



Helena Parada-Kim

IN MOTHER'S HANBOK

Ausstellungskatalog der Galerie Tristan Lorenz zur Ausstellung vom 29. Mai bis 19. Juli 2015

GALERIE TRISTAN LORENZ Fahrgasse 17 60311 Frankfurt am Main www.tristanlorenz.com

Diese Publikation wurde mit freundlicher Unterstützung des Generalkonsulats der Republik Korea in Frankfurt ermöglicht.



Inhalt

Geschichte(n) erzählen -Helena Parada-Kims koreanische Bilder

Heike Berner

4

Von der Struktur des Untergrundes und den Leerstellen im Bild -Beobachtungen zur künstlerischen Praxis von Helena Parada-Kim

Britta von Campenhausen

18

Meine Bilder finde ich in den Köpfen Ein Gespräch mit der Malerin Helena Parada-Kim

Peter Eickhoff

Geschichte(n) erzählen – Helena Parada-Kims koreanische Bilder

Dr. Heike Berner

Als ich gefragt wurde, ob ich einen Text für diesen Katalog schreiben möchte, habe ich direkt zugesagt, da mich Helena Parada-Kims "koreanische" Bilder auf eine besondere Art ansprechen. Die Bilder lassen sich sicher auf viele Weisen lesen, und je nach Blickwinkel ist etwas anderes wichtig. Ich sehe die Bilder aus der Perspektive der koreanischen Migrationsgeschichte, mit der ich mich viel beschäftige, und meine – auch wenn die Künstlerin sich eigentlich nicht als Geschichtenerzählerin sieht ¹ – in den Bildern Erzählungen zu erkennen – was auch durch meinen Hintergrund als Literaturwissenschaftlerin kommen kann. Für mich erzählen die Bilder einzelne Geschichten, Facetten einer kollektiven Historie und auch etwas über die Künstlerin selbst.

Ein Aspekt, der den Bildern zugrunde liegt – indirekt und direkt – ist die Geschichte der koreanischen Migration nach Deutschland, insbesondere die der Krankenschwestern. In den 1960er und 1970er Jahren kamen Krankenschwestern, Krankenpflegepersonal und Menschen, die im Bergbau arbeiten sollten, im Rahmen von Gastarbeiterabkommen aus Korea nach Deutschland.

Insgesamt kamen etwa 18.000 Koreanerinnen und Koreaner. Ungefähr die Hälfte von ihnen ist nach Korea zurückgekehrt oder weiter migriert. Die andere Hälfte machte Deutschland zu ihrem permanenten Zuhause, bekam Kinder und Enkelkinder. Helena Parada-Kim gehört zu der, mittlerweile erwachsenen, zweiten Generation.

Neben individuellen Beweggründen war eine Hauptmotivation der ersten Generation, Korea zu verlassen, der Armut des von japanischer Kolonialzeit und dem Koreakrieg gezeichneten Landes zu entkommen und für die Familien in Korea zu sorgen. Die Männer und Frauen, die in Deutschland arbeiteten, sandten eine beträchtliche Summe an Geld zurück in ihr Heimatland, das zu der Zeit noch als Entwicklungsland galt, und halfen so beim Wiederaufbau. So profitierten beide Länder vom Arbeitskräfte Ex- bzw. Import: Die Republik Korea bekam wichtige Devisen, und die BRD konnte den Arbeitskräftemangel im Bergbau und vor allem im Pflegesektor mindern. Die Koreaner und Koreanerinnen profitierten natürlich einerseits auch persönlich, aber sie bezahlten einen hohen Preis.²





SALUTI DI ROMA

2006 Buntstift auf Papier 30 x 20 cm



IN EINEM ANDEREN LAND

2008 Öl auf Leinwand 100 x 150 cm Wenn Korea heute noch weit weg und oft unbekannt ist, so war es in den 1960er und 1970er Jahren im wahrsten Sinne des Wortes eine Weltreise entfernt. Flüge dauerten 24 Stunden oder länger und waren so teuer, dass an einen Heimaturlaub oft nicht zu denken war, selbst nicht, wenn nahe Angehörige starben. Telefonate waren ein rarer Luxus, und die schriftliche Kommunikation fand auf dünnem Luftpostpapier statt. Die Kommunikationsmittel, die es heute so einfach machen, Distanzen zu überbrücken, gab es noch nicht.

Die koreanischen Krankenschwestern, die meisten von ihnen jung und ledig, kamen oft mit nur wenig Deutschkenntnissen und trafen auf eine deutsche Umgebung, in der sichtbare Ausländer, erst recht Asiatinnen, noch sehr selten waren. Zutaten, um koreanisches Essen zuzubereiten, waren nicht zu bekommen, die deutsche Küche sehr fremd. Die Arbeitsumgebung war oft anders als erwartet, Deutschland und die Deutschen gelegentlich auch. Einige trafen es gut an, fanden einen angenehmen Arbeitgeber und eine freundliche Umgebung, andere hatte weniger Glück. Einige hatten andere Koreanerinnen um sich, andere waren alleine. Heimweh hatten die jungen Frauen vermutlich alle.³

Es ist in dieser frühen Zeit der koreanischen Migration, dass die Geschichten in Helena Parada-Kims Bildern für mich beginnen. Als Ausgangspunkt kann das Bild "Alles Gute den zwei Schwestern" (*Abb. S. 11*) genommen werden. Vorlage für das Bild war eine Fotografie, die vor der Abreise der Mutter der Künstlerin und deren Schwester nach Deutschland gemacht wurde.⁴ In einem Fotostudio in Korea ließen sich die beiden mit ihren anderen Schwestern noch einmal, festlich zurechtgemacht in ihren Hanboks, fotografieren.⁵

Die jungen Frauen blicken ernst in die Kamera, unsicher vielleicht, was die beiden Schwestern erwarten wird. Die Künstlerin hat das Bild der Schwestern in einer Collage kombiniert mit verschiedenen anderen Dingen: Man sieht ein Flugzeug, die südkoreanische Flagge, mugunghwa, die Hibiskusblüte, die die koreanische Nationalblume ist. Man sieht wiederholt das Foto einer alten Frau – von einem anderen Bild der Künstlerin wissen wir, dass sie "Halmoni" (*Abb. S. 12*) ist, die Großmutter, die Mutter der Schwestern also. Man kann vermuten, dass die Trennung den Schwestern und der Mutter nicht leicht fiel und das Bild daher so oft wiederholt wird. Man sieht auch Luftpostbriefe, Fotos, die vermutlich mit den Briefen an die getrennten Verwandten verschickt wurden, damit sie sich ein Bild machen können von dem Leben, das sich so weit weg abspielt.⁶ Zwischendurch sind aber auch Bilder aus dem gegenwärtigen Korea (z.B. das 63 Building, Fotos aus Zeitschriften von koreanischen Stars und Werbebilder) zu sehen und alte koreanische Kunst, wie das Bild einer Buddhastatue und das Gemälde eines koreanischen Gelehrten. So setzt sich ein sehr individuelles Koreabild zusammen – vielleicht das der Künstlerin zur Entstehungszeit des Werkes.

Die Geschichte der Mutter wird weiterverfolgt, Vorlagen sind nun Fotos aus ihrer frühen Zeit in Deutschland. Man sieht eine "Schwester vor Fenster" (*Abb. S. 13*) und "Schwestern im Park" (*Abb. S. 14/15*). Auf den Bildern sind junge Frauen in Krankenschwesterkleidung zu sehen. "Saluti di Roma" (*Abb. S. 6*), "Picknick" (*Abb. S. 33*) und "In einem anderen Land" (*Abb. S. 7*) zeigen junge Frauen in ihrer Freizeit. An der Kleidung und an den Frisuren erkennt man, dass die Vorlagen in den 1960er oder frühen 1970er Jahren entstanden sein müssen. Die Gesichter sind nur schemenhaft zu erkennen – es könnte die Mutter dabei sein oder auch nicht. An dieser Stelle wird deutlich, dass die Geschichte der Mutter auch exemplarisch für die vieler koreanischer Frauen in Deutschland zu jener Zeit gelesen werden kann. Die Bilder wirken unbeschwert, mit vielen hellen und bunten Farben, doch haben sie gleichzeitig teilweise etwas leicht Verunsicherndes oder auch Traumhaftes dadurch, dass sie unscharf sind, man nicht alles erkennen kann, dass es dunkle Schatten gibt. Man ahnt, dass mehr zur Geschichte gehört, als hier gezeigt wird.

Den fotografischen Vorlagen von "Saluti di Roma" und "Schwestern im Park" begegnen wir auf dem Gemälde "Hanbok grün" (*Abb. S. 60*) wieder. Zentral ist auf dem Bild der titelgebende grüne Hanbok zu sehen, umgeben von Bildern: Neben den beiden bereits genannten Fotos sieht man das Schwarzweißfoto einer Frau am Meer, vermutlich in Korea, ein Schwarzweißfoto einer jungen Krankenschwester, ein traditionelles koreanisches Gemälde einer Frau im Hanbok (Hyewons/ Shin Yun-boks "Miindo – Portrait einer Schönheit"). Der Hanbok und das traditionelle Gemälde weisen auf eine Koreanerin hin. Die den Hanbok umgebenden Bilder helfen, die Geschichte des Kleidungsstücks und seiner Besitzerin zu erzählen: Vermutlich ist sie Krankenschwester, ist als junge Frau nach Deutschland gekommen. Aber auch der Hanbok alleine erzählt eine Geschichte: Sein Design verrät, dass er älter ist, die Falten weisen auf eine lange Lagerung hin, während der er nicht getragen worden ist, das synthetische Schimmern das Kleidungsstückes vielleicht auf ein einfaches Modell. Die Künstlerin erweitert hier die Vorlagen, mit denen sie arbeitet, um ein Klei-

dungsstück, das portraitiert wird. Es ist Erinnerungsstück und erzählendes Element. Während in "Saluti di Roma" und "Alles Gute den zwei Schwestern" die Hanboks als reguläre, wenn auch festliche Kleidungsstücke dienen, wird der Hanbok hier selbst zum Objekt, zum Stellvertreter seiner Trägerin.

In "Frau Suh und Kind" (Abb. S. 61) wird ebenfalls eine Geschichte erzählt, auch wenn sie ohne die Hinweise, die es bei "Hanbok grün" gibt, schwieriger zu erkennen ist und mehr Raum für Spekulationen und das Erfinden eigener Geschichten bietet. Auf dem Bild sind zwei Hanboks zu sehen, der einer Frau und der eines Mädchens. Sie hängen – unsichtbar befestigt – an der Wand. Im Vordergrund ist ein großes Bündel, in ein pojagi gewickelt, auf einer Trittleiter abgestellt.⁷ Der Hanbok des Mädchens hat – typisch für einen Kinderhanbok – bunt gestreifte Ärmel. Die bunten Streifen finden sich an den Säumen und der Schleife des Frauenhanboks wieder. Die hellen Farben des Frauenhanboks lassen vielleicht auf eine noch jüngere Frau schließen, denn ältere Frauen tragen eher dezentere Farben. Die Hanboks scheinen lange gefaltet gelagert worden zu sein, denn man sieht noch deutlich die Stellen, an denen sie zusammengelegt waren. Wahrscheinlich sind sie schon lange nicht mehr getragen worden. Auch wirkt der gelbe Hanbok einfach, der Stoff wenig opulent und das Muster altmodisch. Das pojagi wurde vor allem früher in Korea verwendet, um Dinge zu transportieren und/oder aufzubewahren; es weist einerseits auf die Reise der Hanboks, aber auch auf ihre Lagerung hin. Die Hanboks an der Wand stammen sicher nicht aus dem Entstehungsjahr des Gemäldes, sondern sind älter. In Korea würde man den Frauenhanbok mit seiner Farbe und seinem Muster wahrscheinlich nicht mehr finden, in Deutschland wurde er aufbewahrt als eine Erinnerung an eine vergangene Zeit. Vielleicht ist der Hanbok mit seiner Besitzerin nach Deutschland gereist, vielleicht wurde er ihr geschickt oder sie hat ihn sich bei einem Besuch in Korea gekauft. Der Kinderhanbok ist wahrscheinlich erst nachträglich nach Deutschland gekommen, denn die meisten Kinder der koreanischen Migranten sind in Deutschland geboren. All das kann man assoziieren, wenn man "Frau Suh und Kind" sieht, und so ergeben sich über die Kleidungsstücke Geschichten, ohne dass man die dazugehörenden Menschen sieht.8

Anders verhält es sich bei "Chong-za. Von Schwarz zu Blau" (Abb. S. 47). Hier hängt der Hanbok nicht an der Wand und lässt uns über seine Besitzerin spekulieren – die Besitzerin ist sichtbar. Es geht nicht um eine Geschichte, die sich stellvertretend für andere miterzählen lässt, wie bei den Hanbokbildern, sondern um die von Chong-za. Der Hanbok zeigt denn auch keine Lagerungsspuren und passt seiner Trägerin perfekt. Er ist aus einem dunklen, aber leuchtend blauen, schweren, glänzenden Material. Faltenwurf und Glanz wirken üppig, geradezu königlich. Man würde ein klassisches Portrait erwarten, eine stolze Frau, die dem Betrachter in ihrer festlichen Tracht ins Auge schaut, doch tatsächlich kontrastiert die Trägerin mit dem Hanbok. Zwar wirkt sie elegant und würdevoll, doch ihr Blick schweift aus dem Bild, schaut in die Ferne. Ihr Haar ist weiß und kurz, einige Strähnen lose. Die Arme hängen an den Seiten herunter, die linke Hand hält ein Stück Stoff des Hanboks fest. Die Hände wirken, als ob sie viel gearbeitet haben, die Nägel sind jedoch gepflegt und klar lackiert. Der schwarze Hintergrund, der viel Platz einnimmt, hat etwas Dunkles und wirkt doch gleichzeitig warm. Chong-za und ihr Hanbok leuchten hervor, und wie man nicht weiß, was sich im Dunklen verbirgt, weiß man auch nicht, was genau die Geschichte hinter ihrem Blick ist. Kleidung, Name und Aussehen der Abgebildeten weisen auf eine Koreanerin hin, doch durch den Bruch zwischen dem festlichen Gewand und der fast abwesenden Haltung der Abgebildeten wird auch deutlich, dass es um mehr geht, als darum, dass eine Koreanerin in ihrem Hanbok portraitiert wird. Schreibweise des Namens und vielleicht sogar die Frisur weisen darauf hin, dass es sich um eine Koreanerin in Deutschland handelt, die Tatsache, dass nur der Vorname erwähnt wird, deuten auf eine große Vertrautheit mit der Künstlerin.

Man kann vielleicht sagen, dass die koreanischen Bilder von Helena Parada-Kim auch ein sich Erarbeiten, ein sich Auseinandersetzen mit der eigenen koreanischen Herkunft der Künstlerin sind. Das Korea, das Parada-Kim die meiste Zeit ihres Lebens kannte, ist das Korea der Mutter, ein Korea, das ihr überliefert wurde, ebenso wie die ersten Jahre der Mutter in Deutschland. Anhand der Vorlagen (Fotos aus den Alben der Mutter, Hanboks) aber auch der Menschen aus ihrer Umgebung schafft sie ein Koreabild, das von der Migration der Krankenschwestern in den 1960er und 1970er Jahren geprägt ist, von einem koreanischen Leben in Deutschland. Bild für Bild eignet sich Helena Parada-Kim das Korea und die Vergangenheit der Mutter an und schafft etwas Neues daraus.

In den Bildern gibt es viele Andeutung und viele Leerstellen, die man selbst mit Geschichten füllen kann, und je nachdem, was die Betrachtenden über Korea und Koreaner/innen in Deutschland wissen, entwickeln sich die Geschichten, die sie erzählen. Und so exotisch die Bilder,

insbesondere die Hanbokbilder, teilweise anmuten, so erzählen sie tatsächlich auch deutsche Geschichte.

Helena Parada-Kim sieht sich nicht als politische Künstlerin, doch durch das Sichtbarmachen dieser persönlichen Geschichten, die Teil der koreanischen Migrationsgeschichte sind, und durch das Schaffen eines Koreabildes, das von der Migrationsgeschichte geprägt und deshalb ein ganz anderes ist, als das, das man üblicherweise in Korea oder in Deutschland kennt, macht sie auf das kulturelle Erbe der Koreaner/innen der ersten Generation in Deutschland aufmerksam und auf den Platz, den sie und ihre Kinder in der deutschen Gesellschaft einnehmen. Die jungen, Hanbok-tragenden, koreanischstämmigen Frauen in Deutschland auf den Bildern setzen die Geschichten fort. Sie heißen "Jenny", "Daniela" (*Abb. S. 31*), Nina (*Abb. S. 17*), "Su Song" (*Abb. S. 30*).

- (1) Siehe das Interview von Peter Eickhoff, S. 48ff.
- (2) Mehr Informationen zur koreanischen Migrationsgeschichte können gefunden werden z.B. in Chang-Gusko, Han & Kolb oder Choi & Lee.
- (3) Zu individuellen Lebensgeschichten koreanischer Krankenschwestern in Deutschland siehe z.B. auch Berner & Choi.
- (4) Siehe ebenfalls das Interview von Peter Eickhoff, S. 48ff.
- (5) Der Hanbok spielt in den koreanischen Bildern Helena Parada-Kims eine wichtige Rolle, wie auch weiter unten ausgeführt wird. Er ist ein traditionelles, koreanisches Kleidungsstück, bestehend aus mehreren zusammengehörigen Teilen. Es gibt eine männliche und eine weibliche Variante des Hanbok. Der Hanbok in seiner heutigen Form ist vermutlich im 13. Jahrhundert entstanden und hat sich dann während der Choson-Dynastie (1392-1897) als Kleidungsstück etabliert. Im Laufe der Zeit hat sich die Form leicht gewandelt, was Länge und Weite der einzelnen Teile angeht, und natürlich wurde und wird das Design der jeweiligen Mode angepasst. Auch das Material variiert. Ärmere Menschen trugen früher Modelle aus Baumwolle, reichere bestickte oder mit Gold bedruckte Kleider aus Seide und Ramie. Für wertvollere Hanboks sind diese Materialien noch stets im Einsatz. Seitdem es Kunstfasern gibt, werden diese aber auch als preisgünstigere Alternativen genutzt. Da der Hanbok als Alltagskleidung mittlerweile fast verschwunden ist, sieht man seit einigen Jahrzehnten eigentlich nur festlichere Modelle, die zu besonderen Anlässen getragen werden. Kein anderes Kleidungsstück symbolisiert koreanische Kultur mehr als der Hanbok. Für weitere Informationen siehe z.B. Yang.
- (6) Die Großmutter ist auch auf dem "Gruppenbild mit Doktorand" (2008) zu sehen. Vorlage könnte eines der Fotos gewesenen sein, das seinen Weg per Post nach Deutschland fand. Auch hier wird die Wichtigkeit der (Groß-)Mutter deutlich, dadurch dass sie in der Mitte des Bildes ist und es durch ihre Präsenz dominiert, und der Doktorand, um den es eigentlich geht, an die Seite gerückt wird.
- (7) Pojagi ist die Bezeichnung für ein Tuch, das zum Transportieren, Lagern oder auch Abdecken von Dingen benutzt wird. Es gibt sehr einfache, aber auch kunstvoll gearbeitete Exemplare. Wie auch der Hanbok ist das pojagi sehr alt und über Jahrhunderte beibehalten worden, wobei seine Benutzung heutzutage aufgrund moderner Behälter und Taschen seltener geworden ist.
- (8) Der gelbe Hanbok kommt auch in "Hanbok Komposition" (2006) vor. Hier hängt er mit zwei anderen Hanboks an der Wand, dazwischen ein Schwesternkittel und die Hose der Künstlerin, im Hintergrund die Vorlage zu "Alles Gute den zwei Schwestern" und "Schwester vor Fenster" koreanische und deutsche Vergangenheit sowie koreanischdeutsche Gegenwart auf einem Bild.
- (9) Interview der Autorin mit der Künstlerin am 15.02.2015.

Literatur

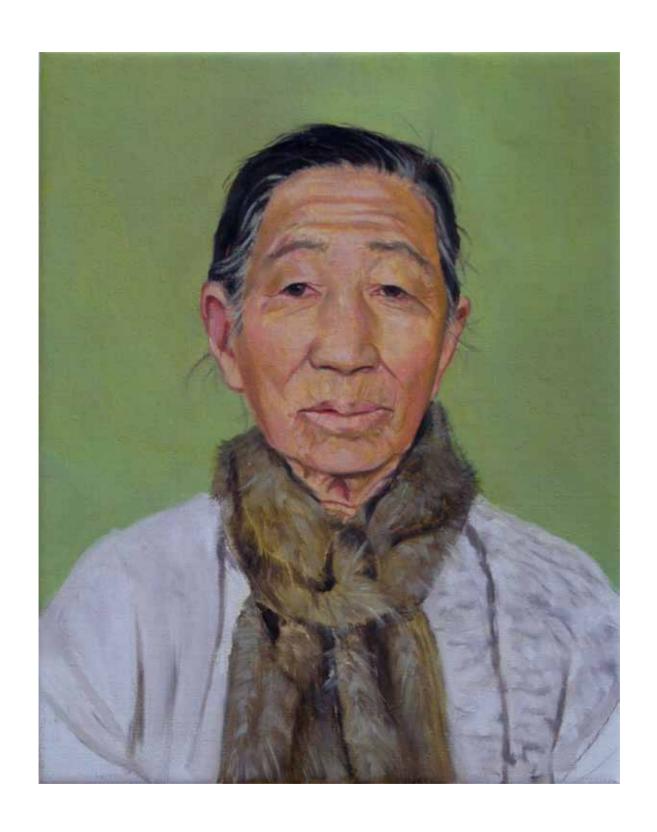
Berner, Heike & Sun-ju, Choi, Hrsg. Zuhause. Erzählungen von deutschen Koreanerinnen. Berlin: Assoziation A, 2006. Chang-Gusko, Young-Seoun, Nataly Jung-Hwa Han & Arnd Kolb, Hrsg. Unbekannte Vielfalt. Einblicke in die koreanische Migrationsgeschichte in Deutschland. Köln: DOMiD, 2014.

Choi, Sun-ju & You, Jae Lee. "Umgekehrte Entwicklungshilfe. Die koreanische Arbeitsmigration in Deutschland." Projekt Migration. Herausgegeben von Kölnischer Kunstverein et al. Köln: DuMont, 2005. Yang, Sunny. Hanbok. The Art of Korean Clothing. Elizabeth, NJ/Seoul: Hollym, 1997.



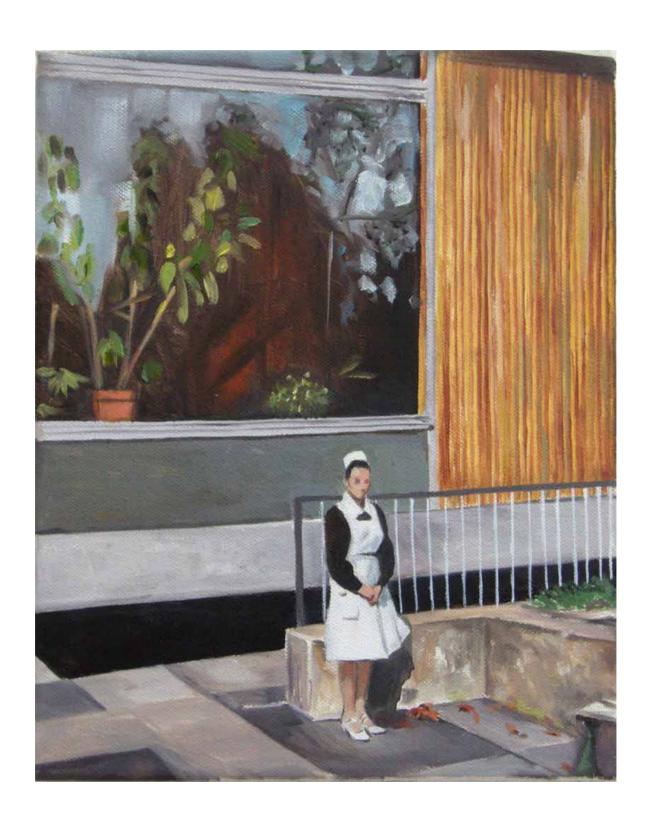
ALLES GUTE DEN ZWEI SCHWESTERN

2006 Mischtechnik auf Leinwand 175 x 230 cm



HALMONI

2006 Öl auf Leinwand 30 x 24 cm



SCHWESTER VOR FENSTER

2006 Öl auf Leinwand 30 x 24 cm







NINA - HANBOK STUDIE

2014 Öl auf Papier 70 x 50 cm



NINA IM GRÜNEN HANBOK

2015 Öl auf Leinwand 90 x 120 cm

Von der Struktur des Untergrundes und den Leerstellen im Bild –

Beobachtungen zur künstlerischen Praxis von Helena Parada-Kim

von

Dr. Britta v. Campenhausen In ihrem bisherigen künstlerischen Schaffen hat sich Helena Parada-Kim vor allem der Gattung des Porträts gewidmet, die sie im letzten Jahrzehnt – bereits während ihres Studiums – auf vielfältige Weise künstlerisch ausgelotet hat. Beispielhaft dafür stehen in der Ausstellung die beiden Werke, die "Martin" darstellen. Martin ist einer der drei Musiker der Elektro-Musikgruppe Stabil Elite, die von der Künstlerin zweimal in einem Gruppenporträt dargestellt wurde. Die Kopfstudie "Martin" (Abb. S. 25) zu dem Gruppenporträt von 2012 erscheint vom Gesamtausdruck her fast wie ein romantisches Freundschaftsbild, nicht zuletzt durch den fließenden Pinselstrich in den Gesichtszügen, der an einen Künstler wie Eugene Delacroix (1798-1863) denken lässt. Die sichtbaren Bleistiftvorzeichnungen im Bereich der Schultern sowie die malerische Andeutung des Hemdkragens erscheinen wie Verweise auf den Studiencharakter und auf das Fragmentarische des Werkes. Die Leinwand wurde von der Künstlerin braun-rötlich grundiert - mit einem sichtbaren horizontalen Pinselstrich, der das Malerische der Arbeit an sich sichtbar macht. Schaut man sich die Gemälde Parada-Kims genauer an, so fällt häufig die farbige Grundierung in den Blick, auch wenn oder gerade weil sie monochrom gehalten ist. In der Grundierung setzt die Malerin meist dem Pigment beigemengtes Schellack oder Acryl ein und trägt diese farbige Imprimitur sehr breit horizontal oder auch vertikal auf. Hier findet sich bereits eine Anspielung auf die Struktur von Bildträgern in der ostasiatischen Malerei. In der koreanischen wie auch in der japanischen Malerei wird meist mit Leinen oder Seide als Bildträger gearbeitet, flächig-graphische Muster spielen eine wichtige Rolle.

Auch das ganzfigurige Porträt des sitzenden Martin (*Abb. S. 24*) arbeitet mit dem Fragment, so enden beispielsweise der linke Unterschenkel ebenso wie der Fuß des Drehstuhls im "Nichts". Dieses Werk ist – von der Oberfläche her für den Betrachter sichtbar – auf Pressspan gemalt. Mit diesen beiden Werken hat man bereits zwei Charakteristika des Schaffens von Helena Parada-Kim erfasst: zum einen ist es das Fragmentarische und das Aufzeigen von Leerstellen im Bild, zum anderen findet man in vielen ihrer Werke eine Sichtbarkeit des Untergrundes und dessen Struktur. Beide Elemente verweisen den Betrachter darauf, dass das, was er gerade vor Augen hat, ein Gemälde ist, das mit Pinsel und Farbe auf einem Malgrund aufgetragen wurde. Helena



SEUNG-ZA

2015 Öl auf Leinwand 155 x 115 cm





UR-GROSSVATER. GRAU

2015 Öl auf Leinwand 40 x 30 cm

UR-GROSSVATER

2015 Öl auf Leinwand 40 x 30 cm



UR-GROSSVATER. DUNKEL

2015 Öl auf Leinwand 50 x 35 cm Parada-Kim beherrscht die altmeisterlichen Techniken des Malens, so dass ihre Werke uns als Betrachter immer wieder aufgrund des ihnen zugrunde liegenden malerischen Könnens und ihres hohen Grades an Realismus beeindrucken.

Es ist die Erfahrung, die der Künstlerin gezeigt hat, dass Skizzenhaftigkeit gerade ein Gewinn sein kann. Wenn eine Fläche als solche stehengelassen wird, so wird der Betrachter trotz aller Illusion der gemalten Welt immer wieder auf die Leinwand, auf den Akt des Malens und auf die Zweidimensionalität des Werkes zurückgeworfen.

Wenn man sich das zeitgenössische Kunstschaffen in Deutschland anschaut, so fällt auf, dass Porträts kaum eine Rolle spielen. Das ist durchaus überraschend, da die Gattung des Porträts seit der Antike immer einen wichtigen Rang eingenommen hat. Durch die Möglichkeiten der Fotografie ist die Rolle der realistischen Malerei in den Hintergrund getreten, somit wird der Aufgabe des Porträts Neues abverlangt. Interessanterweise sind es in Deutschland eher Fotografen wie Thomas Ruff (*1958), die den Blick auf den Menschen in den Vordergrund ihres Wirkens stellen. Denkt man an Maler, in deren Œuvre das Porträt eine herausragende Rolle spielt, so kommen neben den Amerikanern Alex Katz (*1927) und Elizabeth Peyton (*1965) vor allem Engländer wie Francis Bacon (1909-1992) und Lucian Freund (1922-2011) in den Sinn. Sie alle sind Maler, die sich in ihrem Schaffen ganz bewusst und sichtbar von der Aufgabe der objektiven Wiedergabe des Porträtierten lösen und die malerische und künstlerische Herausforderung suchen. Das Porträt spielt – außer in England, wo es gerade auch durch die National Portrait Gallery Raum und Öffentlichkeit bekommt – in der zeitgenössischen Kunst eine stark untergeordnete Rolle. Es sind sicher einige Gründe, die gerade in der deutschen Nachkriegskunst das Genre so in den Hintergrund gedrängt haben. Einer der prägnantesten ist die radikale Abkehr vom Figurativen gewesen.

Die Entscheidung der Künstlerin, den Menschen nach der Natur, nach dem Foto darzustellen und dabei ihre meisterhafte Beherrschung der malerischen Technik zu zeigen, ist eine sehr bewusste gewesen. Bereits als Studentin und als Meisterschülerin an der Akademie in Düsseldorf wurde ihr die Außenseiterposition klar, die sie mit dem malerischen Realismus einnahm. Nicht zuletzt durch ihren Professor Peter Doig wurde sie aus der Reserve gelockt, um sich mit der Frage auseinanderzusetzen, inwiefern und wodurch das malerische Porträt in Zeiten allgegenwärtiger Abbildlichkeit Bestand hat.

Es sind gerade die bereits angesprochenen Punkte der Sichtbarmachung des malerischen Schaffensprozesses wie auch die malerischen Auslassungen, die etwas für den Betrachter Faszinierendes und Geheimnisvolles in sich tragen. Dabei ist es nicht von ungefähr, dass Maler wie der Venezianer Tizian (ca. 1488-1476) oder der Spanier Diego Velázquez (1599-1660) Helena Parada-Kim in ihrem Schaffen beeinflusst haben. Beide Künstler waren herausragende Porträtisten, beide arbeiteten bewusst und – für ihre jeweilige Zeit extrem modern und ungewöhnlich – mit dem malerischen Prinzip des sichtbaren Pinselstriches, beide zeigten die Porträtierten gerne vor einem monochromen, wenn auch sichtbar gemalten Hintergrund.

Helena Parada-Kim, die bereits in jungen Jahren durch ihren aus Spanien stammenden Vater mit der Malerei seines Heimatlandes vertraut wurde, ist stark von der europäischen Maltradition beeinflusst. Seit 2013 ist es aber vor allem ihr koreanischer Erbteil, den sie zum Zentrum ihrer künstlerischen Tätigkeit gemacht hat. Ihre Werke, die sich mit der Geschichte ihrer Mutter als einer koreanischen "Gastarbeiterin" auseinandersetzen, sind durchaus autobiographisch und loten ihren eigenen Bezug zu Korea aus. Es handelt sich bei diesem Komplex um eine Annäherung an ihre Herkunft, ihre kulturelle Identität und um die Frage, was einem vertraut und was einem fremd ist. Auch wenn Helena Parada-Kim selbst nie in Korea gelebt hat, so besitzt sie doch Heimatgefühle für alles, was sie mit Korea verbindet, sei es ihr durch die Mutter oder durch Reisen nach Korea nähergebracht worden.

Eine Annäherung an die eigene Identität ist es, wenn sie wie beispielsweise in "Su Song" (*Abb. S. 30*), "Daniela" (*Abb. S. 31*) und "Nina im grünen Hanbok" (*Abb. S. 17*) die zweite Generation der Einwanderer schildert. Alle diese Porträts zeigen junge Frauen, die ebenso wie die Künstlerin als Töchter koreanischer Einwanderinnen in Deutschland aufgewachsen sind und sich im Laufe ihres Erwachsenwerdens und der damit verbundenen Identitätsfindung mit ihrem koreanischen Erbe auseinandergesetzt haben. Die jungen Frauen tragen dabei die Hanboks – das traditionelle koreanische Gewand – ihrer Mütter. Die Hanboks mögen ihnen, die mit westlicher Kleidung aufgewachsen sind, einerseits wie eine Verkleidung vorkommen, andererseits aber durch die Besonderheit des Stoffes und der Farben auch eine Brücke schlagen zu ihren Vorfahren.

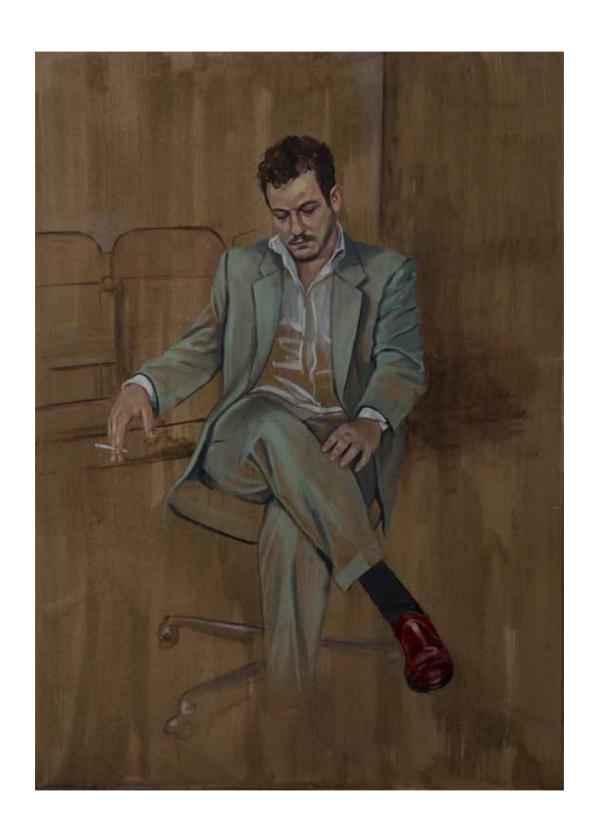
Peter Doig ermunterte die Künstlerin, in den Porträts Gesichter wegzulassen, das Bild eines Menschen nicht durch das Abbild, sondern auch durch andere Formen auszudrücken. Diesen Weg ist Parada-Kim in der Serie der "Hanboks" gegangen, die sie als "indirekte Porträts" liest. Jedes Kleidungsstück, sei es Alltagskleidung oder wie im Hanbok ein besonders festliches und herausgehobenes Kleid, erzählt auch immer etwas über den Besitzer. Es ist das Ziel der Künstlerin, aus den Malereien, die in allen Fällen lediglich das Kleidungsstück des Hanbok und wenige Attribute darstellen, eine Serie zu entwickeln, die dokumentarischen Charakter besitzt. "Hanbok. Komposition" von 2006 ist das Werk der Künstlerin, das zeigt, wie sie sich diesem Themenkomplex angenähert hat. So hängen neben und zwischen den Hanboks ein weißer Ärzte- oder Schwesternkittel und eine farbbefleckte Hose, die den Betrachter auf die Profession des Malers/ der Malerin verweist. Der Hanbok gibt die Herkunft und die Zugehörigkeit preis, während die Jeans und der Kittel auf die Tätigkeit der "indirekt Porträtierten" verweisen. Dabei ist es typisch für Parada-Kims Œuvre, dass eigentlich jede Arbeit der Serie eine Besonderheit, eine Eigentümlichkeit aufweist, die sie zugleich aus der Reihe heraushebt. Bei "Frau und Herr Heil" (Abb. S. 34) wird erst beim genauen Hinsehen durch sichtbaren Vorzeichnungen verständlich, dass es sich bei dem Kleidungsstück auf der linken Seite nicht um eine Jacke, sondern eigentlich um einen Hanbok handelt. Die mit Bleistift gezeichneten Umrisslinien verweisen auf den Hanbok, der von der Künstlerin malerisch mit klarem Abschluss als Fragment gehalten wurde. Erst wenn man die Vorzeichnungen sieht, versteht man also den Verweis auf das Ganze. "Seung-Za" (Abb. S. 19) wiederum ist das Porträt einer sitzenden Frau im Hanbok, ohne dabei überhaupt ein klassisches Porträt zu sein. Hier ist der Mensch selbst nicht mehr zu sehen, sondern nur der Teil des Körpers abgezeichnet, der unter dem Hanbok liegt. Dieses Kunstwerk ist eine offensichtliche Weiterentwicklung von der Darstellung der an einem Haken auf einem Kleiderbügel hängenden Hanboks über diejenigen, die wie an der Wand zu schweben scheinen.

Oft nähert sich Parada-Kim ihrem koreanischen Erbe durch die Darstellung von Verwandten aus der Familie ihrer Mutter. Dabei spielen die Porträts der Joseon-Dynastie (1392-1897) eine wichtige Rolle in Paradas Bildgedächtnis. Diese Porträts haben über viele Jahrhunderte die Elite und die gebildeten Kreise Koreas dargestellt. Sie folgen einem tradierten Bildkanon: der Künstler legt einen flächigen Hintergrund an, meist wird Seide als Bildträger verwendet. Dabei tritt der Porträtierte ohne jedes Attribut oder eine vom Bildnis ablenkende Raumwirkung in den Vordergrund. Zugleich setzt Parada-Kim diese Arbeiten aber auch in den Kontext der europäischen Kunstgeschichte, so dass ganz eigene, faszinierende Neuschöpfungen entstehen.

Giovanni Battista Moronis "Der Schneider" von 1570 (National Gallery, London) ist beispielsweise ein Gemälde, das die Künstlerin sehr schätzt. Indem Moroni nicht nur den Schneider mit der linken Hand den vor ihm auf dem Tisch liegenden schwarzen Stoff fühlen lässt, sondern sich durch den monochromen Hintergrund auch ganz auf die Darstellung der Kleidung des Schneiders konzentriert, stellt er – neben der selbstbewussten Direktheit, mit der der Schneider den Betrachter ins Auge fasst – die malerische Vermittlung stofflicher Eigenschaften in den Vordergrund. Ähnlich gelagert ist der Ansatz, mit dem Helena Parada-Kim die beiden großformatigen Werke von "Chong-Za. Von Schwarz zu Blau"(Abb. S. 47) und "Ho-Za. Rot und Weiß" (Abb. S. 41) aufbaut.

So stellt sie in "Chong-Za. Von Schwarz zu Blau" ihre nachdenklich erscheinende Tante ganzfigurig im blau-schimmernden Hanbok, auf einem einfachen Dielenboden stehend, in den Mittelpunkt des hochformatigen Gemäldes. Der Hintergrund ist schwarz. Schaut man genau hin, so sieht man, dass sich auf dem schwarzen Hintergrund Falten abzeichnen und es sich somit um einen locker hängenden Stoff handeln muss. Die Blätter wiederum, die von rechts oben in das Bild kommen, scheinen nicht den Falten des schwarzen Stoffes zu folgen und somit nicht in den Stoff eingewebt, sondern "reale" Blätter zu sein. Diesen stehen die Blumen im Hanbok entgegen, die Teil des Stoffes sind. Aber auch wenn Chong-Za wie der Schneider bei Moroni den Stoff mit ihrer linken Hand fühlt, so sind all diese Stofflichkeiten lediglich Teil des Gemäldes, Malerei auf Leinwand. Nimmt man die Blumen in "Ho-Za. Rot und Weiß", dem Bildnis der Mutter der Künstlerin in den Blick, so wird die Verwandtschaft der beiden Werke offensichtlich. Hier werden die Blüten und Blütenblätter auf dem roten Hanbok den zarten Knospen und Blüten des den Hintergrund dominierenden Paravent gegenübergestellt und es ist der japanische Paravent, der das Bild im Bild imitiert.

Gerade auch die ganz auf sich bezogene, meditativ erscheinende Haltung gibt dem Betrachter das Gefühl einer intimen, von ostasiatischen Motiven bestimmten Szene, die zugleich in einem repräsentativen Format wiedergegeben wird. Hier ist eine enge Verbindung der Werke zu den Künstlern des 19. Jahrhunderts ablesbar, deren Schaffen vom "Japonismus", dem Einfluss der



MARTIN

2012 Öl auf Holz 140 x 100 cm



MARTIN (STUDIE ZU STABIL ELITE)

2012 Öl auf Leinwand 35 x 26 cm



Abbildung l

James Abbott McNeill Whistler

Rose and Silver: The Princess from the Land of Porcelain

1863-65 Öl auf Leinwand 201.5 x 116.1 cm

Freer Gallery of Art, Washington, D.C.

ostasiatischen Formensprache, geprägt war. James Abbott McNeill Whistlers Gemälde "Rose and Silver: The Princess from the Land of Porcelain" (*Abb. I*) ist in seinem Spiel mit den verschiedenen Stofflichkeiten und Darstellungen der Blüten in Paravent, Kleiderstoff und Fächer ein extrem augenfälliges Beispiel für das Spiel mit den Wirklichkeitsebenen, das auch die beiden Frauenporträts Helena Parada-Kims Schaffen bestimmt.

Die meisten der in Frankfurt ausgestellten Werke besitzen einen persönlichen emotionalen Charakter für die Künstlerin, da sie durchgängig ihr eigenes Verhältnis zu koreanischen Riten und Traditionen aufgreifen. Am unmittelbarsten ist dies möglicherweise an den Begräbnisszenen (*Abb. S. 52-55*) ablesbar. Hier arbeitet die Künstlerin mit Bildvorlagen aus dem Fotoalbum ihrer Mutter. Es sind – und das verbindet das künstlerische Vorgehen Parada-Kims mit dem von Peter Doig – nicht nur eigene Fotos, sondern gerade auch alte, vorgefundene Fotos, die die visuelle und formelle Grundlage ihrer Gemälde bilden. Es muss sich bei den diesen Werken zugrunde liegenden Fotos in der Wahrnehmung des westlichen Betrachters um eigenartige Aufnahmen archaisch und dokumentarisch erscheinender Szenen handeln. Ähnlich würde es aber vermutlich auch Koreanern heute gehen, denn Szenen, wie sie von Parada-Kim hier aufgegriffen werden, sind kaum noch zu sehen, da viele rituelle Handlungen vereinfacht und dem modernen Alltag angepasst worden sind.

In Korea herrscht der Ahnenkult des Konfuzianismus vor. Die Nachkommen stehen in der Schuld der verstorbenen Vorfahren, die sehr präsent sind und historisch in zahlreichen Begräbnisritualen und Zeremonien geehrt wurden. Bei diesen Begräbniszeremonien wurden von den Nachkommen weiße Hanfkostüme und weiße, bei den Männern hoch aufragende Kopfbedeckungen getragen, da weiß die Farbe der Trauer ist. In dieser Serie arbeitet Parada-Kim mit Öl auf Papier, das in der sichtbaren Grundierung durch die horizontale und vertikale Führung des Pinselstriches fast wie eine strukturierte Leinwand erscheint. Alle diese Arbeiten sind stark skizzenhaft gehalten, gegen einen oft grau-braunen Himmel werden die verschiedenen Figuren wie Geister mit Weiß herausgearbeitet. So koreanisch die den Werken zugrunde liegenden Szenen sind, so sichtbar kommt in der Malweise das spanische Erbe der Künstlerin zutage. Die Farbtöne, das stark Skizzenhafte, aber auch das Herausarbeiten der Figuren aus der Umgebung erinnern an das Werk Francisco de Goyas (1746-1828). Auch hier zeigt sich Helena Parada-Kim wieder als Künstlerin, die in der Zusammenführung ihrer Annäherung an das koreanische Erbteil und ihrer intensiven malerischen Auseinandersetzung mit der europäischen Kunstgeschichte ganz eigene, malerisch starke und inhaltlich tragende Werke schafft.

Die kleinformatigen Arbeiten mit dem Bildnis des Urgroßvaters (*Abb. S. 20/21*) aufgrund ihres fragmentarischen Charakters als Studien zu bezeichnen, wäre nicht der angemessene Begriff, auch wenn es auf den ersten Blick so scheint. Alle Bildnisse wirken wie Negative, in denen Parada-Kim in altmeisterlichem Spiel mit Schatten und Höhung die verschiedenen Möglichkeiten der Darstellung aus dem Dunklen ins Helle herausarbeitet. In zwei der Arbeiten beispielsweise wurde der den Körper umgebende Raum gefirnisst, der somit weniger opak und matter erscheint. Diese Bildnisse sind also vielfältige Annäherungen an eine Vorlage und ein wahr gewordenes Beispiel für die Intention der Künstlerin, "dass sie fast jedes Bild noch einmal malen wolle, um die verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten sichtbar zu machen".



ADVENT

2015 Öl auf Leinwand 40 x 30 cm



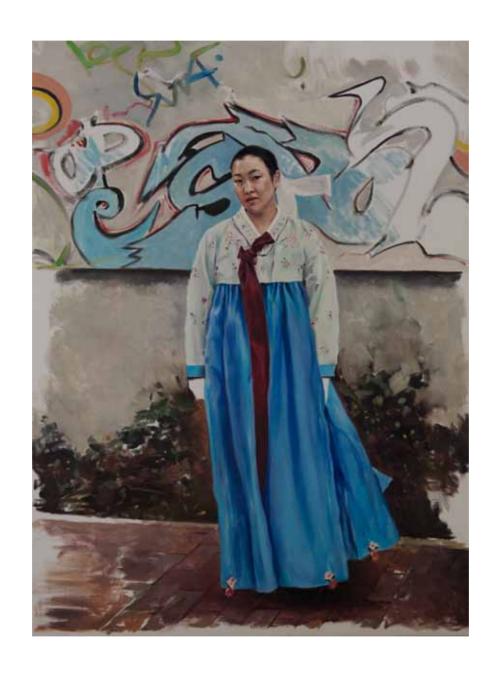
ALLES GUTE DEN ZWEI SCHWESTERN

2015 Öl auf Leinwand / unvollendet 120 x 160 cm



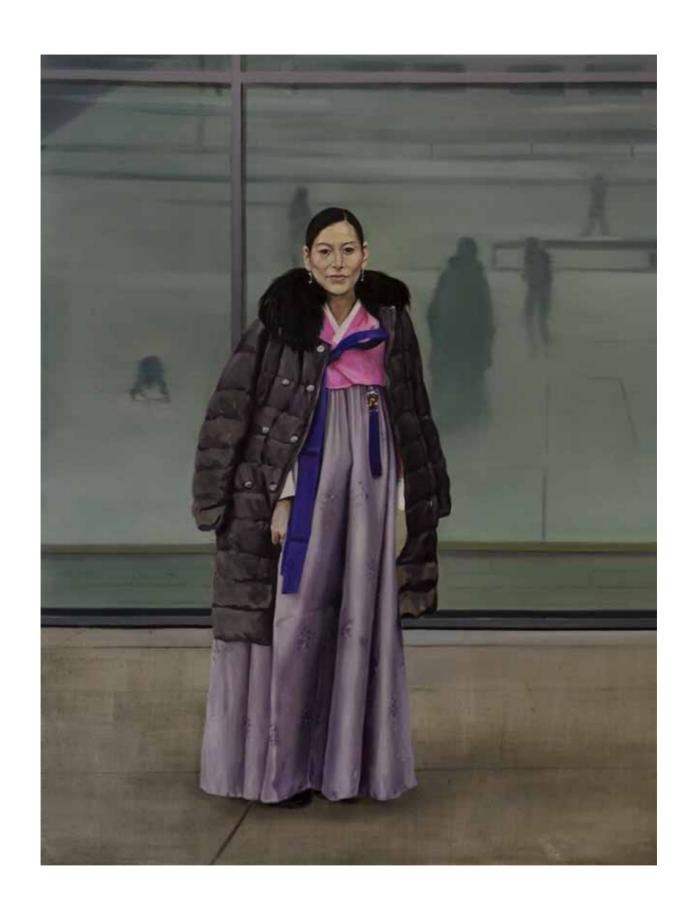
ZWEI SCHWESTERN

2015 Öl auf Leinwand 30 x 25 cm



SU SONG

2014 Öl auf Leinwand 100 x 75 cm



DANIELA

2014 Öl auf Leinwand 170 x 130 cm



DIE FRAUEN VOM MARKT IN UAMDO

2015 Öl auf Leinwand 60 x 82 cm



DAS PICKNICK, 1967

2015 Öl auf Leinwand 75 x 95 cm



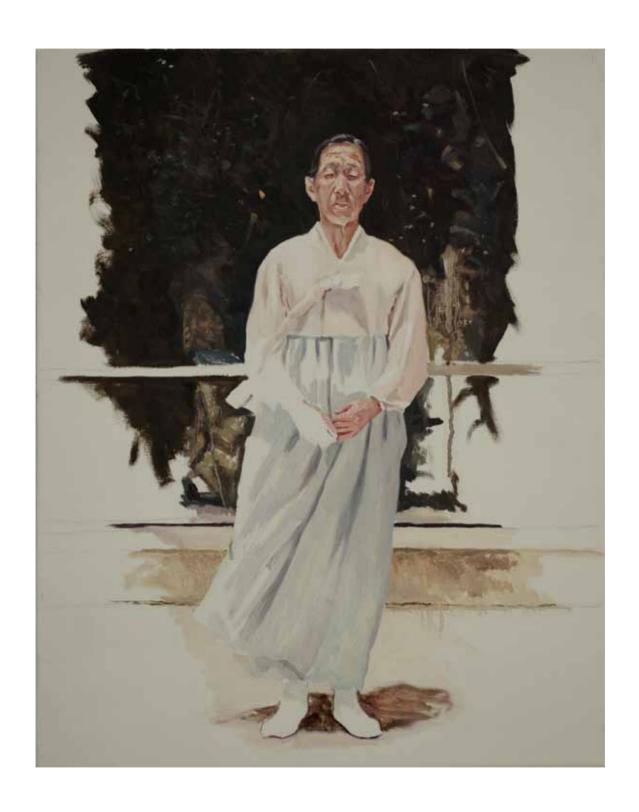
FRAU UND HERR HEIL

2013 Öl auf Leinwand 125 x 95 cm



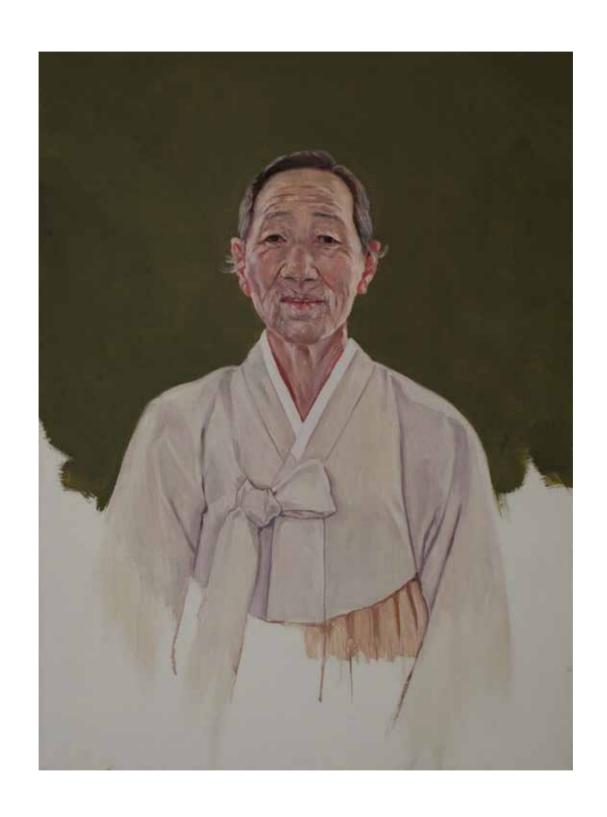
FRAU YOU

2013 Öl auf Leinwand 125 x 95 cm



HALMONI IN WEISS

2015 Öl auf Leinwand 70 x 55 cm



HALMONI. WEISS

2015 Öl auf Leinwand 70 x 52 cm



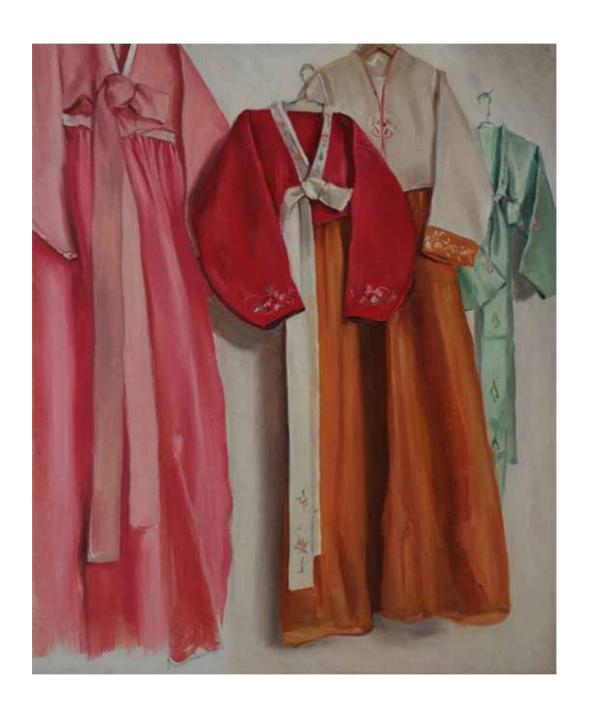


"Eigentlich ist es der Anfang einer großen Erzählung."



HO-ZA. ROT UND WEISS

2015 Öl auf Leinwand 125 x 160 cm



HANBOK ARRANGEMENT II

2013 Öl auf Leinwand 60 x 50 cm



HANBOK ARRANGEMENT I

2013 Öl auf Leinwand 70 x 50 cm



BUSAN

2015 Öl auf Leinwand 70 x 55 cm





SAMONIM, BEIGE

2015 Öl auf Leinwand 40 x 30 cm **SAMONIM**

2015 Öl auf Leinwand 40 x 30 cm





CHONG-ZA. VON SCHWARZ ZU BLAU

2013 Öl auf Leinwand 170 x 125 cm

Meine Bilder finde ich in den Köpfen

Ein Gespräch mit der Malerin Helena Parada-Kim

von

Peter Eickhoff Helena Parada-Kim wurde 1982 in Köln als Tochter einer koreanischen Mutter und eines spanischen Vaters geboren. Sie besuchte dort die koreanische Schule und die Kölner Domsingschule. Nach dem Abitur studierte sie an der Düsseldorfer Kunstakademie Malerei. Im Jahr 2009 machte sie ihren Akademiebrief als Meisterschülerin des international bekannten britischen Malers Peter Doig. Sie lebt wechselweise in Berlin und Düsseldorf.

Wann begann deine Malerei?

Mein erstes Bild malte ich mit fünf oder sechs. Also das erste, an das ich mich erinnern kann. Es war ein Bild des Kölner Doms, mit zwei sehr großen Figuren davor, die mein Vater und meine Mutter sein sollten. Mein Vater trägt eine Krone und meine Mutter einen Hanbok, die traditionelle Tracht aus Korea. Aber meine Malerei begann vermutlich an dem Tag, als meine Mutter Korea verließ.

Das war schon 1965...

Meine Mutter war damals 18 Jahre alt, und gemeinsam mit ihrer Schwester verließ sie Busan, um in Deutschland als Krankenschwester zu arbeiten. Für die beiden Schwestern und ihre Familie war das eine existentielle Erfahrung. Es war Abschied und Ende, in gewisser Weise ein Abschied für immer, was damals natürlich niemand wissen konnte.

Aber es gab die Ahnung und vielleicht auch die Befürchtung, dass man sich so schnell nicht wiedersehen würde. Tatsächlich starb mein Großvater in dieser Zeit, und als meine Mutter nach 7 Jahren wieder nach Busan kam, hat sie ihre Mutter, die einfach durch die Zeit hindurch weggealtert war, nicht mehr wiedererkannt.

Vor der Abreise 1965 wurde ein für dich sehr wichtiges Foto in Busan gemacht.

Vor dieser Abreise aus Busan gingen meine Mutter und ihre vier Schwestern noch ein letztes Mal in ihren Hanboks in ein Atelier, um sich fotografieren zu lassen. Es ist ein sehr ernstes Erinnerungsbild geworden, und rückblickend ist diese Fotografie der Ausgangspunkt meiner koreanischen Malerei, also der Bilder, die direkt auf Korea und die Heimat meiner Mutter Bezug nehmen.

Hinter diesem Foto stecken eine ganze Menge anderer Bilder, die natürlich nie fotografiert wurden und bisher auch noch nicht oder nur in Teilen von mir gemalt worden sind. Es sind die Bilder, die man nicht in unseren Familienalben findet, aber in den Köpfen der Familie, in den Erzählungen und Erinnerungen. Die nicht immer schön waren...

Weil die Zeit schlecht war...

Die Zeit und auch die ganz persönlichen Erfahrungen. Meine Großeltern lebten mit ihren Kindern während des Krieges in Japan. Das war eine sehr schlechte Zeit, voller Demütigungen, Armut und auch der Ahnung eines ständig drohenden Identitätsverlustes. Als Koreaner musste man sich verleugnen. Man war aus der eigenen Welt gefallen. Und diese Welt ist ja auch, wie wir heute wissen, weitestgehend zerstört und durch eine andere ersetzt worden. Es war aber nicht nur der Verlust der eigenen Tradition und den damit verbundenen Identitäten. Es war auch der Verlust einer öffentlichen und kulturell bestimmten Geborgenheit, die eine intakte Gesellschaft für gewöhnlich gibt.

Geborgenheit gab es im Exil aber nur in der Familie. Noch heute leben meine Mutter und ihre Schwestern davon, so als sei ihre Mutter nie gestorben. Das ist wirklich eigenartig: Obwohl sie früh erwachsen sein mussten, vor allem meine Tante, die für die ganze Familie sorgte und sich dabei fast ruiniert hätte, haben sie sich diese irritierende Kindlichkeit bewahrt, eine verspätete und überraschende Naivität, die sie vermutlich erst in Deutschland und in einem späteren Alter entwickeln konnten. Als junge Mädchen hatten sie die vermutlich nicht. Ich habe in einer Reihe von Studien und Bildern diese Erlebnisse aufzunehmen versucht. Es sind Geschichten, die aus diesen sehr konkreten und plastischen Erinnerungen entstanden. Sie drehen sich oft um Kleidung, die falsche Kleidung vor allem, also um den falschen Schutz, und um das Essen, das oft nicht vorhanden war, und das Essen ist ja gerade in Korea eine Metapher für alles Gute, für alles Verbindende und für das, was das Leben selbst unter unglücklichen Vorzeichen lebenswert macht.

Eines deiner Bilder trägt den Titel "Das Ende der großen Erzählung".

Eigentlich ist es der Anfang einer großen Erzählung. Wenn ich selbst in Korea bin, sehe ich diese Bilder plötzlich, und ich höre die alte Welt meiner Mutter und Großmutter, ein bisschen so wie man Wellen hört, die über den Strand laufen und Spuren im Sand hinterlassen.

Du siehst dich aber in erster Linie als Portraitmalerin und nicht als Geschichtenerzählerin.

Ja, das hat einerseits mit meinen sehr persönlichen Interessen am traditionellen europäischen Portrait zu tun. Mich haben Maler wie van Dyck, Rembrandt und Velázquez schon als Kind fasziniert, später David Hockney und auch Alex Katz. Andererseits verstehe ich das Portrait heute in einer komplexeren und nicht so sehr gesichtsfixierten Bedeutung. Ich kann, um ein Beispiel zu geben, auch jemanden portraitieren, ohne ihn direkt abzubilden. Die Hanboks, die ich gegenwärtig in einer größer angelegten Serie male, sind indirekte Portraits ihrer Trägerinnen. Die Trägerinnen sieht man aber nicht. Dennoch ist es eine Reminiszenz an deren eigene Identität, an die Aura und Würde dieser Frauen, eine Hommage an die koreanischen Frauen, die sich trotz ihrer Reisen in die Welt nie aufgegeben haben.

Eines deiner Lieblingsbilder ist das von dir oft variierte Bild »Vier Schwestern im Park«. Was hat es damit auf sich?

Ich muss vielleicht erst einmal drauf hinweisen, dass im Deutschen der Begriff »Schwester« sowohl für ein verwandt-schaftliches Verhältnis gebraucht wird, aber auch als Kurzform für Krankenschwester.

Die vier Schwestern im Park könnten also auch Schwestern in einem familiären Sinn sein. Aber auf dem Bild sind sie eindeutig als Krankenschwestern zu erkennen. Ihre körperliche Nähe ist nun wieder die von Schwestern, die zu einer Familie gehören. Und das ist ganz typisch für diese Zeit, als meine Mutter und meine Tante nach Deutschland kamen. Sie fanden sich in diesem Doppelsinn wieder, in dieser doppelten Nähe, aus der später auch ihre eigenen Familien entstanden. Mein Vater war Krankenpfleger in den Riehler Heimstätten in Köln, in denen mein Bruder und ich aufwuchsen. Ich möchte meine Bilder nicht selbst interpretieren, aber die Schwestern gehen durch einen Park und nicht durch eine verwilderte Landschaft. Sie sind dort im Licht, und die Schatten, die sie zuvor umgeben haben – die Schatten ganz anderer Bilder – verschwinden.

Ist es dir wichtig, dass Koreanerinnen, die deine Bilder betrachten, das auch so sehen?

Mir gefallen grundsätzlich alle Sichtweisen, die meinen Bildern entgegengebracht werden. Ich finde das immer sehr spannend. Es gibt nicht nur meine Augen, mit denen ich das Bild gemalt habe.

Aber es ist immer etwas Besonderes, wenn es einen Wiedererkennungseffekt gibt, eine unmittelbare Identifikation, ein gemeinsames Erlebnis des Betrachtens. Dann fühle ich mich als Malerin natürlich verstanden und denke, dass die Recherchen, die ich in meinem und in den Köpfen der anderen betreibe, erfolgreich waren. Es ist ein bisschen wie bei meinem Lieblingsschriftsteller Marcel Proust: Man sucht die verlorene Zeit und wenn man sie wiederfindet, schwebt man zumindest für einen Moment über die Gedanken und Gefühle hinweg wie auf einer Wolke und könnte vor Glück den Himmel berühren.

Dein Vater taucht in diesen Bildern nicht auf.

In diesen nicht. Aber er ist in vielen doch anwesend. Als Spanier wuchs er in einer sehr traditionell geprägten katholischen Familie auf, in der sich das Abendland wie in einem großen Sittengemälde fokussiert. Meine Vorfahren waren Stierzüchter, mein Vater war mal Mönch, einer seiner Brüder ist ein bekannter Kommentator, der für große Zeitungen schreibt. Es gab einen Onkel, der ein bekannter Komponist von Zarzuelas war und meine Großmutter war eine dieser etwas opulenten spanischen Señoras, wie man sie aus alten Filmen kennt. Mein Vater hat mir wie kein anderer diese sehr klassische europäische Welt vermittelt, ihre Schönheiten, ihre Werte und auch ihre Merkwürdigkeiten. Meine frühkindliche Liebe zur Malerei habe ich meinem Vater zu verdanken, der mit mir durch Museen ging und selbst ein großartiger Zeichner von Pferden ist. Auch wenn man ihn also nicht sieht: Er steckt in allen Bildern irgendwie drin!



VATER UND SOHN

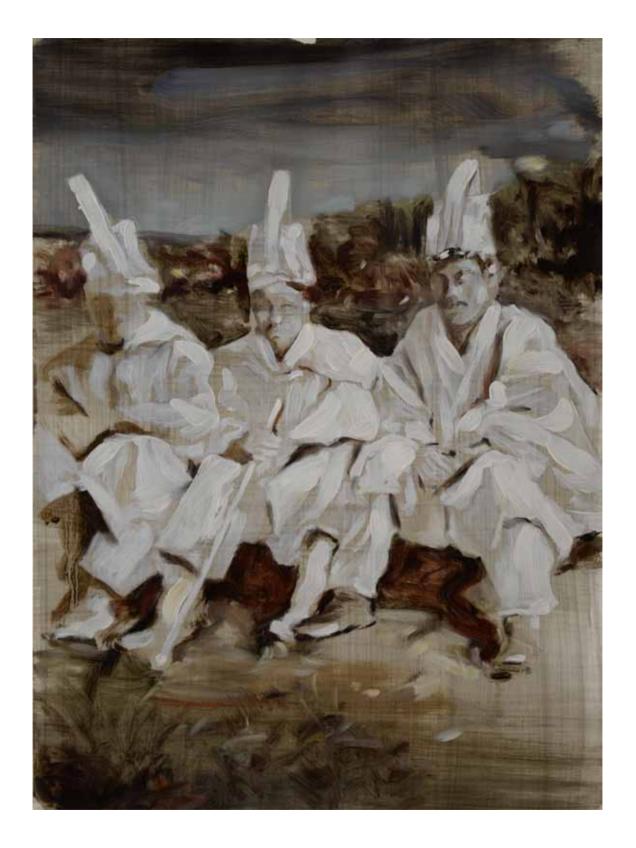
2015 Öl auf Leinwand 30 x 26 cm



DAS BEGRÄBNIS

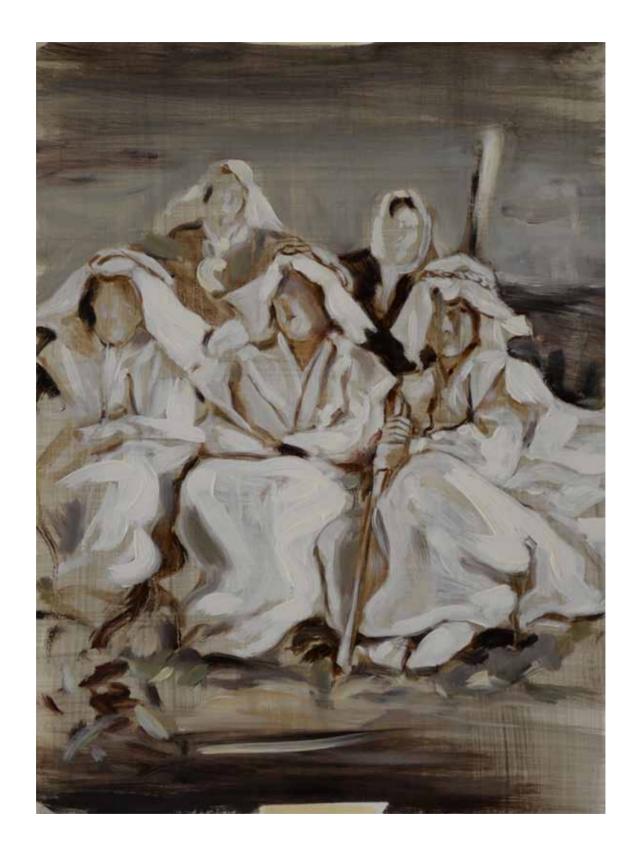
2015 Öl auf Leinwand 70 x 55 cm





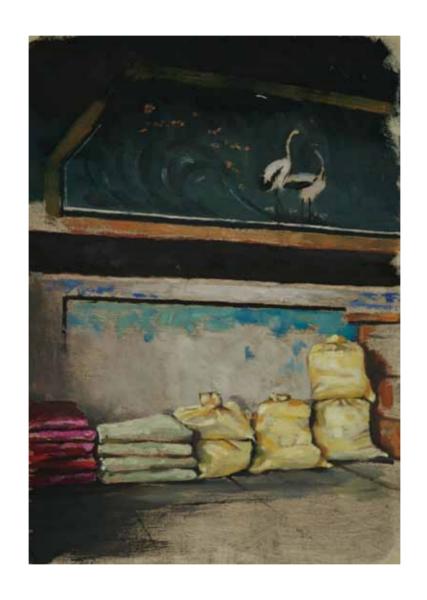
TRAUERNDE MÄNNER

2015 Öl auf Papier 40 x 30 cm



TRAUERNDE FRAUEN

2015 Öl auf Papier 40 x 30 cm



IN HEINSA

2014 Öl auf Papier 30 x 21 cm



ELISABETH

2015 Öl auf Leinwand 70 x 55 cm





FRAU KIM UND FRAU SCHÖNEWEISS

2013 Öl auf Leinwand 125 x 95 cm



HANBOK GRÜN

2006 Öl auf Leinwand 170 x 130 cm



FRAU SUH UND KIND

2013 Öl auf Leinwand 125 x 95 cm



1982 als Tochter eines Spaniers und einer Koreanerin in Köln geboren

2015

"In Mother's Hanbok", Einzelausstellung, Galerie Tristan Lorenz, Frankfurt am Main

2014

"Hängengeblieben", 25 Jahre Kunsthalle Recklinghausen,

Recklinghausen (Teilnahme)

Aufenthalt und Recherche in Südkorea (Seoul/Busan)

Arbeit an den Werkkomplexen "In Mother's Hanbok" und "Das Ende der großen Erzählung" Porträts im privaten und öffentlichen Auftrag

2013

Teilnahme am Filmprojekt: Doppelter Herzschlag, fünf Portraits deutsch-koreanischer Künstler im Auftrag des Goethe Instituts Seoul

Interview in der deutschsprachigen Zeitschrift "Korea-Forum": meine Bilder finde ich in den Köpfen, Korea Verband, Berlin

2012

Aufenthalt und Recherche in Südkorea (Seoul/Busan) NO.1, Kunstakademie Düsseldorf im Sky Office, kuratiert von Julia Ritterskamp, Düsseldorf (Teilnahme)

2010

"Helena Parada«, Galerie Bugdahn und Kaimer, Düsseldorf

"SHARED.DIVIDED.UNITED",

Kunstverein Hildesheim, Hildesheim (Teilnahme)

"SHARED.DIVIDED.UNITED",

Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin (Teilnahme)

"SELF-CONSCIOUSNESS", curated by Hilton Als and Peter Doig,

Galerie Veneklasen und Werner, Berlin (Teilnahme)

2009

»Die Gesandten – Portraits«, Kunstverein Recklinghausen, Recklinghausen

»Selected...continued«, Galerie Bugdahn und Kaimer, Düsseldorf (Teilnahme)

"Werke", Städtische Galerie, Kaarst (Teilnahme)

2008

Klasse Peter Doig in der Zeche Zollverein-Mischanlage, Essen »Woher kommen? Was sind wir? Wohin gehen wir?", Galerie Arteversum, Düsseldorf

Helena Parada-Kim lebt und arbeitet in Düsseldorf und Berlin.



Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

Helena Parada-Kim - In Mother's Hanbok in der Galerie Tristan Lorenz, Frankfurt am Main, 29. Mai bis 19. Juli 2015

Herausgeber:

Galerie Tristan Lorenz Fahrgasse 17 D-60311 Frankfurt am Main galerie@tristanlorenz.com www.tristanlorenz.com

T +49 (0)69 21006927 M +49 (0)163 673 1763

Autoren:

Dr. Heike Berner Abteilung für Sinologie und Koreanistik Eberhard Karls Universität, Tübingen

Dr. Britta von Campenhausen Kunsthistorikerin Frankfurt am Main

Peter Eickhoff Schriftsteller Düsseldorf

Copyright und Fotonachweis:

- © Dr. Heike Berner, Tübingen
- © Dr. Britta von Campenhausen, Frankfurt am Main
- © Peter Eickhoff, Düsseldorf
- © Gregor Guski, Düsseldorf
- © Galerie Tristan Lorenz, Frankfurt am Main
- © Freer Gallery of Art, Washington D.C.

1. Auflage

Printed in Germany

Abbildung Seite 14 und 15:

SCHWESTERN IM PARK

2006 Öl auf Leinwand 30 x 24 cm

Umschlag:

ALLES GUTE DEN ZWEI SCHWESTERN

2015 Öl auf Leinwand / unvollendet 120 x 160 cm Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Herausgebers / der Autoren reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Ausstellung wurde mit freundlicher Unterstützung folgender Firmen ermöglicht:



VDP Weingut August Eser, Rheingau



Sportmedizinisches Institut Frankfurt am Main e.V.



