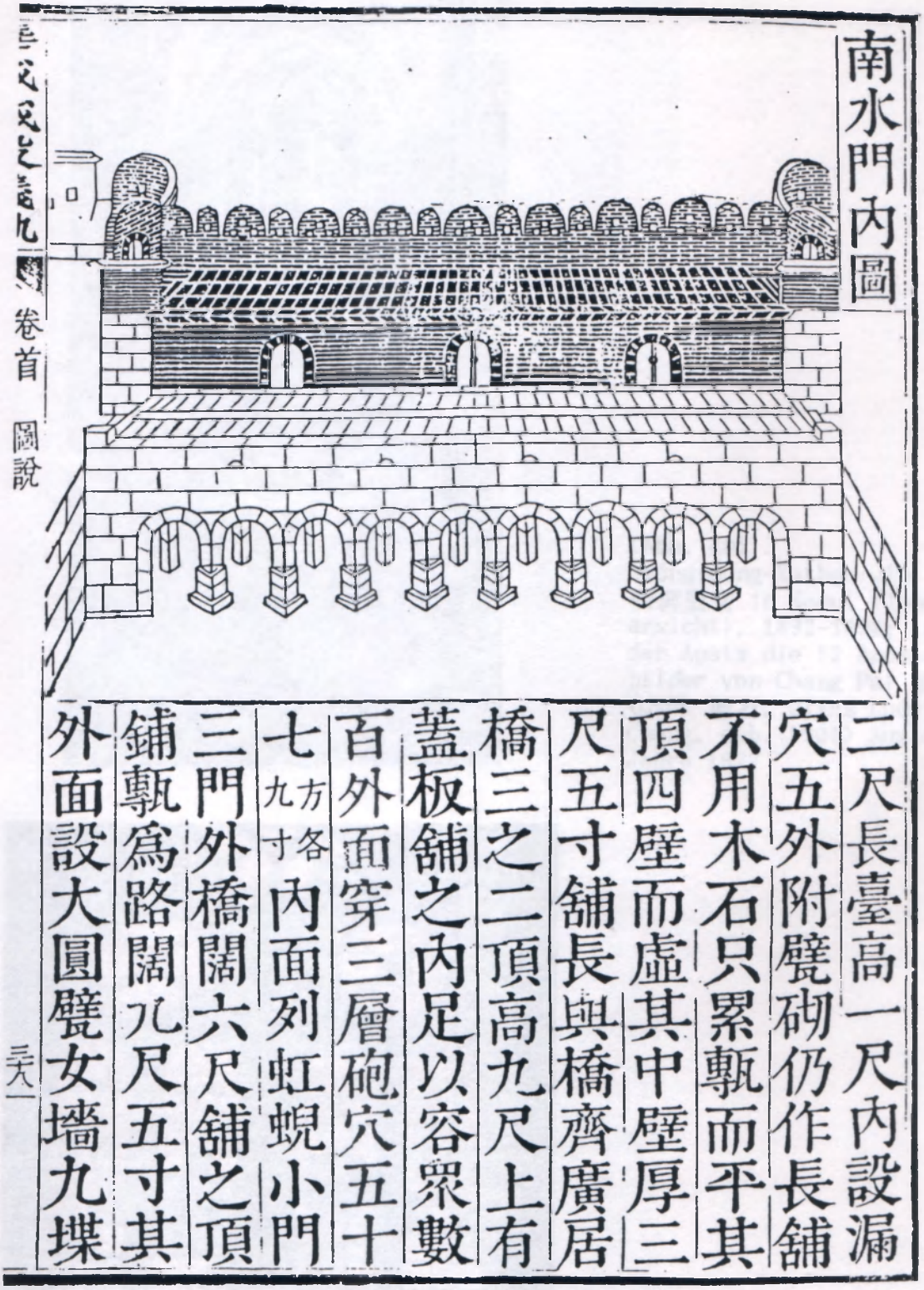
(Abb. 34) Kim Chun-gün 金俊根 (Kisan 箕山), „Seilakrobat (*Chulgwangdae* 줄광대)", 1891 oder davor; als Farbendruck reproduziert in dem Buch: A.E.J. Cavendish und H.E. Goold-Adams, *Korea and the Sacred White Mountain: Being a Brief Account of a Journey in Korea in 1891*, London: George Philip & Son 1894, Farbtafel zwischen pp. 62 und 63

(Abb. 35) Kim Chun-gŭn 金俊根 (Kisan 箕山), „Prozession der Braut zur Familie ihres Mannes (*Sinhaeng* 新行)", vor 1895, chin. Naturfarbe und weiße Schminke auf handgewebtem Baumwolltuch, 28,5 x 35 cm, Museum für Völkerkunde, Hamburg

(Abb. 36) Kim Chun-gŭn 金俊根 (Kisan 箕山), Zwei Holzschnitt-Illustrationen zu der von James Scarth Gale (alias Kiil 奇一, 1863-1937) und seiner Frau Harriet E.G. Heron Gale (1860-1908) 1893 in Shanghai gedruckten koreanischen Übersetzung von John Bunyans (1628-1688) *The Pilgrim's Progress* (London 1678 und 1684, kor. Titel: *T'yŏllo ryŏktyŏng* 텬로녁뎡)

(Abb. 37) An Chung-sik 安中植 (Simjŏn 心田, 1861-1919), „Königliches Bankett zur Feier des Koreanisch-japanischen Handelsabkommens von 1883“, 1883, Hängerolle, Tusche und Farbe auf Seide, Christliches Museum der Sungjŏn-Universität, Seoul

(Abb. 38)
An Chung-sik 安中植 (Simjŏn 心田, 1861-1919), „Frühlingsmorgendämmerung am Paegak-Berg (*Paegak ch'unhyo* 白岳春曉)“, 1915, Hängerolle, Farbe auf Seide, 125,9 x 51,5 cm, Koreanisches Nationalmuseum, Seoul



(Abb. 39) „Bild der Innenseite des Südwassertores (*Namsumun nae to* 南水門內圖)“, eine Seite (k. 1, 38a) des Buches *Hwasŏng sŏngyŏk ŭigwe* 華城城役儀軌, gedruckt um 1795, das Bild ist ein Holzschnitt, die Schriftzeichen sind mit beweglichen Bronzelettern gedruckt worden, 32,6 × 20,6 cm

(Abb. 40)
Myŏng-dong-Kathedrale 明洞聖堂 in Seoul (Innenansicht), 1892-1898; in der Apsis die 12 Apostelbilder von Chang Pal 張勃 (Usŏk 雨石, alias Ludwig Chang, geb. 1901) aus dem Jahre 1927

(Abb. 41)
Französische Buntglasfenster: „Fünfzehn Mysterien des Rosenkranzes", vor 1898, Myŏng-dong-Kathedrale 明洞聖堂, Seoul

(Abb. 42) Eine von 14 französischen Tafelmalereien aus der zweiten Hälfte des 19. Jh., die sich seit ca. 1901 in der Kyesan-dong-Kirche 桂山洞聖堂 in Taegu befinden

(Abb. 43) „Abrahams Opfer", abendländische Illustration aus einer im Jahre 1892 in Korea gedruckten Bibel

(Abb. 44) Hubert Vos (1855-1935), „Landscape of Hansŏng [Seoul]“, 1899, Öl auf Leinwand, 31 x 61 cm, Sammlung Hubert D. Vos, Greenwith, Connecticut

(Abb. 45)
Hubert Vos (1855-1935), „Min Sang-ho [閔商鎬, 1870-1933]“, 1899, Öl auf Leinwand, 76,5 × 61 cm, Sammlung Hubert D. Vos, Greenwith, Connecticut

(Abb. 46)
Hubert Vos (1855-1935), „Emperor Kojong [高宗, 1852-1919, reg. 1863-1907]“, 1899, Öl auf Leinwand, 199 × 92 cm, Sammlung Hubert D. Vos, Greenwith, Connecticut

(Abb. 47) Antonio Zeno Shindler (ursprünglich: Antonien Zeno, 1823?-1899), „King of Korea [Kojong 高宗, 1852-1919, reg. 1863-1907]“, 1890, Öl auf Leinwand, 106,7 × 71,1 cm, Sammlung der Smithsonian Institution, Washington, D.C.

(Abb. 48) Percival Lowell (1855-1916), „H.M., King of Korea [Kojong 高宗, 1852-1919, reg. 1863-1907]“ (Ausschnitt), 1884, Fotografie; veröffentlicht in Lowells 1885 in Boston publiziertem Buch *Chosön, the Land of Morning Calm*

(Abb. 49) Ko Hŭi-dong 高羲東 (Ch'un'gok 春谷, 1886-1965), „Selbstporträt - A (*Chahwasang* 自畵像, *A*)", 1915, Öl auf Leinwand, 61 × 45 cm, Koreanisches Nationalmuseum für Moderne Kunst, Kwach'ŏn

(Abb. 50) Ko Hŭi-dong 高羲東 (Ch'un'gok 春谷, 1886-1965), „Selbstporträt - B (*Chahwasang* 自畵像, *B*)", 1915, Öl auf Leinwand, 60,6 × 50 cm, Tōkyō Universität der Schönen Künste, Tōkyō

(Abb. 51)
Ko Hŭi-dong 高羲東 (Ch'un'gok 春谷, 1886-1965), „Im Garten (*Ŏnŭ ttŭreso* 어느 뜰에서)", 1922, Öl auf Leinwand, verschollen

(Abb. 52) Kim Kwan-ho 金觀鎬 (1890-?), „Abenddämmerung (*Sŏgyang* 夕陽)", 1916, Öl auf Leinwand, 127,5 x 127,5 cm, Tōkyō Universität der Schönen Künste, Tōkyō

(Abb. 53) Kim Kwan-ho 金觀鎬 (1890-?), „Am See (*Hosu* 湖水)", 1923 oder davor, Öl auf Leinwand, verschollen

(Abb. 54) Na Hye-sŏk 羅蕙錫 (Chŏngwŏl 晶月, 1896-1946) in koreanischer Tracht, Anfang der 20er Jahre

(Abb. 55) Na Hye-sŏk 羅蕙錫 mit ihrem Ehemann Kim U-yŏng 金雨英, Manzhouguo 1927, Foto

(Abb. 56) Na Hye-sŏk 羅蕙錫 (Chŏngwŏl 晶月, 1896-1946), „Tänzerinnen (*Muhŭi* 무희)", 1927 oder 1928, Öl auf Leinwand, 40 x 34 cm, Koreanisches Nationalmuseum für Moderne Kunst, Kwach'ŏn

(Abb. 57) Na Hye-sŏk 羅蕙錫 (Chŏngwŏl 晶月, 1896-1946), „Pierro und Pierrette (*Ppierowa so'nyŏ* 삐에로와 소녀)", 1928, Öl auf Leinwand, 63 x 51 cm, Privatsammlung

(Abb. 58) Na Hye-sŏk 羅蕙錫 (Chŏngwŏl 晶月, 1896-1946), „Selbstporträt (*Chahwasang* 自畵像)", um 1928, Öl auf Leinwand, 62,5 x 50 cm, Privatsammlung

(Abb. 59) Yi Chong-u 李鍾禹 (1899-1981), „Stilleben mit Puppe", 1927, Öl auf Leinwand, 17 × 14,5 cm, Koreanisches Nationalmuseum für Moderne Kunst, Kwach'ŏn

(Abb. 60) Yi Chong-u 李鍾禹 (1899-1981), „Frauenporträt", 1927, Öl auf Leinwand, 80 × 60 cm, Bibliothek der Yonsei Universität, Seoul

(Abb. 61) Yi Chong-u 李鍾禹 (1899-1981), „Der starre Blick (*Ŭngsi* 응시)“, 1926, Öl auf Leinwand, 50 × 61 cm, Museum der Koryŏ-Universität, Seoul

(Abb. 62) Chang Pal 張勃 (Usŏk 雨石, alias Ludwig Chang, geb. 1901), „Kolumba und Agnes Kim (*Kim Kollomba · Agŭnesŭ* 김골롬바 · 아그네스)“, 1925, Öl auf Leinwand, 69,5 × 46 cm, Sŏngbok-Gymnasium, Seoul

(Abb. 63)
Chang Pal 張勃 (Usŏk 雨石, alias Ludwig Chang, geb. 1901), „Der selige Pater Kim (*Pokcha Kim sinbu* 복자 김신부)", 1925, Öl auf Leinwand, 78 x 42 cm, Sŏngbok-Gymnasium, Seoul

(Abb. 64) Chang Pal 張勃 (Usŏk 雨石, alias Ludwig Chang, geb. 1901), „Bildnis der 79 Seliggesprochenen (*Ch'ilsipkuwi bokcha sŏnghwa* 79位福者聖畵)", zweite Hälfte 1920er Jahre, Öl auf Leinwand, Privatsammlung, Frankreich

(Abb. 65) Chang Pal 張勃 (Usŏk 雨石, alias Ludwig Chang, geb. 1901), „Christus am Kreuz (*Yesusang* 예수像)", 1941, Öl auf Leinwand, 45 × 60 cm, Sammlung der Mission San Carlos Borromeo del Río Carmelo, Carmel

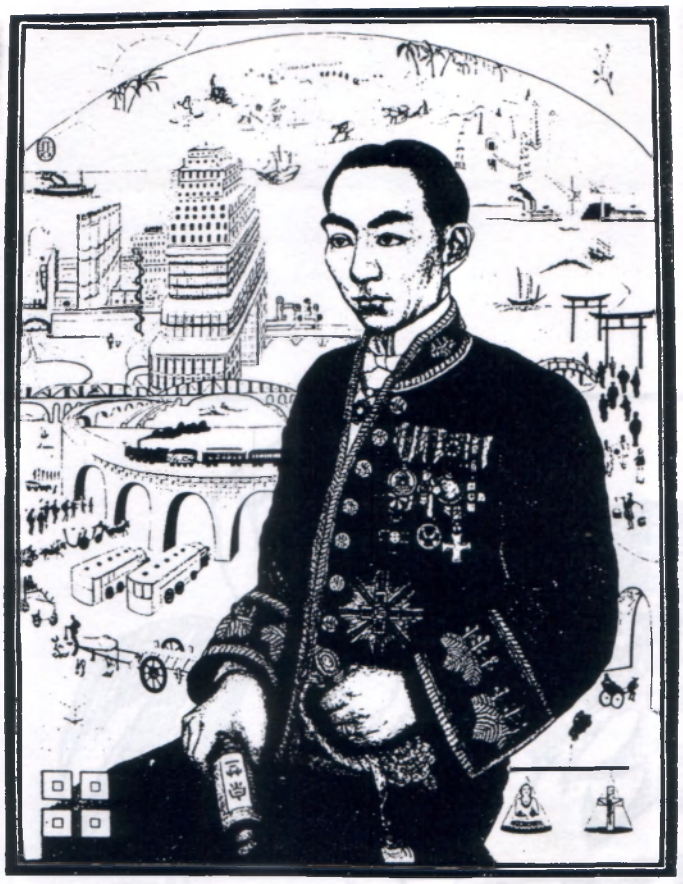
(Abb. 66) Chang Pal 張勃 (Usŏk 雨石, alias Ludwig Chang, geb. 1901), Weinachtskarte, Jesuskind mit zwei Engeln, 1927 oder 1928, Linoleumschnitt

(Abb. 67) Chang Pal 張勃 (Usŏk 雨石, alias Ludwig Chang, geb. 1901), Handstudien, Bleistift(?) auf Papier, Sommer 1927

(Abb. 68) Chang Pal 張勃 in der deutschen Benediktiner-Mission in Seoul, Sommer 1927, Foto; unten rechts angeschnitten: Changs Ölporträt André Eckardts (1884-1974)

(Abb. 69) Pae Un-sŏng 裵雲成 (1900-1970er Jahre), links, und ein unbekannter Landsmann namens „Yi 李", rechts, mit Marion Hoinkis (geb. 1929), der Tochter des Fotografen Ewald Hoinkis (1897-1960), 1932 in Berlin, Foto von Ewald Hoinkis

(Abb. 70) Pae Un-sŏng 裵雲成 (1900-1970er Jahre), „Bébé coréen", um 1934, Öl auf Leinwand



(Abb. 71) Pae Un-sŏng 裵雲成 (1900-1970er Jahre), „Baron Mitsui [Mitsui Takaharu 三田登治, 1900-]“, 1935, Holzschnitt

(Abb. 72) Pae Un-sŏng 裵雲成 (1900-1970er Jahre), „Ein Trunk im Freien“ mit Widmung für Kurt Runge, 1928?, Holzschnitt, 16,5 cm x 14 cm (ohne Widmung), Sammlung Kurt Runge, Berlin

(Abb. 73) An Sŏk-chu 安碩柱 (1901-1950), „Mädchen und Schicksal (*Unmyŏnggwa so'nyŏ* 運命와 少女)", 1923, Holzschnitt, erschienen in der Zeitschrift *Kŭmsŏng* 金星 / *LA VENUS*, Nr. 2 (25. Januar 1924), p. 5

Hochzeit in Korea

Von Unsung Pai

Die Braut

Die Einführung der Braut

Die Schwiegereltern begrüßen die Braut

(Abb. 74)
Erste Seite von Pae Un-sŏngs 裵雲成 (1900-1970er Jahre) Artikel „Hochzeit in Korea“, aus der Zeitschrift *Die Woche* (Berlin), Jg. 33, Nr. 36 (5. September 1931), p. 1176

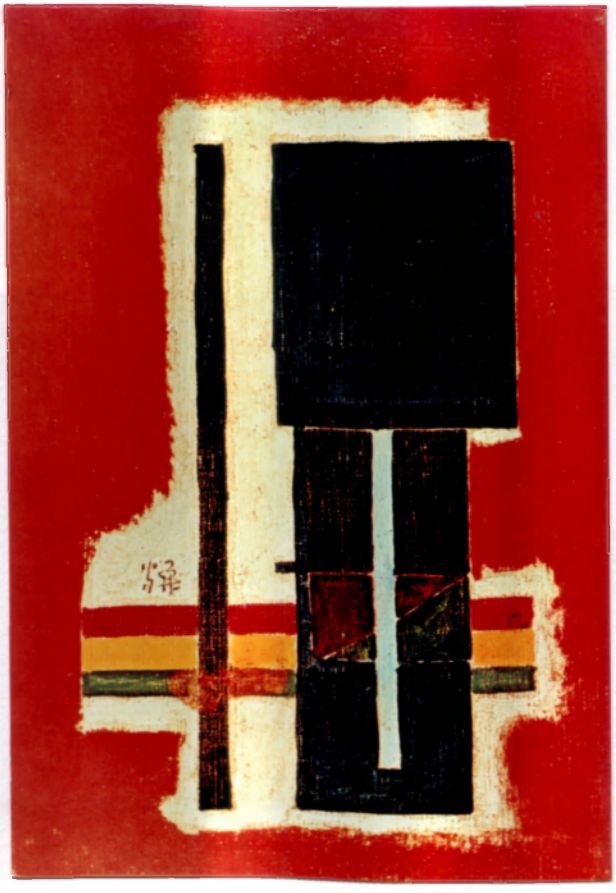
ILLUSTRIRTE ZEITUNG

VERLAG J.J.WEBER · LEIPZIG

KOREANISCHE TÄNZERIN

(Abb. 75)
Titelseite der Leipziger Zeitschrift *Illustrirte Zeitung* (Nr. 4779, 15. Oktober 1936) mit einer „Koreanische Tänzerin“ betitelten Seidenmalerei von Pae Un-sŏng 裵雲成 1900-1970er Jahre)

(Abb. 76) Chu Kyŏng 朱慶 (T'aeso 泰素, 1905-1979), „Unruhige Wellen (*P'aran* 波瀾)", 1923, Öl auf Leinwand, 50 x 45 cm, Koreanisches Nationalmuseum für Moderne Kunst, Kwach'ŏn



(Abb. 77) Kim Hwan-gi 金煥基 (Suhwa 樹話, alias Whanki, 1913-1974), „Werk (*Chakp'um* 作品)", 1930, Öl auf Leinwand, 26 x 18,5 cm, Privatsammlung

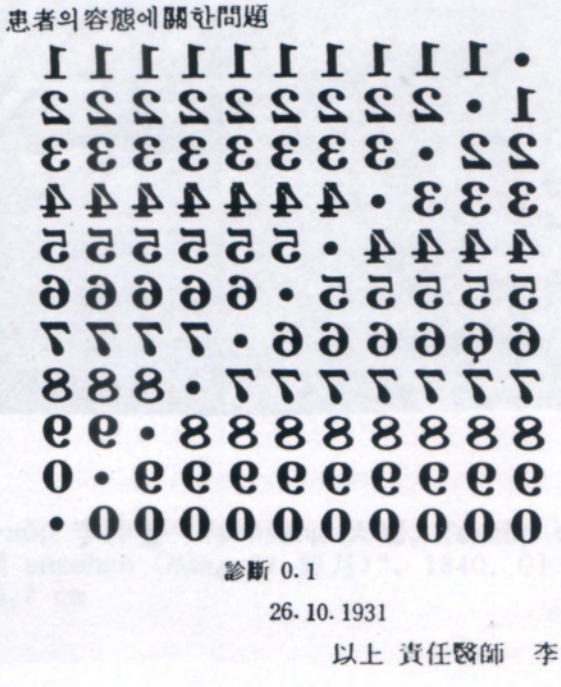
(Abb. 78) Kim Hwan-gi 金煥基 (Suhwa 樹話, alias Whanki, 1913-1974), „Terasse für Sojasoßenkrüge (*Changdoktae* 장독대)“, 1936, Öl auf Leinwand, 22 × 27,3 cm, Privatsammlung

(Abb. 79) Yi Chung-sŏp 李仲燮 (Taehyang 大鄕, Taesŏp 대섭, 1916-1956), Bilderpostkarte an die Geliebte, 1941, Tusche auf Karton, 9 × 15 cm, Hoam Art Gallery, Seoul

(Abb. 80) Yi Chung-sŏp 李仲燮 (Taehyang 大鄕, Taesŏp 대섭, 1916-1956), Bilderpostkarte an die Geliebte, 1942, Tinte auf Karton, 9 × 15 cm, Seoul, Hoam Art Gallery

(Abb. 81) Ku Pon-ung 具本雄 (1906-1953), „Porträt des Schriftstellers Yi Sang (Yi Sang 李箱 [ursprünglich: Kim Hae-gyŏng 金海卿 1910-1937])“, 1930er Jahre, Öl auf Leinwand, 65 × 53 cm, Koreanisches Nationalmuseum für Moderne Kunst, Kwach'ŏn

詩 第四號

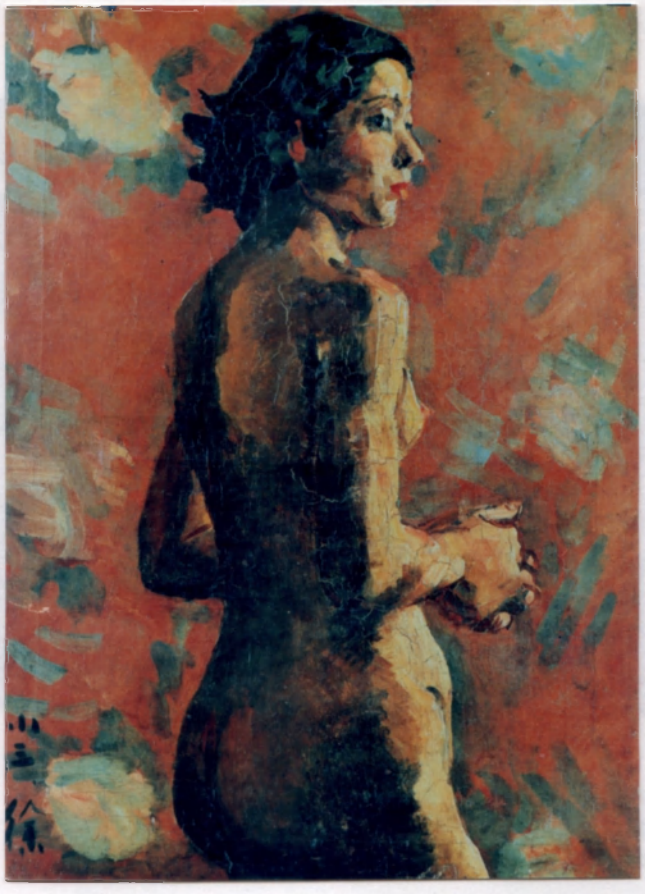


(Abb. 82) „Gedicht Nr. 4“ aus dem Zyklus „Rabenperspektive (*Ogamdo* 烏瞰圖)“ von Yi Sang 李箱 (ursprünglich: Kim Hae-gyŏng 金海卿, 1910-1937), 1934 in einer Tageszeitung erschienen; die erste Zeile lautet: „Über den Zustand des Patienten“, unterhalb der spiegelverkehrten Zahlenreihen heißt es: „Diagnose 0.1 / 26.10.1931 / Bericht des behandelnden Arztes, Yi Sang“

(Abb. 83) Yi Chung-sŏp 李仲燮 (Taehyang 大鄕, Taesŏp 대섭, 1916-1956), „Den Mond ansehen (*Mangwŏl* 望月)“, 1940, Öl auf Leinwand, 72,2 × 90,7 cm

(Abb. 84) Ku Pon-ung 具本雄 (1906-1953), „Akt und Stilleben (*Nabuwa chŏngmul* 裸婦와 靜物)", 1940, Öl auf Leinwand, 72 × 90 cm, Hoam Art Gallery, Seoul

(Abb. 85) Yi Hae-sŏn 李海善 (1905-1983), „Weiblicher Akt (*Nach'eyŏ* 裸體女)", 1928, Öl auf Leinwand, 44 × 37 cm, im Besitz des Künstlers



(Abb. 86) Sŏ Chin-dal 徐鎭達 (1908-1947), „Weiblicher Akt (*Nabu* 裸婦)“, 1938, Öl auf Leinwand, 75,5 × 53 cm, Privatsammlung

(Abb. 87)
Kinoplakat eines unbekannten Künstlers zu dem Film „Der Dorfschrein (*Sŏnghwangdang* 城隍堂)“, 1939, von dem Regisseur Pang Han-jun 方漢駿, Lithografie, 72 × 45 cm

(Abb. 88) Tsuruta Gorō 鶴田吾郎 (1890-1969), „Fallschirmabsprung der Soldaten vor Palembang (*Shinpei Parenbanni kōkasu* 神兵パレンバンに降下す)", 1942, Öl auf Leinwand, 194 × 255 cm, Nationalmuseum für Moderne Kunst, Tōkyō

(Abb. 89)
Titelblatt der Zeitschrift *Sin sidae* 新時代 [Neue Zeit], Februar 1941, mit der Reproduktion des Ölgemäldes „Freiwilliger Studentensoldat (*Ch'ŏngnyŏn hakto-byŏng* 청년학도병)" von Chŏng Hyŏn-ung 鄭玄雄 (1911-1976)

(Abb. 90) Chŏng Hyŏn-ung 鄭玄雄 (1911-1976), Holzschnitt-Illustration zu dem Gedicht „Ein triumphaler Sieg Berlins (Paengnim kaesŏn 伯林凱旋)“ von Kim Tong-hwan 金東煥 (1901-?), erschienen in der Zeitschrift *Sin sidae* 新時代 [Neue Zeit], Januar 1941