

1. Bildpolitik des demokratischen Widerstands. Der koreanische Minjung-Kunstaktivismus zwischen Transkulturation und Renationalisierung

1.1 Die *Minjung*-Protestbewegung im demokratiegeschichtlichen Kontext

Downtown Seoul has more protest spots than coffeehouses. Protesters of many persuasions have taken up a permanent, rotating residency in front of the Blue House, South Korea's presidential mansion, while the American embassy is never without riot police. For most of the country's history, demonstrations have been put down with an iron fist. [...] In 1985, the struggle was reignited en masse, and a two-year protest campaign brought down the government. No velvet revolution here, but a series of powerful, sustained confrontations culminating in a radical rewriting of the social contract. Its provisions are still being negotiated, in parliament and on the street. (Hadl 2011)

Die Soziologin Gabriele Hadl nimmt in ihrer Analyse der allgegenwärtigen koreanischen Protestkultur das breite Spektrum der Protestmethoden und -strategien in den Blick, das von buddhistisch inspirierten Performancepraktiken bis zu öffentlichen Selbstverbrennungen reicht. Erkundet man die Geschichte der koreanischen Protestkultur seit 1985, so stößt man unweigerlich auf die Geschichte des *Minjung*-Kunstaktivismus, dessen öffentliche Bild(kunst)proteste maßgeblichen Einfluss auf die demokratische Revolution in Südkorea hatten. Die aktivistische Bewegung des *Minjung* formte eine eigenständige politische Protestideologie und Protestikonografie mit dem Ziel, den offiziellen, vom Staat eingesetzten Machtdiskurs politischer Repräsentation und Repression zu brechen. Die visuelle Geschichte des politischen Protestes in Südkorea ist davon nachhaltig geprägt worden: Bis heute bedienen sich demonstrierende Studierende, Gewerkschafter/innen und Bürger/innen des Bildrepertoires von *Minjung*, um ihre Protestbanner, Streikposter und Wandgemälde zu gestalten und ihre politischen Aktionen visuell zu kommunizieren. Innerhalb der zeitgenössischen Protestgeschichte Südkoreas hat sich der *Minjung*-Kunstaktivismus zu einem öffentlichkeitswirksamen Widerstandsinstru-

ment entwickelt, »an effort to maneuver people's movements by which jobs and daily meals are guaranteed and skills of industrial units are maintained« (Kwak 1995: 121).

Historisch wurde *Minjung*, noch bevor es sich als Idee, politisches Programm und Kulturbewegung ausformte, als Aufschrei gegen Ungerechtigkeit, Ausbeutung und Gewalt ins Leben gerufen. In der Geschichte Koreas war *Minjung* die Stimme des Volkes, die sich erhob im Kampf gegen die Unterdrückung durch die Herrschenden (Wells 1995; Lee 2007). In der jüngeren koreanischen Geschichte hatte sich diese Gegenstimme in Unabhängigkeitskämpfen wiederholt zu Wort gemeldet (Robinson 2007). Spätestens seit dem *Donghak*-Aufstand von 1862, einem Bauernaufstand, der sich gegen das erbarmungslose Tributsystem und die Korruption der Beamten richtete und der vom Militär blutig niedergeschlagen wurde, war sie unüberhörbar geworden (Ok Soong 1986) – so nachfolgend in der *Samil-Undong*, der Unabhängigkeitsbewegung des 1. März von 1919, die sich gegen die Kolonialisierung Koreas durch Japan richtete, als auch in der Studierendenrevolution vom 19. April 1960, die sich gegen das von den Amerikanern installierte und gestützte Rhee Syngman-Regime wandte. Aber erst Anfang der 1970er Jahre, nach wiederholt fehlgeschlagenen Volkserhebungen, wurde *Minjung* insbesondere durch die literarische Stimme von Kim Chi-Ha,¹ der in seinen Erzählungen und Gedichten die koreanische Geschichte aus Sicht der untersten Bevölkerungsschichten, der Leidtragenden und Unterdrückten des Systems schilderte, zum Kampfbegriff geformt und zu einer kulturpolitischen Bewegung mit eigenem ideologischem Überbau erweitert, die als postkoloniale Befreiungsbewegung schließlich in den Prozess der Demokratisierung einmündete (Lee 2007).

Dem Geist dieser Widerstands- und Unabhängigkeitsbewegung entsprang auch die *Minjung*-Kunst. Sie verdichtete ihn in Reaktion auf die Schreckensereignisse von Gwangju zu einem neuen, ungemein kraftvollen Widerstandsgeist, der langen Atem besaß und deshalb politische Veränderungen auf dem Weg in die Demokratie bewirken konnte. Der Kunstkritiker Chung Yong-Mok hat sie als eine »realistische, subjektive, engagierte, regimekritische und nach nationaler Einheit strebende Kunst« (zit.n. Kim 1997: 18) mit Linksorientierung definiert; diese prallte auf die stark antikommunistische Ausrichtung der südkoreanischen Politik seit Beendigung des Koreakrieges. In kaum einem anderen Land in Europa und Asien hat eine Kunstbewegung so maßgeblich den Demokratisierungsprozess eingeleitet und mitgetragen wie in Südkorea – mit Ausnahme vielleicht der Philippinen, wo Künstler wie Pablo Baens Santos, Orlando Castillo und Renato Habulan, die

1 Zu den bekanntesten Werken des Volksdichters Kim Chi-Ha zählen *Cry of the People and Other Poems* (1974), *The Gold-Crowned Jesus and Other Writings* (1978), das epische Gedicht *Chang-il-dam* sowie zahlreiche satirische Gedichte.

sich als Sozialistische Realisten titulierte, eine ähnliche politische Führungsrolle für sich in Anspruch nehmen konnten. Das Widerstandspotenzial, das in Militärdiktaturen auf Intellektuellenseite häufig von einzelnen opponierenden Schriftsteller/innen, seltener aber von literarischen Gruppierungen aufgebracht wurde, ging in Südkorea mit erstaunlicher Massenwirkung von den bildenden Künstler/innen aus, die sich zu kunstaktivistischen Gruppen zusammenschlossen. Auslöser für diese bildpolitische Bewegung war das Gwangju-Massaker von 1980, bei dem die Proteste von Studierenden und anderen Zivilist/innen brutal von paramilitärischen Einheiten niedergeschlagen wurden.²

Nach der Ermordung des Diktators Park Chung-Hee hatte Chun Doo-Hwan, Generalmajor und engster Vertrauter Parks, am 12.12.1979 durch einen Militärputsch die Macht ergriffen. Er ließ ranghohe Generäle, die mit den Attentätern Park Chung-Hees sympathisierten, verhaften, ebenso den Oppositionsführer Kim Dae-Jung und mit ihm mehr als 1000 Demokrat/innen. Die Verhaftung Kim Dae-Jungs löste Unruhen im ganzen Land aus, vor allem in Gwangju, der Hauptstadt der Heimatprovinz von Kim Dae-Jung. Trotz einer friedlichen Studierendendemonstration am 18. Mai 1980 setzte Chun Doo-Hwan Fallschirmtruppen gegen die unbewaffneten Demonstrierenden ein. Dieser übertriebene Militäreinsatz löste den Aufstand aus, an dem sich nicht nur Studierende, sondern die gesamte Bevölkerung Gwangjus, darunter Schüler/innen, Fabrikarbeiter/innen, Straßenhändler/innen beteiligten. Die Aufständischen verschafften sich Zugang zum Waffenlager der Kaserne und zur Polizei und verteilten Waffen an die Bevölkerung. In insgesamt zehntägigen heftigen Gefechten kamen viele Menschen ums Leben, darunter auch minderjährige Schüler/innen. Man geht inzwischen von ca. 3000 Toten aus. Trotz der Repressionen riss der Widerstand gegen das Militärregime nicht ab. Es kam zu täglichen Demonstrationen gegen das Chun-Regime. Allein in den Jahren 1986 und 1987 verbrannten sich über 30 Studierende und Arbeiter aus Protest selbst. Kim Dae-Jung wurde zum Tode verurteilt. Aufgrund internationaler Proteste wurde das Urteil jedoch in eine lebenslange Haftstrafe umgewandelt.³

Die bildende Kunst wurde zum verlängerten politischen Sprachrohr der Freiheit und Selbstbestimmung einfordernden, vom Staat repressiv unterdrückten Menschen. Dies geschah in zeitversetzten Nachbeben in Reaktion auf die politischen Ereignisse von Gwangju. In den frühen Jahren ihrer Amtsperiode versuchte die Zivilregierung unter Kim Yong-Sam, die das politische Erbe des autoritären Staatssystems antrat, die Erinnerung an das Gwangju-Massaker

-
- 2 Zur Geschichte des Gwangju-Aufstandes siehe Shin/Sin/Wang 2003, Choe 2006 und Katsiaficas/Na 2006. Eine Chronik der Ereignisse des Gwangju-Aufstandes vom 18.-27. Mai 1980 findet sich in The May 18 Memorial Foundation 2007.
 - 3 Zu Kim Dae-Jung als politischer Identifikationsfigur der Oppositions- und Demokratisierungsbewegung siehe seine autobiografischen Schriften (Kim 1987, 2001, 2004) sowie Goldstein 1999 und Baker 2014.

auszulöschen, indem sie den Opfern und ihren Anwälten das Recht verweigerte, den Tätern und Schuldigen den Prozess zu machen. Erst allmählich rührte sich der Stachel im Fleisch, und so bedurfte es noch eines halben Jahrzehnts, bis sich der Widerstandsgeist von Gwangju öffentlich auf den Straßen zu artikulieren begann, dafür aber um so vehementer.⁴ Die Kunst brach nun massiv das Schweigen: Sie stellte die Ereignisse von Gwangju in drastischer Direktheit und Schärfe dar. Durch ein Sujetverbot, das die Regierung angesichts der Inflation von Gwangju-Darstellungen verhängte, wurde die Kunst dazu gezwungen, sich zunehmend politisch zu organisieren. Am 22. November 1985 kamen kleinere Gruppen von realistisch gesinnten Künstler/innen mit politischen Oppositionsgruppen zusammen, um das sogenannte »Institut für Volkskunst« zu gründen, das eine Kulturrevolution durchführen sollte. Der Staat witterte eine kommunistische Verschwörung, und so wurden die Künstler/innen, die dem Institut bzw. seinem politischen Umfeld angehörten, als subversiv eingestuft. Ausstellungen wurden gestört, geschlossen oder mit Hilfe von geheimpolizeilichen Übergriffen verhindert. Die Lage erreichte 1987 ihre Eskalationsspitze, als bekannt wurde, dass Park Chong-Chol, ein Sympathisant des *Minjung*-Institutes für Volkskunst, zu Tode gefoltert worden war. In Reaktion auf diese schockierende Nachricht organisierten einige Künstler/innen eine Antifolter-Ausstellung, die wiederum zum Austragungsort gewalttätiger Übergriffe von Seiten der Staatsmacht wurde. Eine Gruppe von Polizisten drang in die Ausstellungsräumlichkeiten ein, riss die Bilder von den Wänden, zerstörte einige davon und inhaftierte die ausstellenden Künstler/innen. Eine Gruppe von insgesamt 273 Künstler/innen forderte daraufhin in einem als Petition verfassten Protestschreiben die Regierung dazu auf, sowohl alle politischen Häftlinge frei zu lassen, als auch alle Rechte, die ihnen Freiheit garantierten, wiedereinzusetzen. Es folgten lange anhaltende Protestaktionen, die sich über die Juni-Kundgebungen von 1987 bis zu den Arbeiterstreiks von Juli bis September desselben Jahres hinzogen (Kwak 1995: 119).

4 Kim Jea-Won unterscheidet drei Richtungen innerhalb der *Minjung*-Kunstbewegung, die das Spektrum zwischen gesellschaftskritischer Kunst und kunstaktivistischer Protestbewegung repräsentieren. Als erste Richtung identifiziert er die »vertikale« Bewegung, deren Künstlerintellektuelle Elitenkritik äußerten und das Bewusstsein für die gesellschaftliche Realität der Unterdrückten wecken wollten. Hierzu zählt er vor allem die Künstler/innen der *Minjung*-Gruppe »Wirklichkeit und Äußerung«. Die zweite »horizontale« Richtung werde von der Freien Künstlervereinigung Gwangju vertreten, die nach Solidarisierung durch gemeinsame künstlerische wie kunstpädagogische Aktionen strebe. Bei der dritten Richtung schließlich handle es sich um eine »agitative« Kunstbewegung, die an Massendemonstrationen teilnehme. Dieser aktivistischen Richtung gehörten die Gruppe *Durong* (Reisfeld) und das »Institut für Volkskunst« an (Kim 1997: 15).

1.2 Künstlerische Formen, Techniken und Strategien der *Minjung*-Bildpolitik

Um eine ungehinderte Verbreitung ihrer Protestideen zu gewährleisten und ein breites, Studierende und Gewerkschafter/innen einbeziehendes Publikum anzusprechen, bedienten sich die *Minjung*-Künstler/innen politisch besetzter Ausdrucks- und Medienkommunikationsformen. Sie monopolisierten politische Pamphlete, Transparente, Plakate, Flugblätter und Karikaturen, aber auch Wandmalereien (in Anknüpfung an die sozialkritisch-realistische Kunstbewegung des mexikanischen Muralismo) und Banner für ihre eigenen Zwecke und griffen dabei zugleich auf traditionelle Reproduktionstechniken und Bildträgermedien wie Holzschnitt und Bild-/Schriftrolle zurück. Durch die aktivistische Vermischung von Kunst- und Politästhetik prägte sich *Minjung* zu einer widerständigen Bildsprache volksnaher, freiheitlich-demokratischer Protestpropaganda aus.

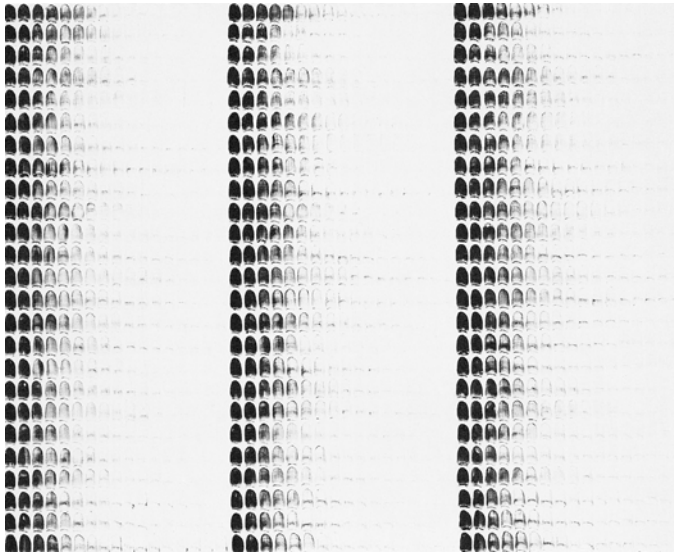
Kennzeichnend für die *Minjung*-Bildpolitik ist der Bruch mit einem individualistischen Kunstbildsystem und seinen Institutionen durch Schaffung einer kollektiven, öffentlich agierenden Populärbildkultur. *Minjung* ist ein sinokoreanisches Wort, das sich aus den Schriftzeichen für *min* = Volk und *jung* = Menge/Masse zusammensetzt. Wörtlich könnte man *Minjung* mit »Volksmasse« übersetzen. Etymografisch stellt das Schriftzeichen *min* drei Sklaven dar, die unter der Sonne arbeiten. Darin drückt sich aus, dass *Minjung* auf die hart arbeitenden und geknechteten Menschen, das politisch unterdrückte, ökonomisch ausgebeutete, unter Entfremdung und Verdinglichung leidende Volk bezogen ist (Chi 2000: 13).

Die sozialrealistische Bewegung der *Minjung*-Kunst suchte eigene Volkskunsttraditionen wiederzubeleben, so etwa die buddhistische und schamanistische Kunst, die koreanische Genremalerei, bäuerliche Volkskunst sowie Maskentänze (*Talchum*). Sie wandte sich gegen jede Form elitärer Kunst und positionierte sich als Gegenbewegung zur koreanischen monochromen Malerei (*Dansaekhwa*), deren minimalistisches *l'art pour l'art*-Konzept sie als realitätsferne und unpolitische Stillhaltekunst in Zeiten der Militärdiktatur verurteilte (Abb. 1).⁵

Der monochromen Kunstbewegung, die sich 1975 unter dem französischen Namen der *École de Seoul* formiert hatte und stark an europäisch-amerikanischen Kunstströmungen wie dem Informel und Abstrakten Expressionismus, aber auch an der vom westlichen Informel beeinflussten japanischen *Mono-ha*-Bewegung

5 Zum elitistischen Ansatz der von westlichem Informel und Minimal Art beeinflussten koreanischen Künstler/innen schrieb der Kunstkritiker Kim Yun-Su: »Sie wollten die historische Wirklichkeit, Schmerz und Hoffnung des Volkes nicht in ihre Kunst einschließen. Vor die Alternative zwischen dem Geist des 19.4.1960 und der abstrakten Kunst gestellt, wählten sie die letztere und verrieten damit gleichzeitig ersteren. [...] Seither hielt sich die koreanische Kunst der 60er und 70er Jahre von der politischen und sozialen Wirklichkeit fern und war letztlich gegen die Demokratisierung gerichtet.« (Kim zitiert nach Kim 1997: 16).

Abb. 1: Lee U-Fan, »From Point«, 1976, Öl auf Leinwand



orientiert war, warf sie Verwestlichung vor;⁶ und dies, obwohl die Künstler/innen der koreanischen *Dansaekhwa*-Malerei Formen westlicher Abstraktion mit traditionellen sinokoreanischen Maltechniken zu verbinden suchten und auf der buddhistisch bis daoistisch geprägten Spiritualität ihrer Werke beharrten.⁷ Die östliche Transkulturation westlicher Abstraktion äußerte sich vor allem im Umgang mit dem Bildträger und der Farbe. Der Künstler Ha Chong-Hyon beispielsweise färbte die Leinwand von der Rückseite ein, bis sie völlig durchtränkt war und die Farbe durch die Oberfläche der Bildvorderseite emergierte. In Anlehnung an Lucio Fontanas Loch- und Schnittbilder (*buchi* und *tagli*) stach Kwon Young-Wu Löcher durch traditionelles, aus der inneren Rinde von Maulbeerbäumen gefertigtes *Hanji*-Papier. Yun Myong-No trug dick gespachteltes Pigment auf die Leinwand auf, um die geschichtete Farbe nach dem Trocknungsprozess manuell aufzubrechen. Pak Seo-Bo, der als Vater der *Dansaekhwa*-Bewegung gilt, strebte mit Arbeitsmethoden der buddhistisch-meditativen Introspektion und

6 Zur Kerngruppe der *Dansaekhwa*-Künstler/innen zählten Choi Myong-Young, Chung Chang-Sup, Chung Sang-Hwa, Ha Chong-Hyun, Kim Gui-Line, Kim Tschang-Yeul, Lee Dong-Yeup, Lee Seung-Jio, Lee Ufan, Park Seo-Bo, Suh Seung-Won und Yun Hyong-Keun (vgl. Park 1996).

7 Zur abstrakten Kunst der monochromen *Dansaekhwa*-Malerei siehe Kee 2015, Lee 2015, Morley 2013 und 2018.

der koreanischen Kalligrafie, die er in eine moderne Schreibkunst der *Écriture* transformierte, nach Leere durch Reduktion.

In Abgrenzung zu diesen künstlerischen Positionen der *Dansaekhwa*-Bewegung forderte *Minjung* eine Wende von einer intellektualistisch-abstrakten zu einer realistisch-konkreten Kunst. Diese sollte sich der Lebenswelt gegenüber öffnen und im öffentlichen Raum, das heißt auf Straßen und Plätzen, in Erscheinung treten, um mit dem Publikum zu interagieren.

1.3 Der *Minjung*-Holzschnitt als sozialkritisches Kommunikationsmedium

Zur kunstrevolutionären Entwicklung einer volksnahen, sozialrealistischen Kunst griff die *Minjung*-Kunstbewegung auf Ausdrucksformen und Bildmedien des Expressionismus und Sozialistischen Realismus zurück. Aufgrund der Synthese von expressionistischer Formensprache und sozialpolitischem Anspruch erfuhren die deutschen Holzschnitte der 1920er Jahre, insbesondere die grafischen Arbeiten von Käthe Kollwitz, eine intensive Rezeption in Korea, vermittelt über China.⁸ Mit der Diffamierung von Käthe Kollwitz' sozialkritischen Grafiken im NS-Regime erfolgte eine verstärkte internationale Rezeption ihres Werkes im Ausland, die von den USA bis nach China reichte. Der chinesische Grafiker und Maoist Lu Xun fungierte im ostasiatischen Raum als Vermittler des Kollwitzschen Holzschnitts. So gelangte der expressive Holzschnitt Kollwitzscher Prägung über seine Adaption und Transformation in der chinesischen Holzschnittbewegung nach Korea, wo er von den *Hyungsildong-in*-Künstler/innen Ende der 1960er Jahre rezipiert und Anfang der 1980er Jahre durch seine Verbreitung in Kunstzeitschriften von der *Minjung*-Kunstbewegung wiederentdeckt wurde (vgl. Kim 1997: 147). Für die bildpolitische Nutzung als populäres Massenmedium bot sich der Holzschnitt vor allem deswegen an, weil er leicht zu fertigen war und mithilfe seiner direkten und einfachen Bildsprache die unkomplizierte Vermittlung politischer Inhalte und Vorstellungen ermöglichte.⁹ Formalästhetisch knüpfte der koreanische *Minjung*-Holzschnitt an bestehende westliche Traditionen an, um sie in koreanischer Neuperspektivierung

8 Bekannt ist, dass die in Berlin tätige amerikanische Verlagslektorin und Frauenrechtlerin Agnes Smedley Käthe Kollwitz davon überzeugte, Lu Xun 20 grafische Blätter von ihr zu schenken. Diese wurden 1936 als Mappe in Shanghai publiziert und wirkten nachhaltig auf die Entwicklung des modernen chinesischen Holzschnitts (Thiem 1992: 27). Zu Lu Xun als Pionier und Förderer des modernen chinesischen Holzschnitts vgl. Emrich 2014 und Uchiyama 1987. Zur Weiterentwicklung des zeitgenössischen chinesischen Holzschnitts in der Volksrepublik China vgl. Meißner/Sievernich 1976.

9 Vgl. hierzu die Äußerung von Yeh Sheng-Dao, dem Vorsitzenden der Holzschnitzer-Vereinigung in Shanghai aus dem Jahr 1946: »The art of modern Chinese woodcutting, howe-

fortzuführen. Dies zeigen insbesondere die am expressiven Stil von Kollwitz orientierten Holzschnitarbeiten von Tomiyama Taeko¹⁰ sowie von Hong Song-Dam, auf die ich im Folgenden zurückkomme.

Der Holzschnitt erweist sich als adäquates künstlerisches Ausdrucksmedium, um die Schrecken des Krieges bzw. kriegsähnlicher Zustände, wie sie während des Gwangju-Aufstandes herrschten, ins Bild zu bannen. In seinen konturscharfen und kontrastreichen Schnittbildern artikuliert sich der Aufschrei und das Todesröcheln der leidenden Kreatur, der unschuldigen Opfer, vor allem der Frauen, Mütter und Kinder. Schrecken, Gewalt und Mord wirken anonymisierend, sie löschen die menschliche Individualität aus, schmelzen sie in ein kollektives, christlich konnotiertes Schmerzensbild – das der Pietà – um, wie es Tomiyama Taekos Holzschnitt *Pieta* aus der *Gwangju*-Serie zeigt (Abb. 2). Die Formensprache ist abstrakt-primitiv gehalten, in den sparsam gesetzten Schnitten vor dem blutrot eingefärbten Hintergrund wird der Schmerzensaudruck komprimiert.

Ebendiese Abstraktion aber, die das Individuelle zurückdrängt und es in einem humanen Universalismus modernistischer Prägung aufgehen lässt, wurde von der zweiten Generation der *Minjung*-Künstler/innen, die stärker ideologisch agierten, kritisiert. In seiner Bestandaufnahme der Geschichte der *Minjung*-Kunst als Protestbewegung hält Ry Fryar fest: »While the first *Minjung* artists owed much to the prints of Kaethe Kollwitz and German Expressionism, the second generation seemed to take Chinese Social Realism as prime inspiration.« (Fryar 2006) Zwar bediente sich auch die zweite Künstlergeneration westlicher bzw. west-östlicher Gesellschaftstheorien aus dem politischen Umfeld der Frankfurter Schule und des Marxismus-Leninismus, um ihre eigene *Minjung*-Programmatik zu entwickeln, dennoch lehnten sie modernistische Einflüsse, wie sie unter anderem der Expressionismus repräsentierte, als westlich und damit der koreanischen Kunst und Kultur unangemessen ab. Ihr Credo lautete: Nur wenn die Kunst in ihren Schöpfungen vom Volke, sprich von der koreanischen Volkskultur ausgeht, kann sie auch vom Volk rezipiert werden und so ihre Wirksamkeit im Kampf gegen die herrschende Elite entfalten. Deutlich lässt sich an dieser Neuausrichtung der Programmatik von *Minjung* die Angst vor Überfremdung durch westliche Denkmotive und Ausdrucksformen ablesen, die seit der Öffnung Koreas durch Japan, das als verlängerter Arm der westlichen Dominanzkultur operierte, zunächst latent, dann immer offener präsent wurde. Da der Westen historisch in Südkorea meist

ver, is not derived from native tradition. It has come into being as a result of foreign influence.« (zit.n. Kim 1997: 145).

- 10 Bei Tomiyama Taeko handelt es sich um eine aus Japan stammende Künstlerin, die sich ursprünglich in der japanischen Arbeiterbewegung engagiert hatte, dann als Menschen- und Frauenrechtsaktivistin in Korea tätig wurde und eng mit Kim Chi-Ha, dem literarischen Mitbegründer der *Minjung*-Bewegung, befreundet war. Zur aktivistischen Rolle Taekos als Frauenrechtlerin und Künstlerin siehe Jennison 1997, 2010 und Hein/Tanaka 2010.

Abb. 2: Tomiyama Taeko, »Pieta«, Gwangju-Serie, 1980, Lithografie



vereinfachend mit Moderne gleichgesetzt wurde, auch weil er als schmerzhafter Einschnitt in die eigene, noch agrarisch verfasste Kultur erfahren wurde, grenzten sich die *Minjung*-Künstler/innen als radikale Anti-Modernist/innen von ihm ab. Die pauschale Ablehnung expressionistisch gefärbter, westlich-moderner Kunst in der Ideologisierungsphase der *Minjung*-Kunstbewegung ist daher mehr als politische denn als ästhetische Positionierung zu interpretieren.

Mit dieser Haltung im Zusammenhang steht die Wiederentdeckung des Holzschnitts als eigenständiges und traditionsreiches koreanisches Bildmedium – und dies nicht nur in Abgrenzung zum expressionistischen Holzschnitt westeuropäischer Prägung, sondern auch zum japanischen und chinesischen Holzschnitt.¹¹ Auf

11 Die druckgrafische Technik des Holzschnitts war, noch bevor sie sich im Westen in der Renaissancezeit zu einem eigenständigen künstlerischen Medium entwickelte, in China weit verbreitet. Sie florierte in der Song-Dynastie (960-1279), als eigene Holzschnittswerkstätten gegründet wurden, und verbreitete sich von China aus weiter nach Korea und Japan, wo sie sich ab dem 17. Jahrhundert zu einer eigenständigen Kunstform entwickelte. Zur Geschichte des Holzschnitts in der Renaissance siehe Landau/Parshall 1994, zur Entwicklung des japanischen Farbenholzschnitts siehe von Seidlitz 1923 und Schwan 2003, zur avantgardistischen Umgestaltung des chinesischen Holzschnitts siehe Tang 2008.

der Suche nach der Koreanität rücken außerordentliche technischen Leistungen in der Geschichte Koreas, wie etwa die Erfindung der Druckkunst, in den Fokus. Künstler/innen besinnen sich darauf, dass das älteste, bisher bekannte gedruckte Buch aus Korea stammt, dass die koreanische Druckkunst über die *Tripitaka Koreana*, die umfassendste Sammlung kanonischer buddhistischer Texte der Welt, geschnitten in 81.258 Holzdrucktafeln, verfügt (Park 2013),¹² dass es Holzschnitt und Textdruck waren, die zur frühen Verbreitung des Buddhismus in Korea beigetragen haben, und dass eine der größten Meisterleistungen der koreanischen Druckkunst, nämlich die Verwendung beweglicher Metalllettern (1403), bereits dem königlichen Regenten Daejong als politisches Einflussinstrument diente, um durch massenhaften Nachdruck chinesischer Klassiker den bis dahin starken Einfluss des Buddhismus durch konfuzianische Literatur zurückzudrängen.¹³

Entsprechend berufen sich die *Minjung*-Künstler/innen gerne auf die koreanische Holzschnittradition der Yi-Dynastie, ihren sozialkritischen Anspruch in der Darstellung der Gebräuche, Rituale und Lebensformen der Volkskultur.¹⁴ In Hong Song-Dams Holzschnitten von schamanistischen Bräuchen, Volksmusik- und Tanzszenen klingt die Rückwendung zur koreanischen Volkskultur deutlich an.¹⁵ Die stark vereinfachten Formen wirken archaisch und naiv, die grobe Linieneinführung auf weißem Grund aggressiv-rebellisch. Die simplen Schwarz-Weiß-Grafiken, darunter vor allem Hong Song-Dams Holzschnittserie *Dawn* (1987), in der Szenen des Gwangju-Aufstandes vom Mai 1980 dargestellt sind (Abb. 3), wurden für Protestpamphlete und Riesenbanner massenhaft reproduziert.

Ry Fryar wurde Zeuge der Protestbildmacht überdimensionierter Holzschnittbilder, als er sich anlässlich einer Protestkundgebung auf der Insel Chejudo im

12 Die Druckstöcke für die *Tripitaka Koreana*, die seit 1995 zum UNESCO-Weltkulturerbe zählen, wurden zwischen 1238 und 1251 auf der Insel Ganghwa hergestellt; sie werden heute im Tempel von Haeinsa in Korea aufbewahrt.

13 Zur imperialen Frühgeschichte der technologischen Entwicklung beweglicher Metalllettern in der koreanischen Yi-Dynastie und dem königlichen Druckmonopol merkt Pow-Key Sohn an: »Korean printing with movable metallic type developed mainly within the royal foundry of the Yi dynasty. Royalty kept a monopoly of this new technique and by royal mandate suppressed all non-official printing activities and any budding attempts at commercialization of printing. Thus, printing in early Korea served only the small, noble groups of the highly stratified society.« (Sohn 1959: 103).

14 Der *Minjung*-Holzschnitt übernimmt häufig auch Motive aus der Genremalerei der Yi-Dynastie, wie dies etwa die Arbeiten der Gruppe *Durong* in Gegenüberstellung mit den Genremalereien Kim Hong-Dos, seinen Darstellungen gemeinschaftlichen Erntens und Essens belegen.

15 Als Beispiele angeführt werden können Hongs Holzschnitte *Schamanin*, *Sicheltanz* (*Nalchum*) und *Schwerttanz* (*Galchum*) aus dem Jahr 1982. Auch christliche Bedeutungsebenen finden sich in seinen Darstellungen des Gwangju-Massakers. Zum *minjung*-theologischen Konzept *Han* in den Holzschnittarbeiten von Hong siehe Küster 1997.

Abb. 3: Hong Song-Dam, »Fighting with Stones«, 1986, Holzschnitt



Frühjahr 1992 zum ersten Mal mit der kunstaktivistischen *Minjung*-Bewegung konfrontiert sah:

At the beginning of the protest, the students raised fists, chanted unintelligibly (to my ear), and raised large banners on tall bamboo poles. It was the simple graphics on the banners that moved me. The banners were made of hanji (a tough traditional Korean mulberry paper), and the artwork scaled huge, in highly visible black and white prints. Moving angrily over and through the crowd, the strong printed figures personified the spirit of rebellion. Giants in traditional Korean peasant garb seemed to fight the establishment with thick, work roughened hands and determined faces. They urged the crowd from atop the poles, with images of past wrongs done to the ›people‹, and of courageous resistance to faceless, ominous government police. The figures were sometimes well made, but more often done

in a more awkward, naive style that emphasized coarse messages of rebellion rather than an eloquent aesthetic appeal. (Fryar 2006)

Obwohl die Auswirkungen des gewalttätigen Vorgehens der Militärregierung gegen die Demonstrierenden anhand von Fotomaterial direkt hätten dokumentiert werden können, bevorzugte die *Minjung*-Bewegung die Einfachheit und Plakativität der Holzschnittdarstellung. Aus diesem Grunde wurden sogar Holzschnitte nach Fotografien von dramatischen Gwangju-Ereignissen, wie zum Beispiel dem gewaltsamen Tod des Studenten Lee Han-Yeol, angefertigt.

Abb. 4: Choi Byung-Soo, Porträt des Studenten Lee Han-Yeol, Ersatzgemälde für das von Polizeikräften zerstörte Originalbild, Ausstellungsansicht auf der Gwangju-Biennale 2010



Lee Han-Yeol, Student der Yonsei-Universität, kam am 9. Juni 1987 während einer Demonstration gegen das Chun-Regime ums Leben, als er von einem Kanister mit Tränengas getroffen wurde, der von einem Polizisten gegen die Demonstrierenden geschleudert worden war. Der koreanische Künstler Choi Byung-Soo fertigte eine Entwurfszeichnung des Vorfalls im Minjung-Holzschnittstil an, die den Schriftzug »Macht Han-Yeol wieder lebendig!« trug. Sie diente als Vorzeichnung

für ein 10 x 17,5 m großes Bannerbild, das an der Fassade des Student Union Building der Yonsei-Universität aufgehängt wurde. Zusammen mit einem Porträtbild, das Choi Byung-Soo für die öffentliche Trauerprozession entwarf (Abb. 4),¹⁶ diente es als eindringliches Memorial- und Mahnbild für die Protestaktionen.

1.4 Aktivistisch-performative Reaktualisierung buddhistischer und schamanistischer Bildtraditionen und -praktiken

Neben dem Holzschnitt waren es vor allem buddhistische Bildmedien und Ikonografien, ebenso wie schamanistische Aufführungspraktiken, die als Vehikel zur Formierung einer populären, breitenwirksamen Protestkultur wiederentdeckt wurden. Um ihren realistischen, sozialpolitischen Anspruch zu artikulieren, griff die *Minjung*-Kunstbewegung unter anderem Darstellungsnarrative aus der koreanischen buddhistischen Tradition der Höllen- und Paradiesdarstellung auf. Der Motivkomplex »Szenen der Hölle« erfreute sich bei *Minjung*-Künstler/innen besonderer Beliebtheit, man bediente sich seines Repertoires meist für satirische Zwecke. In dem Gemälde *Marketing V – Hell* (1981) (Abb. 5) übt der *Minjung*-Künstler Oh Youn scharfe Sozialkritik an der amerikanisch-verwestlichten südkoreanischen Gesellschaft; er entlehnt hierzu die buddhistische Ikonografie des Bildnarrativs »Zehn Könige der Hölle« und münzt diese in Kapitalismuskritik um. In traditionellen Szenen der »Zehn Könige der Hölle« sind üblicherweise im unteren Bildbereich die Sündigen dargestellt, die nach dem Tod gemäß ihrer Untaten in den Wiedergeburtenskreislauf eingehen. In Ohs Gemälde hingegen, dessen Leinwand mit amerikanischen Produktmarken wie Coca-Cola, Maxim etc. übersät ist, befinden sich im Darstellungsbereich der Hölle die Teufel des westlichen Kapitalismus; mit roher barbarischer Gewalt erdrücken sie die Sünder/innen, schlitzen ihnen die Kehle auf, werfen sie in kochende Kessel oder zersägen sie. Auch in *Marketing I – Inferno* wird die Hölle über Symbole eines westlich geprägten Lebensstils definiert. Die richtenden Höllenkönige stehen unter Coca-Cola Schirmen, sie trinken Coca-Cola und lassen die Verdammten an westlichen Produkten wie etwa Speiseeis zugrunde gehen. Die Speisung der Hungrigen wird zum höllischen Albtraum, im Flammenspiegel erscheint das Zerrbild der westlichen Konsumkultur. Das modern(isiert)e Korea wird in Oh Youns Bildern als eine unterdrückte und gesplante Nation charakterisiert, in der fremde Mächte und Einflussphären das irdische

16 Das von Choi Byung-Soo entworfene Memorialporträt für die Trauerfeierlichkeiten wurden von Polizeikräften zerstört, die den Tod von Lee Han-Yeol herunterzuspielen suchten. Für die Gwangju-Biennale 2010 hat Choi ein Ersatzporträt gemalt und die Einsatzsituation des Memorialbildes rekonstruiert: Auf einem Pickup montiert, diente es während der Protestgedenkenfeier für Lee Han-Yeol der öffentlichen Zurschaustellung der gewalttätigen Ausschreitungen gegen demonstrierende Studierende.

Abb. 5: Oh Youn, »Marketing V – Hell«, 1981, Mixed Media



Leben zur Hölle machen. In der Gesamtschau präsentiert der Gemäldezyklus der Höllenszenen eine bittere postkoloniale Abrechnung mit der Verwestlichung des Landes.

All Things Under Heaven, ein im Kollektiv hergestelltes Gemälde der *Minjung*-Kunstgruppe *Durong*,¹⁷ übernimmt ebenfalls eine Darstellungstradition aus der koreanischen buddhistischen Malerei, und zwar das Nektar-Ritualbild.¹⁸ Traditionell bezieht sich dieser Bildtypus, der vor allem in der Choson-Dynastie (1392–1910) florierte, auf die Zeremonie der Labung der Gefallenen.¹⁹ Die Bilddarstellung teilt sich in Paradies und Hölle: In der oberen Bildhälfte sind die Figur des Buddha Amitabha sowie Bodhisattvas aus dem Reinen Land mit den von ihnen aus der Verdammnis der Hölle erlösten fühlenden Wesen zu sehen; die untere Bildhälfte zeigt das menschliche Leid in der Hölle. Im Gemälde der *Durong*-Gruppe ist die Erlösungs- als Erleuchtungshierarchie in Richtung Nirwana verschoben: Die Bauern und das einfache Volk sind im Bereich des Himmels situiert, die Fabrikarbeiter/innen und städtischen Armen in der Bildmitte, Figuren einer als verkommenen und dekadent wahrgenommenen verwestlichten Kultur wie Cabaret-Tänzer/innen, Boxer/innen und Konsument/innen im unteren Bereich der Hölle. Durch diese gesellschaftskritische Verkehrung des Nektar-Ritualbildes erfährt der buddhistische Bild- und Wertekanon eine politische Reaktualisierung im Kontext von *Minjung*.

Um öffentlichkeitswirksame Protestbilder für Demonstrationen zu gestalten, bediente sich die *Minjung*-Bewegung der buddhistischen Bildpraxis der Bannermalerei. Traditionell bedeutet Bannermalerei das Aufmalen von buddhistischen Schriften, Ikonen oder Bildmotiven auf riesige Stofftücher, die bei Zeremonien im Freien zum Einsatz gelangen. Diesem Vorbild folgend, nähten *Minjung*-Künstler/innen mehrere Stoffbahnen zusammen, um daraus große Leinwandbanner herzustellen. Diese wurden anschließend im künstlerischen Kollektiv, das eine Zusammenarbeit mit sympathisierenden Protestbürger/innen einschloss, mit heroisch-revolutionären Bildmotiven bemalt und politischen Maximen beschriftet. Stilistisch orientierten sich die Bannermalereien an der kantig-direkten Expressivität des Holzschnitts sowie dem naiven Realismus der koreanischen Genremalerei aus der Tradition der Yi-Dynastie. Die *Minjung*-Banner wurden an öffentlichen Gebäudefassaden, Häuserwänden und Straßenmauern aufgehängt

17 *Durong* bedeutet Feldrain. Mit diesem Begriff referiert die *Minjung*-Künstlergruppe auf einen Ort am Feldrand, an dem sich die Menschen versammeln, um sich bei Gesang und Tanz von der Feldarbeit zu erholen.

18 Diese Hinweise verdanke ich einem unveröffentlichten Vortragsmanuskript von Kim Young-na von der Seoul National University in Korea zum Thema »Two Traditions: Monochrome Art of the 1970s and *Minjung* (People's) Art of the 1980s«.

19 Das Nektar-Ritualbild, das buddhistische, konfuzianische, daoistische und andere volkstümliche Glaubensvorstellungen miteinander verbindet, wird im Koreanischen *gamrodo* genannt. Es stellt ein Ritual dar, in dem Buddha alle Lebewesen ins Nirvana geleitet, während er sie mit süßem Nektar (*gamno*) speist. Die Ikonografie wird dahingehend gedeutet, dass Buddhas Lehre süß wie Nektar ist, durch sie kann jeder Gefallene aus der Hölle erlöst und erleuchtet werden. Über die Motivik, Stilistik und Bedeutung des koreanischen Nektar-Ritualbildes siehe Deutsch 2011 und Yin 2012.

oder auf Protestmärschen, die auch Beerdigungsprozessionen einschlossen, herumgetragen. Oft dienten die groß gezogenen Banner auch als Hintergrundkulisse für Protestkundgebungen auf Plätzen und Straßen.

In ihrer Bildfunktion knüpften die Gemäldebanner an die Tradition der buddhistischen Großrollbilder an, die man unter freiem Himmel – ob mitten in der Stadt oder in der Natur – als Kulisse aufziehen konnte und vor denen man betete, opferte und rituelle Tänze vollführte. Oft wurde vor der übergroßen und damit allgegenwärtigen Buddhafigur ein Erlösungsritual vollzogen. Die Praxis des Großrollbildes wurde von der *Minjung*-Kunstbewegung in überdimensionierten Bannerformaten auf die Spitze getrieben. Die Rückeroberung des öffentlichen Raums im Überwachungsstaat des diktatorischen Chun-Regimes erfolgte durch die Übermacht volksnaher, von den Bürger/innen selbst produzierter Bilder als Gegenstrategie zur visuellen Allgegenwart der Herrschenden.

Um den nationalen Unabhängigkeitsanspruch und Freiheitswillen des Volkes zu untermauern, wählte man mit Vorliebe Geschichtsdarstellungen von Volksaufständen, die sowohl gegen die Kolonialmächte als auch gegen das eigene Regime, das mit den Kolonialmächten paktierte, gerichtet waren. Eines der größten je gefertigten Banner stellt die Geschichte der koreanischen Unabhängigkeitsbewegung dar: Es besaß die gigantischen Ausmaße von 91 x 2,6 m. Im Auftrag der *National Federation of Associations for People's Nationalistic Art Movement* wurde es von Künstler/innen und Studierendengruppen aus sechs verschiedenen Regionen des Landes als Gemeinschaftswerk geschaffen. Das Banner stellte den Marsch des Landes in die Freiheit dar, vom *Kabo*-Bauernkrieg im Jahr 1894 bis zur Demokratisierungsbewegung. Es wurde bei öffentlichen Kundgebungen in Seoul, Gwangju, Busan, Daeju und anderen größeren Städten in Südkorea gezeigt. Zwei Monate nach Beginn der Bannerdemonstration wurde der Direktor der *National Federation of Associations for People's Nationalistic Art Movement* sowie einige an der Produktion des Banners beteiligte Künstler/innen inhaftiert und zu Gefängnisstrafen verurteilt. Sie wurden beschuldigt, einen Diaabzug des Banners zum Weltjugend- und Studierendenfestival ins nordkoreanische Pjöngjang geschickt zu haben. Die Polizei verbrannte alle Protestmaterialien rund um das Riesenbanner. Agenten des koreanischen CIA folterten Hong Song-Nam und seinen Künstlerfreund Cha Il-Hwan, sie zwangen die Künstler zu gestehen, dass sie das Banner im Auftrag der nordkoreanischen Regierung gemalt hätten, und dass der Nationalbund der Volkskunstvereinigungen ihre Studierenden in der nordkoreanischen *Juche*-Ideologieschule. Erst im August 1992, nach insgesamt dreijähriger Gefangenschaft, wurden die inhaftierten *Minjung*-Künstler aus dem Gefängnis entlassen.

Wenngleich die Beschuldigung, das Unabhängigkeitsbanner sei im Auftrag Nordkoreas gemalt worden, falsch war – das Sympathisieren einer Fraktion der kunstaktivistischen *Minjung*-Bewegung mit dem nordkoreanischen Regime und dessen *Juche*-Ideologie entsprach den Tatsachen. Dies ist umso widersprüchlicher,

als die *Minjung*-Bewegung von ihrer Zielsetzung her eigentlich als demokratische Aufbruchbewegung gegen ein totalitäres Staatssystem angetreten war. Was der nordkoreanische Revolutionsführer Kim Il-Sung 1972 in einem Interview mit der japanischen Tageszeitung *Mainichi Shimbun* über das Ideologem *Juche* (Eigenständigkeit) mitteilte, könnte durchaus der *Minjung*-Programmatik unterlegt werden:

The idea of *Juche* means that the masters of the revolution and the work of construction are the masses of people and that they are also the motive force of the revolution and the work of construction. In other words, one is responsible for one's own destiny and one has also the capacity for hewing out one's own destiny. (Kim Il-Sung zit.n. Oh/Hassig 2000: 19)

Die *Juche*-Ideologie besagt, dass die Volksmasse die Schaltzentrale der Revolution bildet. Nur wenn jeder Einzelne sein Schicksal selbst in die Hand nimmt, kann die Umwälzung des Systems erfolgen. Individuelle und nationale Souveranität bedingen sich wechselseitig.

Ein weiterer wichtiger Berührungspunkt zwischen der nordkoreanischen *Juche*-Staatsideologie (Myers 2008; Kurbanov 2019) und der südkoreanischen *Minjung*-Protestideologie findet sich im Zusammentreffen von antiimperialistischer und nationalistischer Haltung, wobei Kapitalismus und Amerikanismus kurz geschlossen werden. Wenn der nordkoreanische Führer Kim Jong-Il in einem Interview davon spricht, dass kapitalistische Ideen die nordkoreanische Nationalkultur zerstörten und das Bewusstsein um nationale Autonomie sowie den revolutionären Geist paralyisierten (Kim 1992: 19), dann gießt er damit Wasser auf die Mühlen der *Minjung*-Bewegung. Denn auch diese sagt dem westlichen, respektive amerikanischen Imperialismus den Kampf an, da sie um die Zerstörung der koreanischen Volkskultur und nationalen Autonomie durch das Vordringen der westlichen Marktwirtschaft fürchtet.²⁰ So überlappen sich in der Geschichte der *Minjung*-Bewegung kommunistisch fundierter, sozialkritischer Antiimperialismus und postkolonialer Okzidentalismus als Hegemoniefremdkritik.

Aus Sicht des südkoreanischen Regimes schlug sich die *Minjung*-Kunstbewegung mit ihrem propagandistischen Bildbekenntnis zur Volksrepublik Nordkorea auf die Seite des Kommunismus und damit auf die Seite des Staatsfeindes. Gerade die nordkoreafreundliche Kunstideologie von *Minjung* gab den Ausschlag für die Verfolgung prominenter *Minjung*-Künstleraktivist/innen. Umso frustrierender muss es deshalb für die *Minjung*-Bewegung gewesen sein, als die »Kunstaussstellung

20 Der koreanische Künstler Park Chan-Kyong weist darauf hin, dass in den 1980er Jahren der Begriff der *Minjok*-Kunst, d.h. der nationalen Kunst gebräuchlicher war als der Begriff der *Minjung*-Kunst. Zudem betont er die Bedeutung des Holzschnitts als repräsentatives Bildmedium der koreanischen Nationalkunst *Minjok Misul* (Park 2012: 1).

der Einheit Koreas«, die 1993 in Tokio von *Minjung*-Künstler/innen zusammen mit ausgewählten nordkoreanischen Künstler/innen organisiert worden war, auf nordkoreanischer Seite nur befremdliches Kopfschütteln auslöste ob der unbegreiflichen Hässlichkeit der Darstellungsform sowie der scharfen Kritik an der eigenen Gesellschaft. Dieses abschätzige Urteil verdeutlichte die Verortung von *Minjung* auf der Seite eines kritischen, sprich regimekritischen sozialistischen Realismus, der ihn gerade von einem parteipolitisch instrumentalisierten »beschönigenden« Realismus nordkoreanischer Prägung absetzte – wie er u.a. in den idealisierten Herrscherporträts Kim Il-Sungs in den Straßen von Pjöngjang zum Ausdruck gelangte.

Dass Bildmacht, wie sie durch die massive Präsenz von Riesenbannern im öffentlichen Raum, bei Straßenprotestmärschen und bei Protestkundgebungen auf Plätzen erzeugt wurde, ohne Bildhandeln machtlos bleibt, hatte die kunstaktivistische *Minjung*-Bewegung früh erkannt. Zu einem wichtigen Bestandteil der Protestaktionen waren daher buddhistische, daoistische und schamanistische Aufführungspraktiken, darunter religiöse Rituale, ländliche Spiele, Gesangstheaterformen und Maskentänze geworden. Diese Rückbesinnung diente nicht zuletzt auch der Rehabilitierung ritueller Praxen aus der bäuerlichen Volkskultur, die vom diktatorischen, auf Modernisierung und Industrialisierung bedachten Regime missachtet oder aber als offizielle, nationalstaatlich institutionalisierte Kultur kanalisiert, kontrolliert und vereinnahmt worden waren. So wurden Formen und Genres der koreanischen Volkskünste wie der schamanistische *Kut*, der *Pansori*-Gesang, Trommel- und Bauerntänze wie der *Pungmul* und aus schamanistischen Ritualen hervorgegangene Maskentänze wie der *Talchum* wiederbelebt. In Straßendemonstrationszüge integriert, sollten sie den gemeinschaftlichen Zusammenhalt des koreanischen Volkes aktivieren, der nach dem Urteil der *Minjung*-Aktivist/innen durch den japanischen und amerikanischen, vom eigenen koreanischen Regime geduldeten Imperialismus zerstört worden war.

Die traditionelle koreanische Volksmusik *Pungmul* (auch *Pungmul-nori* genannt), deren historischer Ursprung im Schamanismus liegt, war besonders beliebt bei den *Minjung*-Demonstrant/innen. Die stark von Trommelrhythmen getragene Musik- und Tanzperformance mit Prozessionscharakter diente bei Protestmärschen dazu, sich auf einen gemeinsamen Bewegungsrhythmus einzustimmen und das körperliche wie emotionale Zusammengehörigkeitsgefühl der Demonstrationsgruppe zu stärken. Darüberhinaus sollte die laustarke Musik zusammen mit den ausgelassenen, ekstatisch wirkenden Tanzfiguren die Aufmerksamkeit des Publikums auf den Protest richten.

Pungmul bedeutet wörtlich den Wind – und mit ihm die Kraft der Natur – einfangen. Die Bezeichnung *Pungmul-nori* kann daher mit dem Begriff »Windfangenspiel« übersetzt werden. Traditionell wurden *Pungmul*-Gesangs- und Tanzperformances zu unterschiedlichen Anlässen des dörflichen Lebens aufgeführt, darun-

ter bäuerlichen Fruchtbarkeits- und Erntezereemonien, Feldarbeit, Spendensammlungen und reinen Unterhaltungsveranstaltungen.²¹ Daher wird *Pungmul* häufig auch als Bauernmusik (*Nongak*)²² bezeichnet. Während der japanischen Kolonialzeit wurden *Pungmul*-Performances in Korea stark unterdrückt. Dahinter steckte die Angst der Kolonisatoren, die dynamisch-ekstatischen Bauertänze und Prozessionen könnten den Widerstand der Bevölkerung gegen die Okkupation anfachen. Die Studierendenprotestbewegung, die sich Anfang der 1960er Jahre in Südkorea formierte, um gegen das Militärregime und die korrupte, von Amerika fremdgesteuerte Elite zu demonstrieren, entdeckte *Pungmul* als aktivistisches Performance-Medium. Die *Minjung*-Bewegung, in der sich die regimekritische Studierendenbewegung mit der Arbeiter- und Bauernbewegung zusammenschloss, baute die Protestkultur weiter aus, sie setzte die Trommelrhythmen und Tanzspielemente des *Pungmul* gezielt ein, um in Massendemonstrationen den Widerstand der Zivilgesellschaft zu mobilisieren und zu formieren. Auf Protestmärschen kombinierte man das *Pungmul*-Spiel häufig auch mit dem *Talchum*, dem traditionellen koreanischen Maskentanz. Innerhalb der *Minjung*-Bewegung wurden sogar Schulungen in *Pungmul* und *Talchum* organisiert, so dass ab Mitte der 1980er Jahre die große Mehrzahl der Studierendenvereinigungen, Gewerkschaften und Arbeiterorganisationen über eigene *Pungmul*-Trommel- und *Talchum*-Tanzgruppen in ihren Reihen verfügten.

Der Einsatz von *Pungmul*-Trommelbands zu politischen Demonstrationszwecken hat sich inzwischen von einer nationalen zu einer transnationalen Ausdrucksform des koreanischen Protestaktivismus entwickelt (vgl. Lee 2012). So hat sich der Kampf um die eigene kulturelle und soziale Identität sowie das Recht auf gesellschaftlich-demokratische Teilhabe, der von der nationalen *Minjung*-Bewegung erfolgreich initiiert und ausgefochten wurde, inzwischen auch in koreanische (Im-)Migrationsgesellschaften im Ausland hineinverlagert. Diesen Protestkulturtransfer können beispielhaft die gewaltsamen Unruhen in Los Angeles aus dem Jahr 1992 belegen, die durch die Misshandlung des Afroamerikaners Rodney King und die nachfolgende Freisprechung der insgesamt vier

21 Die Aufführungen fanden traditionell im Freien mit ca. 10 Spieler/innen statt. Die Tanzmusik wurde auf unterschiedlichen Schlaginstrumenten gespielt, zum Einsatz gelangten die Sanduhr-Trommel (*Jang-gu*), der kleine Gong (*Kkwaeng-gwa-ri*), der große Gong (*Jing*), die Faßtrommel (*Buk*) und die kleine Handtrommel (*Sogo*). Zur Kulturgeschichte und Praxis des *Pungmul* vgl. Hesselink 2006.

22 Die Bezeichnung *Nongak* ist unter Musikwissenschaftler/innen und Performer/innen stark umstritten, da sie von den japanischen Kolonisatoren eingeführt wurde und für zu abschätzig wie zu unspezifisch erachtet wird. Aus diesem Grunde verwende ich hier den offiziell in Fachkreisen akzeptierten Begriff *Pungmul*.

beschuldigten Polizisten ausgelöst wurden.²³ Im Zuge der bürgerkriegsähnlichen Ausschreitungen in den betroffenen Stadtvierteln von Los Angeles wurden die bereits seit Längerem schwelenden rassistischen Konflikte zwischen den afroamerikanischen, lateinamerikanischen und koreanischen Communities gewaltsam ausgetragen. Es kam zu Tötungen und Plünderungen, von denen auch Koreatown stark betroffen war. In Reaktion auf die Gewaltereignisse formierten sich koreanische Widerstandsgruppen aus Koreatown, um ihre Identität und Zugehörigkeit zum Stadtraum öffentlich zu proklamieren und für ein friedliches, rassistis-freies Zusammenleben zu protestieren. Die *Pungmul*-Musik, die während der Kundgebung am 2. Mai 1992 gespielt wurde, beschwor zusammen mit dem Tragen von Protestbannern und Proteststirnbändern, die aus der traditionellen koreanischen Bauernkultur stammen, die Rhethorik des *Minjung*-Kampfes herauf. Durch den Protestmarsch von *Pungmul*-Performancegruppen durch Koreatown sollte die unter politischen Druck geratene koreanisch-amerikanische Identität öffentlichkeitswirksam markiert und in das Bild des zerstörten Stadtviertels wieder eingeschrieben werden.²⁴ »Like a scribe retracing the palimpsests of a hidden text, the cultural performances during the protest march began the process of reproducing the environmental text of Koreatown.« (Tangherlini 1999: 69f.).

Innerhalb der *Minjung*-Bewegung formierte sich die Gruppendynamik des Protestaktivismus neben *Pungmul*-Performances in Gestalt des traditionellen koreanischen Maskentanzes *Talchum*.²⁵ Seine apotropäische wie gesellschaftskritische Wirkmacht machte ihn zum geeigneten Instrument im Kampf gegen die Hegemonie der herrschenden Elite. *Tal* bedeutet Maske, zugleich aber auch Unglück, Unheil, Übel. Um ein bestimmtes *Tal* zu vertreiben, führt man einen Tanz mit einer bestimmten Maske auf. Kulturhistorisch hat sich der Maskentanz zu einem satirischen Tanzspiel entwickelt. Die mit ihm artikulierte Kritik richtete sich gegen die Heuchelei und Dekadenz der buddhistischen Mönche, die polygame Familie im Konfuzianismus und die strikte feudale Klassentrennung zwischen den

23 Zu den rassistischen Ausschreitungen in Los Angeles 1992 vgl. Madhubuti 1993 und Jacobs 2000.

24 Die *Pungmul*-Protestperformances der Maidemonstration wurden zusätzlich kombiniert mit dem Neujahrsritual des *chisin palgi*, das traditionell der Vertreibung böser Geister dient. So wanderten die *Pungmul*-Gruppen in Koreatown von Geschäft zu Geschäft, um gefährliche Geister zu verjagen, die den erfolgreichen Handel im neuen Jahr bedrohen könnten. Die Demonstrierenden bestätigten durch ihre Aussagen den schamanistischen Konnex zwischen Geistervertreibung, Geschäftsglück und Heimatgefühl: »We played in the demonstration for two reasons: to show the businesses that support us that we support them as well and to emphasize that Koreatown is our *kohyang* (home village) now.« (zit.n. Tangherlini 1999: 68).

25 Der *Talchum* zählt zum nationalen Kulturerbe Koreas, er blickt auf eine etwa tausendjährige Geschichte zurück. Seine Blütezeit erlebte er im 18. und Ende des 19. Jahrhunderts. Zur performativen Ästhetik und zum gesellschaftlichen Rollenspiel im *Talchum*-Maskentanz siehe CedarBough 2012 und Murdoch 2015.

Yangban, d.h. der aristokratischen Gesellschaftsschicht und dem einfachen Volk, dem *Minjung*. Die Figur des *Malttugi*, des Dieners, der den *Yangban* das Wort im Mund verdreht, sich über ihre gelehrigen Reden lustig macht, sie verhöhnt und verspottet, wurde zur Idolfigur und kritischen Stimme des unterdrückten Volkes. Als satirischen Angriff auf die regierende Elite entdeckt die *Minjung*-Bewegung die fast ausgestorbene Tanzperformancetradition des *Talchum* im Anschluss an die studentische Aprilrevolution von 1960 wieder. In den 1980er Jahren entwickelte sie sogar neue eigenständige Formen des Maskentanzes, um damit unmittelbarer auf die konkreten gesellschaftspolitischen Verhältnisse reagieren zu können. Unter den typisierten Figuren dieser neu inszenierten Maskentänze treten die Repräsentant/innen des sozialhierarchischen Systems auf: der Chaebol-Boss, der/die korrupte Beamte/in, der/die Polizist/in, Student/in, Arbeiter/in, Bauer/Bäuerin. Durch die Wiederbelebung des Maskentanzes als Protestperformance transformierte die *Minjung*-Bewegung die populäre, im Zuge der Systemmodernisierung marginalisierte Volkskunst in eine repräsentative Kunstform öffentlicher Meinungsbildung und Protestkultur – und eroberte damit ein Stück koreanischer Identität im und für den öffentlichen Diskursraum zurück (Abb. 6).

Abb. 6: Als *Talchum* verkleidete/r Demonstrant/in während der Proteste gegen die amtierende südkoreanische Präsidentin Park Geun-Hye, 19. November 2016

Abb. 7: *Sambo-Ilbae*-Marsch während der Proteste gegen den Guangzhou-Shenzhen-Hong Kong Express Railway, Januar 2010



Die hier vorgestellten, von der traditionellen koreanischen Volkskultur inspirierten Protestperformances verfügen über eine eigenständige visuelle Sprach-

und Kommunikationsform, die von der Protestmode²⁶ bis zu widerständigen Körperaufführungspraktiken reicht. Inzwischen ist das visuelle Protestregime von *Minjung*, das sich aus schamanistischen, daoistischen und buddhistischen Traditionen der bildenden und darstellenden Volkskünste heterogen zusammensetzt, in den Protestaktivismus der Antiglobalisierungsbewegung eingeflossen. Eine Protestdemonstration koreanischer Bauern/Bäuerinnen gegen die WTO-Konferenz in Hongkong im Jahr 2005 sowie eine weitere gegen den Guangzhou-Shenzhen-Hong Kong Express Railway im Jahr 2010 (Abb. 7) können dies beispielhaft belegen. Typische Elemente der *Minjung*-Bildpolitik des demokratischen Widerstands sind darin präsent. Die traditionell gekleideten, meist Stirnband tragenden Aktivist/innen performten anlässlich der Protestaktionen eine rituelle Praxis namens *Sambo Ilbae*, die aus dem buddhistischen Chogye-Orden stammt und dort von Mönchen und Nonnen praktiziert wird, um sich von den drei Lasten Gier, Wut und Wahn zu befreien.²⁷ Der Bewegungsritus beinhaltet 3 Schritte und 1 Verbeugung, er soll die Harmonie zwischen Erde, Mensch und Himmel ausdrücken bzw. wiederherstellen. Die Adaption dieser einfachen aber wirkungsvollen Gebetspraxis aus dem koreanischen Buddhismus im Rahmen von Protestmärschen²⁸ verdeutlicht exemplarisch, wie stark die säkulare politische Protestkultur in der koreanischen Gegenwartsgesellschaft mit volkstümlichen Traditionen spiritueller Körperpraktiken verflochten ist.

1.5 Popularisierung des demokratischen Widerstands zwischen Transkulturation und Renationalisierung

Die kunstaktivistische *Minjung*-Bewegung, die erfolgreich revoltierte und einen demokratischen Regimewechsel in Südkorea herbeiführte, bestätigt Don Mitchells Revolutionsthese: »[...] revolutions entail a taking to the streets and a taking of public space. Only on the streets can marginalised groups make themselves publicly (and thus politically) visible enough ›to be counted as legitimate members of

26 Neben traditioneller Kleidung wie dem *Minbok*, der historisch vom »einfachen Volk« getragen wurde, findet man auf Protestmärschen die der Fabrikarbeiteruniform entlehnte Arbeiterweste, das bäuerliche Stirnband sowie das Körperbanner.

27 Das Protestritual wurde von dem Abt Sugyeong vom Sudeoksa-Tempel eingeführt. Es wurde zur Signatur von Protestaktionen gegen staatliche Großprojekte wie das Seamangun-Landgewinnungsprojekt. Vier geistliche Führer legten im *Sambo-Ilbae*-Ritual die Strecke von 305 km zwischen Pusan und Seoul in 65 Tagen zurück. Buddhistische Gruppen organisierten international solidarische *Sambo-Ilbae*-Wanderungen.

28 Die Praxis des *Sambo Ilbae* wurde von Protestbewegungen aufgegriffen und modifiziert, sie gelangte u.a. bei den Demonstrationen gegen die Guangzhou-Shenzhen-Hong Kong Express Railway sowie bei Occupy Central 2014 zum Einsatz (Chan 2017: 32).

the polity«.« (Mitchell 1995: 115). *Minjung* bewirkte eine Straßenrevolution durch die Macht der Bilder. »Schlagbilder« im Sinne von Uwe Pörksen²⁹ erhöhten die Visibilität der Proteste im öffentlichen Raum. Die Kraft der Demokratisierung, ihr verbindendes Identifikationspotenzial und die Bereitschaft zum kontinuierlichen Protest hielt an, weil es der *Minjung*-Bewegung geglückt war, den Geist und die Ausdruckssprache der traditionellen koreanischen Volkskünste wiederzubeleben und diese in eine populäre Kultur des Widerstands umzuformulieren.

Der Fall des koreanischen *Minjung*-Kunstaktivismus, dessen breitenwirksame zivilgesellschaftliche Straßenpräsenz einen demokratischen Systemwechsel initiierte, sprengt die von der westlichen Kulturwissenschaft üblicherweise gezogene definitorische Grenzziehung zwischen Volkskultur und Populärkultur. Die These von Hans-Otto Hügel, dass diejenigen Kulturtheoretiker/innen, die Populäre Kultur als Volkskultur auffassten, nicht dazu in der Lage seien, Populärkultur als ein Phänomen der Moderne zu verstehen (Hügel 2002: 55), wird von der koreanischen Bewegung des *Minjung*-Kunstaktivismus durchkreuzt. Bildpolitisch wurde die emanzipatorische Demokratisierungsleistung Südkoreas durch eine populärkulturelle Übersetzung bildender und darstellender Volkskunsttraditionen aus agrarisch geprägten Lebensbereichen und rituellen Sozialkontexten in den urbanen Raum einer öffentlichen Protestkultur bewirkt. Gerade durch diese Transkulturation, d.h. die transitive Übergängigkeit zwischen Volkskultur, Populärkultur und Protestkultur, konnte sich eine eigenständige nationale koreanische Modernität ausbilden.³⁰ Die politische, soziale und kulturelle Modernisierung des Landes – die nicht mit einer technischen Modernisierung verwechselt werden darf – konnte erst dadurch erzielt werden, dass die traditionellen, aus rituellen Praktiken und Motiven des Schamanismus, Daoismus, Buddhismus und Konfuzianismus gespeisten Volkskünste als sozialbildende Elemente einer massenmedial wirksamen populären Kultur wiederbelebt wurden, um gegen den Unterdrückungsstaat des mit dem Westen paktierenden Regimes in Aktion zu treten. Spezifisch koreanische Bildgenres und Bildmedien wie der Holzschnitt, die Volksmalerei *Minhwa* und die Bannermalerei wurden modernisierend angeeignet, um bild- und kulturpolitisch Stellung gegen die Hegemonie eines westvermittelten Bild-, Medien- und Machtdiskurses zu beziehen. Die in der kunstaktivistischen *Minjung*-Bewegung artikulierte kollektive Trägerschaft und Teilhabe an Traditionen der koreanischen Volkskultur ist ein

29 In Anlehnung an das Stereotyp bezeichnet Uwe Pörksen den »Typus sich rasch standardisierender Visualisierung« als Visiotyp. Den entsprechenden Bildtypus charakterisiert er als »Schlagbild«, »eine durchgesetzte Form der Wahrnehmung und Darstellung, des Zugriffs auf ›die Wirklichkeit« (Pörksen 1997: 27).

30 Die Popularität koreanischer Populärkultur, wie sie sich im globalen Kulturphänomen der *K-Wave* ausdrückt, verdankt sich nicht zuletzt auch dem bildpolitischen Erfolg der *Minjung*-Bewegung als einer kunstrevolutionären Freiheits-, Demokratisierungs- und Protestbewegung (vgl. Marinescu 2016; Dal 2016).

Akt des Widerstands, wie er nach Stuart Hall für die Populäre Kultur kennzeichnend ist:

The people versus the power bloc: this, rather than class-against-class, is the central line of contradiction around which the terrain of culture is polarised. Popular culture, especially, is organised around the contradiction: the popular forces versus the power-bloc. This gives to the terrain of cultural struggle its own kind of specificity. (Hall 1981: 238)

Durch Aufnahme von Ritualen, Spielen, Gesängen und Tänzen der Volkskultur in das Protestrepertoire erfüllte die *Minjung*-Bewegung die Funktion einer populären Kultur, Praxisformationen kollektiver Partizipation zu schaffen, mit denen affektive Öffentlichkeit hergestellt, Identität neu situiert und nationale Zusammengehörigkeit unmittelbar erlebt werden konnte.

Die kunstaktivistische *Minjung*-Bewegung hat über die Jahre des demokratischen Widerstands eine eigene politische Protestikonografie mit zunächst antiwestlicher dann antiglobaler Orientierung ausgeprägt. Erst als die *Minjung*-Protestbewegung in den 1990er Jahren in den neuen sozialen Bewegungen eines zunehmend global agierenden (Medien-)Aktivismus und Artivismus aufging, konnte sich ihre Programmatik und Aktionspraxis zu einer translokalen wie transnationalen Kraft entwickeln (Cho 2006; Kern/Nam 2009).³¹

31 Zu Organisationsformen und Praxen eines neuen demokratischen Aktivismus in Südkorea siehe Cho 2006, Kern/Nam 2009, Lee 2019.