

kassel
university



press

**Die Rezeption und die Wirkung des deutschen Expressionismus
in Korea**

Eun-Kyung Sohn

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich Germanistik - der Universität Kassel als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

Erster Gutachter: Prof. Dr. Georg-Michael Schulz

Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Helmut Scheuer

Weiterer Gutachter: Prof. Dr. Chung Kyu-Hwa

Tag der mündlichen Prüfung

12. Februar 2003

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar

Zugl.: Kassel, Univ., Diss. 2003

ISBN 3-89958-013-3

© 2003, kassel university press GmbH, Kassel

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsschutzgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: 5 Büro für Gestaltung, Kassel

Druck und Verarbeitung: Unidruckerei der Universität Kassel

Printed in Germany

Gott und meinen Eltern

Vorwort

Ende 2002 habe ich der Germanistischen Fakultät der Universität Kassel eine Studie mit dem Titel „Die Rezeption und die Wirkung des deutschen Expressionismus in Korea“ als Dissertation vorgelegt, die ich in der Folge für den vorliegenden Druck sorgfältig überarbeitet habe.

Sie ist gedacht als Brückenschlag zwischen europäischer und ostasiatischer Literatur- und Geistesgeschichte. Die Anregung zu dieser Arbeit ging im Jahr 1999 von meinem sehr verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Georg-Michael Schulz, aus, dem ich an dieser Stelle für sein reges Interesse und seine wertvolle Hinweise herzlich danken möchte. Ich danke auch Herrn Prof. Dr. Helmut Scheuer dafür, dass er das Korreferat übernommen hat. Mein Dank gilt ferner Herrn Prof. Dr. Chung Kyu-Hwa in Seoul, der gerne die Begutachtung für die koreanische Seite der Arbeit übernommen hat. Auch Herrn Prof. Dr. Osamu Sakai in Tokyo, danke ich herzlich dafür, dass er mir in Deutschland die unveröffentlichte Übersetzungen über „Die Rezeption des deutschen Expressionismus in Japan“ für meine Untersuchung zur Verfügung gestellt hat. Ebenso danke ich Sandra Thomas für ihre sprachliche Unterstützung.

Ich bedanke mich im besonderen bei der Graduiertenförderung des Landes Hessen für die finanzielle Unterstützung, die mir die Möglichkeit geboten hat, mein Promotionsvorhaben zu Ende zu führen.

Kassel, im Februar 2003

Eun-Kyung Sohn

LITERATURVERZEICHNIS

1. Einleitung	3
Zur Aussprache und Schreibweise	7
2. Geistige und gesellschaftliche Rahmenbedingungen der Entstehung der modernen koreanischen Literatur	9
2.1 Überblick über die koreanische Weltanschauung	9
2.2 Shinmunhak-Bewegung (Neue Literaturbewegung)	14
3. Die Rezeption und die Wirkung des deutschen Expressionismus in Korea	18
3.1 Die Rezeption des deutschen Expressionismus in Japan	18
3.2 Die Rezeption des deutschen Expressionismus in Korea	23
3.2.1 <i>Die Rezeptionstendenz bei koreanischen Rezipienten</i>	24
3.2.2 <i>Spezifische Rezeptionen in Korea</i>	33
3.2.2.1 <i>Die Walter Hasenclever-Rezeption</i>	33
3.2.2.2 <i>Die Reinhard Goering-Rezeption</i>	37
3.2.2.3 <i>Die Georg Kaiser-Rezeption</i>	41
3.3 Auswirkungen des deutschen Expressionismus auf die koreanische Theaterwelt	48
4. Der Expressionismus in Korea	58
4.1 Der Expressionismus und Kim U-Jin (1897-1926)	58

4.2 Der Wandlungsprozess bei Walter Hasenclever und bei Kim U-Jin	67
4.2.1 <i>Walter Hasenclever: Der Sohn (1913/14)</i>	68
4.2.1.1 <i>Der Wandlungsprozess der Ich-Figur</i>	68
4.2.1.2 <i>Die Nebenfiguren in ihrer Wechselbeziehung zur Ich-Figur</i>	73
4.2.1.2.1 <i>Die weibliche Nebenfigur</i>	74
4.2.1.2.2 <i>Der Freund der Ich-Figur</i>	76
4.2.1.2.3 <i>Die Auseinandersetzung der Ich-Figur mit den Eltern</i>	
- <i>Die Gestaltung des Generationenkonflikts</i>	78
4.2.2 <i>Kim U-Jin (1897-1926): Nanpa (Der Schiffbruch 1926)</i>	83
4.2.2.1 <i>Der Wandlungsprozess der Ich-Figur</i>	83
4.2.2.2 <i>Die Nebenfiguren in ihrer Wechselbeziehung zur Ich-Figur</i>	88
4.2.2.2.1 <i>Die weibliche Nebenfigur</i>	89
4.2.2.2.2 <i>Die Auseinandersetzung der Ich-Figur mit den Eltern</i>	
- <i>Die Gestaltung des Generationenkonflikts</i>	92
4.2.3 <i>Dramatische Form</i>	96
4.2.3.1 <i>Die offene Dramenform</i>	96
4.2.3.2 <i>Die Entindividualisierung</i>	101
4.2.3.3 <i>„Zerbrochene Formen“ (Schneider) der literarisch-</i>	
<i>sprachlichen Tradition</i>	105
4.3 Kims Experimentelles Drama: <i>Sandwaeji (Das Wildschwein 1926)</i>	112
5. Resümee	118
6. Literaturverzeichnis	121

1. EINLEITUNG

Im Zuge des zunehmenden Interesses der gegenwärtigen koreanischen Komparatisten an der Erforschung einer Rezeptionsgeschichte deutscher Literatur in Korea wurde 1974 zum ersten Mal eine Studie *Hangukmundan-e isseoseoui dokilpyohyeonjuui suyonggwa jeoni 1920-50* (*Aufnahme und Wirkung des deutschen Expressionismus in der koreanischen Literatur 1920-50*) von Lee Byung-U in Korea veröffentlicht.¹ In dieser Arbeit geht es jedoch nur um die chronologische und ‚dokumentarische‘ Darstellung, worauf Lee selber in seinem Schlusswort hinweist:

Mit dieser Arbeit, die den ersten Versuch einer zusammenhängenden Darstellung des Phänomens ‚Koreanische Literatur in ihrer Begegnung mit der deutschen Literatur‘ bildet, ist beabsichtigt, die materiellen Faktoren systematisch zusammenzustellen, die sehr verstreut und im allgemeinen schwer zugänglich sind. Daher hat diese Arbeit den Charakter einer dokumentarischen Darstellung von Rezeption und Wirkung des deutschen Expressionismus auf die koreanische Literatur.²

Das dadurch neuerwachte Interesse an Fragen der rezeptionsgeschichtlichen Prozesse als wichtige Bestandteile der Literaturgeschichte hat seither wiederholt Anlass gegeben, sich mit den Einflüssen des deutschen Expressionismus auf die koreanische Literatur zu beschäftigen.³ Es handelt sich jedoch auch in diesen Fällen nur entweder um die chronologische Aneinanderreihung von Kritikermeinungen oder um den knappen Überblick über die kommentierten Quellen und nicht um die Frage, „welche Werke in einer bestimmten Epoche oder über einen

¹ Lee Byung-U, *Hangukmundan-e isseoseoui dokilpyohyeonjuui suyonggwa jeoni 1920-50* (*Aufnahme und Wirkung des deutschen Expressionismus in der koreanischen Literatur von 1920-50*), in: *hanguk kogil hakhoe* (Hg.), *Litera*, Bd. 2, Seoul 1974, S. 29-101.

² Ebd. S. 101.

³ Lee Yoo-Yung, *Dokil pyohyeonjuui munhak-ui suyong* (Die Rezeption der deutschen expressionistischen Literatur), in: *Han-Dok munhak bigyoyeongu* (3) (*Rezeption der modernen deutschen Literatur in Korea – Von den Anfängen bis 1945*), Bd. 3, Seoul 1983, S. 117-198; Yu Min-Yeong, *pyogyeonjuui geok-ui hanguksuyong* (Die Aufnahme des expressionistischen Dramas in Korea), in: *Hangukhakhoe* (Hg.) (Koreanisches wissenschaftliches Institut), *Hanguk yeonguk hak* (*Die koreanische Theaterwissenschaft*), Seoul 1985, S. 142-161; Shin Jeong-Ok, *Dokil pyohyeonjuui yeongeuksajo-ui suyong* (Die Rezeption des deutschen expressionistischen Dramas), in: Shin Jeong-Ok, *Hangukshingyeuk-gwa seoyangyeongeuk* (*Das moderne koreanische Drama und das abendländische Drama*), Seoul 1994, S. 298-313; Jin Sang-Beom, *Kafka-wa Hasenclever munhakui kyongu* (Über die Literatur von Kafka und Hasenclever), in: Lee Bo-Yeong (Hg.), *Hangukmunhak sok-ui segyemunhak* (*Die koreanische Literatur in der Weltliteratur*), Seoul 1998, S. 257-292.

längeren Zeitraum hin rezipiert wurden, worin sich die Art und Intensität der Rezeption dokumentieren, welche überindividuelle Instanz für die Rezeptionsneigung unter Umständen verantwortlich ist“.⁴ Eine genaue Untersuchung der Rezeption und der Wirkung des deutschen Expressionismus in Korea ist bislang, soweit uns bekannt, weder in Korea noch in Deutschland geschrieben worden.

Unter ‚Rezeption‘ wäre allgemein die Kenntnisnahme des Expressionismus durch den Vermittler zu verstehen. Im Einzelnen ist hier zu fragen, welche Literaten sich mit dem deutschen Expressionismus befasst und ihre Kenntnisse mittels ihrer Texte an ihre Leser weitergegeben haben. Mit ‚Wirkung‘ ist demgegenüber die „durch den Text bedingte Konkretisation“⁵ gemeint, und „Wirkungen gehen von Kräften aus – von lebendigen Kräften, denen die Fähigkeit eigen ist, eine Verwandlung hervorzurufen“.⁶ Weil Rezeption nicht allein die passive Bewahrung, sondern auch „die tätig-umgestaltende Aufnahme überlieferten Kulturgutes in die eigene geistige Welt“⁷ meint, werden in dieser Arbeit Rezeption und Wirkung als Elemente des Leseprozesses miteinander verknüpft.

In der vorliegenden Arbeit soll demnach der Versuch unternommen werden, die literaturkritische bzw. - historische Rezeption („reproduzierende Rezeption“ nach Link 1980)⁸ und die ästhetisch-produktive Wirkung („produktive Rezeption“ nach Link)⁹ des Expressionismus in Korea in den „Verflechtungen literarischer und gesellschaftlicher Perspektiven“¹⁰ zu Anfang des 20. Jahrhunderts darzustellen.

Unter diesem Gesichtspunkt ergibt sich die Abfolge der Arbeitsschritte: Da „Rezeption also nicht zufällig, sondern an ganz bestimmte historische und gesellschaftliche Voraussetzungen und Institutionen gebunden ist“¹¹,

⁴ Maria Moog-Grünwald, Einfluß- und Rezeptionsforschung, in: Manfred Schmeling (Hg.), *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, Wiesbaden 1981, S. 58.

⁵ Hans Robert Jauß, Rezeptionsästhetik-Zwischenbilanz, in: *Poetica 3-4* (1975), S. 338, hier zit. nach: Zoran Konstantinović, *Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandaufnahme und Ausblicke*, Bern/Frankfurt a.M./ New York/Paris 1988, S. 81.

⁶ Horst Rüdiger, Nationalliteratur und europäische Literatur, Methoden und Ziele der Vergleichenden Literaturwissenschaft, in: *Schweizer Monatshefte* 42 (1962), S. 206, hier zit. nach: Zoran Konstantinović, a.a.O.

⁷ Maria Moog-Grünwald, a.a.O. S. 51.

⁸ „Die *reproduzierende Rezeption* durch Kritik, Kommentar, Essay, durch Briefe oder Tagebuchaufzeichnungen und andere Dokumente mehr, die um Vermittlung eines literarischen Werkes [...] bemüht sind“, Maria Moog-Grünwald, a.a.O. S. 58.

⁹ „Die *produktive Rezeption* durch Literaten und Dichter, die angeregt und beeinflusst durch bestimmte literarische, philosophische, psychologische, ja bildkünstlerische Werke, ein neues Kunstwerk schaffen“, ebd.

¹⁰ Zoran Konstantinović, a.a.O. S. 139.

¹¹ Maria Moog-Grünwald, a.a.O. S. 51.

behandelt das erste Kapitel die geistigen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Die Betrachtung des geistigen und gesellschaftlichen Hintergrundes ist hier unentbehrlich, um die Eigenart der koreanischen Literatur im Sinne von Āurišin¹² zu verstehen und durch die Darstellung des gesellschaftlichen und literarischen Umfeldes zu gesicherten Ergebnissen zu gelangen. Dadurch werden erst rezeptionsfördernde und rezeptionshemmende Tendenzen greifbar.

Das zweite Kapitel stellt die allmähliche Herausbildung und Verbreitung des koreanischen Expressionismus-Verständnisses im Zeitraum von 1921 bis 1934 dar. Zuerst soll dem Wirken der intellektuellen Rezipienten nachgegangen werden, die die ersten einflussreichen Vermittler des deutschen Expressionismus in Korea waren und die dessen Bild geprägt haben. Dann wird ausführlich die spezifische Rezeption der deutschen expressionistischen Dramen, die die moderne koreanische Theater- und Literaturwelt beeinflussten, dargestellt. Hiermit soll der außer- wie innerliterarische ‚Erwartungshorizont‘ nach Jaub reconstruiert werden, um auf die Frage Antwort geben zu können, wie das jeweilige übernommene Werk zu dieser Zeit vom Publikum aufgenommen, warum es aber wieder anders als in seinem Ursprungsland verstanden wurde.

Der Schwerpunkt dieser Untersuchung liegt besonders auf der Entstehungsgeschichte eines jeweiligen Werkes in der Begegnung mit dem Expressionismus bzw. den fremdartigen literarischen Elementen, also auf der Frage, „was der rezipierende Autor mit seinem Vorbild angefangen hat, wie er es umgestaltet, seinen eigenen künstlerischen Intentionen untergeordnet und welche neue poetische Funktion er ihm verliehen hat“.¹³

Gegenstand dieser Untersuchung sind damit sowohl die Kritiken, Kommentare, Essays und Dokumente, die um die Vermittlung des deutschen Expressionismus bemüht sind, als auch die kritische Auseinandersetzung des koreanischen Theaters mit dem deutschen Expressionismus in der literarischen Situation am Anfang des 20. Jahrhunderts. Dann sollen Kim U-Jins Werke *Nanpa (Der Schiffbruch 1926)* und *Santoiĵi (Das Wildschwein 1926)*, die durch die Rezeption des Expressionismus zustande kommen, in diese Untersuchung mit einbezogen werden. Denn an Hinweisen darauf, dass sie vor allem vom Expressionismus beeinflusst sind, fehlt es in diesen Werken nicht, jedoch

¹² „Die gesellschaftliche Bedingtheit interliterarischer Zusammenhänge ist also nicht linear vom ökonomischen und gesellschaftlichen System abzuleiten, zu berücksichtigen sind alle jene Faktoren, die bei der Formung des literarischen Bewußtseins, der Konvention und der literarischen Tradition wirksam sind“, D. Āurišin, *Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses*, Berlin 1976, S. 94.

¹³ E. Koppen, Hat die Vergleichende Literaturwissenschaft eine eigene Theorie? Ein Exempel: Der literarische Einfluß, in: Horst Rüdiger (Hg.), *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Berlin 1971, S. 41-64, hier S. 56.

sind bislang keine genauen analytischen Untersuchungen darüber vorgelegt worden. Um mit Walter Höllerer zu sprechen, soll hier Kim U-Jins *Nanpa* (*Der Schiffbruch* 1926) mit Hasenclevers *Der Sohn* inhaltlich und stilistisch verglichen werden, ohne einen prinzipiellen Wertunterschied zwischen beiden zu machen¹⁴:

Durch den Vergleich interpretierter Werke oder auch Textstellen, die sich um so leichter vergleichen lassen, wenn in ihnen ähnliche Motive oder Symbole enthalten sind, ergibt sich Gemeinsames und voneinander Verschiedenes, zeigen sich [...] Epochenzusammenhänge und Epochenabfolgen. Sie herauszustellen, ist nicht mehr Selbstzweck, sondern dies geschieht erst nach dem Ausschreiten der Dichtung, die sich dann durch den Vergleich in ihren unverlierbaren Wesenszügen und in ihren Gebundenheiten erst recht erweisen wird.¹⁵

Da rezeptions- und wirkungsästhetische Fragen im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen, werden hier die umfangreiche literaturwissenschaftliche Expressionismus-Diskussion und die Definitionsfrage ‚Was ist Expressionismus?‘ nicht behandelt. Es interessiert vielmehr, ob und wie der deutsche Expressionismus in Korea, wo die Weltanschauungen, Kunstformen und Kunsttraditionen usw. verschieden sind, rezipiert und umgeformt wurde.

¹⁴ Ulrich Weisstein verweist darauf, „daß der vergleichende Literaturwissenschaftler prinzipiell keinen Wertunterschied zwischen dem aktiven (ausübenden) und passiven (aufnehmenden) Faktor des Einfluß-Verhältnisses machen darf“, Ulrich Weisstein, *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart/ Berlin/ Köln/ Mainz 1968, S. 89.

¹⁵ Walter Höllerer, Methoden und Probleme vergleichender Literaturwissenschaft, in: Franz Rolf Schröder (Hg.), *Germanisch=Romanische Monatsschrift*, Bd. II (1951/52) New York, S. 116-131, hier S. 125.

Zur Aussprache und Schreibweise

1. Die in dieser Arbeit gebrauchte koreanische Transkription wird nach der Neuregelung der koreanischen Sprache (04.07. 2000) angeführt.

a) Die Vokale des Koreanischen sind:

»a«	wie deutsches »a«
»ae«	wie deutsches »ä«
»o«	geschlossenes »o«
»yo«	offenes »o«
»oe«	wie deutsches »ö«
»u«	wie deutsches »u«
»yu«	wie unbetontes deutsches »e«
»wi«	wie deutsches »ü«
»e«	wie deutsches »e«
»i«	wie deutsches »i«

»w« und »y« sind Halbvokale ähnlich deutschem »w« und »j«.

- b) Bei den Konsonanten werden ‚einfache‘ und ‚gespannte‘ unterschieden. Die ‚einfachen‘ Konsonanten werden im Inlaut eines Wortes oft stimmhaft gesprochen. Bei den ‚gespannten‘ Konsonanten werden die Sprachorgane gespannt, der Laut mit großem Nachdruck gesprochen.

»k«	einfacher, stimmloser Laut, wie deutsches »k« im Inlaut, wenn stimmhaft »g« geschrieben.
»kk«	gespannt
»n«	wie deutsches »n«
»t«	einfacher Laut, wenn stimmhaft »d« geschrieben
»tt«	gespannt
»r«, »l«	Zungen- »r«, nur im Anlaut von Silben, nie am Wortanfang, »l« wie deutsches »l«, steht nur im Inlaut oder Auslaut eines Wortes

»m«	wie deutsches »m«
»p«	einfacher Laut, wenn stimmhaft »b« geschrieben
»pp«	gespannt
»s«	wie deutsches »s«
»ss«	gespannt
»ng«	wie deutsches »ng«, steht nur im Silben- oder Wortauslaut
»ch«	wie deutsches »tsch«, wenn stimmhaft »j« (gesprochen wie englisch »Jack« geschrieben)
»tch«	gespannt
»h«	wie deutsches »h«

Die in der koreanischen Sprache häufigen Lautassimilationen werden in der Umschrift berücksichtigt.

2. Die Umschrift japanischer Namen erfolgte nach dem englischen Hepburn-System, wo bei so gebräuchlichen Ortsnamen wie Tokyo, Kyoto, Osaka und Nara auf die Längenzeichen verzichtet wurde.
3. Die Personennamen und Buchtitel, die schon in fremde Sprache übersetzt waren, ließ ich jeweils bestehen. Bei Personennamen der Koreaner, Japaner wird nach originalen Regeln zuerst der Familienname gesetzt, dann der Vorname.
4. Die meisten Textübersetzungen aus dem Koreanischen ins Deutsche sind von der Verfasserin selbst erstellt worden.

2. Geistige und gesellschaftliche Rahmenbedingungen der Entstehung der modernen koreanischen Literatur

2.1 Überblick über die koreanische Weltanschauung

Die klassische Literatur in Korea entwickelte sich besonders vor dem Hintergrund des traditionellen Volksglaubens der Koreaner und wurde auch durch Konfuzianismus und Buddhismus beeinflusst. Die moderne Literatur ist immer noch von diesen traditionellen einheimischen Elementen geprägt, obwohl Korea seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowohl von der europäischen Kultur als auch von europäischem Gedankengut stark beeinflusst wird. Die koreanischen Weltanschauungen, die im Laufe der Geschichte auf koreanischem Boden etabliert waren und mit wechselnder Dominanz nebeneinander bestanden, führen dazu, dass sich die koreanische Literatur wesentlich von der chinesischen und der japanischen sowie von der abendländischen Literatur unterscheidet.

Um die konkreten Eigenschaften der koreanischen Literatur nachzuvollziehen, erscheint es sinnvoll und aufschlussreich, sich einen Überblick über die drei wichtigen Geistesrichtungen, den Schamanismus, Konfuzianismus und Buddhismus zu verschaffen.

Der einheimische koreanische Schamanismus war nicht nur für die Volksreligion, sondern auch für die Kunst von großer Bedeutung. Der Schamanismus verehrt mit Hilfe eines weiblichen Mediums, der Schamanin oder *Mudang*, beseelte und nicht belebte Kräfte in der Natur.¹⁶ Ein Schamanenritual, das reiche exorzistische Faktoren besitzt, verbindet Elemente von Schauspielkunst mit Musik, Tanz und Gesang.¹⁷

Der schamanistische Kult in Korea geht auf den Tan'gun-Mythos aus dem Jahr 2333 v. Chr. zurück, dessen sagenhafter Gründer Koreas ein Schamanen-König ist. Er führte eine Zeremonie zum Preisen und zur Versöhnung des Himmels ein. Diese Zeremonie wird von dem Schamanen oder der Schamanin, einem Mittler oder einer Mittlerin zwischen der Menschen- und der Geister- und Götterwelt, durchgeführt. Später, in der Koyro-Zeit, wurde der schamanistische Kult mit religiös überhöhtem Ahnenkult für die Stärkung der konfuzianischen Ethik verknüpft. Die Verehrung der Ahnen wurde zum Fundament der Familie sowie des Staates. Mit dem Gedenken an männliche Verstorbene und der in magischen Kulthandlungen und Beschwörungsriten zum Ausdruck

¹⁶ Vgl. Korean Overseas Information Service (Hg.), *Korea. Seine Geschichte und Kultur*, Seoul 1996, S. 96.

¹⁷ Vgl. Korean Overseas Information Service (Hg.), *Tatsachen über Korea*, Seoul 2000, S. 157.

gebrachten Ehrerbietung versuchte man, den Schutz und die Hilfe der Toten im eigenen Leben zu erlangen.¹⁸ Der Ahnenkult wird in kindlicher Pietät bis heute fortgeführt und gefeiert.

Neben der Verehrung der Vorfahren glaubten die alten Koreaner vor allem an Geister und Dämonen in Wasser, Luft, Erde, Haus, Hof, Feld, Fels und Baum oder in kranken Menschen. Diese Vorstellung entwickelte sich zu einer Art primitiven und autochthonen Religion, welche die ethischen Anschauungen und die Lebensweise der koreanischen Volksstämme prägte. Man glaubte mehr an die Kraft der Natur und der Gestirne als an den Wert der Seele. Diese war unmittelbar mit den kosmischen Begebenheiten verbunden.

Die alten Koreaner glaubten an eine Unsterblichkeit der Seele des Menschen, wie sie an die Unsterblichkeit der Naturdinge glaubten. Sie verbanden die Theorie der unsterblichen Seele mit folgenden ethischen Gedanken: Man kann durch eine gute Tat im irdischen Leben eine gute Seele und einen guten Geist nach dem Tod gewinnen. Also wird man durch eine schlechte Handlung eine böse Seele und einen bösen Geist erlangen. Aus Furcht vor dieser großen Strafe versuchten die alten Koreaner im Alltag ein reines, gutes und geistiges Leben zu führen. Diese ethische Eigenschaft war keine förmliche, sondern eine praktische Moral. Der Schamanismus ist bis in die Gegenwart die Basis der Bewusstseinsstruktur der Koreaner und die grundlegende Strömung der koreanischen Kultur.¹⁹

Der Buddhismus in der Form des ‚Großen Fahrzeuges‘ (Mahayana)²⁰ erreichte Korea im 4. Jahrhundert n. Chr. über Mönche, die aus Indien und China kamen. Er dominierte Korea bis ins 14. Jahrhundert und war Staatsreligion, da er die Macht des Königs weltanschaulich stützte. Er schien als geistiger Halt für die Regierung nützlich zu sein: Buddha war das einzige Objekt der Verehrung, wie auch der König die einzige Autoritätsperson war.

Als Shilla im Jahr 668 das Reich vereinigte, schlossen die berühmten ‚Fünf Gebote‘, die von einem Mönch formuliert wurden, konfuzianische Moral, buddhistische Nächstenliebe und bodenständiges Kriegerethos zusammen: 1. „Diene dem König in Treue“. 2. „Diene den Eltern in Pietät“. 3. „Sei zuverlässig gegenüber den Freunden“. 4. „Fliehe nicht im

¹⁸ Vgl. Gerd Wontroba/ Ulrich Menzel, *Stagnation und Unterentwicklung in Korea. Von der Yi-Dynastie zur Peripherisierung unter japanischer Kolonialherrschaft*, Meisenheim am Glan 1978, S. 72.

¹⁹ Vgl. Cho Hung-Youn, *Koreanischer Shamanismus. Wegweiser zur Völkerkunde*, Hamburg 1982, S. 7.

²⁰ Diese Richtung des Buddhismus war eine komplizierte Hierarchie von Göttern, Erlösern, Bodhisattvas, Himmeln und Höllen, die durch die Aufnahme des mancherorts üblichen Aberglaubens und der anderen religiösen Elemente entstand.

Kampf“. 5. „Töte nicht unbedacht“. ²¹ Das ‚Hwarangdo‘ sollte im täglichen Leben und für das geistige Leben die Moral und die Höflichkeit schützen. Der Buddhismus ist eine metaphysisch-mystische Religion, die hauptsächlich auf philosophischen Grundsätzen aufbaut. Nach Buddhas Überzeugung ist die irdische Welt ein Leidensweg. Zur Erlösung vom Leiden lehrte Buddha, dass man sich nicht an die Dinge klammern, sondern sich von allen Bindungen befreien soll. ²² Wenn sich der Mensch aus Wunsch- und Wahnverstrickung löst, erlangt seine Seele die Erleuchtung, und er kann dadurch ins Nirwana eingehen. Der Buddhismus scheint auf den ersten Blick eine Religion des Welthasses und der Weltverneinung zu sein. Nach buddhistischer Überzeugung allerdings setzt er nur die Akzente anders und durchschaut alles, was existiert. Gerade dadurch soll er seine gewaltige schöpferische Kraft entwickelt haben. Auch in Korea führte der Buddhismus, entsprechend der Kunstfreudigkeit des koreanischen Volkes, eine kulturelle Weiterentwicklung im Bereich der Malerei, Drucktechnik, Architektur, Literatur und des Theaters herbei. Mönche und Künstler wanderten mit Schriften und religiösen Kunstgegenständen nach Japan aus und schufen dort die Basis für eine frühe buddhistische Kultur. ²³

Nach buddhistischer Anschauung stehen alle Dinge durch Ursache und Wirkung in Verbindung, auch die Menschenschicksale sind vorherbestimmt. Eben diese Vorstellung des Buddhismus wurde in Korea auf den Gedanken der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens reduziert. Man nimmt alle Dinge auf dem Lebensweg als schicksalhaft wahr, auch das Leiden, aus dem das Leben besteht. Diese Schicksalsvorstellung, die uns als ein Ausdruck der Resignation und Hilflosigkeit erscheint, ist besonders bei Frauen und Kindern ausgeprägt, deren passive gehorsame Haltung von den buddhistischen und konfuzianischen Einflüssen hervorgebracht wurde.

Der Konfuzianismus wurde durch die Vermittlung und den Einfluss von Chu Hsi's Neo-Konfuzianismus und dessen ‚Kodex des Familienzeremoniells‘ zu einer mächtigen Ideologie des geistigen und moralischen Lebens der Yi-Dynastie (1392-1910) ²⁴ und regelte zugleich wie eine Staatsreligion alle Bereiche des Lebens.

Gerd Wontroba und Ulrich Menzel versuchen, diese konfuzianische Ideologie folgendermaßen zu beschreiben:

²¹ Günther Debon, *Ostasiatische Literaturen*, Wiesbaden 1984, S. 3.

²² Vgl. Kim Chong-hi, *Der Wandel des Frauenbildes in der koreanischen Dramatik des 20. Jhs.*, Diss. Wien 1980, S. 283.

²³ Vgl. Korean Information Service Government Information Agency (Hg.), *Tatsachen über Korea*, S. 158.

²⁴ „Korea war der Lehrmeister Japans in fast allen Künsten und Wissenschaften gewesen und während langer Zeit geblieben“, Helmolt, *Weltgeschichte*, S. 214.

²⁴ Vgl. ebd. S. 72.

Der Konfuzianismus ist weniger eine Religion mit der Thematisierung einer übernatürlichen Welt, sondern weit mehr ein auf das irdische Leben bezogenes Doktrinensystem, in dem staatsphilosophische, moralische und ethische Imperative zusammenfließen. Eine Schlüsselstellung in diesem Denksystem nehmen die fünf 'Pflichtverhältnisse' ein. Dabei handelt es sich um die Regeln der Beziehungen zwischen Souverän und Untertan, Vater und Sohn, Mann und Frau, dem älteren und dem jüngeren Bruder sowie zwischen Freunden. Nur das letztere Pflichtverhältnis postuliert einen Verhaltenskodex von Gleichberechtigten, fordert sogar Solidarität und Verständnis. Alle anderen Beziehungen sind auf Ungleichheit und Subordination aufgebaut und bilden ein stabiles hierarchisches Folge- und Kontrollverhältnis von monarchischer Autorität über die Autorität des Clanältesten und Familienvaters, bis hinunter auf die Ebene der gleich unterworfenen Frauen und Kinder.²⁵

So wurden die patriarchalischen Herrschaftsstrukturen in Korea ideologisch durch diese konfuzianischen Lehren und Traditionen zementiert. Zu den grundlegenden Moralvorstellungen im Konfuzianismus zählten in erster Linie die kindliche Pietät²⁶ und die unantastbare Gemeinschaft der Familie, deren strenge Hierarchie in der Staatsordnung, mit dem Herrscher als Landesvater an der Spitze, ihre Übereinstimmung fand. Unmittelbare Bedeutung für das traditionelle koreanische Familiensystem hatte die strenge konfuzianische Forderung, dass in der hierarchisch geordneten Familienstruktur alle Familienmitglieder in Harmonie miteinander zu leben hätten. Harmonie bedeutete auch den Gehorsam der Kinder, was seinen Ausdruck in streng ritualisierten Umgangsformen fand. Die Verletzung der Harmonie entsprach folglich in der konfuzianistischen Bewertung der Autoritätsverletzung an sich.

Seit der Einführung der chinesischen Schriftzeichen in Korea etwa 3. - 4. Jh. v. Chr. war das konfuzianische Gedankengut Studiengegenstand der koreanischen Literaten und des königlichen Hofes sowie praktische Lehre für die Regierung. Von Anfang an war die konfuzianische Klassik die

²⁵ Gerd Wontroba/ Ulrich Menzel, a.a.O. S. 70.

²⁶ Ehrfurcht vor den Älteren war ein Grundgebot des Konfuzianismus. Konfuzius sprach von drei Elementen für die Kindesliebe:

Die erste Kindesliebe ist der Gehorsam. Nach Konfuzius muß das Kind den Willen seiner Eltern genau erfüllen. In den Analekten heißt es: „Der Meister sprach: Solange der Vater lebt, schaue man auf seinen Willen; ist der Vater gestorben, achte man auf seinen Wandel. Drei Jahre darf man nicht von den Wegen des Vaters abweichen; das kann man wohl kindliche Liebe nennen“.

Die zweite Kindesliebe ist die Sorge um den Willen der Eltern. Aber Konfuzius meinte damit nicht die Kindesliebe gegen die Eltern oder nur den Gehorsam, sondern außer dem Gehorsam muß der Wille der Eltern ausgeführt werden.

Die dritte Kindesliebe ist: den Rat der Eltern zu hören. Hauptpflicht der Kindesliebe ist, seine Eltern um ihren Rat zu bitten. Aber man muß dies ohne Zerstörung der Tugend des Gehorsams und der Sorge um deren Willen ausführen, vgl. Choi Min-Hong, *Der Einfluß der konfuzianischen Ethik in Korea*, Diss. München 1961, S. 19 ff..

Sache der intellektuellen und politischen Elite in Korea. So blieb die literarische Betätigung bis in die Neuzeit das Privileg einer kleinen Elite. Die wachsende Macht der ‚Yangban‘²⁷ stand allerdings der Entwicklung einer koreanischen Literatur im Wege, zugleich verloren die Koreaner durch den Verfall des Buddhismus ihre künstlerische Inspirationsquelle. Damit wurde ihre schöpferische Kraft gelähmt. Kim Chewon weist zu Recht darauf hin:

Nachdem der Buddhismus seiner traditionellen Gunst beraubt war und durch den weltlich orientierten Konfuzianismus mit seinem Prüfungssystem und dem strengen Bürokratismus, der die intellektuelle Gesellschaft völlig beherrschte, ersetzt worden war, blieb nicht viel Raum für freies Denken und schöpferische Tätigkeit offen. Große Kunst konnte in einer solchen Gesellschaft nicht entstehen. Die Künstler waren von der Gnade der Yangban-Klasse oder der Regierungsbeamten abhängig. Das Zentrum der Kunst während der Yi-Dynastie war das sogenannte ‚Bureau der Künste‘, das in der Hauptsache Porträts von Yangbans anfertigen ließ; es gab den Künstlern keinerlei Entwicklungsmöglichkeiten und gewährte ihnen nur ein geringes Auskommen.²⁸

Und darüber hinaus ist diese düstere, dramatische Entwicklung auch nur vor dem Hintergrund zu verstehen, dass Schauspieler wie Metzger und Schamanen zur niedrigsten Klasse gehörten. Ein Anhänger von Konfuzius musste sich durch die Beherrschung dreier Künste auszeichnen: Poesie, Kalligraphie und Malerei. Das höchste Examen bestand, wer ein gutes Gedicht verfassen und in schönster chinesischer Schrift niederschreiben konnte²⁹, wobei besonderer Wert auf Dichtkunst, Anstandslehre und Ritualismus gelegt wurde.

Das ‚Han’gûl‘³⁰ hatte lange unter dem Dünkel der konfuzianischen Gelehrten zu leiden, denn die konfuzianischen Yangban verachteten

²⁷ Die Yi-Dynastie gliederte die Gesellschaftsstruktur in vier Schichten: 1. Die Herrschenden (Yangban) - Literaten als konfuzianistische Regierungsbeamte und adelige Soldaten, die Regierungsgewalt hatten und durch ihre Privilegien zu Landbesitz, Macht, Reichtum und Ausbildung kommen konnten. 2. Der gehobene Mittelstand (Chung-in) - spezifische Fachleute, wie Mediziner, Maler, Techniker und Dolmetscher, die die Diplomaten nach China begleiteten. 3. Die Kleinbürger (Sangmin) - Bauern, Kaufleute und Handwerker. 4. Die Niedrigen (Chonmin - inbegriffen die privaten oder staatlichen Sklaven), Schauspieler (Kwangdae), Schamanenpriesterinnen (Mudang), Geishas (Kisaeng), Metzger (Baekjung) und buddhistische Mönche, vgl. Kim Chong-hi, a.a.O. S. 1f..

²⁸ Kim Chewon: Korea, in: *Kunst der Welt. Die außereuropäischen Kulturen. Ihre geschichtlichen, soziologischen und religiösen Grundlagen*, Serie 4, Band 2, Baden-Baden 1963, S. 121f..

²⁹ Jun Sual-ok / Thomas Kornbichler, *Kleine Kulturgeschichte Koreas*, Berlin 1988, S. 28.

³⁰ Das Han’gûl ist eine einfache Buchstabenschrift, die einzige ihrer Art in Ostasien. Sie wurde 1443 von einer Gelehrtenkommission auf Befehl des vierten Königs Sejong

Han'gûl als ‚weibisch‘ oder als ‚die Schrift des gemeinen Volkes‘. Nur die chinesische Schrift und Sprache wurden bis zum Ende des 19. Jahrhunderts als vollwertig anerkannt.

Der Neo-Konfuzianismus übte auf Korea zunächst einen guten Einfluss aus, brachte aber mit der Zeit viele Probleme mit sich. Er wirkte sich besonders für die Frauen, die in Korea zurückgezogen und abseits von der Männerwelt gemäß ihren häuslichen und hausfraulichen Pflichten leben mussten, und für die Kinder, die den Willen des Vaters ohne Rücksicht auf rationale Wertmaßstäbe unbedingt befolgen mussten, negativ aus.³¹ Der Neo-Konfuzianismus hemmte die Herausbildung frühkapitalistischer Elemente und war die Ursache für die Schwächung Koreas, was schließlich 1910 zur Unterwerfung durch Japan führte.³²

2.2 Shinmunhak-Bewegung (Neue Literaturbewegung)

Die moderne koreanische Literatur entwickelte sich, im Gegensatz zur klassischen Literatur, vor dem Hintergrund der zerfallenden feudalistischen Gesellschaft der Yi-Dynastie und unter dem Einfluss neuer Ideen aus dem Westen.

Die moderne Literatur in Korea unterscheidet sich gänzlich von der alten klassischen Literatur; sie entwickelte sich nicht aus der Kritik oder Reaktion auf die Ideale der vorangegangenen Epoche, wie dies in Europa der Fall war, sondern aus der Begegnung mit der japanischen sowie der europäischen Literatur, die sich während der Besatzung durch Japan von 1910 bis 1945 etablierte.

Da die politisch-kulturellen Gegebenheiten Koreas um die Jahrhundertwende eine entscheidende Rolle für den Auftakt der modernen koreanischen Literatur des 20. Jahrhunderts spielten, ist an dieser Stelle eine genauere Betrachtung der Zeit erforderlich.

Die Isolationspolitik der letzten Herrscher der Yi-Dynastie wurde erst 1876 durch den internationalen Vertrag von Kanhwa mit Japan beendet. Darin musste Korea Japan wesentliche Rechte zugestehen. Dieser sogenannte ‚Freundschaftsvertrag‘ bot Korea die Möglichkeit, Beziehungen zu Europa aufzunehmen. Die Regierung des Königs Ko Tschong schloss ebenfalls Handelsverträge mit den Vereinigten Staaten

(reg. 1418-1450) entwickelt, um dem Volk das Erlernen der schwierigen chinesischen Schriftzeichen zu ersparen.

³¹ Vgl. Gerd Wontroba/ Ulrich Menzel, a.a.O. S. 72.

³² Vgl. Song Dong-Yun, *Rezeption der ausländischen naturalistischen Dramen in Deutschland, in Japan und in Korea von den Anfängen bis 1940*, Diss. Bochum 1995, S.130.

von Amerika (1882) und England (1883) ab, es folgten Russland und Preußen (1884).³³ Damit wurden die ersten wesentlichen Grundlagen für die Übernahme westlicher Kultur und Zivilisation gelegt. Besonders durch das aus dem Westen kommende Christentum erfuhr Korea eine neue Entwicklung. Die hierarchische Gesellschaftsordnung in Korea geriet durch den christlichen Grundsatz, dass alle Menschen vor Gott gleich seien, ins Wanken, und der neue Begriff der ‚Zivilisation‘ fand Eingang in das Bewusstsein des koreanischen Volkes. Diese Ideale wurden im Lauf der Zeit auch in den intellektuellen Zirkeln übernommen.³⁴

Nach westlichem Vorbild errichtete man Schulen, in denen die Schüler nicht mehr nur die am traditionellen Konfuzianismus orientierte Tugend, Weisheit und die literarischen Kenntnisse, sondern viel eher die neue abendländische Kultur und Wissenschaft studieren konnten. Korea hoffte, sich durch die neue, reformierte Schulerziehung besser gegen die imperialistische Macht der Japaner wehren zu können. Parallel dazu versuchten die Koreaner, durch die Auseinandersetzung mit dem Geistesleben und der Literatur der westlichen Welt innerkoreanische Bemühungen um eine Modernisierung in allen Bereichen auf der Basis westlichen modernen Gedankengutes zu verstärken.

Durch die Bewegungen ‚Neue Erziehung‘ und ‚Nationale Bewegung für Sprache und Kultur‘ verlor die chinesische Schrift, die bis dahin traditionell die Kultur der herrschenden Klasse repräsentiert hatte, ihre sozio-kulturelle Funktion.³⁵ Nach der Niederlage Chinas im japanisch-chinesischen Krieg (1894-1895) hatte China praktisch keinen Einfluss mehr auf Korea.

Nach dem Sieg Japans in diesem Krieg und im russisch-japanischen Krieg (1904-1905) verfügte Japan über die Macht, Korea politisch, militärisch und wirtschaftlich zu erobern. Im Jahre 1905 setzte Japan mit Zwang einen ungerechten Vertrag durch. Der sogenannte ‚Schutzvertrag‘ führte dazu, dass Japan die außenpolitische Vertretung Koreas übernahm.

1910 wurde Korea vollständig annektiert, damit fanden die Modernisierungsbestrebungen in Korea ein schnelles Ende. Die Japaner zwangen dem Land das eigene staatliche System brutal auf.

In den ersten Jahrzehnten wurden die Koreaner in allen Bereichen von Japan ausgebeutet. Jegliche politische Aktivität wurde verboten. Die Koreaner durften keine eigenen Zeitungen mehr herausgeben, und alle Werke koreanischer Autoren waren der japanischen Zensur unterworfen. Viele Autoren landeten im Gefängnis oder wurden sogar hingerichtet. Eine Zeit lang wurde selbst der Gebrauch der koreanischen Sprache verboten.

³³ Vgl. Andre Eckardt, *Korea. Geschichte und Kultur*, Baden-Baden 1960, S. 71.

³⁴ Vgl. Chung Kyu-Hwa, *Vergleichende Studien zum Naturalismus in Deutschland und in Korea*, Diss. München 1976, S. 21.

³⁵ Vgl. Barloewen, Wolf-D. v. (Hg.), *Abriss der Geschichte außereuropäischer Kulturen*, Bd. 2, München/ Wien 1964, S. 234.

Obwohl die brutale Militärpolitik jegliche politische Äußerung eines Koreaners unmöglich machte, führten die Verelendung der Massen und der brennende Hass auf die Herrschaft Japans zum aktiven Widerstand. Am 1. März 1919 kam es zu einer demokratischen Bewegung in allen Teilen des Landes, bei der eine Unabhängigkeitserklärung verlesen wurde. Dieser Aufstand wurde von den Japanern erbarmungslos niedergeschlagen, und obwohl die Niederschlagung für Japan erfolgreich verlief, musste es dennoch auf seine bisherige Kolonisationspolitik verzichten. Japan ließ unter der sogenannten ‚Kulturpolitik‘ die Veröffentlichung von koreanischen Publikationen zu und erlaubte den Koreanern auch, eigene Zeitungen und literarische Werke in Han’gûl herauszugeben. In dieser Zeit wurden 180 Zeitungen und sieben Zeitschriften gegründet.³⁶ Diese zahlreichen Veröffentlichungen machten es den Koreanern möglich, ausländische Literatur und Wissenschaft massenhaft aufzunehmen. Die jüngeren Intellektuellen dieser Zeit rezipierten die ausländischen Werke vor allem deswegen sehr aktiv, um sich durch die neue Kenntnis von einer japanisch dominierten Umgebung abzuschotten und damit die koreanische Kultur und Identität zu bewahren und weiterzuentwickeln.³⁷

Die Shinmunhak-Bewegung entstand in den Jahren vor und nach der japanischen Annexion 1910. Shinmunhak heißt soviel wie ‚Neue Literaturbewegung‘. Diese Art der Literatur wurde in Han’gûl geschrieben. Zur Vorhut der sich hier anbahnenden literarischen Erneuerungsbewegung gehörten Literaten wie Lee In-jik, Lee Hae-jo, Choe Nam-seon und Lee Kwang-su, die in Japan studierten. Sie bekannten sich folgendermaßen zur unglücklichen Lage Koreas: „Wegen unserer schwachen politischen Macht sind wir Sklaven einer anderen Nation geworden. Das resultiert aus einem Mangel an Patriotismus“.³⁸ Deshalb wollten sie das Publikum durch die Literatur aufklären, erziehen und befreien, die Welt verändern; darüber hinaus versuchten sie, angesichts der kulturellen Unterdrückung das Gefühl der nationalen Identität zu stärken. Dieser geistige Widerstand gegen den politischen Druck der ausländischen Mächte spiegelte sich in der Literatur durch eine liberalistisch-nationalistische Tendenz wider. So musste die

³⁶ Kim Byung-Cheol, *Hanguk geundae seyong munhak ilpsa yeongu (Studien zur Rezeptionsgeschichte der ausländischen Literatur in Korea)*, Bd. 1, Seoul 1980, S. 188.

³⁷ Vgl. Maria Gabriele Schmidt, *Deutsch in Korea. Aktuelle Entwicklung und historische Beziehung zu Deutsch in Japan*, in: *Deutsch in Japan - Interkulturalität und Skepsis zwischen Vergangenheit und Zukunft*, hg. u. zusammengestellt v. Gernot Gad, Bonn 1996, S. 29-40, hier S. 30.

³⁸ Vorwort zur *Gründungsgeschichte der Schweiz*, Seoul 1970, hier zit. nach: Choi Seok-Hee, *Wilhelm Tell im Koreanischen Roman*, in: Adrian Hsia/ Siegfried Hoefert (Hg.), *Fernöstliche Brückenschläge - Zu deutsch-chinesischen Literaturbeziehungen im 20. Jahrhundert*, Bern/ Berlin/ Frankfurt a.M./ New York/ Paris/ Wien 1992, S. 233-245, hier S. 235.

neue koreanische Literatur schon in ihrem Entstehen das Leid der Zeit und die Auflehnung dagegen miterleben.

Aber von allen politischen Ereignissen abgesehen: Die alte klassische Literatur entsprach den Erfordernissen der Neuzeit nicht mehr. Daher forderten die jüngeren Intellektuellen eine neue Richtung in der koreanischen Literatur. Dementsprechend wurden die von Japan adaptierten geistesgeschichtlichen Strömungen der europäischen Literatur – wie Romantik, Naturalismus, Dekadenz - unterschiedslos und kritiklos eingeführt und begeistert nachgeahmt.³⁹

Die neue Literatur entfernte sich immer weiter von traditionellen Weltbildern, die eine konservative fatalistische Grundeinstellung hatten und nur die Liebe zur Natur ausdrücken konnten. Sie hatte stattdessen westliche Themen wie freie Liebe, persönliche Freiheit, soziale Ungerechtigkeit oder sexuelle Ausbeutung, Patriotismus und andere revolutionäre Ideen übernommen. Die Schriftsteller experimentierten mit verschiedenen westlichen Stilen und Modeerscheinungen und vollzogen den Schritt zu freien Formen aufgrund der Anregungen der westlichen und der japanischen Poesie und Literatur. Die Gedichte sowie die Romane und die Dramen aus dieser Zeit wurden intensiver im Ausdruck und vielfältiger in der Form.

Zusammenfassend kann jedoch festgestellt werden, dass die moderne koreanische Literatur nicht nur ein Produkt der westlichen Literaturrezeption ist. Im Verlauf der Geschichte wurde die koreanische Literatur sowohl von den traditionellen Merkmalen der koreanischen Weltanschauungen beeinflusst als auch von den kultur-politischen Gegebenheiten in Korea wesentlich mitbestimmt.

³⁹ Vgl. Kim Jun-Shik/ Kim Hun, *Hanguk munhaksa (Die koreanische Literaturgeschichte)*, Seoul 1999, S 27.

3. Die Rezeption und die Wirkung des deutschen Expressionismus in Korea

3.1 Die Rezeption des deutschen Expressionismus in Japan

Die Rezeption des deutschen Expressionismus in Korea ist indirekt über Japan verlaufen, also über die japanischen Übersetzungen aus dem Deutschen und die japanischen Originalbeiträge. Besonders in der Zeit der japanischen Besatzung lesen die jungen Intellektuellen Koreas die entsprechenden japanischen Werke.⁴⁰

Es ist daher an dieser Stelle unentbehrlich, sich einen Einblick in die Situation Japans zur damaligen Zeit zu verschaffen und zugleich der Frage nachzugehen, wie die deutschen expressionistischen Dramen in den zwanziger Jahren in Japan rezipiert worden sind, bevor wir auf die Rezeptionserscheinungen bei koreanischen Expressionisten genauer eingehen.

Die Geburtsstunde der modernen japanischen Literatur wird üblicherweise auf das Jahr 1868 verlegt [...]. Diese Datierung ist insofern berechtigt, als durch die nun einsetzende politische, soziale, ökonomische, ideologische und kulturelle Revolution der alten Edo-Literatur das thematische Fundament entzogen wurde.⁴¹

Diese Epoche wird ‚Meiji-Reformzeit‘ genannt; damals sind durch die Öffnung des Landes die europäischen geistigen und materiellen Güter sowie die westlich bestimmte Zivilisation und Kultur nach Japan gekommen. Auch setzt in der Kunst und Literatur eine offene und eifrige Auseinandersetzung mit westlichen Kunstströmungen und Ideen ein. So wird die moderne europäische Literaturbewegung über die Übersetzungsliteratur in Japan bekannt.

Vor allen Dingen durch die intensive Aufnahme neuer stofflicher Elemente aus Europa strebt Japan im Prozess der Modernisierung des herkömmlichen Theaters danach, ein neues zeitgemäßes Theater zu schaffen.⁴² Namentlich Kihachi Kitamura, Sakae Kubo, Teisuke Kaoru,

⁴⁰ Die einzige Universität in Korea in dieser Zeit, neben einigen Colleges, war die neu gegründete japanisch-kaiserliche Keijo-Universität in Seoul. An ihr konnten nur wenige Fächer vor allem von Japanern studiert werden, Germanistik jedoch nicht. Für Koreaner war es fast unmöglich, an der Keijo zu studieren. Wer studieren wollte oder besser, wer es sich leisten konnte, musste nach Japan, wo während der Meiji-Zeit schon gründlich europäisiert bzw. kapitalisiert worden war, oder er musste in ein anderes Land gehen, vgl. Maria Gabriele Schmidt, a.a.O. S. 30.

⁴¹ Bruno Lewin, *Futabatei Shimei in seinen Beziehungen zur russischen Literatur*, Hamburg 1955, S. 7.

⁴² Vgl. *Munyesidae (Das Zeitalter der Literatur und der Kunst)*, Die erste Nummer, November 1926, S. 24.

Yoshi Hijikata, Osanai Fujishiro und Kaoru Osanai spielen eine entscheidende Rolle in der japanischen Literaturwelt als Rezipienten der europäischen modernen Dramen. Sie lernen in Europa das europäische Theater und dessen Dramen kennen und verbreiten die neuen Ideale und die modernen Bewegungen aus Europa wie den Expressionismus in den Zeitschriften *Kaiho* (*Die Emanzipation*), *Shincho* (*Die neuen Gezeiten*), *Shinshosetsu* (*Der neue Roman*), *Shin Engei* (*Das neue Schauspiel*), *Taiyo* (*Die Sonne*), *Engeki-Gahoh* (*Die Illustrierte des Theaters*), *Geki to Hyoron* (*Das Theater und die Kritik*), *Myohjoh* (*Die Venus*), *Shiso* (*Die Idee*), *Shinko Bungaku* (*Neu aufblühende Literatur*), *Shingeki* (*Das moderne Theater*), *Gekidan* (*Die Theaterwelt*), *Bungakukai* (*Die literarische Welt*) und *Bungeijidai* (*Die Zeit für Kunst und Literatur*) sowie in der Zeitung *Tokyo Asahi-Shinbun*.

Die Autoren tragen mit der Themenvielfalt ihrer Zeitschriften und deren hohem Niveau zum Entstehen und zur Verbreitung der neuen Theaterbewegung in Japan entscheidend bei. Darüber hinaus versuchen sie mit großem Eifer, die Entwicklung des Theaters in der japanischen Gesellschaft mit zahlreichen Übersetzungen von europäischen Dramen und mit der Gründung von Theatergruppen voranzutreiben.⁴³

Erst nach dem großen Erdbeben von Kantô am 1. September 1923⁴⁴ erlebt das japanische Theater einen großen Aufschwung durch Hijikata Yoshi (1898-1959), der sich in Deutschland über alle neuen Theaterbewegungen informiert.⁴⁵ Er errichtet 1924 auf eigene Kosten im Bezirk Tsukiji in Tokyo ein Theater mit 400 Plätzen und nennt es Tsukiji Shôgekijô (Tsukiji-Kammerspiele).⁴⁶

⁴³ Vgl. Osamu Sakai, Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren (III), in: *Dokkyo-Universität Germanische Forschungsbeiträge*, Nr. 28, Japan 1992, S. 34.

⁴⁴ Auf den Einfluss des Bebens auf die japanischen Bühnenkunst weist Kôkichi Nagata in seinem Artikel „Die Revolution der Bühnenkunst“ in der Zeitung *Tokyo Asahi-Shinbun* am 22. Dezember 1923 hin: Eine Zeit der neuen Bühnenkunst sei gekommen, weil das große Kantô-Beben die großen Theater und die Requisiten zerstört habe. Vgl. Osamu Sakai, Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren (V), in: *Dokkyo-Universität Germanische Forschungsbeiträge*, Nr. 31, 1994, S. 222.

Nach dieser Naturkatastrophe hat sich äußerste Unsicherheit in der geistigen Welt der Japaner ausgebreitet und die jungen Dramatiker versuchen, dem Publikum „die Richtung und die Kraft des Lebens“ durch das Theater zu geben. Vgl. *Munyesidae* (*Das Zeitalter der Literatur und der Kunst*), a.a.O. S. 24.

⁴⁵ Vgl. Horst Hammitzsch (Hg.), *Japan-Handbuch. Land und Leute, Kultur- und Geistesleben*, 3. Aufl., Stuttgart 1990, S. 1661.

⁴⁶ Es war die erste eigene Theaterbühne des Shingeki, dem ersten nach westlichem Muster organisierten Theater Japans, dessen Ausstattung und Bühnenapparat auch westlichem Niveau entsprach. Vgl. Manfred Pohl (Hg.), *Japan. Geographie*,

Die Programmklärung der Tsukiji-Kammerspiele verfolgt das Ziel, im Geiste der zeitgenössischen europäischen und amerikanischen Dramen das seit 1911 modernisierte und vom traditionellen japanischen Theater (Kabuki, Nô, Kyogen) gründlich verschiedene sogenannte ‚moderne Theater‘ (Shingeki) weiterzuentwickeln. Außerdem soll der noch „unentwickelten“, „unreifen“ und „unausgegorenen“ japanischen Theaterwelt das „neue Drama“ und „ein neues Programm“ vorgestellt werden.⁴⁷

Mit der Forderung nach dieser Modernisierung des japanischen Theaters werden besonders die expressionistischen Dramen in Bezug auf die kritisch-utopische ‚Aufbruchs- und Erneuerungs-Thematik‘ positiv und enthusiastisch aufgenommen. Diese Haltung zeigt das begeisterte Wort eines Besuchers über das Eröffnungstück *Seeschlacht*: „Eine hervorragende Geburt, eine Kriegserklärung an die verfaulte japanische Theaterwelt“.⁴⁸ Auch Kihachi Kitamura, der als Übersetzer und Theaterkritiker im Mittelpunkt der Rezeption der Kammerspiele steht, sieht den Wert der expressionistischen Werke darin, dass sie auf die neue große Kultur der Zukunft, das Glück der Menschheit, den Frieden in der Welt und auf die Menschenliebe zielen und fordert die Übernahme des Geistes des Expressionismus ins Theater und in die literarische Welt Japans.⁴⁹

In der Tat ist der Expressionismus während der gesamten öffentlichen Tätigkeit der Tsukiji-Kammerspiele vom Juni 1924 bis zum August 1930 die im Programm am stärksten vertretene europäische Literaturströmung.⁵⁰ Das Organ *Tsukiji-Shogekijo* der Tsukiji-Kammerspiele behandelt ebenfalls das Thema Expressionismus mit Leidenschaft. Auch andere Zeitschriften, wie oben bereits genannt, konzentrieren sich verstärkt auf dieses Thema im

Geschichte, Kultur, Religion, Staat, Gesellschaft, Bildungswesen, Politik, Wirtschaft, Stuttgart/ Wien 1986, S. 490.

⁴⁷ Vgl. Osamu Sakai, Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren, in: *Internationaler Germanistenkongress in Tokyo*, Bd. 6. Hrsg. v. Yoshinori Shichiji, München 1991, S. 321-327, hier S. 321.

⁴⁸ Hirobumi Kaneko, in: *Tsukiji-Shogekijo 1924*, Bd. 1. Heft 2, S. 54-55. Hier zit. nach Osamu Sakai, Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren, in: a.a.O. S. 323.

⁴⁹ Vgl. Shincho (Die neuen Gezeiten), Januarausgabe 1923, hier zit. nach: Osamu Sakai, Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren (VIII), in: *Dokkyo-Universität Germanische Forschungsbeiträge*, Nr. 34, September 1995, S.102.

⁵⁰ In diesem Zeitraum sind die folgenden expressionistischen Dramen in den Tsukiji-Kammerspielen aufgeführt worden: Im Jahre 1924 *Seeschlacht* von Reinhard Goering, *Gas*, *Von morgens bis mitternachts* von Georg Kaiser, im Jahre 1925 *Frühlingserwachen* von Frank Wedekind, *Die Heidebraut* von August Stramm, *Die Menschen* von Walter Hasenclever, *Claudius* von Georg Kaiser, im Jahre 1927 *Nebeneinander* von Georg Kaiser, *Bürger Schippel* von Carl Sternheim, im Juli 1928 als letztes deutsches expressionistisches Drama *Zweimal Oliver* von Georg Kaiser. Vgl. Osamu Sakai, a.a.O. 47, S. 322.

Zusammenhang mit den Tsukiji-Kammerspielen.⁵¹ Die Rezeption des literarischen Expressionismus in Japan wurde in dieser Art und Weise durch die zahlreich erscheinenden Übersetzungen zwischen 1921 und 1934⁵² und durch die Aufführungen von deutschen expressionistischen Dramen gefördert.

Ferner schreibt Masumi Fujii unter diesem Einfluss das Drama *Die wissenschaftliche Lebensmittelfirma* (1923).⁵³

Kehren wir nun an diesem Punkt zur Klärung der Rezeptionshaltung des Publikums gegenüber der Eröffnungsvorstellung der Tsukiji-Kammerspiele zurück: Im Juni 1924 ist dieses Theater mit dem expressionistischen Stück *Seeschlacht* von Reinhard Goering eröffnet worden.⁵⁴ Die Aufführung endet erfolgreich und gilt als „eine Aufführung des ersten wahren expressionistischen Dramas in Japan“.⁵⁵ Als Beispiel hierfür ist einer der in der Tsukiji-Zeitschrift veröffentlichten Zuschauerbriefe anzuführen:

Obwohl ich nur das eine Drama *Seeschlacht* gesehen habe, habe ich wirklich die Existenzberechtigung der Tsukiji-Kammerspiele zur Genüge verstanden. Ich bewundere diese Aufführung als die beste aller Ihrer Leistungen und dieses Drama als das beste unter den europäischen Dramen, die bis heute in Japan inszeniert wurden. Vielleicht hat mein Gefühl, dass dieses Drama doch ein wenig von dem expressionistischen Drama abwich, das ich vor allem sehen wollte, seinen Grund in der allzu vollkommen Inszenierung.⁵⁶

Dazu kommt noch eine literaturtheoretische Reaktion dieses Zuschauers auf diese Aufführung:

⁵¹ Vgl. Osamu Sakai, Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren (IX), in: *Dokkyo-Universität Germanische Forschungsbeiträge*, Nr. 35, 1996, S. 74.

⁵² „Die japanischen Übersetzungspublikationen expressionistischer Dramatik beginnen im Jahre 1921 mit Georg Kaisers ‘Die Bürger von Calais’ (dt. 1914) und enden im Jahr 1934 ebenfalls mit einem Drama Kaisers und zwar mit seinem Volksstück ‘Nebeneinander’ (dt. zuerst 1923)“, Lothar Bornscheuer, Georg Kaiser in Japan? Überlegungen zum historischen Kontext der japanischen Expressionismus-Rezeption, in: a.a.O. 47, S.328-335, hier S. 331.

⁵³ Vgl. Osamu Sakai, Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren (X), in: *Dokkyo-Universität Germanische Forschungsbeiträge*, Nr. 36, September 1996, S. 159.

⁵⁴ Vgl. Osamu Sakai, a.a.O. 47, S. 322.

⁵⁵ Mutsuro Kiyomi, Über Tsukiji-Kammerspiele, September 1924 Gekidan, hier zit. nach: Osamu Sakai, Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren (IX), in: *Dokkyo-Universität Germanische Forschungsbeiträge*, Nr. 35, März 1996, S. 77.

⁵⁶ Sho-oh, in: *Tsukiji-Shogekij 1924*, Bd. 1. Heft 2, S. 53-54, hier zit nach Osamu Sakai, Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren, in: a.a.O. 47, S. 323.

Der Naturalismus ist eine Abhängigkeit von der Objektivität, und der Expressionismus ist der Schrei der Subjektivität. Ich glaube, dass die Begriffe, die bis heute über den Expressionismus in Japan verbreitet worden sind, dem Wesen des Expressionismus nicht gerecht werden. Manche haben genau das Gegenteil des Expressionismus als seine Idee ausgegeben. So sagt man z. B.: ‚Der Expressionismus schildert den Klassenkampf‘ oder ‚er drückt ein krankhaftes Symptom aus‘ oder, was am schlimmsten ist ‚der Expressionismus bedient sich grotesker Phänomene oder grotesker Ausdrucksweisen‘. Mit solchen Begriffen wollen sie den Expressionismus erklären. Was jedoch den Expressionismus ausmacht, spricht eher gegen alle diese Erklärungen, wie ich meine. Der Expressionismus, den wir hier nämlich in Goerings *Seeschlacht* kennenlernen, hat die Genauigkeit des Gefühls, betont die Subjektivität, entwirft eine neue Humanität und ist die Geburt einer über das Klassenbewusstsein erhabenen Menschheit.⁵⁷

Im Gegensatz zu jenem positiven Rezeptionsverhalten kritisiert Yuzo Yamamoto in der Zeitschrift *Engekishincho* (*Die neuen Gezeiten des Theaters*) diese Eröffnungsaufführung im Zusammenhang mit der Übersetzung ins Japanische. Aber der Übersetzer dieses Stückes, Takeo Ito, beantwortet diese Kritik und sagt stolz, dass die Unklarheit der Übersetzung und die Unverständlichkeit der schnellen Reden bei der Aufführung eines solchen Dramas unvermeidlich und nötig seien.⁵⁸

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die jungen Dramatiker Japans haben sich große Mühe gegeben, um über die alten bühnengestalterischen Gepflogenheiten hinaus, wie zum Beispiel die geschlossene traditionelle Konstruktion der japanischen Theaterstücke, neue Stoffe und Wege des Ausdrucks sowie neue bühnentechnische Möglichkeiten in das japanische Theater einzuführen. Um die Bewegung des Neuen Theaters zu unterstützen, streben sie an, westliche Vorlagen zu adaptieren. Anhand der in Hülle und Fülle erschienenen Artikel und Übersetzungen und der intensiven Aufführungen von deutschen expressionistischen Dramen lässt sich eindeutig demonstrieren, dass die Bewegung des ‚Neuen Theaters‘ und der ‚Neuen Dramatik‘ in Japan eng mit der Rezeption der deutschen expressionistischen Dramen und ihrer Theaterform und Idee verknüpft sind. Man darf aus dem Gesagten schließen, dass der deutsche Expressionismus überhaupt das japanische moderne Theater sowohl hinsichtlich des Stoffes als auch der Formen und Darstellungstechniken beeinflusst hat, obwohl der Expressionismus in der japanischen Literaturwelt in den zwanziger Jahren doch einseitig, kontrovers oder

⁵⁷ Ujaku Akita, in: *Tsuiji-Shogekijo*, 1924, a.a.O. S. 62, hier zit. nach Osamu Sakai, Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren, in: a.a.O. 47, S. 324.

⁵⁸ Osamu Sakai, Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren (IX), in: *Dokkyo-Universität Germanische Forschungsbeiträge*, Nr. 35, März 1996, S. 74.

missverständlich⁵⁹ vorgestellt wurde. Somit hat der deutsche Expressionismus nicht nur zur Entwicklung der japanischen Literatur, sondern auch zu der Entstehung der modernen Theaterbewegung in Korea beigetragen.

3.2 Die Rezeption des deutschen Expressionismus in Korea

Erst in den frühen zwanziger Jahren, als in Deutschland bereits über die ‚Krise‘ und das Ende des Expressionismus spekuliert wird⁶⁰, setzt die Rezeption des deutschen Expressionismus in Korea ein.

Der Hauptgrund scheint darin zu liegen, dass der deutsche Expressionismus während der japanischen Kolonialzeit nicht direkt aus Deutschland, sondern über Japan nach Korea gelangt ist: Der Beginn der Rezeption der expressionistischen literarischen Bewegung in Japan ist erst auf das Jahr 1921 datiert.⁶¹

Dazu steigert sich nach der Befreiungsbewegung am 1. März 1919 das Interesse der koreanischen Intellektuellen und Künstler verstärkt an westlicher Kunst und Wissenschaft. Durch die Erfahrung der Unterdrückung durch den japanischen Imperialismus und des Zerfalls des Volksaufstandes wird bei den koreanischen Intellektuellen das Interesse für das nationale Unglück und die fragwürdig gewordene Kulturtradition besonders stark erweckt, und sie suchen nach neuen Möglichkeiten für die Rettung der Gesellschaft und der Kultur durch die geistig-kulturellen Unterstützungen und Anregungen aus der westlichen Welt. In diesem geistigen und politischen Klima erfolgt die Aufnahme und Verbreitung des deutschen Expressionismus in Korea.

⁵⁹ Osamu Sakai kritisiert in seinem Aufsatz, dass „viele Japaner damals den Expressionismus mißverstanden. Ich bemerke es in den Worten ‚grotesk‘, ‚krankhaft‘, ‚nur mysteriös‘, ‚dekadent‘. Manche vermischten den Expressionismus mit dem Dadaismus“. Osamu Sakai, Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren (X), in: *Dokkyo-Universität Germanische Forschungsbeiträge*, Nr. 36, September 1996, S. 160.

⁶⁰ Vgl. z.B. Arthur Kahane, Das junge Deutschland. Ein Abschied. 1920, in: *Das junge Deutschland* 3 (1920), S. 121-122; Paul Harvani, Zeitbild, in: *Renaissance* 1 (1920), H. 1, S. 3-4; H.2, S. 10-12; Iwan Goll, Der Expressionismus stirbt, in: *Zenit* 1 (1921), Nr. 8, Oktober, S. 8-9; Kurt Pinthus, Nachklang, in: Kurt Pinthus (Hg.), *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*, Berlin 1922, S. 293-295.

⁶¹ Osamu Sakai, der sich mit der japanischen Rezeption des Expressionismus beschäftigte, gibt einen Hinweis darauf: „Die erste Vorstellung vom Expressionismus in Japan war aber ein Vortrag über expressionistische Dramen von Mitsunobu Yamagishi im Januar 1921“, Osamu Sakai, Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren (VI), in: *Dokkyo-Universität Germanische Forschungsbeiträge*, Nr. 32, 1994, S. 231.

Um das koreanische Expressionismus-Verständnis und die Rezeptionshaltung herauszuarbeiten, wird im Folgenden zuerst ein Überblick über die Rezeption des Expressionismus in Korea gegeben. Dabei wird eingehend der spezifischen Rezeption der deutschen expressionistischen Dramen nachgegangen, die die Grundlage für ein eigenes koreanisches Expressionismus-Verständnis geschaffen haben und einen großen Einfluss auf die koreanische Theater- und Literaturwelt ausüben.

Im folgenden Abschnitt wird die Darstellung des Rezeptionsprozesses des deutschen Expressionismus in Korea auf die Zeit von 1921 bis 1934 beschränkt, weil diese Jahre als Blütezeit der Aufnahme in und der Einflüsse des deutschen Expressionismus auf die koreanische Literaturgeschichte eingegangen sind.⁶² Dies wird wieder nach der damaligen Rezeptionshaltung der Rezipienten in zwei Phasen eingeteilt: Die erste koreanische Rezeptionsphase des deutschen Expressionismus von 1921 bis 1926 und die zweite von 1927 bis 1934.

3.2.1 Die Rezeptionstendenz bei koreanischen Rezipienten

Im Jahre 1921 erscheint ein Artikel von Hyeon Cheol (1891-1965), einem jüngeren Schauspieler und Theaterkritiker sowie Herausgeber der Zeitschrift *Gaepyeok* (*Die Erschaffung der Welt*), mit dem Titel *Dokil-ui yesul undong-kwa pyohyeonjuui* (*Die künstlerische Bewegung in Deutschland und der Expressionismus*).⁶³ Dies dürfte die erste Vorstellung des deutschen Expressionismus in Korea gewesen sein, auch wenn sie von der japanischen Dissertation Shimamuras⁶⁴ *Die Herkunft des Expressionismus* abhängig gewesen ist. Hyeon hat die Abhandlung ins Koreanische übersetzt, interpretiert und zusammengefasst.⁶⁵

Einleitend erklärt er deutlich, warum er diesen Artikel verfasst hat: Denn angesichts der dunklen Zeit des japanischen Imperialismus schien es förderlich für die Erneuerung der Politik und der Kultur sowie für das

⁶² Vgl. Yu Min-Yeong, *pyogyeonjuui geok-ui hanguksuyong* (Die Aufnahme des expressionistischen Dramas in Korea), in: Hangukhakhoe (Hg.) (das koreanische wissenschaftliche Institut), *Hanguk yeonguk hak* (*Die koreanische Theaterwissenschaft*), Seoul 1985, S. 142-161, hier S. 143.

⁶³ Hyeon Cheol, *Dokil-ui yesul undong-kwa pyohyeonjuui* (Die künstlerische Bewegung in Deutschland und der Expressionismus), in: *Gaepyeok* (*Erschaffung der Welt*). Nr. 15. Seoul 1921.

⁶⁴ Shimamura Hôgetsu (1871-1918): Kunstkritiker und Dramatiker. Der Bahnbrecher der modernen japanischen Dramatik, der die Tsukiji-Kammerspiele leitete.

⁶⁵ Vgl. Kim Hak-Dong, *Hangukmunhak-ui bigyomunhakjeok yeongu* (*Die Studie der Vergleichenden Literaturwissenschaft der koreanischen Literatur*), Seoul 1972, S. 276.

nationale Bewusstsein zu sein, „die Stärkung des Schwachen“ und „den inneren Gedanken von dessen Nation“ oder „deren künstlerische Bewegung“ vorzustellen.⁶⁶

Als Beispiel dafür nennt er den deutschen Expressionismus:

Es verdient unsere aufmerksame Beobachtung, dass die expressionistische Bewegung in Deutschland entstand, wo dessen Bevölkerung am schrecklichsten an den Auswirkungen der Zerstörungen des Ersten Weltkrieges leiden musste, auch dass die lebenskräftigen Jüngeren an dieser Kunstbewegung Teil nahmen und gleich während dieser Bewegung die neue Kultur des 20. Jahrhunderts, die sich auf den tiefen Zeitgeist gründete und mehrere Bedeutungen besaß, schufen.⁶⁷

Dazu erklärt er den Expressionismus als die neue Tendenz im weiteren Sinn:

Es ist die neue Tendenz, sich von außen nach innen zu wenden. Es handelt sich um Impressionismus, wenn man nun den objektiven Eindruck der Natur darstellt. Es handelt sich dagegen um die neue subjektive Tendenz, wenn man den Eindruck der Natur beseitigt und das Ich des Autors oder seine Idee intensiv und expressiv ausdrückt.⁶⁸

Er fügt weiter hinzu, dass „die Befreiung von der Natur“ das erste Motto des Expressionismus und sein beliebtester Stoff die Liebe zu den Menschen sei.

Hyeon hält das Drama für die wichtigste Gattung des Expressionismus, „weil das expressionistische Drama vorwiegend den revolutionären Kampf behandelt, bei dem man mit der Idee die Welt besiegen will“.⁶⁹

Als musterhafte Beispiele für diese Kunstrichtung gibt er zwei Dramen an: *Die Bürger von Calais* (1912/1914) von Georg Kaiser sowie *Der Sohn* (1913/1914) von Walter Hasenclever.

In einem 1922 erschienenen Artikel bezeichnet Im No-Wol, ein Journalist der Zeitschrift *Gaepyeok* (*Die Erschaffung der Welt*), den Expressionismus als die „geistige Revolution“ und die „anti-materialistische und – impressionistische Bewegung“.⁷⁰

Auf der Suche nach Befreiung von der Natur sowie von allen überlieferten Ideen findet er schließlich eine Entsprechung für seine eigene Natur- und Kunstanschauung bei den Expressionisten:

⁶⁶ Hyeon Cheol, a.a.O. S. 112.

⁶⁷ Ebd. S. 115.

⁶⁸ Ebd. S. 113.

⁶⁹ Ebd. S. 119.

⁷⁰ Im No-Wol (Im Jang-Hwa), Choigeun-ui Yesul undong – Pyohyeonpa (Kkandinseukki hwalon) wa Akmapa (Die moderne Kunstbewegung –Die Expressionisten [die Kunsttheorie von Kandinsky] und die Satanisten), in: *Gaepyeok*, Seoul 1922, S. 1.

Wir können die Welt, in der der Geist unendlich leben kann, nur in der Kunst der Expressionisten finden; die Natur wird in der inneren Welt des Künstlers durch die Regung des Subjektes verändert (deformiert), verbessert und gewinnt die unendliche Freiheit des kreativen Kreises.⁷¹

Er sieht in den Expressionisten Künstler, „die mit ihrer sehr angespannten, empfindlichen, mysteriösen, labyrinthischen, stürmischen und reinen Seele auf die verwickelte Symphonie der Musik, der Farbe und des Duftes aus dem erstickenden Schmerz der Menschheit oder der elenden Dunkelheit der Großstadt hören“.⁷²

Im No-Wol beschreibt den Expressionismus als die modernste Kunst im folgenden Sinn: „Die Wiedergabe der Natur bedeutet, die Künstler zu Sklaven der Außenwelt zu machen. Denn der wahre Sinn der Kunst stimmt nicht mit der äußeren Welt, sondern mit der inneren Welt des Künstlers überein, sie ist nicht Wiedergabe, sondern Ausdruck“.⁷³ Weiter führte er aus: „Die vergangene Kunst, die die Impression der Natur genau wiederzugeben versuchte, ist eine vollkommen verdorbene Kunst.“ Der deutsche Expressionismus wird von ihm mit Bewunderung aufgenommen: „Als die expressionistische Bewegung im an der totalen Niederlage leidenden Deutschland entstand, öffneten nicht nur die Künstler, sondern auch die Durchschnittsmenschen die Augen voller Bewunderung“.⁷⁴

Im gleichen Jahr übersetzt Un Rim einige wichtige Abschnitte über den Expressionismus aus dem japanischen Aufsatz *Vom Naturalismus zum Expressionismus*.⁷⁵ Er veröffentlicht sie in der Zeitschrift *Gongyeong*.⁷⁶ Darin schreibt er über das Wesen des Expressionismus:

Obwohl der Expressionismus sein Gewicht auf das Subjekt, den Geist und die Seele legt, ist die Haltung zur inneren Wahrheit doch aktiv. Deswegen liegt das Wesen dieser Kunst darin, dass sie keine Veränderung und keine Verbesserung der Wirklichkeit aufgrund geistiger Tätigkeit ablehnt, sondern die neue Welt nach dem Willen des Geistes schafft.⁷⁷

Er äußert sich weiter über den Charakter des Expressionismus:

Der Expressionismus ist im weitesten Sinn die konsequente Abkehr vom Impressionismus und zugleich von der philosophisch-künstlerischen Tendenz und Weltanschauung des ganzen 19. Jahrhunderts. Er sieht die Wahrheit nicht in der äußeren Welt, sondern in der inneren und bemüht sich, das Subjekt darzustellen. Die Welt besteht nicht außen, sondern innen für uns. [...] Der

⁷¹ Ebd. S. 2.

⁷² Ebd. S. 3.

⁷³ Ebd. S. 5f.

⁷⁴ Ebd. S. 2.

⁷⁵ Vgl. Yu Min-Yeong, a.a.O. S. 145.

⁷⁶ Un Rim, Jayeonju-ui eseo pyohyeonju-ui (Vom Naturalismus zum Expressionismus), in: *Gongyeong (Die Jugend)*, Nr. 5, Seoul 1922.

⁷⁷ Ebd. S. 88.

Expressionismus zielt auf die Ewigkeit der Seele ab. Die Expressionisten stellen den Menschen in das Zentrum der Welt und versuchen den Höhepunkt seines Gefühls, d.h. die Ekstase, auszudrücken. Infolgedessen ist der Expressionismus die Kunst des absoluten Subjektes sowie die der Seele. Also ist das die Umkehr zur Seele, die die Quelle der Kultur sowie der Literatur ist.⁷⁸

In einem 1925 erschienenen Artikel stellt Choe Hak-Song den Expressionismus als eine zu jener Zeit einsetzende neue Bewegung mit „idealistischer und humanitärer Tendenz“⁷⁹ dar.

Er schildert die Merkmale des Expressionismus folgendermaßen: 1. Der Expressionismus ist eine Kunst, die das menschliche Dasein nach dem Ersten Weltkrieg ausdrückt. 2. Verhängnisvolles Leiden des Lebens lässt sich durch innerliche Lebenskraft überwinden. 3. Er drückt das Ich-schaffende Ideal mit der innerlichen Vitalität aus, und zugleich handelt es sich um eine Bewegung, die gegen äußerliche Qual kämpft. 4. Während der Naturalismus die äußere Erscheinung inaktiv aufnimmt, bejaht der Expressionismus das Ich und reagiert auf die Außenwelt aktiv und lebhaft.⁸⁰

Choe erwähnt Werke von jungen Expressionisten wie *Der Sohn* und *Antigone* von Walter Hasenclever, *Der einsame Mensch* [statt *Der junge Mensch*]⁸¹ von Hans Jost [statt Hanns Johst], *Ein Geschlecht* von F. v. Unruh, *Der arme Vetter* von E. Barlach, *Der Bettler* von [Reinhard Johannes] Sorge, *Die Verführung* von [Paul Kornfeld], *Die Korelle* [statt *Die Koralle*], *Die Bürger von Calais* und *Von morgens bis mitternachts* von Georg Kaiser. Darunter hebt er besonders Kaisers *Die Bürger von Calais* lobend hervor und interpretiert es. Er stellt dieses Werk als ein Meisterwerk vor, welches eine sehr hohe Ausdruckskunst aufweist:

Man sagte, dass dieses Stück 1917 [statt 1914] geschrieben wurde und auf der historischen Gegebenheit der Einwohner am französischen Hafen Calais beim 100jährigen Krieg zwischen England und Frankreich basiert. Das erhabene Opfer von Eustache de Saint-Pierre entspringt überhaupt einer bestehenden Überzeugung und keinem moralischen Befehl. Das ist eine innerliche vitale Treibkraft der menschlichen Natur. So ist die utopische, humanistische Tendenz ein Ausdruck des leidenschaftlichen ewigen Sieges des inneren Lebens.⁸²

⁷⁸ Ebd. S. 92.

⁷⁹ Choe Hak-Song, geunkaekogilmunhak gaeron (Überblicküber die moderne deutsche Literatur), in: *Joseon mundan (Koreanische literarische Welt)*, Nr. 2, Seoul 1925, S. 102.

⁸⁰ Vgl. ebd.

⁸¹ Choe hat bei der Übersetzung der Namen der Autoren und der Dramentitel fehlerhafte Angaben gemacht. Der Grund dafür liegt zum einen daran, dass er Deutsch nicht beherrscht hat. Zum anderen hat Choe mit japanischen Vorlagen gearbeitet, die er ins Koreanische übersetzt hat. Choe war jedoch auch der japanischen Sprache nur begrenzt mächtig, so dass es zu diesen Übersetzungsfehlern gekommen ist.

⁸² Choe Hak-Song, a.a.O. S. 103.

Der Artikel *Note-e sseuin pyohyeonjuuikoul* (*Eine Notiz über den Expressionismus*) von Seok Yeon-Saeng erscheint neunmal in Fortsetzungen in *Wissenschaft und Kunst*, der Beilage zur Zeitung *Joseonilbo*.⁸³

Seok ist als Student durch den Besuch der Seminare an der Universität in Tokyo mit der expressionistischen Bewegung in Berührung gekommen. Seine auf diese Weise erworbenen Kenntnisse über den Expressionismus stellt er der koreanischen Literaturwelt vor.⁸⁴

Er notiert über die expressionistische Bewegung:

Der Expressionismus lässt das Ich sich von der Nachahmung der Natur und vom Eindruck der Außenwelt befreien. [...] Das Prinzip, welches die Natur und die Wirklichkeit in seiner inneren Welt streng umgestaltet, neu schafft und ausdrückt, ist kein Eindruck, sondern ein Ausdruck. [...] Das ist keine Wiedergabe des von der Natur beeinflussten Lebens, sondern dessen Ausdruck.⁸⁵

„Die Expressionisten“, sagt er weiter, „suchen die Seele nicht in dem Gegenstand, sondern machen mit ihrer eigenen Seele diesen Gegenstand lebendig. Deswegen verzichten sie auf Details einer überflüssigen Beschreibung und drücken nur deren Wesen offen aus“.⁸⁶

Kim U-Jin, Schriftsteller, Theaterkritiker und der repräsentative expressionistische Dramatiker dieser Zeit, beschreibt in einigen Artikeln seine Ansichten über den deutschen Expressionismus.

In seinem Aufsatz *Changjak-eul gwonhapneda* (*Ich fordere das kreative Schaffen auf*, 1925) fordert Kim U-Jin die Notwendigkeit des Schaffens in der expressionistischen Kunstrichtung in Korea: „Wenn eine für die Kunst bedeutende Tätigkeit in Korea entstünde, müsste erst das Schaffen in der Art des Expressionismus aufkommen“ (UJ II 110)⁸⁷.

Im Anschluss erklärt er die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des deutschen expressionistischen Dramas wie folgt:

Erstens entwickelt sich das deutsche expressionistische Drama vor und nach dem Weltkrieg durch das Leiden, die Unruhe und den qualvollen Kummer der Deutschen. [...] Vor dem Ersten Weltkrieg war es nur die Reaktion auf den Materialismus, Naturalismus und die Gedanken der Jahrhundertwende (der Dekadenzgedanke). [...] Also sind die Deutschen ursprünglich ideal und

⁸³ Seok Yeon-Saeng, *Note-e sseuin pyohyeonjuuireul* (Den in der Note geschriebene Expressionismus), in: *Joseonilbo* vom 9. Februar 1925.

⁸⁴ Vgl. Lee Byung-U, a.a.O. S. 16.

⁸⁵ Seok Yeon-Saeng, a.a.O. Nr. 4, 02. März 1925.

⁸⁶ Seok Yeon-Saeng, a.a.O. Nr. 5, 05. April, 1925.

⁸⁷ Kim U-Jin *Jeonjip* (Kim U-Jin Sämtliche Werke in 2 Bänden), hrsg. von Ryang Gye-Bong, Seoul 1983.

Die folgenden Belegstellen aus Kim U-Jin *Jeonjip* sind durch Abkürzung UJ vor der Bandzahl und Seitenangabe gekennzeichnet.

gleichermaßen völlig ernsthaft in Bezug auf den Lebenssinn. [...] Wenn es für sie nur die Theorie, die Erkenntnis und die Ordnung, wie die deutsche Grammatik, gäbe und daneben gar nichts, hätten die Philosophie Nietzsches und Schopenhauers, die Revolution von Marx und Kaisers Drama nie entstehen können. Die Lebenskraft der Deutschen war stark. Oder vielmehr haben sie ihre überlegene Spekulationskraft nicht umsonst verwendet, sondern ihren Lebenssinn und ihre Lebenseinsicht zum wahren Weg geführt. Schmerz und Kampf sind das Leben. Die Deutschen sind nicht diejenigen, die vor solchem Leben nur fliehen. [...]. Ohne den vitalen Lebensglauben der Deutschen, die den Krieg, nämlich das Dilemma des Imperialismus, des Kapitalismus, der Menschermordung, des Leidens, des Verhungerns, die Probleme des Individuums und der Gesellschaft, der Masse und der Unterdrückten und die darauf beruhenden Schmerzen erleben mussten, und ohne deren Gedanken wäre das expressionistische Drama, d.h. eine neue Phase des Lebens in Deutschland, nicht möglich gewesen (UJ II 111).

In einem anderen Aufsatz *Gumi hyeondae jakgaron* (*Die modernen Dramatiker in Europa und in Amerika 1926*) bezeichnet er „Deutschland als die Heimat des Expressionismus“ (UJ II 72). Er hält Deutsche wie Ernst Toller, Georg Kaiser oder Walter Hasenclever für große Vorbilder, die ihm den entscheidenden Impuls für die Auseinandersetzung mit der neuen Kunstrichtung gegeben und den richtigen Weg gezeigt haben, während er sich gegenüber den amerikanischen Expressionisten wie z.B. Eugene O'Neill wegen deren Mangel an kreativer Vitalität und Willen zum Leben kritisch zeigt. Weiter hebt Kim U-Jin, der Anglistik an der Waseda-Universität studiert hat, die wichtigsten Merkmale des deutschen expressionistischen Dramas durch die gründliche Auseinandersetzung mit *The Hairy Ape* (1921) von Eugene O'Neill hervor. Zu diesen Merkmalen gehören „der seelische Schrei des Ich“, „die metaphysische und rein vernünftige Spekulation“, „Wille“, „Vision“, der Monolog als ein Element des „Ich-Schreis“ und „die Erscheinung des Raum und Zeit überschreitenden Daseins“ (UJ II 73) als Darstellungsmethoden der expressionistischen Dramatik.

Durch diese vergleichende Untersuchung hat er dem koreanischen Publikum den Expressionismus leicht verständlich gemacht.

Das koreanische Expressionismus-Verständnis ist in seiner frühen Phase neben Kim U-Jin weitgehend durch diejenigen geprägt worden, die auf indirekte Informationen, Einsichten durch japanische Vermittler und aus dem Japanischen übersetzte expressionistischen Theorien angewiesen waren. Hierbei handelt es sich lediglich um beschränktes und unzuverlässiges Material und daher ist damals der Expressionismus einseitig, oberflächlich und widersprüchlich aufgenommen worden. Trotzdem kommt ihnen auch das Verdienst zu, den Begriff ‚Expressionismus‘ auf eine Weise aufgewertet zu haben, dass er als Kennwort für die nicht naturalistischen und nicht impressionistischen Tendenzen der modernen Literatur dienen konnte.

1926 wird das Institut für ausländische Literatur Haeoe munhak yeonguho in Japan gegründet und im nächsten Jahr die Zeitschrift *Haeoe munhak* (*Die ausländische Literatur*) in Korea herausgegeben.⁸⁸ Die Mitglieder versuchen, dem koreanischen Publikum ausländische, insbesondere europäische Literatur direkt, d.h. ohne vorherige japanische Einfärbung bekannt zu machen, um das literarische Niveau in Korea zu erhöhen.⁸⁹ Seitdem kann der deutsche Expressionismus von Germanisten wie Kim Jin -Seop, Seo Hang-Seok und Cheo Hi-Sun durch direkte Kontakte mit deutschen Texten ohne Umweg über Japan vorgestellt und durch ihre größere Sachkenntnis erneut verbreitet werden.

Der Expressionismus wird erst von Kim Jin-Seop, der Schlüsselfigur unter den koreanischen Rezipienten des deutschen Expressionismus, systematisch und breit bekannt gemacht. Er hat Germanistik an der Waseda-Universität studiert und veröffentlicht 1927 seine Abhandlung *Pyohyeonjuni munhakron* (*Die expressionistische Literaturtheorie*) in der Zeitschrift *Haeoemunhak*.⁹⁰

Er schreibt darin:

Das Motto der Expressionisten ist nur ein Ausdruck des Subjektes und keine Impression des Objektes sowie keine Wiedergabe der Natur, des Lebens, sondern die absolute Ablehnung der Natur. Darum ist es eine unmittelbare Gestaltung des totalen inneren Herzschlages.⁹¹

Kim lobt Deutschland und propagiert das Schaffen in dieser Kunstrichtung:

Der Expressionismus kam mit der Idee der Menschheit. Er enthält gesunden Geist, freudige Lebenskraft, leidenschaftliche Regung, Lebensbewegung, menschliche Größe, Menschenliebe, Opferbereitschaft und alles, was wir für gut halten und achten. [...] Gewiss steht der Expressionismus in einer wichtigen Beziehung zu dem Schicksal der Menschheit. Ich schäme mich nicht, dass ich jemand bin, der die Zukunft des Expressionismus erwartet. Ich sehe den Willen des Menschen in der Mitte der expressionistischen Kunst, der sich nie in anderen Kunstströmungen befindet. Ich sehe darin Lebenskraft. Die jetzt entstehende Kunst soll gerade der Expressionismus sein. Ja, er soll es sein.⁹²

In dieser Abhandlung fügt er bewusst in Klammern auf deutsch Dichter, deren Werke und die literarischen Strömungen hinzu, um die Genauigkeit

⁸⁸ Vgl. Kim Yun-Sik, *Hanguk geundae munyaebipyongsae yeongu* (*Die Studie zur Geschichte der Kritik über die moderne koreanische Literatur und Kunst*), Seoul 1999, S. 137.

⁸⁹ Vgl. ebd. S. 136.

⁹⁰ Kim Jin-Seop, *Pyohyeonjuni munhakron* (*Die expressionistische Literaturtheorie*), in: *Haeoemunhak* (*Die ausländische Literatur*), Nr.1, Seoul 1927. Diese Abhandlung war die Übersetzung der Schrift von Ilja Erenburg.

⁹¹ Ebd. S. 6.

⁹² Ebd. S. 18.

zu erhöhen und einigermaßen mit der deutschen Sprache vertraut zu machen.

Er kritisiert auch in seiner Abhandlung die bisherige Rezeptionshaltung in Korea: Statt nur die Theorie der literarischen Bewegung vorzustellen, fordert er die unmittelbare Beschäftigung mit dem expressionistischen Werk, um den wahren Sinn der expressionistischen Strömung zu erfassen. Er selbst versucht, die Erzählung Heinrich Manns *Ein Gang vors Tor* (1901) zu übersetzen⁹³, da dieses „eines der ersten expressionistischen Prosastücke der deutschen Literatur“⁹⁴ sei. Dies zielt darauf ab, „den Sprachhorizont der koreanischen Literatur zu erweitern“⁹⁵. Diese Übersetzung wurde aber wegen ihrer Unklarheit von dem renommierten Literaturwissenschaftler Yang Ju-Dong heftig kritisiert.

Um seine Übersetzung zu verteidigen, entwickelt Kim seine Theorie der expressionistischen Sprache in zehn Artikeln unter dem Titel *pyohyeonjuui munhagwa geu eoneogosape daehayeo (1-10)* (*Über die expressionistische Literatur und ihre Schwierigkeit des sprachlichen Ausdruckes 1-10*). Er schreibt dazu Folgendes:

Die expressionistische Sprache wurde geschaffen, um einen chaotischen und uneinheitlichen Inhalt auszudrücken. Die Expressionisten versuchten in ihrer Dichtung mit der Sprache kreativ zu experimentieren. Deswegen schien es unvermeidbar, dass sich das Subjektive und die Unklarheit in der Sprache der expressionistischen Literatur spiegelten. Die Expressionisten forderten einen neuen Geist und dafür ein neues Gefäß, das ihn verwirklichen kann, - d.h. eine neue Sprache.⁹⁶

Seo Hang-Seok, ein wichtiges Mitglied des Instituts für ausländische Literatur und des Instituts für Theaterkunst Geukyesul Yeonguhoe, hat Germanistik an der kaiserlichen Universität studiert. Er übersetzt das Drama *Juana* (1918) von Georg Kaiser, das als Aufführungstext der Experimentierbühne des Institutes für Theaterkunst benutzt wird.⁹⁷

Er befasst sich mit dem Expressionismus in seiner Abhandlung *Pyohyeonjuui munhak yeongu (Die Untersuchung der expressionistischen Literatur)* und schreibt:

⁹³ Die Übersetzung wurde in der Ersten Nummer von *Haeoemunhak* am 17. Januar 1927 veröffentlicht.

⁹⁴ Armin Arnold, *Prosa des Expressionismus. Herkunft, Analyse, Inventar*, Stuttgart/Berlin/ Köln/ Mainz 1972, S. 20.

⁹⁵ Kim Jin-Seop, *pyohyeonjuui munhagwa geu eoneogosape daehayeo (1)* (Über die expressionistische Literatur und ihre Schwierigkeit der sprachlichen Ausdruckes 1), in: *Joseonilbo* vom 23. Mai 1927.

⁹⁶ Kim Jin-Seop, *pyohyeonjuui munhagwa geu eoneogosape daehayeo (10)* (Über die expressionistische Literatur und seine Schwierigkeit der sprachlichen Ausdruckes 10), in: *Joseonilbo* vom 31. Mai 1927.

⁹⁷ Siehe S. 43f. dieser Arbeit.

Dort, wo die Natur endet, beginnt die Kunst, und der Expressionismus ist eine Gegenbewegung gegen den Naturalismus und den Impressionismus. Eben diese Kunst kann die kreative Welt in der Ablehnung der Wiedergabe der Natur schaffen.⁹⁸

Er schätzt die Nation der Deutschen und den aus ihr entstehenden Expressionismus sehr:

Die deutsche Bevölkerung besitzt einen romantischen, mystischen, idealistischen, nachdenklichen Charakter. Deshalb kann man keinen Zweifel daran haben, dass der Expressionismus, der romantische und mystische Elemente beinhaltet, in Deutschland beginnt. Die Deutschen haben die eigene Willenskraft und Leidenschaft, mit denen sie ihre Stagnation und Leiden oder Verzweiflung überwinden und darüber hinaus eine ideale Welt aufrichten können. Der Expressionismus ist eine Frucht dieser Willenskraft und Leidenschaft zum idealen Versuch.⁹⁹

Seo charakterisiert den Expressionismus als „die visionäre wie seelische Welt“, „die illusionäre und unrealistische Ekstase“, „das Prophetische“ und „das Groteske“.

Am Ende der Abhandlung fügt er die Übersetzung des expressionistischen Gedichts *Lächeln Atmen Schreiten* von Franz Werfel hinzu, um die stilistischen Merkmale der expressionistischen Literatur zu zeigen.

Aus dem, was oben grob angeführt wurde, ist ersichtlich, dass die revolutionäre Idee und der Wille des deutschen Expressionismus, die Menschen und mit ihnen die Welt zu verändern, in Korea positiv beurteilt und begeistert aufgenommen werden.

Die Rezipienten betonen, dass in Bezug auf die gesellschaftlich-geistige Situation große Gemeinsamkeiten zwischen Deutschland nach dem verlorenen Krieg und Korea nach dem gescheiterten Volksaufstand herrschen. Aufgrund dieser Gemeinsamkeiten erregen die Gefühle und Empfindungen der jungen deutschen Expressionisten in den Herzen der jüngeren koreanischen Intellektuellen einen großen Widerhall, da diese besonders seit 1910 zwischen der Ekstase der Befreiung von Imperialismus und Krieg und traditionellen Gebräuchen hin- und hergerissen werden. Deutschland hat somit in jener Zeit eine vorbildliche Wirkung auf die Kultur- und Geistesgeschichte Koreas, weshalb die Vermittler des deutschen Expressionismus dessen Aufnahme als notwendigen Start für die moderne koreanische experimentelle Literatur- und Theaterbewegung deklarieren, um das nationale Scheitern zu überwinden und ein Nationalgefühl zu erwecken.

⁹⁸ Seo Hang-Seok, *Pyohyeonjuui munhak yeongu* (2) (Die Untersuchung der expressionistischen Literatur 2), in: *Hakdeung*, Seoul 1933, S. 37.

⁹⁹ Ebd. S. 37f..

Obwohl sich die Rezipienten mit großem Eifer bemühen, durch ihre Kenntnisse expressionistische Kunst und Literatur in der koreanischen Literaturwelt bekannt zu machen, bleibt ihnen aber die moderne Kunst und Weltanschauung des Expressionismus zum großen Teil verschlossen; es ist für sie nicht einfach, die komplexen Merkmale als Einheit aufzufassen, wie Kim Jin-Seop sagt:

Die expressionistische Literatur ist schwer zu verstehen. Deshalb ist es schon genügend, nur ihren Begriff zu kennen. Und gerade das bedeutet schon einen Fortschritt.¹⁰⁰

Noch hinzuzufügen ist, dass es Reinhard Goering, Georg Kaiser, Ernst Toller, Franz Werfel, Heinrich Mann u.a. waren, deren Werke damals übersetzt, interpretiert und bekannt gemacht worden sind. Alle drei literarischen Hauptgattungen sind in der koreanischen Literaturwelt dabei vertreten. Die Dramen des deutschen Expressionismus werden aber mit besonderer Vorliebe übersetzt und in den 30er Jahren auf den koreanischen Bühnen aufgeführt.¹⁰¹ Besonders empfänglich für Anregungen aus dem deutschen expressionistischen Drama ist die auf Veranlassung der studentischen Dramatiker entstandene neue Theaterbewegung, die sich gegen das naturalistische Theater sowie das Shimpa-Theater wendet und sich die Entwicklung eines modernen koreanischen Theaters zur Aufgabe macht.

3.2.2 Spezifische Rezeptionen in Korea

3.2.2.1 Die Walter Hasenclever-Rezeption

Erst 1921 wird Walter Hasenclevers *Der Sohn* (1913/1914) durch die ausführliche Interpretation von Hyeon Cheol in Korea bekannt.¹⁰² Dieses Stück wird von ihm als ein musterhaftes Beispiel des expressionistischen Dramas angeführt.

Hyeon fasst zuerst den Inhalt des Dramas *Der Sohn* zusammen und stellt die Intention der Expressionisten wie folgt dar: Es gehe hier um den Zusammenstoß zwischen dem die alte Generation vertretenden Vater und dem die neue Idee symbolisierenden Sohn. Dieses Thema findet sich häufig in expressionistischen Werken, da die Expressionisten versuchen, die alte

¹⁰⁰ Kim Jin-Seop, a.a.O. 94.

¹⁰¹ Vgl. Lee Byung-U, a.a.O. S. 100.

¹⁰² Hyeon Cheol, a.a.O. 63.

Ordnung zu überwinden.¹⁰³ Weiter führt er die Merkmale des expressionistischen Dramas hinsichtlich der Form an:

Die meisten expressionistischen Dramen sind gänzlich in Versform verfasst. Aber in dem Drama *Der Sohn* wurde die Versform nur bei den Monologen gebraucht, alles andere wurde in Prosaform gestaltet. Denn der Monolog war bei den Expressionisten beliebt, deshalb findet man in ihren Werken häufig lange Monologe. Nicht nur in den Monologen, sondern auch in allgemeinen Dialogen findet man viele lange Sätze.¹⁰⁴

Wenn man davon ausgeht, dass es in diesem Stück „um die Intensität des Fühlens und das mit ihr verbundene Bewusstsein eines gesteigerten Daseins“¹⁰⁵ geht, entsteht der Eindruck, dass Hyeon die Funktion der ideenbezogenen expressionistischen Sprache sowie deren Gefühlsbezogenheit in diesem Drama nicht richtig erkennt: Er kritisiert, dass hier „die Einheit des Ganzen fehlt und das Stück unnatürlich“¹⁰⁶ sei. Hyeon bemängelt ‚die abstrakte und pathetische Ausdrucksweise‘, eines der zentralen Charakteristika der Sprache im expressionistischen Drama, „in dem der Held Aussagen über seine subjektiven Beziehungen zur Realität macht“¹⁰⁷.

Hyeon meint, dass die größte Bedeutung des Sohnes in seinem Handeln zum Ausdruck kommt:

Selbst wenn die Söhne ängstlich und bedrückt leben mussten, hatten sie keine Energie, etwas in die Tat umzusetzen. Im Gegensatz dazu verwirklichte *Der Sohn* Hasenclevers die Idee in der Realität. Darum kann man dieses Werk ein expressionistisches Drama nennen.¹⁰⁸

Obwohl die unter den alten konfuzianischen Ideen leidenden jüngeren Intellektuellen den Hasencleverschen Sohn als „Führer“ empfinden, ist bis Ende der 30er Jahre keine Übersetzung oder Aufführung von Hasenclevers *Der Sohn* in Korea, Japan oder China zu finden. Der zentrale Grund dafür scheint darin zu bestehen, dass es einen Verstoß gegen die traditionelle konfuzianische Ethik bedeutet, eine Thematik wie den Vaternmord in die Gesellschaft einzuführen.¹⁰⁹

¹⁰³ Vgl. ebd. S. 121.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Georg-Michael Schulz, Nachwort, in: Walter Hasenclever: *Der Sohn*, Stuttgart 1994, S. 113-135, hier S. 117.

¹⁰⁶ Hyeon Cheol, a.a.O. 63, S. 121.

¹⁰⁷ Annalisa Viviani, *Dramaturgische Elemente im expressionistischen Drama*, Bonn 1970, S. 27.

¹⁰⁸ Hyeon Cheol, a.a.O. 63, S. 104.

¹⁰⁹ Vgl. dazu Guozhen Huong, Die Aufnahme des deutschen Expressionismus in China und sein Einfluss auf die moderne chinesische Literatur, in: *Dokumentationen und Materialien*, Pecking 1986, S. 138-153, hier S. 139.

Acht Jahre später schreibt Shin Seok-Yeon nur einen kurzen Kommentar Hasenclevers Drama. Das Stück wird von ihm als „Ich-Drama“ vorgestellt, das auf Bernhard Diebolds *Anarchie im Drama* beruht.¹¹⁰ Er sagt:

Man sieht darin, dass die gefühlvolle Tendenz die metaphysische erreicht: Auf der Suche nach Menschlichkeit kämpft der Sohn heftig gegen die alte Generation, die ihn unterdrückt und ausbeutet. (Der Konflikt zwischen Vater und Sohn oder der Konflikt von junger Generation und Gesellschaft) Der Grund für das Leiden des jungen Sohns aus Walter Hasenclevers Stück besteht in der falschen Erziehung der Eltern und des Lehrers.¹¹¹

Dabei wird immer nur der Generationenkonflikt als das Hauptthema des Dramas betont und in der Literaturwelt oberflächlich bzw. toposhaft rezipiert und vorgestellt.

Neben dieser bloßen Vorstellung von Hasenclevers *Der Sohn* als einem expressionistischen Drama wird dieses Stück von dem Dramatiker Kim U-Jin in einer produktiven Weise rezipiert.

Für unsere Untersuchung ist es besonders wichtig, wie er dieses Drama aufnimmt und vorstellt.

Man findet in Kims Tagebüchern am 30. August 1923 folgenden Eintrag:

Der Ruf Gottes –

Die Eltern haben die absolute Pflicht, nicht nur für die Erziehung und die Bildung der Kinder, sondern auch für die Entwicklung ihrer Persönlichkeit zu sorgen.

Darum habe ich euch die Samen von Geschlecht, Gewissen und Bewusstsein geschenkt.

Also 'treibt sie und bringt sie zum Gedeihen'.

Das Wort der Eltern -

Ich bin ein Anhänger des Konfuzianismus. Es gibt Geschlechtsregister. Es gibt Vorfahren. Es gibt Familie. Du bist der älteste Sohn! Was für ein Ideal hast du als erster Sohn außer der Pietät gegenüber den Eltern?

Das Wort des Sohnes-

In mir höre ich auf zwei Stimmen, die Gottes und die der Eltern.

Ich werde der Rede meiner Eltern folgen, wenn sich die künstlerische Moral und Ethik bei mir stärker entwickelt als meine Persönlichkeit. Wenn ich eine so starke Persönlichkeit besitze, dass ich der Stimme Gottes zuhöre, werde ich von allen zweitrangigen Beziehungen wegfliegen!

O diese Kraft, sei in mir!

Diese sind Frieden, Glück und Erwartung der Verehrung. Jenes Verrat, Kampf und vor allem Leiden.

O die Kraft, sei in meiner Seele und meinem Leibe! (UJ II 294 und 295)

¹¹⁰ Shin Seok-Yeon, Daejeon i-hu gakkuk geukdan baljeongwajeong-Dokilui geukdan (Entwicklungsprozess der Theaterwelt nach dem Ersten Weltkrieg – Die deutsche Theaterwelt), in: Dongailbo vom 02, Februar 1929.

¹¹¹ Ebd.

Vier Jahre darauf findet er seinen Ausweg aus der das Individuum erdrückenden patriarchalischen Tradition des Konfuzianismus. Seine „Lebenskraft“ kehrt in der Begegnung mit dem *Sohn* Walter Hasenclevers zurück und seine innere Verzweiflung endet mit dem Entschluss, seine Eltern und seine Familie zu verlassen:

Ich befinde mich auf dem Weg, wo ich alle Konventionen, Traditionen und die ganze Welt außer meinem Selbst völlig weggeworfen habe. Ich lebe nur. Es gibt nur das Leben. (UJ II 195)

Er setzt die Worte des Sohnes aus Hasenclevers Drama in seinem dramatischen Fragment *Chulga (Der Verlassene 1926)* ein, um seinen Auszug aus dem Elternhaus zu rechtfertigen:

Hier gibt es ein Buch. Ich möchte dich damit überzeugen, was du für ein böser Verführer bist.

[...] Du verachtetest mich – das ist dein Recht. Dafür leb ich von deinem Gelde. Ich habe zum ersten Male die Grenzen des Sohnes durchbrochen mit dem Sturm meines Herzens. Sollt ich das nicht? Welches Gesetz zwingt mich denn unter dies Joch? Bist du nicht auch nur ein Mensch, und bin ich nicht deinesgleichen? Ich lag zu deinen Füßen und habe um deinen Segen gerungen, und du hast mich verlassen im höchsten Schmerz. Das ist deine Liebe zu mir [...] (W. Hasenclever: *Der Sohn*, UJ II 197).

Von Kim wird *Der Sohn* Walter Hasenclevers zwar nur durch ein Zitat aus diesem Buch in Korea vorgestellt, aber er selbst beschäftigt sich leidenschaftlich mit Hasenclevers Stück angesichts des Konfliktes zwischen dem väterlichen Wunsch und dem Bedürfnis nach Selbstverwirklichung. Park Ok-Jin erklärt dazu:

Der Konflikt zwischen Vater und Sohn, der Verzicht auf eine Anpassung an die feudale, patriarchalische Atmosphäre der Familie und die leidenschaftliche Suche nach dem Expressionismus bieten dem Rezipienten Kim U-Jin die Gelegenheit, sich mit Walter Hasenclever und seinem Drama *Der Sohn* intensiv auseinander zu setzen.¹¹²

Kim bekommt nun einen entscheidenden Impuls, um einen experimentellen expressionistischen Versuch zu seinem neuen Schaffen in expressionistischer Form zu unternehmen. Er schreibt sein erstes expressionistisches Drama *Nanpa (Der Schiffbruch 1926)*¹¹³, in dem die Verzweiflung und der Untergang des zwischen Tradition und Zivilisation

¹¹² Park Ok-Jin, *Die Rezeption deutscher Dramen in Korea in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Diss. Regensburg 1996, S. 14.

¹¹³ Indem der Dichter selbst in diesem Werk den deutschen Untertitel „Ein expressionistisches Spiel in drei Akten“ verwendet, verrät er ganz deutlich, dass er beim Schaffen bewusst auf das deutsche expressionistische Drama abgezielt hat.

stehenden Individuums im Zusammenhang mit der Kritik an der konfuzianischen Gesellschaft zu Wort kommen.

Im vierten Kapitel ‚Expressionismus in Korea‘ wird versucht, die These, dass Kims *Nanpa* als Folge der Aufnahme des Hasencleverschen *Sohnes* entstanden ist, durch den intertextuellen Vergleich zwischen Kim U-Jin und Walter Hasenclever eingehend nachzuweisen.

3.2.2.2 Die Reinhard Goering-Rezeption

Die besondere Begeisterung für den deutschen Expressionismus hat den Anlass gegeben, auch das deutsche expressionistische Drama ins Koreanische zu übertragen und auf die Bühne zu bringen. Dazu gehört auch Reinhard Goerings *Seeschlacht*, eine Tragödie in einem Akt, die „1916/17 entstanden und 1917 in Berlin gedruckt, am 10. Februar 1918 am Königlichen Schauspielhaus in Dresden zum ersten Mal aufgeführt wurde“.¹¹⁴ Dieses Stück stellt die erste Übersetzung und Aufführung eines deutschen expressionistischen Dramas in der koreanischen Welt der Literatur dar. So lässt es sich erklären, dass Goerings expressionistisches Drama *Seeschlacht* 1932, also erst fünfzehn Jahre, nachdem es geschrieben und vierzehn Jahre, nachdem es uraufgeführt wurde, in Korea zu einem Ereignis werden konnte.

Das Interesse am deutschen Expressionismus in Korea entzündet sich zuerst an dem durch die Aufführung der Japaner, besonders durch die der Tsukiji-Kammerspiele, bekannt gewordenen Expressionismus, der dann die Richtung der Theaterkunst in Korea maßgebend mitbestimmt. Das deutsche expressionistische Theater dient den Koreanern als Wegweiser bei ihrer Suche nach einem Ausweg aus der Sackgasse des klassischen japanischen sowie des naturalistischen Theaters. Hinsichtlich der Aufführung des expressionistischen Dramas *Seeschlacht* von Reinhard Goering 1932 weist der Literaturwissenschaftler Lee Byung-U in seiner Abhandlung *Aufnahme und Wirkung des deutschen Expressionismus in der koreanischen Literatur* zu Recht darauf hin, dass die allgemeinen anti-naturalistischen Elemente des expressionistischen Dramas im Gegensatz zum naturalistischen Drama durch die Aufführung *Seeschlacht* gezeigt werden.¹¹⁵ Zudem kommt noch die zeitgenössische Theaterbesprechung in der Fachzeitschrift *Geukyesul* (Die Theaterkunst) vom 18. April 1934 in der ersten Nummer zu der Auffassung, dass sich die neue Lage der Theaterbewegung durch die

¹¹⁴ Otto F. Best, Nachwort, in: Reinhard Goering: *Seeschlacht*. Tragödie, Stuttgart 1972, S. 59-77, hier S. 61.

¹¹⁵ Vgl. Lee Byung -U, a.a.O. S. 46.

neuartige Form und die moderne Bühnenausstattung besonders bei Goerings *Seeschlacht* zeigen lassen.¹¹⁶

Der Theaterkritiker Jo Hui-Sun, der in Japan Germanistik studiert hat und ein Gründungsmitglied der Forschungsgemeinschaft für die Theaterkunst (Geukyesul Yeonguhoe) ist, übersetzt das Stück 1932 ins Koreanische und veröffentlicht es in der Zeitschrift *Geukyesul*.¹¹⁷ Somit erlangt seine Übersetzung als erste koreanische Übersetzung eines deutschen expressionistischen Dramas besondere Bedeutung für die Etablierung des koreanischen Expressionismus-Verständnisses.

Er übernimmt eine Mittlerrolle zwischen dem deutschen und dem koreanischen Theater und will die Stagnation des koreanischen Theaters durch die Einführung deutscher Dramen überwinden. Seine Übersetzungsabsicht ist damit rein pragmatisch darauf ausgerichtet, eine künstlerisch anspruchsvolle Bühne zu schaffen und das koreanische Theater zu fördern¹¹⁸. So schreibt Bak Yong-Cheol, der sein Germanistikstudium in Japan absolviert hat, in seiner Rezension darüber wie folgt:

Die Auswahl des Dramas *Seeschlacht* von Goering ist unentbehrlich und empfehlenswert für die Entfaltung des experimentellen Theaters bzw. für die des modernen koreanischen Theaters.¹¹⁹

Jedoch wird die Übersetzung aufgrund ihrer Fehler und Veränderungen kritisiert: „Es ist sehr bedauerlich“, so führt Bak weiter seine Kritik aus, „dass dieses Drama wegen der unbedachten Eingriffe ins Original nicht exakt übersetzt wurde.“¹²⁰

Diese Übersetzung gelangt nun im Jahr 1932 durch die experimentelle Bühne Silheom mudae unter der Leitung von Hong Hae-Seong zur Aufführung, der von 1924 bis zum Juni 1930 an den Tsukiji-Kammerspielen Japans als Schauspieler mitgewirkt hat. Damit vermittelt er dem koreanischen Publikum auf der Bühne die ersten direkten Eindrücke vom deutschen expressionistischen Drama. Aufgrund seiner beruflichen Laufbahn bei den Tsukiji-Kammerspielen in Japan ist es ihm vergönnt

¹¹⁶ Vgl. Anonymus, Geukyesul yeonguhoe gyeongwa bogo (Der Bericht über die Entwicklung des Instituts für Theaterkunst), in: *Geukyaesul (Theaterkunst)*, Nr. 1, Seoul 1934, S. 53.

¹¹⁷ Vgl. Lee Yoo-Yung (Hg.), *Handokmunhak bigyoyeongu I (Korea-Deutsche Literaturbeziehung. Die Einflüsse der deutschen Literatur auf die koreanische Literatur in vergleichender literaturwissenschaftlicher Sicht)*, Bd. 1, Seoul 1976, S. 410.

¹¹⁸ Vgl. Song Dong-Yun, *Rezeption der ausländischen naturalistischen Dramen in Deutschland, in Japan und in Korea von den Anfängen bis 1940*, Diss. Bochum 1995, S. 143.

¹¹⁹ Bak Yong-Cheol, Silheom mudae je2theo siyeonchoil-eul bogo (Nach dem Besuch der zweiten Probe der experimentellen Bühne), in: *Dong-a Ilbo* vom 5. Juli 1932.

¹²⁰ Ebd.

gewesen, sich auf der Bühne direkt mit den Eigenheiten dieser Theaterformen vertraut zu machen. Man kann vermuten, dass er durch diese Berufstätigkeit auf Goerings *Seeschlacht* aufmerksam geworden ist, welche mit großem Erfolg, wie wir gesehen haben, als das Eröffnungstück der Tsukiji-Kammerspiele 1924 aufgeführt wurde.

Doch hat die Aufführung dieses Stückes auf der koreanischen Bühne keinen großen Erfolg, weil nur ein kleiner Teil des Publikums dieses expressionistische Werk verstehen kann. Der bodenständigen koreanischen Kultur ist das expressionistische Drama immer noch völlig artfremd. Ju Yeong-Ha schreibt in der Zeitung *Joseonilbo*:

Weil dieses Drama ein expressionistisches ist, scheint es schwer zu sein, auch wenn man viel Verständnis dafür hat, sein Wesentliches zu begreifen. Also muss der normale Zuschauer dieses Drama so anschauen, wie ein Blinder, der eine Zeremonie anschaut.¹²¹

An gleicher Stelle kritisiert er weiter:

Wie ein Kritiker feststellt - dass dieses Stück im ernsten Sinne kein Drama sei, weil die Idee im Rausch versinkt, - ist das ganze Stück mit kollektiver Spannung (Power), Aufregung und Lärm erfüllt.¹²²

Außerdem kann der Zuschauer, der vom rührseligen anspruchslosen japanischen Shimpa-Theater und dem naturalistischen Theater stark beeinflusst ist, den für das expressionistische Drama charakteristischen Stil von radikal abstrakten symbolischen Elementen nur schwer verstehen. Als Beispiel hierfür beziehen wir uns auf eine Szenendarstellung dieses Stückes von Bak:

Die Schlacht geht weiter. [...]. Die mit den Gasmasken bedeckten Menschen sind ja eine typisierte Gruppe der Menschen, die verzweifelt gegen das Schicksal des gemeinsamen Untergangs kämpfen. Aber die Bombe ist der allerletzte Sieger.¹²³

Dazu fügt er folgenden Kommentar hinzu:

Diese Menschen sind wie eine Maschine, die den Menschen umbringt und wie ein Schwein, das zur Schlachtbank geführt wird.¹²⁴

Für die offene schockartige Beschreibung des Menschen als ein Menschentier, das für ein Ziel blind geopfert wird, gibt es in Korea, wo eine konfuzianisch beeinflusste Weltanschauung stark ausgeprägt ist, gar kein Beispiel.

¹²¹ Ju Yeong-Ha, *Shilheom mudae siyeon, pyohyeonpageuk Haejeon* (Die Aufführung von der experimentellen Bühne, das expressionistische Drama *Seeschlacht*), in: *Joseonilbo* vom 1. Juli 1932.

¹²² Ebd.

¹²³ Bak Yong-Cheol, a.a.O.

¹²⁴ Ebd.

Diese Aufführung wird auch im Zusammenhang mit der Inszenierung von dem Kritiker Ju Yeong-Ha kritisiert:

Die Disharmonie des Kostüms und der starke Klang des tiefen Tones des Geschützdonners reduzierten die Wirkung dieses Dramas auf die Hälfte. Allein die Tatsache, dass der Dialog des ersten Teils des Dramas 30 bis 40 Minuten lang vorgetragen wurde, bedeutet gewiss eine Strapaze nicht nur für die Schauspieler, sondern auch für die Zuschauer. [...] Weil die Stimmbänder anscheinend durch die übertriebene Übung, die auf den Unterschieden der Lebensgewohnheiten, der Emotion und der Nationalanschauung der beiden Ländern beruht, strapaziert waren, konnte man keinen Ton verstehen.¹²⁵

Eine Bemerkung des angeführten Zitats verdient besondere Beachtung: Die schwer zu begreifende Rede der Schauspieler scheint entscheidend für einen Misserfolg dieser Aufführung zu sein. Kritisierend erklärt Bak Yong-Cheol eine wichtige Rolle der Sprache für das expressionistische Drama :

Der Dialog des expressionistischen Dramas unterscheidet sich von der allgemeinen realistischen Malerei. Als Beispiel dafür ist die extreme Sprache wie eine Bombe, die durch den 'Schrei der Seele' gekennzeichnet wird, zu erwähnen. Darum ist sie vielmehr eine tief sinnige seelisch-geistige Sprache. Also befinden sich darin scheinbar schwer verständliche Worte, aber keine unbedeutenden. Dass man die Worte dieses Stückes nicht verstehen kann, bedeutet, dass es seinen meisten Wert verliert.¹²⁶

Am Schluss fordert er die literarische Ausbildung der Schauspieler, ein hohes Niveau und Vorkenntnisse der Zuschauer sowie die Fähigkeit des Regisseurs, eine hochmoderne Kunst wie den Expressionismus zu verstehen.

Im Gegensatz zu den nur kritischen Besprechungen wird die Aufführung aufgrund der wirkungsvollen Bühnentechnik hoch eingeschätzt: "Die Bühnenausstattung war gut, ob sie die der Tsukiji-Kammerspiele nachgemacht hat oder nicht. Die Beleuchtung erreichte einen absoluten Effekt".¹²⁷

Diese Georing-Rezeption entspricht der Intention der Forschungsgemeinschaft Geukyesul Yeonguhoe, die die europäischen Dramen als Vorbild und Modell für das koreanische neue Drama versteht und darüber hinaus als Stimulus für die eigene Produktion betrachtet. Freilich wird Goerings *Seeschlacht* als ein Vorbild in der koreanischen Welt der Literatur aufgenommen, das der bestehenden literarischen Situation provokativ gegenübergestellt wird. Es wird zugleich als didaktisches Exempel für das moderne Theater überhaupt gesehen, wie aus einer Zeitungsnotiz hervorgeht:

¹²⁵ Ju Yeong-Ha, a.a.O.

¹²⁶ Bak Yong-Cheol, a.a.O.

¹²⁷ Ebd.

Die Experimentelle Bühne, die von einem neuen aufgehenden Studententheater sowie einem wissenschaftlichen Theater vorgestellt wurde, zeigt durch die Aufführung von Goerings expressionistischem Drama *Seeschlacht* dem, der mit dem bisherigen Theater unzufrieden war, einen neuen Aufgang des Theaters.¹²⁸

Also bietet die Rezeption von Reinhard Goerings *Seeschlacht* trotz der kritischen Reaktionen auf dieses Stück einige Voraussetzungen, unter denen die Entstehung des modernen bzw. experimentellen koreanischen Theaters möglich werden konnte.

3.2.2.3 Die Georg Kaiser-Rezeption

Georg Kaiser gehört zu den ganz wenigen deutschsprachigen Dramatikern des 20. Jahrhunderts in der koreanischen Theatergeschichte, deren Werke auf koreanisch veröffentlicht und von der Bühne angenommen werden. Kaiser findet in Korea Beachtung und Würdigung als ein weltbekannter moderner Dichter und ein Repräsentant der expressionistischen Dramatik. Der koreanische Literaturkritiker S. Saeng schreibt im Jahr 1929 unter der Überschrift *Geundae segye munhakja sogye (Vorstellung des dichterischen Meisters der modernen Welt)*:

Georg Kaiser war ein Meister des Expressionismus, der nicht nur der deutschen Literaturgeschichte, sondern auch der Geschichte der Weltliteratur eine neue Wende gegeben und in seinem dichterischen Schaffen besondere Dramen verfasst hat. [...]. Seine Dramen gelangen auf den neugegründeten Bühnen aller Länder zur Aufführung. Von daher ist er ein bedeutender moderner Autor.¹²⁹

Wie in Deutschland erweckt Kaiser zunächst mit dem Drama *Die Bürger von Calais* (1912/13) die Aufmerksamkeit der koreanischen Schriftsteller. Dieses Drama wird im Jahr 1921 als das erste übersetzte Werk des Expressionismus in Japan gedruckt und gleich auf die japanische Bühne gebracht.¹³⁰

Über das Stück Georg Kaisers *Die Bürger von Calais* schreibt Hyeon 1921 in der Zeitschrift *Gaepyeok (Die Erschaffung der Welt)* enthusiastisch:

¹²⁸ Ju Yeong-Ha, a.a.O.

¹²⁹ S. Saeng, *Geundae segye munhakja sogye (Vorstellung des dichterischen Meisters der modernen Welt)*, in: *Joseon munye (Die koreanische Literatur)*, Nr. 1. Seoul 1929, S. 93.

¹³⁰ Vgl. Osamu Sakai, *Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren (IV)*, in: *Dokkyo-Universität Germanische Forschungsbeiträge*, Nr. 30, Oktober 1993, S.126. Vgl. Osamu Sakai, a.a.O. (VI) Nr. 32, Oktober 1994, S. 231: Darin stellte Osanais dar, dass das Stück *Die Bürger von Calais* damals in Japan nicht expressionistisch interpretiert und inszeniert wurde.

Dieses Stück ist das beste unter den expressionistischen Dramen, und man kann in dem Protagonisten Eustache die Größe des Menschen entdecken, weil er ein edles Selbstbewusstsein erlangt. Überdies zeigt sich darin der Kampf des Willens, welcher eines der Merkmale der expressionistischen Dramatik ist.¹³¹

Weiter spricht er von seinem Vorhaben mit diesem Werk:

Der Verfasser selber nimmt sich vor, dass er dieses Werk übersetzt und es die Leserschaft lesen lässt, wenn er eine Gelegenheit dazu hat.¹³²

Acht Jahre danach berichtet auch S. Saeng lobend über dieses Werk:

Ein repräsentatives Stück Georg Kaisers *Die Bürger von Calais* gilt - nicht nur im expressionistischen Kreis, sondern auch auf dem modernen deutschen Theater - inhaltlich und stilistisch als ein revolutionäres Meisterwerk.¹³³

In den 30er Jahren beschäftigt sich auch der bedeutende Literaturwissenschaftler und Vermittler des deutschen Expressionismus Seo Hang-Seok mit einer positiven Einstellung - vor allem wegen seiner humanistischen Züge - mit Kaisers *Bürgern von Calais*. Er schreibt in der Zeitung *Donga ilbo* vom 31. August 1931:

Die Bürger von Calais wurden von Georg Kaiser, der der beste und produktivste unter den Expressionisten war, in drei Akten geschrieben. Hier wurde die historische Begebenheit des großen Krieges zwischen England und Frankreich mittels der erhabenen Idee wieder in die Gegenwart transponiert. Die Tatsache allein, dass dieses Werk am stärksten die humanistische Tendenz – sie ist eines der charakteristischen Merkmale des Expressionismus - aufweist, weckt unsere Aufmerksamkeit.¹³⁴

Die oben angeführten Zitate zeigen deutlich, wie sehr sich die Koreaner für dieses Werk interessieren. Hier darf man zunächst vermuten, das besondere Interesse an diesem Werk begründet sich eben damit, dass es neben *Von morgens bis mitternachts* das am häufigsten aufgeführte Stück Kaisers ist und ihn als den ‚hervorragendsten Dramatiker‘ der Epoche auszeichnet.¹³⁵ Überdies entsprechen die hingebungsvolle Tat und die Widerstandskraft der Bewohner von Calais bei der Befreiung der Stadt sowie der ‚pazifistische Trend‘ dem aufrührerischen Geist der koreanischen Intellektuellen in der japanischen Kolonialzeit. So kann das Stück der gesamten geheimen antijapanischen Bewegung bzw. der Unabhängigkeitsbewegung und der koreanischen modernen Literatur

¹³¹ Hyeon Cheol, a.a.O. 63.

¹³² Ebd.

¹³³ S. Saeng, a.a.O. 127.

¹³⁴ Seo Hang-Seok, Segye myeongjak sogye (17) (Vorstellung der Meisterwerk der Welt 17), in: *Donga ilbo* vom 31. August 1931.

¹³⁵ Vgl. Gerhard P. Knapp, *Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung-Bestandsaufnahme-Kritik*, München 1979, S. 55.

behilflich sein. Lee Yoo-Yung verweist in seiner Abhandlung darauf, dass angesichts des japanischen Protektorates der Inhalt des Werkes *Die Bürger von Calais* aufs Publikum einen ergreifenden Eindruck macht und eine große Appellkraft besitzt.¹³⁶

Gerade wegen der Tendenz zu einer potentiellen politischen Wirkung muss Georg Kaisers Drama *Die Bürger von Calais* in Korea unter der japanischen Kolonialherrschaft zu der unweigerlichen Konsequenz führen, dass dieses Stück von der japanischen behördlichen Zensur verboten wird.¹³⁷ Kaisers *Die Bürger von Calais* kann erst nach der nationalen Befreiung Koreas von dem 36jährigen japanischen Imperialismus (15. August 1945) im Jahr 1947 und 1949 auf die koreanischen Bühnen gebracht werden.¹³⁸

Besonders von der spezifischen politischen und historischen Rezeptionssituation in der japanischen Kolonialzeit wird die Aufnahme und Verbreitung Georg Kaisers determiniert. Zu dieser Zeit ist nur der Einakter *Juana* (1918) aus den Werken Georg Kaisers als einzige koreanische Übersetzungspublikation vorhanden. Das Stück wird von Seo Hang-Seok, der in Japan Germanistik studiert hat und bei der Expressionismus-Rezeption eine entscheidende Rolle spielt, unter dem Titel *Ujeong (Freundschaft)* in der Zeitung *Donga ilbo* innerhalb einer Serie vom 1. Februar bis zum 10. Februar 1933 übersetzt abgedruckt.¹³⁹

Das Drama *Juana* handelt von dem Konflikt zwischen einer Frau und zwei Männern; nachdem Juan, der Mann von Juana, nach einer Seefahrt als verschollen gilt, heiratet Juana im Glauben an den Tod ihres Mannes dessen besten Freund Jorge. Eines Tages taucht jedoch Juan plötzlich wieder bei den beiden auf und keiner der Männer will auf Juana verzichten. Um die Freundschaft beider Männer zu retten, trinkt Juana selber den Giftbecher.

Was die Motivation zu dieser Übersetzung bzw. zur Wahl dieses Werkes betrifft, scheint die Aufforderung von Kim Jin-Seop, der damals als einflussreicher Vermittler am Geukyesul yeonguhoe (Institut für Theaterkunst) sowie am Haeoe munhak yeonguhoe (Institut für ausländische Literatur) wirkte, eine maßgebende Rolle dafür zu spielen. In Bezug auf die Rezeption ausländischer Literatur fordert Kim:

¹³⁶ Vgl. Lee Yoo-Yung, a.a.O. S. 185.

¹³⁷ Als der japanische Imperialismus die Invasion in die Mandschurei (1931) vollzieht, wird die Situation auf allen Gebieten, auch in dem Bereich des Theaters, immer auswegloser. Es dürfen keine politischen Stücke, sondern nur rein künstlerische Stücke aufgeführt werden, vgl. Chong-Hi Kim, a.a.O. S. 27.

¹³⁸ Vgl. Shin Jeong-Ok, *Hangukshingeuk-gwa seoyangyeongeuk (Das moderne koreanische Drama und das abendländische)*, Seoul 1994, S. 344.

¹³⁹ Vgl. Übersetzer Seo Hang-Seok, *Die Freundschaft* Georg Kaisers (Der Originaltitel *Juana*), in: *Donga ilbo* vom ersten bis zehnten Februar 1933.

Wenn wir ausländische Werke nach Korea importieren möchten, sollten wir dasjenige Werk, das in Japan weder veröffentlicht noch aufgeführt wurde, vorstellen und kritisieren. Somit können wir eindeutig zeigen, dass wir die eigene Leistung im koreanischen literarischen Kreis unmittelbar ohne irgendwelche japanischen Einflüsse zu vollbringen vermögen.¹⁴⁰

Nach den von Sakai zusammengestellten Dokumentationslisten¹⁴¹ zu den bis zum Jahr 1936 in Japan übersetzten und aufgeführten expressionistischen Dramen wird das Stück *Juana* in Japan tatsächlich weder publiziert noch inszeniert. Der Fall *Juana* erweist sich in diesem Zusammenhang als eine ‚korea-spezifische Textauswahl‘ aufgrund der spezifischen Bedingungen der historischen und kulturellen Situation in Korea.

Abgesehen von solchen spannenden historischen Problemen zwischen Korea und Japan kann das Werk *Juana* das koreanische Publikum auf eine ganze bestimmte Weise ansprechen, wie aus einer Darstellung von Hyeon Cheol hervorgeht:

In diesem Werk geht es um die menschliche Problemlösung des Konfliktes zwischen Freundschaft und Liebe. Das besitzt eine aktuelle Bedeutung in der Gegenwart und stellt gleichzeitig eine ewige Andeutung in Bezug auf die Menschheit dar.¹⁴²

Dazu leitet Bak Yong-Cheol seine Besprechung von Kaisers *Juana* noch mit diesen Ausführungen ein:

Die wunderschöne Freundschaft existiert nur da, wo man dem anderen völliges Vertrauen und hingebungsvolle Opferbereitschaft erweist. Solch eine vollendete Freundschaft, die man in der Welt ganz selten erleben kann, gibt es zwischen Juan und Jorge.[...] Dieses Drama ist keine reale Wiedergabe eines Dreieckverhältnisses. Hier gibt es nur eine gedankliche These. Wie soll es ausgehen, wenn eine ideale Freundschaft der idealen Liebe entgegensteht? Die Freundschaft zwischen Juan und Jorge ist ein ideales Bild. Die Liebe von Juan und Jorge zu Juana ist ein Idealbild. Keiner kann auf sie verzichten oder will nachgeben. Beide können auch nicht zusammen eine Frau besitzen. Überdies ist Juanas Gefühl rein (keusch). Also ist dieses Dreieckverhältnis ein ideales Bild des Dreieckverhältnisses. Da gibt es nichts als ein tragisches Ende. Der Dramatiker lässt schließlich dieses Drama damit enden, dass die anmutige

¹⁴⁰ Zit. nach: Kim Yun-Sik, *Hanguk geundae munyaebipyongsa yeongu (Studie zur Geschichte der modernen koreanischen Literatur und Kunst)*, Seoul 1999, S. 151.

¹⁴¹ Siehe Anm. 50 dieser Arbeit; vgl. auch: Osamu Sakai, Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren (I), in: *Dokkyo-Universität Germanische Forschungsbeiträge*, Nr. 25, Japan Februar 1991, S. 50-57.

¹⁴² Hyeon Cheol, Je3hoe geukyeon gongyeon eul bogo (Nach dem Besuch der dritten Aufführung des Instituts für Theaterkunst), in: *Joseonilbo* vom 15. Februar 1933.

Hauptfigur Selbstmord begeht. Was ist das doch für eine asiatische Lösungsart!
143

Diese Frage nach dem möglichen Glück in einer idealen Liebe und die lyrisch-romantische Handlung zwischen Mann und Frau sowie die opferbereite, selbstlose Haltung der Juana haben den Zuschauer schon vorweg neugierig gemacht. Juana entspricht der traditionellen Frauenvorstellung in Korea zu einer Zeit, in der der Konfuzianismus – trotz des Modernisierungsprozesses – weiterhin großen Einfluss auf alle Lebensbereiche hat. Das Publikum kann zu diesem Stück gefühlsmäßig gut den Zugang finden und es ohne große intellektuelle Anstrengung genießen, während Goerings *Seeschlacht* für das koreanische Publikum fremdartig wirkt. Dabei weist Kaisers Stück im Vergleich zur *Seeschlacht* Goerings eine etwas handfestere Handlung auf, was für das koreanische Publikum eher eine gewisse Aufnahmebereitschaft erwarten lässt. Wie groß die Rezeptionsbereitschaft des Publikums für dieses Drama ist, zeigt der folgende Bericht in der Zeitung *Joseon ilbo* aus dem Jahr 1933 deutlich: „Diese dritte Aufführung findet in der Stadthalle Jangyongcheon mit Unterstützung der Zeitung *Joseon ilbo* der Abteilung für Kunst und Wissenschaft statt. Das Interesse ist schon außergewöhnlich, auch wenn sich die Mitglieder noch strengen Proben unterziehen“. ¹⁴⁴ Des Weiteren stellt Bak in der gleichen Zeitung dazu noch anschaulicher dar: „Die Erwartung und das Interesse des Publikums an diesem Stück waren so groß, dass die Eintrittskarten schon vor der Aufführung ausverkauft waren und das Publikum auf den Tag der Aufführung sehnsüchtig wartete“. ¹⁴⁵

Unter der großen Erwartung des Publikums wird die koreanische Fassung im selben Jahr durch das Institut für Theaterkunst unter der Leitung von Yu Chi-Jin ¹⁴⁶ als das zweite deutsche expressionistische Drama aufgeführt.

Das Frankfurter Neue Theater brachte bereits am 21. Oktober 1918 alle drei aus den literarischen Anfängen Georg Kaisers stammenden Einakter zur Aufführung: *Claudius, Friedrich und Anna* und *Juana* wurden damals zu einem „Romantischen Abend“ zusammengefasst. ¹⁴⁷ Erst fünfzehn Jahre später kann davon nur das Drama *Juana* in einer fremden Kultur wie der

¹⁴³ Bak Yong-Cheol, Geukyeon 3hoe gongyeongeokbon „Ujeong“e daehaya (Über den Dramentext für die dritte Aufführung des Institutes für Theaterkunst), in: *Joseonilbo* vom 4. Februar 1933.

¹⁴⁴ Anonymus, in: *Joseonilbo* vom 9. Februar 1933.

¹⁴⁵ Bak Yong-Cheol, Geukyeon 3hoe gongyeoneul apdugo (vor der Aufführung der dritten Vorstellungsserie vom Institut für die Theater), in: *Joseonilbo* vom 7. Februar 1933.

¹⁴⁶ Yu Chi-jin (1905-1974) ist einer der wichtigsten Autoren, der als Pionier in den dreißiger Jahren auch als Regisseur gewirkt und zum ersten Mal Bühnenstücke in rein koreanischem Milieu geschrieben und aufgeführt hat.

¹⁴⁷ Vgl. Richard Dokge, Georg Kaiser. *Claudius, Friedrich und Anna, Juana*. Drei Einakter, in: *Das deutsche Drama 2* (1919), S. 35-37, hier S. 36.

koreanischen zur Aufführung gelangen. Diese Inszenierung ist ein so großer Theatererfolg, dass sie in das koreanische Fernsehen aufgenommen wird, und alle Aufführungen dieses Dramas haben jedes Mal einen großen Zulauf.¹⁴⁸

Zu diesem erfreulichen Erfolg mag unter anderem die Aufführung mit Star-Besetzung beigetragen haben, wie ein Bericht aus der Zeitung *Joseon ilbo* zeigt:

Überdies werden sich berühmte koreanische Literaten wie auch Pädagogen und Journalisten sowie Geschäftsleute mitbeteiligen. Deswegen sind das Interesse und die Erwartung des Publikums noch größer. Diese Aufführung vom Geukyesul Yeonguhoe (Institut für Theaterkunst) ist ein erstes historisches Ereignis in der koreanischen Literatur- und Theaterwelt.¹⁴⁹

Die erstklassige Besetzung der drei Hauptrollen, Mo Yun-Suk als Juana, Choe Bong-Chik als Jorge, Lee Ung als Juan, trägt vor allem schauspielerisch zum Publikumserfolg bei.

Es ist jedoch fraglich, warum das Drama *Juana* als Beispiel des ‚expressionistischen‘ Dramas in Korea publiziert, aufgeführt und gepriesen wird, im Unterschied zur Rezeption in Deutschland, wo es eher als eins der Liebesstücke Georg Kaisers betrachtet wird¹⁵⁰ und in der deutschen Literaturgeschichte so gut wie keine Rolle für das expressionistische Theater spielt.

Es mag sich hierbei um ein Vorurteil über Georg Kaiser handeln: der Name Georg Kaisers ist zu dieser Zeit in Korea direkt mit dem Begriff Expressionismus verbunden, d.h. selbst wenn *Juana* kein expressionistisches Drama ist,¹⁵¹ so kann das Stück in diesem Zeitraum aufgrund der mangelnden Information über Georg Kaiser bzw. über das expressionistische Drama und aufgrund des Mangels an fachlicher Kritik dennoch für ‚expressionistisch‘ gelten.

An dieser Stelle scheint es sinnvoll, auf die damaligen Rezensionen der Aufführung von *Juana* im Februar 1933 in Korea einzugehen, um zu

¹⁴⁸ Vgl. Hyeon Cheol, Je3hoe geukyeon gongyeon eul bogo (Nach dem Besuch der dritten Aufführung des Instituts für Theaterkunst), in: *Joseonilbo* vom 13. Februar 1933.

¹⁴⁹ Anonymus, in: *Joseonilbo* vom 9. Februar 1933.

¹⁵⁰ Vgl. Hugo F. Koenigsgarten, *Georg Kaiser*, Potsdam 1928, S. 34.

¹⁵¹ Auf die Frage, ob Georg Kaisers Werk *Juana* zum expressionistischen Drama zu rechnen ist, kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. Bernhard Diebold, *Claudius, Friedrich und Anna, Juana*. Drei Einakter. Von Georg Kaiser. (Uraufführung im Frankfurter Neuen Theater am 21. Oktober 1918), In: *Das literarische Echo* 21 (1918/19), H.5. S. 289; Richard Dokge, Georg Kaiser. *Claudius, Friedrich und Anna, Juana*. Drei Einakter, in: *Das deutsche Drama* (1919), S. 35-37; Hans Benzmann: Georg Kaiser. *Claudius, Friedrich und Anna, Juana*. Drei Einakter. Weimar, Gustav Kiepenheuer, in: *Neue Blätter für Kunst und Literatur* 2 (1919/20), S. 136.

beleuchten, was die Kritiker bzw. die Rezipienten in Korea unter dem Begriff Expressionismus verstehen.

„Ein expressionistisches lyrisches Drama *Juana* wurde für den poetischen und sentimentalischen Zuschauer dargeboten“.¹⁵² So lautet ein erster Hinweis des Literaturkritikers Kim Kwang-Seop zu dem Stück *Juana* in der angesehenen Tageszeitung *Joseonilbo*. Das Stück *Juana* muss jedoch dem Publikum, das von dieser Aufführung etwas Expressionistisches erwartet, eine Enttäuschung bereiten: Nach dem Besuch dieser Aufführung übt Hyeon, der sich neben der Tätigkeit als der erste Vermittler des deutschen Expressionismus mit der Übersetzung naturalistischer Stücke wie *Nora* in die koreanische Sprache befasst, aufgrund der großen Enttäuschung eine harte Kritik an der Inszenierung dieses Dramas. Hyeon bezieht sich auf den oben angeführten Hinweis von Kim Kwang-Seop als grundlegende Verfahrensweise für die Kritik oder Interpretation des Dramas *Juana*. Denn einleitend bekennt er, dass er das Werk selber im Original nicht gelesen hat. Deshalb versucht er bei dieser Aufführung zunächst, die expressionistischen Elemente zu finden, die in Verbindung mit dem ihm bereits bekannten expressionistischen Film *Von morgens bis mitternachts* von Georg Kaiser und mit dem Drama *Seeschlacht* von Reinhard Goering stehen. Er muss aber feststellen:

Das war nur eine gewöhnliche realistische Bühne, und die Sprache und Bewegung der Figuren waren gleichfalls realistisch. Im Verlauf des Dramas bemerkte ich, dass dessen Inhalt gar keine Merkmale des Expressionismus besaß. In der Regel war dieses Stück ein naturalistisches Drama, ja ein sogenanntes Problemdrama, das sich überhaupt nicht von Ibsenschen Dramen unterscheidet.¹⁵³

Der zeitgenössische Theaterkritiker Yu Jin-Oh versucht in aller Naivität zu erklären, warum dieses Stück vom Regisseur realistisch dargestellt wurde: „Yu Chi-Jin“, beurteilt er kritisch den realistischen Yu Chi-Jin-Stil, „war ein bedeutender Realist, sodass die Aufführung von *Juana* realistisch dargeboten wurde“.¹⁵⁴

Da der Erwartungshorizont Hyeons am expressionistischen Theater orientiert ist, legitimiert er dieses Drama als ein expressionistisches dadurch, dass er die Handlung als Traum wahrnimmt:

Jeanne [statt Juana] versuchte ihren eigenen Konflikt zwischen der Liebe und der Freundschaft von Juan und Jorge durch den Selbstmord zu lösen und zu

¹⁵² Kim Kwang-Seop, Geukyeon 3hoe gongyeoneul apdugo (vor der Aufführung der dritten Vorstellungsserie vom Institut für Theaterkunst), in: *Joseonilbo* vom 2. Februar 1933.

¹⁵³ Hyeon Cheol, Je3hoe geukyeon gongyeon eul bogo (Nach dem Besuch der dritten Aufführung des Instituts für Theaterkunst), in: *Joseonilbo* vom 14. Februar 1933.

¹⁵⁴ Yu Jin-Oh, Je3hoe silheom mudae siyeon (die dritte Aufführung der Experimentellen Bühne), in: *Joseonilbo* vom 11. Februar 1933.

bewältigen. Doch geschah alles hier nur im Traum und endet darin. In diesem Punkt unterscheidet sich dieses Drama durchaus von Ibsens Drama *Nora (Ein Puppenheim)*.¹⁵⁵

Auf Grund der oben angeführten groben Darstellung kann hier folgendes festgehalten werden: Das Verständnis der damaligen Vermittler bzw. Kritiker für den Expressionismus ist weitgehend unzulänglich und oberflächlich. Dadurch wird der Rezeptionsprozess des deutschen Expressionismus verzerrt. Das koreanische Publikum muss einen falschen Eindruck gewinnen und mangelhafte Informationen über das expressionistische Drama erhalten, da es bei der Rezeption der ausländischen Literatur immer noch vorwiegend von Äußerungen der Kritiker abhängig geblieben ist.

Trotz allem bietet die Rezeption von Georg Kaisers *Juana* im historischen Kontext des koreanischen Theaters einen wichtigen Impuls für die Entwicklung der koreanischen Theaterkultur, wie der zeitgenössische Kritiker Kim Kwang-Seop feststellt:

Es war eine schweigende Erklärung gegen den traditionellen Dramenbegriff. Das war überhaupt eine Herausforderung an das einheimische Drama zur Erhöhung der gesellschaftlichen und kulturellen Stellung des Theaters.¹⁵⁶

3.3 Auswirkungen des deutschen Expressionismus auf die koreanische Theaterwelt

Während in der koreanischen Kultur der Lyrik und der Prosaliteratur außerordentlich große Bedeutung zukommt,¹⁵⁷ hat das koreanische Theater keine lange Tradition aufzuweisen. Das kann wohl im Zusammenhang mit der geschichtlichen und kulturellen Entwicklung Koreas erklärt werden.

¹⁵⁵ Hyeon Cheol, Je3hoe geukyeon gongyeon eul bogo (Nach dem Besuch der dritten Aufführung des Instituts für Theaterkunst), in: *Joseonilbo* vom 14. Februar 1933.

¹⁵⁶ Kim Kwang-Seop, Geukyeon 3hoe gongyeoneul apdugo (vor der Aufführung der dritten Vorstellungsserie vom Institut für Theaterkunst), in: *Joseonilbo* vom 2. Februar 1933.

¹⁵⁷ In Korea ist Lyrik die beliebteste Gattung bei Gelehrten; Gedichte gelten über Jahrhunderte, ja Jahrtausende hinweg als vornehmstes Ausdrucksmittel und werden in weiten Kreisen der Gebildeten gepflegt, weil die Gelehrten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ohne chinesische dichterische Fähigkeiten keine politische Karriere machen konnten. Der Meister Konfuzius sprach: „Die Lieder können anregen und beobachten lassen, sie sind geeignet für den gesellschaftlichen Umgang und helfen über Unmut hinweg. Sie lassen Euch drinnen dem Vater dienen und draußen dem Fürsten, und sie vermehren Eure Kenntnisse an Namen von Vögeln und anderen Tieren, Kräutern und Bäumen!“, zit. nach: Lutz Danneberg/ Friedrich Vollhardt (Hg.), *Wie international ist die Literaturwissenschaft?*, Stuttgart 1996, S. 463.

Für die Arbeit über die Wirkung des deutschen Expressionismus auf die koreanische Theaterwelt ist es hier unentbehrlich, im historischen Kontext zu verfolgen, wie sich ein experimentelles Theater in Korea in der Auseinandersetzung mit dem traditionellen Theater und dem japanischen Shimpa-Theater und in Anlehnung an europäische, insbesondere an deutsche expressionistische Modelle schrittweise herausbilden konnte.

Die literarische Gattung 'Drama' war in Korea kein schriftlich fixiertes Bühnenstück im allgemeinen Sinne, sondern nur ein im unadligen Volk mündlich überliefertes Stück, welches unter der Herrschaft der am Konfuzianismus hängenden konservativen Yi-Dynastie verbreitet war.¹⁵⁸

Wie wir dem oben zitierten Abschnitt entnehmen können, hat es in Korea bis zum ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts keinen Dramenbegriff und kein Theater gegeben, das dem europäischen entspricht. Ursprünglich wurzelt das koreanische Theater im Naturkult und im Schamanismus. Anlässlich verschiedener Feste werden Musik, Lied und Tanz zu Ehren der Götter des Himmels und der Erde geboten¹⁵⁹ und diese drei Elemente werden in der weiteren Entwicklung zu einem wesentlichen Bestandteil traditioneller Theateraufführungen. Zu dieser traditionellen dramatischen Theaterform, die sich bis heute in Korea hat erhalten können, gehören das Gamyongeuk (das Maskenspiel)¹⁶⁰, das Inhyeonggeuk (das

¹⁵⁸ Park Ok-Jin, a.a.O. S. 26.

¹⁵⁹ Die ältesten Notizen über das koreanische Volk, die aus chinesischen Quellen aus einem Geschichtswerk der Spät-Han (25- 220 n. Chr.) stammen, beschreiben verschiedene Volksfeste:

„In Puyô und Koguryô (im nördlichen Teil des Landes) versammelten sich jeweils im ersten und zehnten Monat des Jahres alle Leute der Gemeinschaft auf der Straße und sangen und tanzten einige Tage lang bis tief in die Nacht, um Gott und Himmel zu preisen und ihnen zu opfern. [...] In Mahan (im südlichen Teil des Landes) fand ein ähnliches Fest in jedem zehnten Monat statt“, Han-Gi Chang, *Hanguk yeongeuksa (Die koreanische Theatergeschichte)*, Seoul 1986, S. 7.

¹⁶⁰ „Ursprünglich war das ein rein religiöser Tanz. Die Masken waren heilig und wurden nach jeder Aufführung verbrannt. Im feudalen Korea aber wurden die Maskentänze wie eine Satire aufgeführt, in der man die Schwächen der korrupten Mönche, die Wollust alter Männer aus der Yanban-Klasse, die Gier der Kaufleute, keifende Hausfrauen und schamanistische Quacksalber an den Pranger stellte. Heute wird im allgemeinen der 'Pongsan', der Löwentanz, aufgeführt. Ursprünglich verschlang ein Löwe, den es in Korea nicht gibt, diejenigen, die gegen die Regeln des Buddhismus verstoßen hatten; bei späteren Aufführungen fraß er dumme Aristokraten und verdorbene Priester. Der Maskentanz kommt mit seiner Mischung aus Gesang, Tanz, Pantomime, einem improvisierten komischen Dialog, mit den farbenprächtigen Kostümen und den großartigen Masken der reinsten Form von Theater im alten Korea am nächsten“, Korean Overseas Information Service (Hg.), *Korea*, S. 131.

Zu diesem Theater vgl. Chung Yung-Ok, *Wesen und Werdegang des koreanischen Maskenspiels*. Diss. Wien 1964; Du-Hyeon Lee: Mask Dance-Dramas, in: The Korean National Commission for Unesco (Hg.), *Traditional Performing Arts of*

Puppenspiel)¹⁶¹ und das Pansori (das Singspiel oder die klassische koreanische Oper)¹⁶². In den Stücken dieser verschiedenen Spielformen des klassischen Theaters handelt es sich immer um die gleichen Themen, z.B. Liebe, Sozialkritik, alte Legenden und Sagen oder um die Idee „Empfehlung der guten Tat und Bestrafung der bösen Tat“¹⁶³, die im traditionellen, mündlich überlieferten Bühnenstück enthalten war, das im Prozess der Überlieferung ungehemmt ausgeschmückt wurde.¹⁶⁴

Überhaupt kann man in Korea aus historischen Berichten nicht viel über das Theater erfahren. Der Hauptgrund für die Vernachlässigung der dramatischen Gattung ist zunächst im strengen kunstfeindlichen Konfuzianismus zu suchen:

Da der Konfuzianismus auch in der Kunst Ruhe und Zurückhaltung verlangte, entsprach die Lebhaftigkeit des Ausdrucks, Bewegung und Tanz im Theater nicht dieser Forderung. Überhaupt haben die strengen konfuzianischen

Korea, Seoul 1975. S. 35-80; Lee Du-Hyeon, *Hanguk gamyyeongeuk (Das koreanische Maskenspiel)*, Seoul 1969; Amemiya Chan, Origins of Korean Mask Dance Drama. Korea Journal, Vol. 17 (Jan. 1977), S. 57-64; Choi Sun-u, The Masks of Korea: The Case of Hahoe Masks, Korea Journal, Vol. 19 (Apr. 1979), S. 45-50, ferner Lee Hyu-Ku, *Korean Masque Drama*, Korea Journal Vol.1 (Mar. 1961), S.25-27.

¹⁶¹ „Es [das Puppenspiel] wird von wandernden Spielertruppen von sechs bis sieben Mitgliedern, darunter drei Musiker, aufgeführt und dauert etwa eine Stunde. Die Puppen sind aus Flaschenkürbissen oder Holz gefertigt, sind zwischen 50 und 90 cm hoch und werden mit Stäben, Fäden oder den Händen manipuliert; die Bühne (mudae) besteht aus vier Pfählen, die eine Fläche von ca. zwei Quadratmetern umschließen und mit Tüchern bespannt sind. Sie wird abends am Dorfplatz errichtet und mit Fackeln beleuchtet. Das Repertoire, das nach Textbüchern gespielt wird, besteht aus acht bis elf Szenen, die sich mehr oder weniger mit denen des Maskenspieles decken“, Gernot Prunner, Musik und Darstellende Kunst, in: Rüdiger Machetzki/ Manfred Pohl (Hg.), *Korea*, Stuttgart/ Wien 1988, S 312-321, hier 318f.. Zu diesem Theater vgl. Lee Sang-Kyong, Untersuchungen über Entwicklung und Wesen des koreanischen Puppen-Spiels, in: Wiener Völkerkundliche Mitteilungen 22/23; 17/18 (1975/76), S. 11-46.

¹⁶² „P`ansori, eine Art Ein-Mann-Singspiel, wird von einem *kwangdae* genannten Berufsschauspieler in Begleitung eines Trommelspielers gesanglich und pantomimisch gestaltet. [...] Das Wort P`ansori ist eine Zusammensetzung des Wortes p`an (Fläche) im Sinne von Bühne mit sori (Stimme)“, Lee Sang-Kyong, Das koreanische Theater, in: Günther Debon, *Ostasiatische Literaturen*, Wiesbaden 1984, S. 253-262, hier, S. 260.

Zu diesem Theater vgl. Kim Hong-Gyu, *Pansori-ui i-hae (Die Einführung in die Pansori)*, Seoul 1978. Seo Jong-Mun, *Pansori saseol yeongu (Die Studie zur Pansori-Geschichte)*, Seoul 1984, ferner Lee Guk-Ja, *Pansori yaesul mihak (Die Pansori-Ästhetik)*, Seoul 1989.

¹⁶³ Sone Jae-June, *Entwicklungsgeschichte des koreanischen Theaters unter besonderer Berücksichtigung des neuen Theaters*, Diss. Wien 1969, S 10.

¹⁶⁴ Vgl. Park Ok-Jin, a.a.O. S. 27.

Anschauungen die Entwicklung der natürlichen lebhaften Wesensart des koreanischen Volkes gehemmt und strenge Moralbegriffe geprägt.¹⁶⁵

Dazu kommt noch die gering geachtete soziale Stellung der Schauspieler, worauf Choe Nam-Son zu Recht hinweist:

Sie [die Schauspieler] wurden nicht unterstützt und existierten in niedrigsten sozialen Ständen. Es ist klar, dass sie unter diesen Umständen keinen Fortschritt erzielen konnten, sondern einem langsamen kulturellen Untergang entgegengingen, sodass es unter diesen Bedingungen tausend Jahre lang nur vulgäres und niveauloses Spiel gab und keine Dramen entstehen konnten.¹⁶⁶

Dadurch haben sich aus dem traditionellen Volkstheater keine literarisch anspruchsvollen Kunsttheaterformen entwickeln können. Das koreanische Theater steht zu dieser Zeit nur für das Spiel zu feierlichen sowie religiösen Anlässen und für höfische Unterhaltung, nicht aber für Literatur und Bildung.

Seit der Öffnung des Landes im Jahre 1876 gerät Korea zunehmend unter den Einfluss des Westens. So werden die neuen europäischen Theaterformen und Gedanken, wie Darstellungsweise, Dialoge, strenger Aufbau und logische Durchführung des Geschehens neben der klassischen Theaterkunst aufgenommen. Unter diesen Einflüssen versucht als erster der Dichter und Schauspieler Lee In-jik (1854 – 1916) sein Prosastück *Eusegye (Die Silberwelt)* zum Sprechschauspiel im europäischen Sinn weiter zu entwickeln. Dieses Stück bringt er im Jahr 1908 auf die Bühne des neu gegründeten Weongaksa-Theaters (1908-1920) in Seoul. Aber die Aufführung bleibt immer noch im Rahmen des Pansori-Stils und hat keinen großen Erfolg, da das reine Sprechtheater dem traditionellen koreanischen Theater fremd ist. Dies ist auch ein erster Versuch gewesen, zeitgenössische Probleme auf die Bühne zu bringen, die bis dahin vom allein auf Amusement eingestellten Publikum nicht geschätzt wurden.¹⁶⁷

Infolge des Misserfolges dieser Aufführung werden wieder alte traditionelle Stücke auf die Bühne gebracht und das Theater wird sogar zum Schauplatz für amtliche Geishas.¹⁶⁸

Angesichts der Degeneration des damaligen Theaters fordert Gu Yeon-Hak, einer der bedeutendsten Übersetzer und ein Pionier des modernen Theaters, eine dringende Reform:

Man weiß nicht, wozu man das Theater braucht. Im Osten wie im Westen spielt die Schule eine bedeutende Rolle für die Verbesserung der Sitten. Nimmt man

¹⁶⁵ Sone Jae-June, a.a.O. S. 8.

¹⁶⁶ Choe Nam-Son, *Geschichtliche Grundlagen der koreanischen Sitten. Fragen und Antworten*, Seoul 1947, S. 335, zit. nach: Kim Chong-hi, a.a.O. S. 205.

¹⁶⁷ Im dem Werk *Euseogye* werden Diktatur und Korruption der zu Ende gehenden Yi-Dynastie (1392-1910) und ihrer adeligen Beamten realistisch geschildert.

¹⁶⁸ Vgl. Kim Chong-hi, a.a.O. S. 10.

aber die Geschwindigkeit, mit der diese Verbesserungen durchgeführt werden können, kann man feststellen, dass die Rede der Schule voraus geht, ihr ist der Roman wieder voraus, diesem aber das Theater. In den westlichen Ländern wurden große und prächtige Theater errichtet und ihre Intendanten besaßen großes Wissen und setzten sich mit den zeitgenössischen Gegebenheiten auseinander. Dazu sind sie noch fähig, Vergangenheit und Gegenwart zu vergleichen. Da das Theaterspiel in diesen Ländern dem Zeitgeist durchaus angemessen ist, ist das Theater kein Treffpunkt für die Schaulust der Frauen und der Kinder, sondern ein Ort der Elite, wo Geist und Charakter geschult werden. Deshalb besuchen König und Königin in jedem dieser Länder gerne das Theater. Ihr Verhältnis zum Theater ist also grundverschieden von dem unseren. Unser Theater bildete sich nach dem westlichen System, aber das ist eben nur eine äußerliche Nachahmung. Die Form des Schauspiels ist bei uns dagegen altmodisch, mindestens 20 Jahre hinter der europäischen zurück. Schließlich wurde das Theater nur zum Schauplatz für Klatsch und Lumpen, wie dies im koreanischen Singspiel, Puppentheater und Tanzspiel geschieht. Dadurch wurde bei uns das Theater zur Kulturverbesserung nutzlos. Das resultiert aus dem Umstand, dass die Spielleiter nicht wissenschaftlich gebildet sind und nur die gewöhnlichen traditionellen, überalterten Sitten kennen. Die Zuschauer verstehen aus Unwissenheit nicht, deshalb sind sie letztlich zu bedauern. Also muss so schnell als möglich versucht werden, eine Methode zu finden, die das Theater verbessert und das Niveau der Zuschauer hebt, damit vermieden werden kann, dass uns die Ausländer verachten.¹⁶⁹

Auf der Suche nach Neuem, Modernem beginnt die japanische Shimpawelle (Neue Schule, 1910-1920)¹⁷⁰ seit der Kolonialzeit (1910) in der koreanischen Theatergeschichte eine Rolle zu spielen. Das Shimpa, dessen Stücke gewöhnlich tränenselige, tragische oder kriminelle Inhalte haben, etabliert sich vor dem koreanischen Publikum nach und nach als populäre Theatergattung, die Sensationen und Anregungen bietet und Emotionen erweckt. So werden in jener Periode japanischer Kolonisation Lachen und Komik des koreanischen Volkstheaters durch Tränen des Shimpas ersetzt.¹⁷¹ Aber diese Tränen lähmen jede revolutionäre Aktivität der Koreaner und führen schließlich zu einer Ausbreitung der passiven, pessimistischen Tendenz in Korea, wie im folgenden Zitat anklingt:

¹⁶⁹ Zit. nach: Lee Du-Hyeon, *Hanguk shingyeuk-sa yeongu* (Studie zur Geschichte des koreanischen modernen Theaters), Seoul 1990, S. 38f..

¹⁷⁰ „Mit *shimpa*, *Neue Schule*, bezeichnet man eine Bewegung, die nach der Meiji-Restauration (1867/8), in Reaktion auf die tiefgreifenden Umwälzungen im geistigen und sozialen Bereich versucht, ein modernes Theater nach europäischem Muster aufzubauen. Sein Gründer Sudô Sadanori (1867-1907) war Mitglied der damals oppositionellen Liberalen Partei (jiyû-tô). Er betrachtete das Theater als ein Forum für die Verbreitung liberaler Ideen, als Medium politischer Propaganda; eine umfassende ‚theatralische‘ Idee fehlte ihm- wie dem *shimpa* überhaupt. [...] Das Repertoire dieser Zeit umfasste Kriminal- und Rührstücke und Bearbeitungen von Zeitungsromanen“, Manfred Pohl (Hg.), *Japan*, S. 489-490) Dazu vgl. Seo Yeon-Ho, *Hanguk shimpagyeuk yeongu* (Untersuchung über das koreanische Shimpa-Theater), Diss. Seoul 1969.

¹⁷¹ Vgl. Lee Sang-Kyong, a.a.O. S. 260.

Die Shimpa-Tragödie, die nach dem Verlust der Souveränität gespielt wurde, schätzte die Tränen höher als das Lachen, den Tod mehr als das Leben, die Traurigkeit des Abschieds mehr als die Freude des Wiedersehens, das Opfer mehr als die erfüllte Liebe, die Duldung mehr als den Widerstand.¹⁷²

Die koreanische Unabhängigkeitsbewegung vom 1. März 1919 (Samil-Undong) bereitet endlich die entscheidende Wende für das koreanische Theater zur Moderne vor, und die konventionelle negative Einstellung gegenüber dem Theater und den Schauspielern in der Gesellschaft ändert sich gänzlich. Denn diese nationale Bewegung erweckt ein außergewöhnlich gegenwarts- und wirklichkeitsbezogenes Kulturbewusstsein der Koreaner gegen die Macht des fremden Kolonialismus, und das Theater wird als das geeignete Mittel für nationale Willensäußerung sowie für die Kultur- und Aufklärungsbewegung in der Öffentlichkeit erkannt. Selbst die Intellektuellen, die früher die Schauspielerei als niedere Tätigkeit angesehen haben, halten die neue Theaterbewegung für notwendig, da sie auf Grund ihres modernen Bewusstseins für die Freiheit und die Gleichberechtigung der Geschlechter, für das Partnerschaftsverhältnis in der Liebe und der Ehe sowie gegen den Feudalismus, das konfuzianische Gedankengut und den japanischen Imperialismus kämpfen.¹⁷³

Hyeon Cheol ist z. B. der Meinung, dass sich überhaupt kein Theater in einem Land entwickelt, in dem es an nationaler Willenskraft fehlt.¹⁷⁴ Demzufolge fordert er eine neue Theaterbewegung (Volksschauspiel) als dringendste Aufgabe der Kulturarbeit in der japanischen Kolonialzeit, um das Volk wachzurütteln und dessen Widerstandskraft zu stärken:

Ab dem neuen Jahr müssen wir Hand in Hand gemeinsam etwas für die neue Bewegung der Theaterwelt unternehmen, z. B. die Gründung des Kammerspiels oder des Nationaltheaters [...]. Zum Schluss möchte ich meinen Wunsch äußern; wie das deutsche expressionistische Drama nach dem Ersten Weltkrieg in der ganzen Welt einen großen Einfluss ausgeübt hat oder das Theater in Russland eine noch wichtigere Rolle für die Nationalerziehung der Russen und für die ideologische Belehrung spielte als die Schule, müssen wir auch in Korea mit aller Kraft anfangen, unserer Theaterwelt neues Leben einzuhauchen.¹⁷⁵

Die jungen Dramatiker fühlen sich dadurch stark herausgefordert und versuchen, dem altmodischen traditionellen und dem japanisch dominierten Shimpa-Theater, die auf die Entwicklung des modernen koreanischen Dramas hemmend wirkten, die neue Theaterbewegung entgegenzusetzen.

¹⁷² Vgl. Kim Chong-hi, a.a.O. S. 17.

¹⁷³ Vgl. ebd. S. 23.

¹⁷⁴ Vgl. Lee Du-Hyeon, *Hanguk yeongeuk-sa (Die Geschichte des koreanischen Dramas)*, Seoul 1973, S. 245.

¹⁷⁵ Hyeon Cheol, *Geukgye-e daehan somang (Die Forderung an die Theaterwelt)*, in: *Donga ilbo* vom 1. Januar 1923.

Der erste Schritt zu dieser neuen Theaterbewegung vollzieht sich aufgrund der Anregung durch das westliche Theater. Vor allem nehmen die jüngeren koreanischen Dramatiker begeistert den deutschen Expressionismus zum Vorbild. Sie haben das Bedürfnis, eine Änderung der literarischen Zustände in Korea herbeizuführen, wo die pessimistische wehmütige Stimmung den Koreanern keine Kraft geben konnte. Diese bedenkliche Stimmung hatte sich besonders durch die tragische politische Lage, die damaligen französischen Werke und die Schöpfungen der neuen russischen Literatur mit ihrer düsteren Problematik ausgebreitet.¹⁷⁶

Die hoffnungsvolle Aufnahme des deutschen expressionistischen Dramas ergibt sich hauptsächlich daraus, dass dessen revolutionäre Grundhaltung den Erwartungen der damaligen jüngeren Dramatiker im Hinblick auf die Funktion des Dramas entspricht. So schreibt Kim U-Jin 1925 in seinem Aufsatz *Chajak-eul gwonhapeda (Ich fordere euch zum Schaffen auf)*:

Die koreanischen Dichter, die unter der ‚absoluten Unfreiheit‘ und der ‚Unterdrückung‘ leiden, müssen sich wie die Deutschen tief besinnen und daraus Lebenskraft schöpfen. Im expressionistischen Drama, das durch den scharfen Sinn und die Betrachtung des Lebens geschaffen wird, geht es um ein ‚neues Leben‘ und das bedeutet eben eine ‚wahre und lebhaftige Revolution‘. In ihm gilt der Dichter als der Revolutionär, der nicht mit dem Schwert und mit dem Gewehr kämpft, sondern mit dem Schaffen, das dem revolutionären Lebenswillen, wie eine Bombe explodiert, entspringt. (UJ II 110 f.)

Unter diesen politisch-kulturellen Umständen beginnen 1920 zunächst im theaterinteressierten Studentenkreis in Tokio die Mitglieder der Geukyoesul hyeophoe (Gesellschaft für Theaterkunst) um Kim U-Jin, der sich an der Waseda-Universität viel mit Theaterwissenschaft beschäftigt hat, sich intensiv und umfassend mit den Stücken der europäischen Klassik und mit modernen Dramen zu befassen. Zwei der wesentlichsten Punkte seines Programms sind: die Kriegserklärung an das traditionelle amüsante Theater und das Shimpa-Theater und die Forderung, dass das Theater ein Ort intellektueller Auseinandersetzung zu sein habe. Ein Jahr später kommt diese Studententruppe nach Korea und stellt Stücke an koreanischen Theatern vor, die im eigentlichen Sinn experimentell sind, wie *Kim Yong-Ilui jukeum (Der Tod des Kim Yong-Il)*¹⁷⁷ von Jo Po-Soek und *Choehu-ui aksu (Der letzte Händedruck)* von Hong Nan-Pa. Die neue Theatertruppe erlebt in Korea große Erfolge, obwohl es keine professionellen Berufsschauspieler sind, sondern kunstliebende Studenten, d.h. Amateure. Die Zeitung *Donga ilbo* berichtet darüber:

¹⁷⁶ Vgl. Sone Jae-June, a.a.O. S. 115.

¹⁷⁷ Jo Po-Soeks *Der Tod des Kim Yong-Il* musste von der japanischen Polizei während der Vorstellung in Pyongyang verboten werden, weil ein Schauspieler folgenden Monolog in das Stück eingefügt hatte: „Vor zehn Jahren waren wir frei, jetzt sind wir es nicht mehr ...“, vgl. Sone Jae-June, a.a.O. S. 101.

Seit der ersten Aufführung in Pusan sind sie überall herzlich willkommen. [...] Es ist ein Merkmal dieser Truppe, dass das Theater mit bedeutenden Intellektuellen, die früher nie kamen, überfüllt ist.¹⁷⁸

Der Erfolg ist bedeutend genug, um im Jahr 1922 zur Gründung der neuen Truppe Towol-hoe (Erde-Mond-Gesellschaft) zu führen, die auch aus in Japan studierenden jungen Koreanern besteht und zum ersten Mal schriftlich fixierte Texte einführt.¹⁷⁹ Die Towol-hoe ist vor allem bestrebt, gute koreanische Stücke auf die Bühne zu bringen. Es fehlt jedoch an künstlerisch anspruchsvollen Dramen von einheimischen Autoren. Deshalb muss sie immer wieder auch westliche Werke aufführen.

Eingeordnet in diesen oben erläuterten Zusammenhang entsteht die Studenten-Theaterbewegung im Kampf gegen das traditionelle amüsante Theater und das Shimpa-Theater. Zugleich ist sie eine Manifestation des legendären Kampfes, den die koreanischen Dramatiker seit Ende des 19. Jahrhunderts gegen ihre kunstfeindliche konfuzianische Umgebung zu führen hatten. Die Kritik der Studenten macht die Kräfte sichtbar, die das herrschende Shimpa- und Unterhaltungstheater verändern und das neue moderne Theater gründen konnten. Kim U-Jin bemerkt dazu kritisch: „Das Theater ist kein Ort, Alkohol zu trinken, und keiner der Demimonde und der Prostituierten. Das Theater soll eine Schule für die Verbesserung der Gesellschaft sein.“ (UJ II 89) „Leider ist es in unserer gegenwärtigen Lage nicht möglich, dass sich die neue eigenständige Theaterbewegung in Gang setzt, weil das eigene traditionelle Theater selber gar keine Grundlage dafür hat. Das ist ja nur eine Wüste. [...] Wir müssen uns daher zunächst an den Dramen der ausländischen fortgeschrittenen Theatertruppen orientieren. Die [kritiklose] Adaption des ausländischen Dramas ist jedoch nicht unser Ziel. Wir nehmen das japanische moderne Theater sowie das europäische und amerikanische Theater auf und inszenieren und kritisieren, um das wahre Leben zu schaffen.“ Weiter führt Kim in Bezug auf die Funktion des

¹⁷⁸ *Donga ilbo* vom 30. Juli 1921.

¹⁷⁹ Vgl. Lee Sang-Kyong, a.a.O. S. 260f..

„Erst in den zwanziger Jahren begann die Towol-hoe-Truppe für ihre Bühnenstücke den Text zu schreiben – früher hatte man nur den Inhalt des Stückes und die Charaktere der Personen improvisiert – vom einzigen Originaltext schrieben die Schauspieler nur ihren eigenen Dialog und die Schlussätze des Gegenspielers ab. Manchmal lernten sie ihren Text auswendig, ohne ihn abzuschreiben, wenn sie nur eine kleine Rolle hatten. Oft hatten sie nur 2, 3 oder wenig mehr Tage zur Probe zur Verfügung. Es war zu wenig, Zeit den Text zu lernen, und es kam daher oft vor, dass die Schauspieler lediglich dem Souffleur nachsprachen. In dieser Situation konnte man sich kaum um die Interpretation des Stückes und die Analyse der Personencharaktere und die Schauspieltechnik kümmern“, Pak Chin: Die Geschichte des koreanischen Theaters (Die erste Zeit), in: *Nonmun-Jip*, Vol. 15, 1976, S. 195-196, zit. nach: Kim Chong-hi, a.a.O. S. 3.

Theaters aus, dass das Theater die Menschen aufklären, ermuntern und zum gemeinsamen Leben führen soll (UJ II 118). Er erkennt, wie schon erwähnt, die revolutionären Ideen der expressionistischen Bewegung als eine Quelle des neuen modernen Theaters und empfiehlt sie seinen Zeitgenossen. Kim selbst experimentiert in seinen Dramen, wie *Dudeoji siin-ui hanmyeol* (*Die Desillusion des Dichters in Lumpen* 1925), *Nanpa* (*Der Schiffbruch* 1926) und *Sandwaeji* (*Das Wildschwein* 1926), mit expressionistischen Bühnentechniken und verwendet expressionistische Ausdrucksmittel zur Objektivierung innerer Zustände. Eine genauere Analyse dieser Dramen wird im vierten Kapitel vorgenommen.

Diese Studenten-Bewegung gilt als Vorläufer der modernen experimentellen Theatergesellschaft Geukyesul yeonguho (Institut für Theaterkunst) in den 30er Jahren, die die eigene Theatertruppe ‚Experimentelle Bühne‘ mit reformistischen, westlich orientierten Tendenzen organisiert und deren Ausstattung und Bühnenapparat auch westlichem Niveau entspricht. Das moderne Geukyesul yeonguho versucht, in Anlehnung an die inhaltlichen und stilistischen Elemente des europäischen Theaters, ein einheimisches Drama zu fördern und so zur Erziehung und Bildung des jüngeren Publikums beizutragen. Hier wird der Anspruch auf eine ernstzunehmende Dramenkunst erhoben und darauf, das moderne Theater zu entwickeln.¹⁸⁰

Entsprechend dieser Intention wird Goerings *Seeschlacht* als erstes Stück von der ‚Experimentellen Bühne‘ aufgeführt, und Yu Chi-jin präsentiert dort sein sozialkritisches Stück *Chomak* (*Hütte* 1934), das als das erste rein koreanische Theaterstück bezeichnet werden kann. Dieses Stück darf gerade als produktive Leistung der Beschäftigung mit den expressionistischen Dramen gelten, da Yu Chi-jin hier, von expressionistischen Visionen der Gesellschaftskritik ausgehend, das damalige koreanische Volksleben zur Darstellung bringt.¹⁸¹

Zusammenfassend kann man sagen: Aufgrund der mangelnden eigenen Tradition eines literarischen Theaters muss sich das koreanische Theater mehr an der europäischen Theaterwelt orientieren. Vor allem ist der deutsche Expressionismus zu jener Zeit für koreanische Intellektuelle die auslösende Kraft im Bereich Theater und gibt die Richtung der modernen Theaterkunst an, während der deutsche Naturalismus auf die Prosadichtung in der koreanischen Literaturgeschichte einen großen Einfluss ausübt:

In der japanischen Kolonialzeit spielte in Korea das Theater eine große Rolle. Die damaligen Intellektuellen sahen im Theater ein Mittel nicht nur patriotischer Bewusstseinsbildung, sondern auch zur Veränderung der Gesellschaft. [...]

¹⁸⁰ Vgl. Lee Du-Hyeon, *Hanguk yeongeuk-sa* (*Die Geschichte des koreanischen Dramas*), S. 172.

¹⁸¹ Vgl. Lee Yoo-Yung, a.a.O. S. 195.

Naturalistische Dramen von Ibsen und Tolstoi wurden auch aufgeführt, aber ihre naturalistischen Elemente spielten keine große Rolle; sie wurden weder begeistert rezipiert noch fanatisch abgelehnt, und sie übten keinen großen Einfluss auf die koreanische Theaterentwicklung aus.¹⁸²

Demgegenüber spielt die Rezeption der deutschen expressionistischen Dramen bei der Herausbildung und Entwicklung des modernen koreanischen Theaters eine wichtige Rolle: „[...] die mit expressionistischen Dramen einsetzende neue Bewegung in der Geschichte des koreanischen modernen Theaters [nimmt] eine wichtige Position ein; damit gelang dem damaligen Theater der erste Schritt in die moderne Theaterwelt“.¹⁸³

¹⁸² Song Dong-Yun, a.a.O. S. 206. Dazu erläutert Kyu-Hwa Chung in seiner Abhandlung: „Der koreanische Naturalismus kennt keine Dramen oder lyrische Dichtungen; es existieren lediglich Prosawerke“, Chung Kyu-Hwa, a.a.O. S. 11.

¹⁸³ Pak Ok-Jin, a.a.O. S. 107.

4. Der Expressionismus in Korea

4.1 Der Expressionismus und Kim U-Jin (1897-1926)

Der Expressionismus wird als „Sturm gegen Naturalismus und Impressionismus“¹⁸⁴ geboren. In dieser expressionistischen Bewegung geht es nicht um das ‚bloße Leben‘, sondern um Wille, Geist und Revolte:

Man stellt sich unter ihm [Impressionismus] heut weniger einen Stil vor als eine unaktive, reaktive, nichts-als-ästhetische Gefühlsart, der man als allein bejahbar eine wieder moralhafte entgegensetzt [Gesinnung; Wille; Intensität; Revolution]; und man neigt dazu, den Stil, den diese neue Gefühlsart erzeugt, wegen seiner konzentrierten Hervortreibung des voluntarisch Wesentlichen Expressionismus zu nennen.¹⁸⁵

Im Zusammenhang mit der geistig-weltanschaulichen und politisch-sozialen Krisensituation des frühen 20. Jahrhunderts entwickelt sich die etwa zwischen 1880 und 1890 geborene Generation im Spannungsfeld zwischen der nihilistischen Destruktion der Gegenwart und dem messianischen Glauben an die Zukunft. In Bezug auf die zeitliche Fixierung weist Kurt Pinthus im Vorwort zur expressionistischen Anthologie *Menschheitsdämmerung - Symphonie jüngster Dichtung* (1919/20) darauf hin, dass die Zahl der deutschen Expressionisten und die Ausdrucksfähigkeit des deutschen Expressionismus um 1920 reicher als in der Dichtung anderer Länder ist.¹⁸⁶ Die expressionistische Literaturbewegung entsteht zuallererst und am stärksten in Deutschland. Diese jüngeren deutschen Autoren kämpfen gemeinsam kraftvoll sowohl gegen die zukunfts-hemmenden sozialen und politischen Zustände der Wilhelminischen Ära, gegen die bürgerliche Scheinmoral als auch gegen konventionelle Kunstformen, zugleich für die neuen Kunstformen, die diese kritische Situation adäquat zum Ausdruck bringen können, und für die Erneuerung des Menschen.

Vor allem das expressionistische Drama als stärkste Reaktion gegen seine Zeit erreicht nach dem ersten Weltkrieg seinen Höhepunkt. Denn angesichts der sich aus dem Gesellschaftszerfall ergebenden Menschheitskrise erweist sich das Drama als „die kräftigste

¹⁸⁴ Walter Huder, Walter Hasenclever und der Expressionismus, in: Ewald Katzmann/ Karl Ude (Hg.), *Welt und Wort*, Literarische Monatsschrift, 21. Jg. München 1996, S. 255-260, hier S. 255.

¹⁸⁵ Kurt Hiller, Expressionismus, in: *Die Weisheit der Langeweile. Eine Zeit- und Streitschrift*. Bd.1. Leipzig 1913, S. 103, zit. nach: Thomas Anz/ Michael Stark (Hg.), *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart 1982, S. 37.

¹⁸⁶ Vgl. Kurt Pinthus, Nach 40 Jahren (New York, Sommer 1959), in: Kurt Pinthus (Hg.), *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*, Hamburg 1997, S. 7-21, hier S. 12.

Möglichkeit“¹⁸⁷, um die Menschheitsrevolution zu verkünden und die Welt zu ändern.¹⁸⁸

Seit Anfang der 20er Jahre streben die koreanischen Dichter nach den anti-naturalistischen Formprinzipien in Abkehr von der vorherrschenden koreanischen naturalistischen Literatur¹⁸⁹. Damit wird die Basis für die Möglichkeit einer bewussten Rezeption des Expressionismus vorbereitet. Abgesehen davon wird angesichts der inneren Krise der Gesellschaft und der Politik unter der japanischen Besatzung vor allem der deutsche Expressionismus in Bezug auf die Kritik der gesellschaftlichen und geistigen Zeitsituation und auf die Veränderung der Gesellschaft in Korea positiv aufgenommen. Andererseits versuchen die koreanischen jungen Literaten, sich von der das Individuum niederdrückenden patriarchalischen Tradition des Konfuzianismus¹⁹⁰ zu befreien und somit ein neues Menschenbild zu verwirklichen. Dafür hält der Dichter Kim U-Jin gleichfalls das kreative Schaffen in der expressionistischen Kunstrichtung in Korea für notwendig.¹⁹¹ Denn „das reine naturalistische Drama kann nicht den Rhythmus unseres inneren Lebens widerspiegeln“ (UJ II 243). In der literarischen Praxis zeigt sich jedoch nur bei wenigen Autoren, dass sie in den literarischen Werken die neue Ausdrucksweise sowie den neuen Stil anwenden. Nur Kim U-Jin allein setzt sich mit der neuen literarischen Bewegung des deutschen Expressionismus auseinander und versucht zugleich wichtige Motive und die Technik des deutschen Expressionismus

¹⁸⁷ Walter Urbanek (Hg.), Georg Kaiser, *Die Bürger von Calais*, 19. Aufl. Bamberg 1996, S. 74.

¹⁸⁸ „Die Bühne sollte zu einem Forum der Wandlung des ‚alten Menschen‘ und zum Schauplatz der Verkündigung des ‚neuen Menschen‘ werden“, Thomas Anz/Michael Stark (Hg.), a.a.O. S. 672.

¹⁸⁹ Kim Oeok kritisiert in der Zeitschrift *Gaebyeok* vom Februar 1922 (Nr. 20) den ‚Naturalismus‘: „Krankhafte Beschreibung! D.h. der Naturalismus zeigt nur die hässliche und krankhafte Seite des Menschenlebens auf. [...] Der Naturalismus schildert nicht im geringsten etwas Metaphysisches und Geistiges; in ihm sieht man nichts anderes als Mechanik“¹⁸⁹, zit. nach: Song Dong-Yun, a.a.O. S. 160.

Lee Gwang-Su rief eine Bewegung gegen den Naturalismus ins Leben und schrieb in der Tageszeitung *Donga ilbo* vom 1. Januar 1925: „Es wäre falsch, wenn der Schriftsteller ohne Rücksicht auf den Versuch des Menschen, sich vom Tierischen zum Göttlichen (im Sinne der Idealisierung der Menschen) zu erheben, nur die menschliche Unvollkommenheit und Hässlichkeit für natürlich und richtig hielte. Die sogenannte Dekadenz-Literatur hat diese Tendenz. [...] Ich bin dagegen, wenn das Hässliche und Böse in den literarischen Werken als Ideal des Menschen erscheinen“, Lee Gwang-Su, *Joseon mundan-ui hyeonjae-wa jangrae* (Die Gegenwart und Zukunft der koreanischen Literatur), in: *Donga ilbo* vom 1. Januar 1925. Zit. nach: Song Dong-Yun, a.a.O. S. 165.

¹⁹⁰ „Konfuzianismus verlangt die vollständige Unterordnung des Sohnes unter den Vater, des Jüngeren unter den Älteren, der Frau unter den Mann, des Volkes unter den Herrscher“, Korean Overseas Information Service (Hg.), *Korea*, S. 100.

¹⁹¹ Siehe S. 28 dieser Arbeit.

in seinen Werken schöpferisch darzustellen. Vor allem sein Drama *Nanpa (Der Schiffbruch)* wird als ein Beispiel für das koreanische expressionistische Drama betrachtet.

Sein lyrisches Werk sowie sein Drama *Nanpa* machen Kim U-Jin in der koreanischen Literaturgeschichte zum ersten und einzigen Vertreter des koreanischen literarischen Expressionismus der 20er Jahre.

Die Pionierrolle Kims für den koreanischen Expressionismus muss im Zusammenhang mit der spezifischen historisch-politischen Dimension gesehen werden. Die japanische Kolonialzeit gilt für die Koreaner überhaupt als eine Zeit der Verunsicherung, des Verlusts, des Zweifels und der Fragen nach der Identität, ähnlich wie für die Expressionisten, die sich in einer stürmischen und unsicheren Zeit der Revolutionen und Kriege befanden. Kim begeistert sich für die revolutionären Ideen des Expressionismus, insbesondere für die deutschen Expressionisten, weil er in ihnen „Lebenskraft“ erkennt, die den Aufbruch aus der eigenen Zeit und ihrer Misere ermöglichte. „Wir müssen die deutschen Expressionisten zum Vorbild nehmen“, so vermerkt Kim im Jahre 1925 in seinem Aufsatz *Agwan gyegeup munhagwa bipyeongga (Klassenliteratur und Kritiker)* und weiter, „dass die Expressionisten die Unvermeidbarkeit des Lebens und des Leidens der Menschheit nicht passiv aufnahmen und davor nicht hoffnungslos flohen, sondern das fürchterliche Schicksal des Menschen durch aktive Taten verkörpern und überwinden wollten. [...] Der Expressionismus war bald schöpferisch, trug bald den Keim der Revolution in sich“ (UJ II 178). Kim selbst erlebt eine verhängnisvolle Zeit und nimmt sie gleichsam in sein persönliches Schicksal auf. Mit den deutschen Expressionisten verbindet ihn also das bewusste Erfahren und Erleiden des Grauens der politisch-gesellschaftlichen und geistig-kulturellen Situation der Zeit und das Bemühen, zu ihrer Beseitigung beizutragen.

Die expressionistische Idee des ‚neuen Menschen‘, die auf der sozialpolitischen Wirklichkeit beruht,¹⁹² gibt Kim Mut: „Die Deutschen haben ihre Ideen lebendig gemacht. Auch wir müssen sie zu verwirklichen suchen“ (UJ II 111). Dazu will er die zeitgenössischen Dichter im Glauben an die Macht des Wortes erziehen und ermutigen:

Unsere Gesinnungen und die Gedanken sollen zum revolutionären Leben erweckt und geändert werden, unser Wille muss das kreative Schaffen zum Ziel haben. Wir haben unter der Unterdrückungspolitik nur eine Freiheit zum reichlichen Nachdenken. Nur das Schaffen kann uns die wahre Zukunft

¹⁹² Die expressionistische Idee beruht auf der Erfahrung der Verunsicherung sowie Ichdissoziation, der Zerrissenheit der Objektwelt, der Verdinglichung und Entfremdung von Subjekt und Objekt. Diese Erfahrungen kommen literaturgeschichtlich zum ersten Male im Expressionismus zur Darstellung, vgl. Silvio Vietta/ Hans-Georg Kemper, *Expressionismus*, 5. verbesserte Aufl. München 1994, S. 21.

versprechen. [...] Dem Schaffen entspringen die Kraft, die Energie und das Licht. (UJ II 111 und 112)

Kim selber versucht in seinen Werken seine Idee des Lebenswillens und die Aufgabe der Reform der alten Konventionen formal zu verwirklichen.

Die Hinwendung Kims zum europäischen Expressionismus, insbesondere zum deutschen, lässt sich darüber hinaus auch biographisch erklären. Kim wird 1897 als erster Sohn in der kleinen Stadt Jangseong geboren und erhält eine klassische chinesische Ausbildung bei seinem Vater und später eine Universitätsausbildung nach westlichem Muster an der Waseda-Universität in Japan. Von seiner frühesten Jugend an erlebt und erleidet er selbst die erstickende bürgerliche Familien- und Gesellschaftsordnung, die aufgrund der konfuzianischen Tradition das menschliche Verhalten sowie die Werte des menschlichen Wesens bestimmt.¹⁹³ Gegen seinen eigenen Willen muss er als erster Sohn die Herrschaft über das große Unternehmen von seinem Vater übernehmen. Sein Vater, ein bedeutender Großgrundbesitzer und hoher Beamter, der sich stark am Konfuzianismus orientiert, verkörpert für ihn den Konfuzianismus der koreanischen Gesellschaft. Das Bewusstsein, dass Kim selber zum Opfer der bestehenden untragbaren konfuzianischen Gesellschaftsordnung geworden ist, verstärkt seinen Willen zur Opposition. Im Oppositionsgeist gegen alles Konfuzianische schließt sich Kim U-Jin, wie die deutschen Expressionisten, zuerst Friedrich Nietzsche (1844-1900) an, der „die Hohlheit der tradierten Wertordnung“¹⁹⁴ radikal kritisiert und zugleich „nach radikalen gesellschaftlichen Veränderungen verlangt“.¹⁹⁵ Er nimmt sogar den Namen ‚Choseong‘ (das flammende Gestirn) aus Zarathustras Vorrede als Künstlernamen an. Zarathustra sagt darin:

Du großes Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du die nicht hättest, welchen du leuchtest!¹⁹⁶

Unter Nietzsches Einfluss fordert Kim in Korea „Reform und eine ganz neue Welt“ (UJ II 224), wobei er das Dilemma der koreanischen Situation der 20er Jahre als eine „Doppelvergiftung“ diagnostiziert: Zum einen verursacht durch den „Feudalismus“, der als Fremdbestimmung auf der konfuzianischen Ideologie beruht, zum anderen verursacht durch den „Kapitalismus“, der durch die Kolonisation der Japaner eingeführt wurde (UJ II 180). Er betrachtet seine Zeit als eine Übergangsperiode vom

¹⁹³ Vgl. Kim Young-Taeg, Die Theorie der expressionistischen Dichtung, in: K. Y.-T.(Hg.), *Das kritische Verständnis der koreanischen Dichtung*, Seoul 1987, S. 175.

¹⁹⁴ Vgl. Dieter Breuer (Hg.), *Walter Hasenclever: 1890-1940*, 2. Aufl., Aachen 1996, S. 16.

¹⁹⁵ Bert Kasties, *Walter Hasenclever: Eine Biographie der deutschen Moderne*, Tübingen 1994, S. 13.

¹⁹⁶ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Bindlach 1995, S. 11.

Feudalismus zum Kapitalismus und sich selbst als einen Menschen, der in der Morgendämmerung steht (UJ II 288). Dabei empfindet er sich als „Retter“, der die Seele der Menschheit befreien und retten und auch einen neuen Zeitgeist und eine neue Welt schaffen kann (UJ II 171), ähnlich dem Gefühl der Expressionisten „als ‚letzte Reserve‘, die Mensch und Welt vor dem Untergang retten kann“.¹⁹⁷

In seinem theoretischen Programm wendet sich Kim gegen die konventionelle gesellschaftliche Moral, indem er heftig gegen die traditionelle konfuzianische Lehre protestiert. In seinem Essay *Girokui maryeok* (*Die Magie der Aufzeichnung*) lässt sich dies deutlich erkennen.

Dem Volk, das vom alten giftigen Rauch des Konfuzianismus betäubt wurde, zeigt sich das Leben auf schlimmste Weise. [...] Vor allem sind wir von der Lehre, die den freien Willen des Individuums fesselt, besessen. Hier im Konfuzianismus gibt es noch Schlimmeres als in anderen Religionen, in anderen Systemen und in giftigen Ideologien der früheren Weisen. [...] Es ist das Leben eines Opiumvergifteten ohne eigenen Willen, ohne Willens- und Widerstandskraft. Mit anderen Worten: Es ist das Leben eines Opiumvergifteten. (UJ II 202f., in der Übersetzung von Park Ok-Jin)

Der Wille zur Freiheit wird von Kim als unbedingte Voraussetzung für eine grundlegende Veränderung des Menschen und des Vaterlandes gefordert: „Der Wille zur Freiheit ist der wahre Gott“ (UJ II 204). „Der Wille zur Freiheit ist die Lebenskraft, die man nicht erobern, fesseln und vernichten kann“ (UJ II 207). Innerhalb der konfuzianischen Gesellschaftsordnung¹⁹⁸ erscheint ihm die Verwirklichung einer sinnvollen, erfüllten Existenz unmöglich, weil es an ‚eigenem Willen‘, ‚Willenskraft‘ und ‚Widerstandskraft‘ fehlt.

Wie die Expressionisten sucht auch Kim in der Kunst und durch die Kunst Befreiung aus diesen gesellschaftsbedingten Zwängen. Von daher bewegen ihn wohl vor allem die Anregungen, die er vom deutschen Expressionismus aufgreift und die eine deutlich spürbare Wirkung auf eine Phase seines Schaffens ausüben, in der er gegen die traditionellen Normen und Formen der bürgerlichen Gesellschaft vorgeht. Er nimmt die gesellschaftskritische Tendenz des Expressionismus, wie wir schon gesehen haben, als willkommenen Anlass für seine dichterische Opposition gegen die bestehende Ordnung und als Anlass für den Ausdruck der eigenen Empfindungen sowie seiner Einstellung gegen die bürgerliche

¹⁹⁷ Horst Denkler (Hg.), *Einakter und kleine Dramen des Expressionismus*, Stuttgart 1968, S. 5.

¹⁹⁸ „Neben die Verehrung des Himmels tritt im Konfuzianismus der Ahnenkult als die ausschließlich religiöse Betätigung des Mannes aus dem Volk. Handel und Wandel sind nach bestimmten Formen und Regeln geordnet. Der ganze Staat wird zur großen Familie, die ein starkes Gemeinschaftsgefühl, Sitte und Gewissen zusammenhält“, Chung Kyu-Hwa, a.a.O. S. 105.

Moral. Seine Grundhaltung in Bezug auf die Dichtung ist „die expressionistische Enthüllung und die schreiende Gestik“¹⁹⁹ und „die Befreiung des Geistes der Menschheit“ (UJ II 115).

Obwohl Kim in der koreanischen Literaturgeschichte eher als ein Dramatiker denn als ein Lyriker gilt, hinterlässt er 48 Gedichte, die er von 1915 bis zu seinem Tod im Jahre 1926 geschrieben hat. Die Themen in seiner Lyrik kreisen um die Sehnsucht nach Liebe und Freiheit, das Lob der Jugend, den Konflikt zwischen Vater und Sohn, den Zusammenstoß von alter konfuzianischer Ideologie und seinem eigenen Ich sowie in der letzten Lebensphase die Sehnsucht nach dem Tod und dessen Lobpreisung.²⁰⁰

In Kims Gedicht *Das fremde Mädchen* (1921) lässt sich offensichtlich eine spürbare Einwirkung des deutschen Expressionismus besonders in der Verwendung des Namens ‚Lulu‘ finden:

Ein Leib des Marmors,
Ein Auge des Gestirns,
O jener Leib ist der Leib Apollons,
Jenes Auge ist das Auge der Madonna.

Ein Lachen wie eine Päonie,
Eine Lippe wie Yang Kuei-fei,
O das Lachen ist das Lachen Lulus,
Die Lippe ist die Lippe Nanas.

Geheimnisvoll
Auf dem Leuchten des Leibes Apollons
Fließt das Lachen Lulus,
In dem Auge der Madonna
Klebt die Lippe Nanas.

Wie geheimnisvoll ist das fremde Mädchen! (UJ I 173)

Lulu ist die Hauptfigur einer Tragödie des deutschen expressionistischen Dramatikers Wedekind.²⁰¹ Sie ist eine Symbolfigur für den „sozialistischen Protest gegen das verrottete Bürgertum“²⁰² und die unbefangene „Freiheit

¹⁹⁹ Yu Min-Yeong, a.a.O. S. 148.

²⁰⁰ Vgl. Park Sok-Jin, , a.a.O. S. 45.

²⁰¹ „Er [Wedekind] ist der erste Expressionist; die Intensität seiner Gefühle durchbricht die Konventions-Mauern seines Jahrhunderts. Zum ersten Mal seit Sturm und Drang und (dem echten, nicht nachgedachten) Klassizismus zeigt sich hier wieder die Identität zwischen Dichter und Dichtung. Wedekind ‚gestaltet‘ nicht und wiederholt nicht, sondern strömt seine Leidenschaft in eine eigene phantastische Welt“, Rudolf Kaiser, *Das neue Drama*, in: *Das junge Deutschland 1*, Nr. 5 (1918), zit. nach: Thomas Anz/ Michael Stark (Hg.), a.a.O. S. 687-691, hier S.689.

²⁰² Kurt Martens, *Schonungslose Lebenschronik, 1870-1900*, Berlin/ Leipzig/ München 1921, S. 216f., zit. nach: Erhard Weidl, Nachwort, in: Frank Wedekind, *Lulu, Erdgeist, Die Büchse der Pandora*, Stuttgart 1989, S. 183-206, hier S. 185.

von bürgerlicher Moral“.²⁰³ Aus diesem Zusammenhang heraus kann man vermuten, dass der Name ‚Lulu‘ die Verkörperung von Kims dichterischem Prinzip seiner Wünsche ist.

In dem Gedicht versucht er auch, sich von der konventionellen Form zu befreien: Diese Verse sind nicht realistisch gehalten, sondern expressiv, metaphysisch und mystisch, wie aus einer Phantasiewelt. Es geht hier um das ‚Sinn-Bild‘ eines fremden Mädchen, was in der „träumerische[n] Aneinanderreihung der alogischen, akasalen Assoziationen“²⁰⁴ zum Ausdruck kommt.

Wie das Motiv des ‚Weltendes‘ für die frühen Expressionisten „der Auftakt der neuen Bewegung“²⁰⁵ ist, verkündet Kim in seinem späteren Gedicht von 1923 pathetisch die Zertrümmerung des Alten, um die neue Welt aufzubauen.

O Zertrümmerung Zertrümmerung!
 Durch eine riesige Kraft
 Ein großer Berg stürzt!
 Natur! Mit eigener Hand
 Hat alles geschaffen
 Bald wieder
 Zerstört sie alles.
 Ist das die Natur?
 O das ist ein Weg des Fortschrittes der Menschheit.

Alles wird zerstört.
 Nachdem die Dynamik
 Sich selbst
 Langsam, effektiv und sicher
 Vernichtet, baut sie
 Sich selbst
 Immer wieder auf.
 O die Kraft der Natur!
 Alles Alte geht unter. (UJ I 184)

In diesem Gedicht nähert sich Kims Stil dem der Expressionisten an. So zum Beispiel in dem Schrei, in der Wortwiederholung und in den Ausrufen, die mit ‚O ...‘ beginnen. Er verleiht der Gefühlsintensität damit großen Ausdruck. In dieser Form versucht er, dem Sein der Dinge auf metaphysischem Wege näher zu kommen.

Als Dramatiker wird Kim zuerst durch die Begegnung mit Strindbergs *Nach Damaskus* mit dem expressionistischen dramatischen Konzept

²⁰³ Ebd. S. 203.

²⁰⁴ Kurt Pinthus (Hg.), *Menschheitsdämmerung*, S. 16.

²⁰⁵ Erich von Kahler, Einleitung: Die Bedeutung des Expressionismus, in: Wolfgang Rothe (Hg.), *Expressionismus als Literatur*, Bern/ München 1969, S. 13-18, hier S. 15.

vertraut, so wie es auch der Fall bei den deutschen Expressionisten war.²⁰⁶ In seinem Aufsatz *Gumi hyeondae jakgaron (Die modernen Dramatiker in Europa und in Amerika, 1926)* stellt er Strindbergs Stück mit den Worten „Mutterzelle des expressionistischen Dramas“²⁰⁷ vor, die aus Bernhard Diebolds *Anarchie im Drama* (1921) stammen. Analog zu Strindbergs Entwicklung schreibt Kim zunächst ein naturalistisches Drama mit dem Titel *Lee Yeong-Nyeo* (1925), in dem es sich um Prostitution, Armut, Sexualität und die gesellschaftliche Ungerechtigkeit gegenüber der Frau dreht. Im Anschluss daran versucht er, seine Kritik und unbedingte Ablehnung der alten konfuzianischen Gesellschaft in seiner visionären Dichtung zu formulieren, die die inneren Zustände des Protagonisten darstellt. Das expressionistische Drama ist seines Erachtens nach ein adäquates Ausdrucksmittel für die in eine Krise geratene Zeit. „Da wir die Idee und den Willen nicht zum Ausdruck bringen können“, erläutert Kim 1920, „müssen wir die Andeutung der Sprache, d.h. die symbolische Kraft benutzen. [...] In dieser Welt geht es nur um die Wahrheit des Wesens und um dessen Symbol, aber nicht um Wiedergabe“ (UJ II 165). In seinem Tagebuch kann man noch eine radikalere Äußerung finden:

Ich interessiere mich weder für die Romantik noch für den Naturalismus. Eine Vision im Traum zu sehen, scheint gleich einem Atem in der Mitte der jämmerlichen erstickenden Erde zu sein. Das ist ein neuer Weg, sich zu erkennen, die unverbesserliche Wirklichkeit zur Wahrheit zu machen und zu dichten. Die Wahrheit, das Dichterische und die Veredelung sind wahre Vollkommenheit. (UJ II 269, Tagebuch vom 02. 05. 1919)

Auch wenn Kim Strindberg als Vorläufer des expressionistischen Dramas ansieht, stehen vor allem die deutschen Expressionisten als geistige Wegbereiter hinter Kims Dramen.

All seine Auseinandersetzungen mit dem Expressionismus vollziehen sich im Zeichen des deutschen Expressionismus, und er geht davon aus, dass das expressionistische Drama und seine Entstehung, im Sinne von Brinkmann, ein typisch deutsches Phänomen ist. Brinkmann weist in seinem Buch *Expressionismus* darauf hin, dass die Wendung von einem vornehmlich ästhetischen Programm zu einer aktiven revolutionären Kraft ein speziell deutsches Phänomen ist.²⁰⁸ Besonders Kims Bewusstsein der Krise der Zeit und sein persönliches Verantwortungsgefühl als Dichter, die Auflehnung gegen den Autoritätsglauben der Zeit, die Missachtung der althergebrachten ästhetischen Standpunkte und das ethische Wirkenswollen

²⁰⁶ Vgl. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*, Frankfurt a. M. 1965, S. 105.

²⁰⁷ Bernhard Diebold, *Anarchie im Drama. Kritik und Darstellung der modernen Dramatik*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1922, S. 173.

²⁰⁸ Richard Brinkmann, *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*, Stuttgart 1980, S. 143.

bilden einen mit den deutschen Expressionisten gemeinsamen Ausgangspunkt.

In den Dramen Kims wie *Dudoji seaineu Whanmyol* (*Die Desillusion des Dichters in Lumpen* 1925), *Nanpa* (*Der Schiffbruch* 1926) und *Santoiji* (*Das Wildschwein* 1926) geht es um den Verfall sowie die Verzweiflung des zwischen Tradition und moderner Zivilisation stehenden Individuums im Zusammenhang mit der Kritik an der konfuzianischen Gesellschaft in subjektivem Stil. Ihnen kommt eine Schlüsselstellung zu, was ihren inhaltlichen und formalen Wert und ihre historische Bedeutung in der koreanischen Literatur des Expressionismus betrifft.

In diesen Werken finden sich deutliche Anklänge an die Theaterformen des Expressionismus, in Hinblick auf den von Sprache und Bewegung her gegebenen symbolischen Charakter, die Verfremdungseffekte sowie die Funktion von Musik und Licht. Kim hat selbst das Wort ‚Expressionismus‘ gebraucht und die Motive sowie die Technik seiner Werke zeugen deutlich von einer entsprechenden Tendenz.

Obwohl er weiß, dass die Theaterwelt, in der das Shimpa-Theater vorherrscht, seine Dramen nicht begrüßen wird, schreibt er expressionistische Dramen. Nach Abschluss des Stückes *Sandwaeji* heißt es in einem Brief an Jo Myeon-Hui: „Die Inszenierung dieses Dramas ist auf der koreanischen Bühne unmöglich, erstens wegen des Regisseurs, zweitens wegen der Bühne. Das ist nur mein erster Schritt“ (UJ II 244). „Er [Kim U-Jin] schuf seine expressionistischen Werke nicht durch aktive lebendige expressionistische Bühnenerfahrung, sondern nur durch die Leseerfahrung der Dramen des Expressionismus und seiner Theorie“.²⁰⁹

Zum Schluss ist noch zu erwähnen, dass Kim, der schmerzlich unter der erstarrten Tradition in der Familie sowie in der Gesellschaft litt, als einziger Expressionist in der koreanischen Literaturgeschichte anerkannt wird.

Kim dichtet aus dem Bedürfnis heraus, eine Änderung der nicht zufriedenstellenden und der zu verdammenen Zustände in Korea herbeizuführen und die Gesellschaft grundlegend zu ändern (UJ II 267). Er fordert in seinem Artikel *Changjakeul geonhapneda* (*Ich fordere euch das Schaffen auf*), dass „wir vernünftig alle Werte um uns verändern sollen. [...] Wir müssen das Leben um uns scharfsinnig erkennen, in dem es nur um eine schädliche Vergiftung, um eine moralische alte Geschichte wie eine Hülle ohne Lebenssinn geht. Auf der Grundlage dieser Erkenntnis müssen

²⁰⁹ Kim Seong-Hui, Kim U-Jinui pyohyeonjuui huigoke naganan hyeondaeseonggwa geu uimi (Die Modernität der expressionistischen Dramen Kim U-Jins und ihre Bedeutung), in: *Hanguk hyeondae huigok yeongu* (*Die Untersuchung des koreanischen modernen Dramas*), Seoul 1998, S. 47-85, hier 83.

wir dichten, um unser Leben zu wandeln und einen neuen Weg in eine bessere Zukunft zu bahnen“ (UJ II 113).

Seine Sehnsucht nach Freiheit findet ihre Heimat in der expressionistischen Idee und Bewegung. Besonders der deutsche Expressionismus fungiert in Kims Schaffensprozess als Ausgangspunkt und Voraussetzung für die Ermittlung der Bedingtheit der schöpferischen Arbeit. Kim hat die expressionistische Typisierung und Stilisierung zur Entlarvung der schwerdurchschaubaren gesellschaftlichen Probleme verwendet. Auch seine Gedankenwelt ist expressionistisch und zugleich aktivistisch. Aber Kim ist zu schwach, um sich gegen seine Zeit durchzusetzen und seine Ansprüche zu verwirklichen. Schließlich führt ihn seine Kompromisslosigkeit in der Lebenshaltung²¹⁰ zum Selbstmord. Er muss die Aussichtslosigkeit seiner Intentionen und Anstrengungen zur Kenntnis nehmen, wie es sich vor seinem Tod im expressionistischen Schrei äußert:

Mich selbst
Umarmend
Weine ich zum Schreien.
Aber Ah!
Dein Name!
Dein Name!
Dein Name!
Vermag mich zu retten. (UJ I 212, *Der Name des Todes* vom 14. 05. 1926)

4.2 Der Wandlungsprozess bei Walter Hasenclever und bei Kim U-Jin

Aufgrund der Tatsache, dass Kim U-Jin Worte des Sohnes aus Hasenclevers Stück in das dramatische Fragment *Chulga (Der Verlassene 1926)* aufgenommen hat²¹¹, kann hier die Frage gestellt werden, inwieweit Hasenclever Einfluss auf Kims dichterische Entwicklung genommen hat, oder ob Kim überhaupt für sein Dichten Anregungen von Hasenclever

²¹⁰ An Dialogen in seinem Fragment *A Protesto* vom 09.06. 1926 lässt sich Kims kompromisslose Haltung deutlich ablesen:

„Warum ziehst du weg?“

„Um mein inneres Leben zu vollenden.“

„Warum konntest du das nicht in deinem früheren Zustand tun? Wenn es Durchhalten und Vernunft gibt.“

„Du sagst, dass Durchhalten und Vernunft gut seien. Aber die Tatsache ist, dass es in dieser Gesellschaft, diesem System und dieser Welt ein lauwarmer Kompromiss ist.“

„Ein Kompromiss wäre nicht so schlimm.“

„Du weißt doch, ein Kompromiss ist die beste Tugend. Ihr, Ihr Mittelmäßigen lebt ja in jetziger Zeit damit. Aber bei einem Sonderling wie mir ist er etwas Außergewöhnliches, er ist ein Gift.“ (UJ II 213, in der Übersetzung von Park Ok-Jin)

²¹¹ Siehe S. 36 und Anm. 113 dieser Arbeit.

bekommen hat. Zur Beantwortung dieser Frage eignet sich eine nähere Betrachtung von Kims Drama *Nanpa (Der Schiffbruch)*.

Im Folgenden sollen Kim U-Jins *Nanpa* und Hasenclevers *Der Sohn* unter dem Aspekt des Wandlungsprozesses der zentralen dramatischen Gestalt genauer verglichen werden. Hier nämlich scheinen sich die interessantesten Unterschiede zwischen den beiden Dramen zu ergeben. Eine vergleichende Interpretation bietet sich hier deshalb an, weil immer wieder versucht wird, Kim U-Jins Abhängigkeit von Hasenclever nachzuweisen.²¹² Wir werden dagegen mit Hilfe bisher unbeachteter Dokumente die Eigenarten des literarischen Expressionismus in Deutschland und in Korea beleuchten, die auf der spezifischen geschichtlichen und kulturellen Bedingtheit und auf der Individualität des Dichters beruhen.

4.2.1 Walter Hasenclever: *Der Sohn* (1913/14)

4.2.1.1 Der Wandlungsprozess der Ich-Figur

Angesichts der Weltkrise versuchen die expressionistischen Dichter dazu beizutragen, „daß die von den Menschen gestörte harmonische Weltordnung mit der Wandlung des Einzelnen zum ‚neuen Menschen‘ und mit einer alle Grenzen aufhebenden Menschheitsverbrüderung wiederhergestellt und eine neue, spezifisch menschliche Wirklichkeit konstituiert wird“.²¹³

Diese Welterneuerungsentwürfe der Expressionisten knüpfen insbesondere an die Opposition „gegen den Geist des bürgerlich-materialistischen Zeitalters“²¹⁴ und gegen die konventionellen ausgehöhlten Bräuche der wilhelminischen Gesellschaft an. Ihr Wille zur Wandlung und zur revolutionären Veränderung führt ihrerseits zu bestimmten inhaltlichen und formalen Konsequenzen im expressionistischen Drama, indem der expressionistische Held aus den gesellschaftlichen Bindungen heraustritt, sich als Subjekt betrachtet und aus sich die neue Welt schafft.²¹⁵ Die literarische Gestaltung dieses Wandlungsprozesses zeigt Hasenclever im Drama *Der Sohn*²¹⁶ stellvertretend für die „Jugend in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg“.²¹⁷

²¹² Z.B. neuerdings Park Ok-Jin, a.a.O.

²¹³ Annalisa Viviani, *Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche*, 2. bibliographisch erweiterte Aufl., München 1970, S. 14.

²¹⁴ Ebd. S. 16.

²¹⁵ Vgl. ebd.

²¹⁶ Walter Hasenclevers *Der Sohn*, ein Drama in fünf Akten, erscheint 1914 und die Lesung, auf die sich die Rezension bezieht, findet Mitte Februar 1914 in Kurt Hillers literarischem Kabarett 'Gnu' statt. Dies wird am 30. September 1916 in den

Hasenclever selber kennzeichnet sein Drama *Der Sohn* als „Menschwerdung“, die er hier in der „Darstellung des Kampfes durch die Geburt des Lebens“ vorführt und die nach dem „Aufruhr des Geistes gegen die Wirklichkeit“ verlangt, um „die Welt zu ändern.“²¹⁸ Horst Denkler weist in seiner Arbeit über *Das Drama des Expressionismus* darauf hin, dass der Generationenkonflikt zwischen Vater und Sohn jedoch nicht Ziel der Darstellung ist, sondern Stoff und Demonstrationsbasis für die Vergegenwärtigung des am einzelnen Helden und durch ihn gezeigten Wandlungsprozesses des vor der Realität flüchtenden Jünglings hin zum die Wirklichkeit bejahenden Mann.²¹⁹ *Der Sohn* wird als „Versuch eines zukünftigen Dramas“ und als erstes Drama des Expressionismus gefeiert, da es anstelle der Realität „das Abbild der Realität im Geist des Sohnes“²²⁰ darstellt.

Der erste Akt von *Der Sohn* zeigt als subjektive, monologische Ich-Figur einen Zwanzigjährigen, der willentlich im Abitur durchgefallen ist. Er wird von der unstillbaren, ruhelosen Not seines Herzens so geplagt, dass er „an jedem Menschen und an jeder Straße“ (WH 9)²²¹ leidet. Sein Name, „der Sohn“, deutet einerseits an, dass er noch abhängig von den Eltern und unreif ist. Andererseits zeigt sein Name, dass es nicht um das Schicksal eines bestimmten Sohnes geht, sondern um „ein Volk von Söhnen“ (WH 107). Hier wird ein Schrei nach der Freiheit eines jeden Sohnes dargestellt, der „der Peitsche und dem Wahnsinn des väterlichen Gespensts“ (WH 87) preisgegeben ist.

Der Sohn will nicht Schule, sondern Leben: Er will nicht behütet und gepöppelt sein wie ein ‚Haustier‘, sondern frei ausschwärmen über Nächte und Tage.²²² Der Sohn sucht nach Freiheit und Menschlichkeit. So äußert er sich in ekstatischen Gefühlseruptionen:

Kammerspielen des Deutschen Landestheaters in Prag uraufgeführt. Danach erfolgt die deutsche Erstaufführung am 8. Oktober 1916 im Albert-Theater Dresden (einmalige Matinee), vgl. Kurt Pinthus, Versuch eines zukünftigen Dramas, in: *Die Schaubühne* 10 (2.4.1914), zit. nach: Thomas Anz/ Michael Stark (Hg.), a.a.O. S. 680-683, hier S. 683.

²¹⁷ Helmut Scheuer, Hasenclever: *Der Sohn*, in: *Interpretationen, Dramen des 20. Jahrhunderts*, Bd.1, Stuttgart 1996, S. 125-156, hier S. 136.

²¹⁸ Walter Hasenclever, Kunst und Definition, in: *Neue Blätter für Kunst und Dichtung* 1 (1918), S. 40.

²¹⁹ Vgl. Horst Denkler, *Drama des Expressionismus*, 2. verbesserte und erweiterte Auflage, München 1979, S. 184.

²²⁰ Kurt Pinthus, a.a.O. S. 682.

²²¹ Walter Hasenclever, *Der Sohn. Ein Drama in fünf Akten*, Nachw. von Georg-Michael Schulz, Stuttgart 1994.

Die hier und folgenden Belegstellen aus dieser Ausgabe sind durch Abkürzung WH vor Angabe der Seitenzahl gekennzeichnet.

²²² Vgl. Bernhard Diebold, *Anarchie im Drama*, S. 291.

Dieser Tag ist ein Erlebnis. Meine Sehnsucht, frei zu werden, war zu groß. Sie war stärker als ich, deshalb konnte ich sie nicht erfüllen. Ich habe zuviel empfunden, um noch Mut zu haben. Ich bin an mir selber verblutet. Ich werde wohl niemals die Kraft haben, das zu tun, wofür ich da bin. (WH 8)

Resignierend sucht er durch Selbstmord seinem Leiden ein Ende zu setzen, denn „die Wirklichkeit würde einen verlegen machen“ (WH 10). Angesichts „der pulsierenden Welt, des visionär erschauten Todes“²²³ eines Mädchens entscheidet er sich jedoch für das Leben, das er noch erleben muss:

Vielleicht ist auf dieser Erde weit
noch ein Trost, eine Brücke zur Seligkeit-
ich will nicht sterben mit zwanzig Jahren.
Ich muß noch leben. Ich muß das erfahren. (WH 15f.)

Mit dieser allein erkämpften Entscheidung will er „ein neues System entdecken“ (WH 16), um „die Freude des ewigen Seins“ (ebd.) zu finden und die Liebe und den Schmerz zu erfahren (WH 17):

Vor einer halben Stunde hab ich geschworen der Freude zu gehören, die ich noch nicht kenne. Einmal muß mein Dasein mich erhören, vielleicht heute, vielleicht in hundert Tagen. Ich fühle, die Zeit ist nicht fern. (WH 22)

Doch ist er allein noch zu „hilflos“ (WH 20), um seinen Willen durchzusetzen.

Da taucht der Freund als der Erfahrene auf, um dem Sohn den Schlüssel zu den Toren der Welt (ebd.) zu weisen. Er macht ihn auf das Fräulein, die Gouvernante, aufmerksam und gibt den Anstoß für die Liebes- und Lebenserkenntnis, die man nur an einer Frau gewinnen kann:

Der Freund: Sie wird deine Augen sehend machen - du Narr am verschlossenen Tor. Durch sie sind die Riegel gesprengt, und du wirst etwas erkennen von dem Schauspiel der Welt. (WH 21)

Der zweite Akt führt dann die Wandlung vor, die der Sohn in seiner Suche nach Freiheit und Selbsterkenntnis durchläuft. Der Sohn, durch das Fräulein zum Mann gereift, erstrebt nun „etwas Großes“ (WH 26). „Ich bin nicht mehr der Verachtete. Ich werde Mensch! (WH 29) [...] Erfülle, was kindliche Ehrfurcht noch scheu mir verhüllt hat. Dieser Tag des harrenden Schicksals muß in purpurnem Glücke enden. Ihr Feuer am Himmel meiner Heimat! Ihr Hochöfen und ihr Pappeln! Vor azurner Helligkeit laßt mich zum Mann werden!“ (WH 30).

Mit dem durch die Liebe des Fräuleins beflügelten Lebensgefühl geht der Sohn dem zurückgekehrten Vater entgegen. Er bittet ihn um seine

²²³ Horst Denkler, *Drama des Expressionismus*, S. 202.

Freundschaft und sein Vertrauen sowie um Gerechtigkeit (WH 44) und die Freiheit als Mensch und Mann:

Der Sohn: Gib mir die Freiheit, um die ich dich grenzenlos bitte.

[...]

Der Sohn: Ich will dein Feind nicht mehr sein. Nimm mich an als Mann.

(WH 39 und 40)

Der Vater aber versteht die vom Sohn geforderte Freiheit nicht und lehnt sie erbarmungslos als „Wahnsinn in des Verwesenden traurige[r] Flur“ (WH 46) ab. Er ist unfähig, auf die durch Tradition und Konvention gewährte Autorität zu verzichten. Eine Versöhnung zwischen Vater und Sohn ist ausgeschlossen. Die schonungslose „Tyrannenhand“ (ebd.) des Vaters bestärkt noch einmal den Willen des Sohnes, mit der alten Welt zu brechen.

Der Sohn: Zerstäube denn in den Katakomben, du alte Zeit, du modernde Erde!
Ich folge dir nicht. In mir lebt ein Wesen, dem stärker als Zweifel Hoffnung
geblüht hat. (WH 47)

Der Sohn schwört dem Vater „Haß bis ins Grab“ (ebd.) und flieht eines Nachts mit Hilfe bewaffneter Freunde aus dem einengenden väterlichen Gefängnis in das freie Leben. Das bezeichnet den Bruch mit seiner qualvollen Vergangenheit und einen notwendigen Schritt auf dem Weg zur inneren Wandlung. Er ist somit bereit, den aktiven Prozess des Handelns „zum Kampf gegen alle Kerker der Erde“ (WH 52) zu führen.

Im dritten Akt tritt das Geschehen aus dem privaten Bereich heraus und wird zu einer öffentlichen politischen Aktion. Der Freund führt den Sohn in den Jugendklub „Zur Erhaltung der Freude“ ein, wo Cherubim den Mut zur „Brutalisierung unseres Ich in der Welt“ (WH 59) predigt. Unter der Suggestion des Freundes muss der Sohn vor dem gleichgesinnten Publikum eine Rede gegen die Tyrannei der Väter halten. Er sagt,

daß wir alle gelitten haben unter unsern Vätern – in Kellern und in Speichern –
vom Selbstmord und von der Verzweiflung -

[...]

die Väter, die uns peinigen, sollen vor Gericht! (WH 74 und 75)

Schließlich ruft er vor dem Publikum zum aktiven Kampf gegen die Väter auf und predigt die Freiheit, wobei er sich im gemeinsamen Leid mit seinen Genossen verbunden fühlt: „Wir müssen uns helfen, da keiner uns hilft!“ (WH 75). Seine Worte führen zum Bund der Jungen gegen die Welt: „Wir sind ein Menschenalter! So jung werden wir nie mehr sein.“ (WH 76) Der Sohn wird von den Studenten „als Vorkämpfer der Revolution“²²⁴ gegen die Väter sowie gegen die Welt bejubelt.

²²⁴ Annalisa Viviani, *Das Drama des Expressionismus*, S. 98.

Im vierten Akt befindet sich der Sohn bei der Hure Adrienne, mit der er seine erste verbotene sexuelle Liebe erlebt. Er bekennt sich zu seiner Bewunderung: „Ich bewundere dich: du weißt viel mehr als ich“ (WH 79). Doch lenkt der Freund den Sohn von Adrienne ab, um ihn das Werk für die Freiheit vollenden und seine „heilige Pflicht“ (WH 88) erfüllen zu lassen. Der Freund verlangt von ihm, die „Tyrannei der Familie zu zerstören, dieses mittelalterliche Blutgeschwür, diesen Hexensabbath und die Folterkammer mit Schwefel! Aufheben die Gesetze – wiederherstellen die Freiheit, der Menschen höchstes Gut“ (WH 86). „Denn bedenke“, sagt der Freund zum Sohn,

daß der Kampf gegen den Vater das gleiche ist, was vor hundert Jahren die Rache an den Fürsten war. Heute sind wir im Recht! Damals haben gekrönte Häupter ihre Untertanen geschunden und geknechtet, ihr Geld gestohlen, ihren Geist in Kerker gesperrt. Heute singen wir die Marseillaise!

Noch kann jeder Vater ungestraft seinen Sohn hungern und schuften lassen und ihn hindern, große Werke zu vollenden. Es ist nur das alte Lied gegen Unrecht und Grausamkeit. Sie pochen auf die Privilegien des Staates und der Natur. Fort mit ihnen beiden! Seit hundert Jahren ist die Tyrannis verschwunden – helfen wir denn wachsen einer neuen Natur! (WH 86f.)

Folglich drängt er den Sohn zum Vaternord und gibt ihm seinen Revolver, denn „hier im Tode beginnt dein Leben“. Der Wandlungsprozess des Sohnes wird somit beschleunigt. Um „das Höchste, was wir besitzen“ (WH 93), zu erringen und die ganze Welt in Aufruhr zu setzen, ist der Sohn bereit, ins väterliche Gefängnis zurückzugehen und die „aktivistisch-revolutionäre Aktion“²²⁵ durchzuführen: „Tyrannen, ihr Väter, ihr Verächter alles Großen [...] Dein Intellekt reicht nicht aus zum Gedanken, so beuge dich vor der Tat! (WH 107). Die Bereitschaft des Sohnes zur Tat²²⁶ deutet den Abschied vom Freund, der sein Ziel erreicht hat, an: „Jetzt erst wirst du ganz du selbst sein. Ich nehme Abschied von dir. Du hast mich überholt. Ich kann dir nichts mehr geben“ (WH 92). Mit der Bereitschaft zum Vaternord kommt der innere Wandlungsprozess des Sohnes schließlich zum Endpunkt: Der Vaternord geschieht aber nicht. Denn der Vater stürzt aufgrund eines Schlaganfalls tot zu Boden, ehe der Sohn den Revolver abdrücken kann. Der Sohn wird nun nach der Überwindung seines Vaters zum frei handelnden und reifen Mann, der das Leben bejaht. Er hat sich zu einem neuen Menschen gewandelt. Der neue Mensch, „der die alten Fesseln gesprengt hat und aus sich heraus ein neues Gesetz schafft“²²⁷, verkörpert die Erfüllung seines Lebenswillens. Er steht seinem neuen Leben zuversichtlich und hoffnungsvoll gegenüber:

²²⁵ Horst Denkler, *Drama des Expressionismus*, S.186.

²²⁶ Hasenclever definiert die ‚Tat‘ nur als ‚ein letztes Machtmittel‘ gegenüber dem verachteten Typ des Bildungsphilisters, der den schöpferischen Geist missachtet, vgl. Bert Kasties, *Walter Hasenclever*, 124.

²²⁷ Walter Riedel, *Der neue Mensch. Mythos und Wirklichkeit*, Bonn 1970, S. 4.

Voll Frucht und voller Segen ist mein Sinn.
 Denn dem Lebendigen mich zu verbünden,
 hab ich die Macht des Todes nicht gescheut.
 Jetzt höchste Kraft in Menschen zu verkünden,
 zur höchsten Freiheit, ist mein Herz erneut! (WH 111)

4.2.1.2 Die Nebenfiguren in ihrer Wechselbeziehung zur Ich-Figur

Die Nebenfiguren beziehen sich auf den Sohn und treten entsprechend den Bedürfnissen des Sohnes im Laufe der Entwicklung des Wandlungs dramas auf, wie Gerhard P. Knapp feststellt: „Figuren und Zusammenhänge erstehen aus dem Blickwinkel des Sohnes; dieser Blickwinkel wiederum ist einem Wandlungs- bzw. Reifeprozess unterworfen.“²²⁸ Dazu schreibt Viviani folgenden Kommentar:

Hasenclever macht das im „Sohn“ ablaufende Geschehen der Wandlung sichtbar, indem er ihm Figuren entgegenstellt, die Emanationen des sich selbst erlebenden, sich wandelnden Zwanzigjährigen sind, d.h. Figuren, die nur aus der Sicht des Sohnes gesehen sind, der sich unter dem Eindruck der auf ihn zukommenden Sprechpartner wandelt.²²⁹

Demnach stehen alle anderen Figuren des Wandlungs dramas dem Protagonisten nur zeitweise zur Seite, führen und leiten ihn. Mit ihrer Hilfe kann sich die Ich-Figur weiterentwickeln.

Im Folgenden werden die wichtigen Nebenfiguren erörtert, die „im Hinblick auf den Wandlungsprozess des Protagonisten“²³⁰ existieren und deren Funktion in ihrer Wechselwirkung mit der Ich-Figur besteht.

²²⁸ Gerhard P. Knapp, *Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung – Bestandaufnahme - Kritik*, München 1979, S. 45.

²²⁹ Analisa Viviani, *Das Drama des Expressionismus*, S. 44.

²³⁰ Ebd. S. 98.

4.2.1.2.1 Die weibliche Nebenfigur

Das Fräulein

Am Schluss des ersten Aktes tritt das Fräulein, die dritte Gouvernante, auf. Sie ist als „Autoritätsperson, vom Vater zur Bewachung des Sohnes bestellt“²³¹ und für den Fortgang seines Wandlungsprozesses unentbehrlich. Sie steht an der Stelle der Mutter²³², wie der Freund äußert: „Hab keine Angst, sie ist gütig. Auch deine Mutter war eine Frau wie sie. Du wirst ihr Kind sein“ (WH 21). Das vom Sohn begehrte Fräulein interessiert sich trotz voller Hingabe nicht für „den eigenen Liebensrausch“, sondern nur für sein Glück (WH 34): „Alles flieht. Eins nur bleibt mir: Dein Glück“ (ebd.). Somit will sie „das ungestüme Blut ihres Geliebten beruhigen, ihn besänftigen und beglücken“.²³³ Sie sagt:

Mein kleiner Junge, komm zu mir, wenn es dich glücklich macht. Ich möchte dir so nahe sein. Ich streichle ja deine Hände, und wenn das geschieht, kann es nicht verloren gehen. Du sollst einmal voll Dankbarkeit an mich denken. Geh zu keiner anderen Frau. Ich will für dich sorgen. Und bei mir darfst du alles tun. (WH 30)

Am Schluss des Dramas, als Sohn und Fräulein sich wiedersehen, kann man ihre Mutterrolle noch deutlicher erkennen:

Nun bist du wieder hier – und dir zu Füßen
Vermischt sich Heimat mit dem Wunderland.
Ist keine Stimme nah, dich zu begrüßen:
Sei nun willkommen einer Mutter Hand!
Und deine Stirne, die so heiß gestritten,
ich will sie trocknen dir in Angst und Not.
Ich frage nicht; ich weiß, du hast gelitten. (WH 110)

So gibt sie ihm, der ohne Mutter nur mit strengem Vater aufgewachsen ist, als einzige Person mütterliche Liebe und ein Gefühl der Geborgenheit: „[...] du redest zu mir schöne und fremde Worte wie nie zuvor“ (WH 32). Trotz der Tatsache, dass der Sohn ihr weh tut und sie verlässt, ist sie bereit, sich für das sich erneuernde Leben des Sohnes zu opfern:

²³¹ Hanns Sachs, *Der Sohn*. Ein Drama in fünf Akten von Walter Hasenclever. Verlag Kurt Wolff, Leipzig 1914, In: *Imago*, Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften. Hg. v. S. Freud. Redigiert v. O. Rank und H. Sachs. v. Jg. (1917, H. 1), S. 43-48, zit. nach: Thomas Anz/ Michael Stark (Hg.), a.a.O. S. 155.

²³² Bernhard Diebold schreibt: „Sie bleibt mütterliche Seele, opfert sich, versteht seine Pein und läßt ihn von sich in die Welt zu andern Frauen; und am Schluß des Dramas in melodischen Versen sich aussingend; wie eine Mutter, die sich ihres reifen, großen Sohnes freut und seine Lebenslosung entgegennimmt“, Bernhard Diebold, *Anarchie im Drama* S. 296.

²³³ Hanns Sachs, a.a.O. 155.

Noch bist du bei mir, noch habe ich dich. Und weiß doch, daß ich dir nur eine kleine Spur bin im Garten des großen Gefühls. Komm, vielleicht hast du mich morgen schon vergessen. Und heute lieb ich dich so.

[...]

Ich bin trotzdem bei dir. Liebt ich dich denn, wenn ich dir nicht ein Opfer brächte? Ich weiß, daß ich zu vielen Tränen verurteilt bin. Aber das muß wohl so sein. Welche schmerzliche Seligkeit auf der schwankenden Brücke der Lust! (WH 30 und 31)

In ihrer grenzenlosen Liebe befreit sie den Sohn aus seinem düsteren, dunklen, lieblosen Leben und zeigt ihm den Weg zum inneren Mut und dem daraus resultierenden Selbstvertrauen. Sie verkörpert hier die positive Kraft, die eine innere Wandlung des Sohnes bewirkt. Sie ist ja die Quelle der Kraft und der Erkenntnis, ohne die er seine Suche einstellen müsste. Sie spornt ihn auch dazu an, vor den Vater hinzutreten.

Der Sohn: Lassen Sie mich noch Ihre Wärme fühlen, ehe der Frost des Wiedersehens mir am Herzen würgt. Könnt ich ihn überwinden! Durch Ihren Mund hörte ich die Stimme des Lebendigen und der Gnade. Doch werde ich versuchen, meinen Vater in Erhabenheit zu finden, wie der Gott der Freude mir in dieser Nacht verkündet ist.[...] Jetzt habe ich Mut alles zu tun, denn ich glaube an mich. (WH 29f.)

Sie fühlt sich nämlich dazu berufen, ein Wesen für ihn zu sein, das ihn beschützt und zum Licht begleitet (WH 32). Auch diese Begegnung mit dem Fräulein macht ihm die Realität seiner eigenen Existenz bewusst:

Nicht wildem Rausch noch schmerzlichem Erkennen-
Gib, Stunde, mich der tiefen Wonne hin:
Daß ich im ungeheuersten Verbrennen
Auf dieser Welt erfahre, wer ich bin. (WH 27)

Mit diesem Bewusstsein und mit dem Wunsch, ein Mann zu werden, geht er in die Welt, und nach der zum Manne machenden ‚Heldentat‘ scheint sie ihm nichts zu bieten, weil „er inzwischen reif geworden und gleichsam über das Fräulein hinausgewachsen ist“²³⁴. Er schiebt die mütterliche Gouvernante beiseite:

Kennst du den Knaben noch, der dir entschwindet?
O glaube nicht, ich kehre dir zurück. –
Wo ist ein Mensch, der das noch überwindet! (WH 110)

²³⁴ Georg-Michael Schulz, a.a.O. S. 120.

Adrienne

Der Sohn begegnet auf dem Wege der Wandlung der Dame Adrienne, die ihn in die verbotene und unerfahrene erotische Welt einführt. Im Gegensatz zu dem Fräulein weist Adrienne eine verführerische sexuelle Seite auf.

Sie spielt eine bescheidene Rolle im Drama – sie tritt nur im vierten Akt auf –, dennoch verdient ihr Auftreten besondere Aufmerksamkeit. Im Hinblick auf den Wunsch des Sohnes, ein Mann zu werden, fördert sie auch seinen Wandlungsprozess. Auch ihre Bemerkungen lassen ihn eine neue Welt erkennen, die er noch nie erfahren hat:

Der Sohn: Du weckst meine schlummernden Talente. Seitdem ich dich kenne, seh ich manches klarer in mir. Die Freude an eurem Geschlecht regt zum Denken an. Man findet immer wieder einen Weg zu sich. (WH 82)

Jedoch kann sie ihn in ihrer verführerischen Kraft zum Verderben führen und droht, ihn von dem ihm bestimmten Weg abzubringen. Der Sohn scheint bereit zu sein, ihrem überzeugenden Vorschlag zu folgen:

Adrienne: Mein Kleiner! Du hast keine Erfahrung in der Liebe, und von den schönsten Spielen verstehst du nichts. Du mußt erst erzogen werden. Ein Mann von deinem Stande braucht das. [...]

Der Sohn: Ich bin ein Anfänger in der Liebe: das wird mir mit Schrecken klar. Aber die Kunst ist groß, und ein junger Mann muß Bescheid wissen, bevor er die höhere Mathematik versteht. Ich nehme deinen Vorschlag an – unterrichte mich! (WH 78f.)

Doch um ihn vor diesem Zugrundegehen zu retten, kommt der Freund und weist ihn zurecht:

Der Freund: Ich komme einen Propheten zu sehn und finde einen kleinen Flüchtling, der verliebt ist. Du spielst deine eigne Persiflage! (WH 83)

[...]

[...] du [...] verkriechst dich hinter die Instinkte des Pöbels.“ (WH 85)

4.2.1.2.2 Der Freund der Ich-Figur

So bestimmt der Freund, „das andere Ich des Sohnes“²³⁵, durch seine Lebenserfahrungen und seine vollkommene Überlegenheit den Weg des Sohnes auf seiner Wandlung und leitet ihn über Raum und Zeit hinweg. Der Freund spielt die entscheidende Rolle im Wandlungsprozess des Sohnes, der sich von einem vor der Realität flüchtenden Jüngling zu einem die Wirklichkeit bejahenden, selbstbewussten und freien Mann wandelt.²³⁶

²³⁵ Bernhard Diebold, *Anarchie im Drama*, S. 295.

²³⁶ Vgl. Horst Denkler, *Drama des Expressionismus* S. 184.

Der Freund selbst ist in seinem Charakter gefestigt und macht selber keine Entwicklung durch im Gegensatz zu dem Sohn. Aber als Führer des Sohnes ist er eng verbunden mit der Entwicklung des Sohnes. In diesem Zusammenhang charakterisiert Bernhard Diebold den Freund wie folgt: „Er ist skeptisch, weltmüde, haßt Sterne und Liebe; und ist doch wieder Aufreizer zu Weib und idealer Tat“. ²³⁷

Evelein stellt in seiner Studie die Rolle des Freundes in Stationendramen zusammenfassend dar: Die Freunde sind „kontrastive Figuren, mit denen sich die Ich-Figur in ihrem Werdegang auseinandersetzen muß. Ihre Anschauungen verhalten sich polar zu denen der Ich-Person. Hinzu kommt, daß die Freunde die Ich-Person anhand ihrer eigenen Lebenserfahrungen mahnen, die von ihnen gemachten Fehler zu vermeiden“. ²³⁸

In dieser Hinsicht schärft der Freund dem Sohn ein, seine Ausschweifungen zu unterlassen, weil dieser sonst dieselben Fehler begeht wie er. Daher beschreibt er seinen Lebenslauf:

Der Freund: [...] Alles was mich reizte, das hab ich genossen. Das Zuwenig hat mich getötet, nicht das Zuviel. Ich kam zu dir, weil ich glaubte, du seiest noch rein und unberührt. Ich wollte dich warnen, hör auf mich! Ich bin verdorben im Paradiese und nun, wo ich fliehe, bin ich allein. (WH 19)

Ogleich er sich als „Freund“ des Sohnes vorstellt, kennt der Sohn ihn nicht:

Der Sohn: Ich sehe dich heute zum erstenmal ...
Der Freund: Wir haben uns lange nicht gesehen.(WH 16)

Nach Evelein ist der Freund hier „eine inkarnierte Wunschprojektion“²³⁹: Der Wunsch des Sohnes nach der „Freude des ewigen Seins“ (WH 16) ruft ihn hervor, einen Lebenskenner, der ihm den Weg zur erstrebten Lebensfreude zu zeigen vermag:

Der Sohn: Du trittst in dieses Zimmer zur rechten Zeit. Nicht umsonst hast du zwei Jahre vor mir die unfaßbare Welt gesehn. Eine Stimme rief dich, um mir armem Geschöpf zu helfen. (WH 18)

Überdies erscheint der Freund wie ein Engel, als der Sohn Gott um Hilfe bittet, „gefangen in bitterster Not“ (WH 48). Der Freund öffnet dem Sohn den Weg zur Freiheit und zum Leben außerhalb des väterlichen Käfigs. Er bietet sich dem Sohn als Helfer an und will ihm zur Flucht aus seiner familiären Enge verhelfen. Franz Norbert Mennemeier weist darauf hin,

²³⁷ Bernhard Diebold, a.a.O. S. 295.

²³⁸ Johannes F. Evelein, *August Strindberg und das expressionistische Stationendrama*, New York/ Washington, D.C./Baltimore/ Bern/ Frankfurt a. M./ Berlin/ Vienna/ Paris 1996, S. 157.

²³⁹ Ebd. S. 155.

dass er „eine zwielichtige Gestalt, [...] dramatischer Helfer beim Übergang von der ‚bürgerlichen‘ Isolation zum Leben draußen“²⁴⁰ ist.

Er spornt den Sohn zur Rebellion an und wird ihm zur lebensbejahenden Kraft. Er leitet den Sohn auch durch seine Gedanken. Denn er selber ist nicht fähig, sein Programm aus eigener Kraft zu realisieren. Er braucht die „Jugend und die Glut des Hasses“ (WH 86) des Sohnes zur Durchführung seines Programms und zur Revolution. „Ich bin kein Redner. Die Flamme ist mir versagt. Ich würde am Ende selber gegen mich sprechen“ (WH 85). Das fällt dem Sohn selber auch auf, er weiß nicht mehr genau, was von ihm erdacht und was ihm vom Freunde aufgezwungen wurde:

Der Sohn: [...] Ich mußte mich fragen, wer ich bin. Der Verdacht liegt nahe, daß deine Hilfe nicht ganz so parteilos war. Ich beklage mich nicht über meine Rolle – aber -

Der Freund: Ich gebe zu, daß mein Wille über dir geherrscht hat. Ich mißbrauchte dich von Anfang an. (WH 85)

Als seine politischen, aktivistischen Grundgedanken vollkommen auf den Sohn übergegangen sind, verneint der Freund jedoch selber sein eigenes Leben: „Er wird es tun. Triumph! – Hier ist meine Kraft zu Ende“ (WH 96). Er existiert nur, solange der Sohn seiner Hilfe bedarf. Dann muss er sterben, weil „der Freund seine Rolle als anstachelndes und provokatives Alter ego des noch unsicheren Sohnes erfüllt und dieser nach seiner großen Rede und dem sexuellen Erwachen zu sich selbst gefunden hat“.²⁴¹

4.2.1.2.3 Die Auseinandersetzung der Ich-Figur mit den Eltern - Die Gestaltung des Generationenkonflikts

Die Jugend, bisher aus dem öffentlichen Leben der Nation ausgeschaltet und angewiesen auf eine passive Rolle des Lernens, auf eine spielerisch-nichtige Geselligkeit und nur ein Anhängsel der älteren Generation, beginnt, sich auf sich selbst zu besinnen. Sie versucht, unabhängig von den trägen Gewohnheiten der Alten und von den Geboten einer hässlichen Konvention, sich selbst ihr Leben zu gestalten.²⁴²

Angesichts dieses Versuches der Jugend wurde die „Ablehnung der anachronistisch gewordenen bürgerlichen ‚Väterwelt‘ der Gründergeneration durch die Söhne der bürgerlichen

²⁴⁰ Franz Norbert Mennemeier, *Modernes Deutsches Drama*, Bd.1: 1910-1933, München 1973, S. 55, zit. nach: Johannes F. Evelein, a.a.O. S. 156.

²⁴¹ Helmut Scheuer, a.a.O. S. 142.

²⁴² Zit. nach: Klaus Siebenhaar, *Klänge aus Utopia, Zeitkritik, Wandlung und Utopie im expressionistischen Drama*, Berlin/ Darmstadt 1982, S. 35.

Mittelschichtenintelligenz“²⁴³ eines der wichtigsten Charakteristika des literarischen Expressionismus um 1910. Ihre Auflehnung gegen das als ‚bedrückend‘ und spießbürgerlich empfundene wilhelminische Elternhaus findet ihren inhaltlichen und formalen Ausdruck besonders im expressionistischen Drama. Darin bedeutet die Auseinandersetzung des Sohnes mit den Eltern symbolisch die Abrechnung mit einer autoritären, erstarrten und entleerten traditionellen Gesellschaft. Die Darstellung dieser „Konfliktsituation zwischen Eltern und Kind, Alt und Neu, traditionsträchtigen und revolutionärem Gedankengut im Drama“²⁴⁴ fungiert demnach als Spiegelung der „gesellschaftliche[n], pädagogische[n], soziokulturelle[n] Unerträglichkeiten und Spannungen“²⁴⁵ in der Gesellschaft der wilhelminischen Ära überhaupt.

Wie Gerhard Knapp einmal festgestellt hat, liegen die Wurzeln des Generationenkampfes zu einem großen Teil im gesellschaftlichen Gefüge, in dem sich die Ich-Gestalt nicht mehr zurechtfindet.²⁴⁶ Der Generationenkonflikt ist für den Expressionismus geradezu „ein Paradethema“²⁴⁷, mit dem sich der Dramatiker beschäftigt, um den Bruch und die Unversöhnlichkeit des Ichs mit seinem Milieu darzustellen.

Diese Konfrontation zwischen Vater und Sohn gibt auch im Drama *Der Sohn* den Hintergrund der dramatischen Vermittlung des Wandlungsvorgangs ab.²⁴⁸ Walter Hasenclever thematisiert hier persönliche Kindheits- und Jugenderlebnisse²⁴⁹ und bringt zugleich den Kampf seiner Generation gegen die geistlosen Väter zur Darstellung.²⁵⁰

²⁴³ Rüdiger Steinlein, *Theaterkritische Rezeption des expressionistischen Dramas: Ästhetische und politische Grundposition*, Kronberg Taunus 1974, S. 268.

²⁴⁴ Johannes F. Evelein, a.a.O. S. 157.

²⁴⁵ (Rosenbusch, Jugendbewegung, 174), hier zit. nach: Klaus Siebenhaar, a.a.O. S. 35.

²⁴⁶ Vgl. Gerhard P. Knapp, a.a.O. S. 104.

²⁴⁷ Klaus Mackowiak, Walter Hasenclever, in: Alo Allkemper/ Norbert Otto Eke (Hg.), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2000, S. 200-215, hier S. 208.

²⁴⁸ Vgl. Gerhard Knapp P., a.a.O. S. 45.

²⁴⁹ Pinthus weist darauf hin, „daß der Vater den Sohn Walter mit der Reitpeitsche zu verprügeln pflegte, daß er ihn morgens bis kurz vor Schulbeginn die Aufgaben überhörte, so daß der Junge unter Erbrechen und krampfhaften Zuckungen zur Schule gerast kam“, Walter Hasenclever, *Gedichte. Dramen. Prosa*, hrsg. und eingel. von Kurt Pinthus, Reinbek bei Hamburg, S. 10, hier zit. nach: Helmut Scheuer, a.a.O. S. 136.

²⁵⁰ „Die Auseinandersetzung mit dem Vater und die abenteuerliche Flucht aus Lausanne verarbeitet Hasenclever später in dem Drama *Der Sohn*, das 1913 in Leipzig und an der belgischen Küste, in Heyst sur Mer, entsteht. Das Stück wird über den autobiographischen Kern hinaus zum Fanal des Aufstands der Jugend gegen die Väter des Spätwilhelminismus und zum Paradigma expressionistischer Theaterkunst, vor allem durch die Mannheimer Aufführung 1918 unter der Regie von Richard Weichert, die für Hasenclever selbst zum ‚stärksten Theatererlebnis wird‘, bei dem der Vorhang am Ende achtzehn Mal fällt und ‚Publikum und Presse

Viviani weist zu Recht darauf hin, dass Hasenclever „das Geschehen mit der Demonstration der Wandlung des Jünglings zum reifen Mann objektiviert und die Handlung zum Prinzipienkampf der Generationen steigert. Damit löst er das Wandlungsgeschehen vom Sonderschicksal irgendeines Sohnes“²⁵¹. Kurt Pinthus sieht dieses Stück als ein ‚Exempel‘ an für das, „was im Kopfe mancher Jüngerer programmatisch und gehofft vorhanden war“.²⁵² „Hasenclever“, betont Helmut Scheuer, „nimmt also mit seinem Drama *Der Sohn* teil an dieser so wichtigen Debatte über die zukünftige Rolle der Jugend in Deutschland, die dem ‚Helden im Familienkreise‘ die Macht abringen und gegen die ‚hundsfüttische Sklaverei‘ protestieren wollte“.²⁵³

Hasenclever lässt das Unbehagen und die Kritik der Jugend an dem tyrannischen Alter, an dem herrschenden System und an jeder Art von Autorität bürgerlicher Lebensverhältnisse²⁵⁴ sowie den revolutionären Anspruch auf eine Veränderung der bestehenden Verhältnisse sich hier intensiv und radikal artikulieren.

Daneben spielt der Vater eine bedeutende Rolle als „Gegenpol zum Sohn, der allerdings durch seine Starrheit und seinen Widerstand die Wandlung beschleunigen hilft“²⁵⁵ und als Vertreter des autoritären wilhelminischen Wertesystems.²⁵⁶

Durch die Personifizierung seines Schicksals projiziert der Sohn sein Leid auf eine ihm bösgesinnte „unerschütterliche und ordnende Macht“²⁵⁷, den

ekstatisch‘ reagieren“, Dieter Breuer (Hg.), *Walter Hasenclever: 1890-1940*, 2. Aufl., Aachen 1996, S. 40.

²⁵¹ Annalisa Viviani, *Das Drama des Expressionismus*, S. 96.

²⁵² Dieter Breuer (Hg.), a.a.O. S. 42.

²⁵³ Helmut Scheuer, a.a.O. S. 139.

²⁵⁴ „Der Eigenwille des Kindes soll gebrochen und der ursprüngliche Wunsch nach freier Entwicklung seiner Triebe und Fähigkeiten durch den inneren Zwang zur unbedingten Pflichterfüllung ersetzt werden. Die Unterordnung unter den kategorischen Imperativ der Pflicht ist von Anfang an ein bewusstes Ziel der bürgerlichen Familie gewesen, Max Horkheimer, in: *Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung (Paris 1936)*, Lüneburg²1987, S. 50, hier zit. nach: Helmut Scheuer, a.a.O. S. 138.

²⁵⁵ Analisa Viviani, *Das Drama des Expressionismus*, S. 98.

²⁵⁶ „Der Konflikt mit den Eltern, insbesondere mit dem Vater, der wie sein Kaiser alles ablehnt, was die althergebrachte Ordnung bedroht, bleibt nicht aus. Das verbindet ihn mit zahlreichen Altersgenossen, die um 1910, zumeist mit Studienbeginn, den Anschluß an die europäische Moderne suchen: an die Stelle der säbelrasselnden ‚Macht‘ setzen sie den ‚Geist‘, und in diesem Geiste der Liebe, der Menschwürde und Brüderlichkeit wollen sie, freilich die eigenen Kräfte überschätzend, das Angesicht der Erde erneuern. Schlagworte wie Vitalismus, Aktivismus, Expressionismus bezeichnen diese Aufbruchbewegung, zu der Hasenclever mit Recht gezählt wird“, Dieter Breuer (Hg.), a.a.O. S. 16.

²⁵⁷ Peter Uwe Hohendahl, *Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama*, Hamburg 1967, S. 81.

Vater, mit dem er konfrontiert wird, wobei er in der tyrannisierenden Vatergestalt sein eigenes ihm vorbestimmtes Schicksal erkennt.

Der Vater – ist das Schicksal für den Sohn. Das Märchen vom Kampf des Lebens gilt nicht mehr: im Elternhaus beginnt die erste Liebe und der erste Haß. (WH 11)

Der Vater erscheint hier, um der Wandlung des Sohnes als Widerstand entgegenzustehen und als Bestimmung des gesellschaftlichen Rahmens, aus dem der Sohn auszubrechen versucht.

Der Sohn übt im ersten Akt scharfe Kritik an seinem autoritären Vater, der erst im Gespräch mit dem Hauslehrer erwähnt wird:

Der Sohn: [...] Mein Vater wird niemals dulden, daß jemand auf der Welt mein Freund ist. Ich habe die Süßigkeit eines ärmsten Bewohners noch nie gekostet. Und weshalb redet er nicht mit mir über Gott? Weshalb spricht er nicht von Frauen? Weshalb muß ich heimlich Kant lesen, der mich nicht begeistert? Und weshalb dieser Hohn über alles, was doch weltlich ist und schön? (WH 12)

So kontrolliert der Vater die Freizeit des Sohnes und die Auswahl der Lektüre, wobei allein die Autorität des Vaters dominiert. Er hält sogar den Sohn mit der Hundepeitsche in strengster Zucht, nur um der beruflichen Zukunft willen. Unverhohlen postuliert er seine väterliche Fürsorgepflicht: „Du bist noch mein Sohn, und ich muß die Verantwortung tragen. Was du später mit deinem Leben tust, geht mich nichts an. Heute habe ich zu sorgen, daß ein Mensch aus dir wird, der sein Brot verdient, der etwas leistet“ (WH 37). Aber der Erfolg des Sohnes ist nicht für dessen Leben selbst von Bedeutung, sondern für die Ehre des Vaters, damit er dessen Namen keine Schande macht: „[...] ich habe für meine Ehre mit dem Säbel gefochten. Ich trage noch die Spuren, [...] ich muß mein Haus rein halten“ (WH 100f.). Dabei versucht er den Sohn vor der „Fäule dieser Zeit“ (WH 44) und vor dem „Gift unserer Zeit“ (ebd.) zu schützen: „Tat ich nicht recht, dich fernzuhalten von allem, was hässlich und gemein ist! (ebd.) [...] Die Jugend von heute läuft ja Sturm gegen alle Autorität und gute Sitten“ (WH 99). „Unsre jungen Leute werden schlimmer und verderbter von Tag zu Tag“ (WH 101). Es ist „meine heiligste Pflicht, die Verirrung zu kämpfen“ (ebd.). Er kann „Ungehorsam“ (WH 43) und „Unkeuschheit“ (WH 45) des Kindes nicht dulden, sondern erwartet von ihm nur das Bekenntnis des „Dankes“ (ebd.) und der „Ehrfurcht“ (WH 38). Hier erweist sich das Erziehungsmodell des Vaters nun als anachronistisch und als Folge einer verlogenen bürgerlichen Bildungsvorstellung. Er kann und will das gesteigerte Bedürfnis des Sohnes nach vielfältigen praktischen Lebenserfahrungen nicht verstehen. Er versucht sie sogar mit der „äußerste[n] Strenge“ (WH 99) zu unterdrücken und zu verhindern.

In der ersten Konfrontation zwischen Vater und Sohn prallen die gegensätzlichen, disparaten Lebenseinstellungen und Erziehungsideale unvermittelt aufeinander, und es zeigt sich die tiefe Kluft zwischen beiden:

Der Vater: [...] Was willst du denn noch von mir?

Der Sohn: *feurig* Das Höchste! Zerreiße die Fesseln zwischen Vater und Sohn – werde mein Freund. Gib mir dein ganzes Vertrauen, damit du endlich siehst, wer ich bin. Laß mich sein, was du nicht bist. Laß mich genießen, was du nicht genossen hast. Bin ich nicht jünger und mutiger als du? So laß mich leben! Ich will reich und gesegnet sein. (WH 41)

Aber seine dringliche Bitte um Freiheit und Freundschaft als Mann lehnt der Vater eisig ab. Er verlacht den Sohn und demütigt ihn mit Hohn:

Der Vater: [...] Ich habe mich in dir getäuscht – du bist schlecht – du bist nicht von meiner Art. Aber noch bin ich dein Freund und nicht dein Feind, deshalb züchtige ich dich für dieses Wort, wie du es verdient hast.

Er tritt auf ihn zu und schlägt ihn kurz ins Gesicht.

Der Sohn: *nach einer langen Weile* Du hast mir hier im Raum, auf dem noch der Himmel meiner Kindheit steht, das Grausamste nicht erspart. Du hast mich ins Gesicht geschlagen vor diesem Tisch und diesen Büchern – und ich bin doch mehr als du! Stolzer hebe ich mein Gesicht über dein Haus und erröte nicht vor deiner Schwäche. Du hassest ja nur den in mir, der du nicht bist. Ich triumphiere! (WH 42)

Der Vater: Du kamst nicht in Not, du kamst in Ungehorsam. Deshalb schlug ich dich. [...] Ich bin ein Mann und habe Erfahrungen, die du nicht hast. Du bist noch ein Kind. (WH 43)

Wie aus dem Zitat hervorgeht, stehen hier „Wille gegen Wille“, „Mensch gegen Schicksal“, der eine ist „das Schicksal des Anderen“.²⁵⁸

Nach dem vergeblichen Versuch, sich mit seinem Vater zu versöhnen, steigert sich der Generationenkonflikt im folgenden maßlos und zwingt den Sohn zum endgültigen Bruch mit dem Vater: „Mein Leben komme nun über mich! Es ist Zeit, Abschied zu nehmen, deshalb stehn wir hier voreinander. [...] Verlassen sei die Öde deines Hauses und die Täglichkeit deiner Person. Ich fühl’s, ich geh einer glücklichen Erde entgegen. Ich will ihr Prophet sein“ (WH 44).

Der Konflikt zwischen Vater und Sohn führt zur Befreiung aus einem erstickenden Milieu und darüber hinaus zum Kampf gegen alle Unterdrücker für alle geknechteten Jünglinge: „Seine Peitsche erreicht mich nicht mehr. Unten wartet meine Schar. Es sind Kerle mit Waffen darunter. Vielleicht fühlen sie alle wie ich, dann will ich sie rufen zur Befreiung des Jungen und Edlen in der Welt. Tod den Vätern, die uns verachten!“ (WH 51f.). So bekommt dieses Drama einen prononciert politischen, für die expressionistische Dramatik modellhaften Charakter:

²⁵⁸ Bernhard Diebold, *Anarchie im Drama*, S. 294.

Das „Spiel des Sohnes zum Vater“ stellt exemplarisch das „Vorspiel des Bürgers zum Staat“²⁵⁹ dar.

Der Sohn Hasenclevers zeigt hier „mit seiner typisch expressionistisch-abstrakten Figurengestaltung - gegenüber stehen sich die Protagonisten ‚Der Sohn‘ und ‚Der Vater‘ - deutlich, daß die Entwicklung des Sohnes zu einem autonomen Ich nur durch die Überwindung des Vaters möglich ist“²⁶⁰. So muss der Vater am Ende durch einen Herzschlag sterben, „um Platz für die neuen [Menschen] zu machen“²⁶¹. Der Sohn geht über den Tod seines Vaters in eine neue Welt. Somit wird der Vaternord in expressionistischen Dramen wie in Reinhard Sorges *Der Bettler* und Arnold Bronnens *Vaternord* zum Symbol der „Ablösung von der Gemeinschaft des Alten“²⁶².

4.2.2 Kim U-Jin (1897-1926): *Nanpa (Der Schiffbruch 1926)*

4.2.2.1 Der Wandlungsprozess der Ich-Figur

Während Hasenclever in seinem Drama die Wandlung des Sohns als „aktivistisch-revolutionäre Aktion“²⁶³ für das Fünf-Akte-Schema vorführt und zugleich den Sohn als einen neuen Menschen an die Schwelle des neuen Lebens führt, zeigt Kim U-Jin in seinem Drei-Akte-Drama *Nanpa* den inneren Wandlungsvorgang des Protagonisten, der sich durch die Bereitschaft zum Tod von der Kette des Schicksals befreit und so zur Erlösung gelangt.

Wie im *Sohn* Hasenclevers dient der erste Akt der Exposition und löst zugleich den Wandlungsprozess des Dichters aus. Hier zeigt sich auch eine monologische zentrale Ich-Figur, der Dichter, der sich bei der Mutter über seine Unvollkommenheit beklagt.

Er hegt das Gefühl dauernder Unzulänglichkeit, was sich in Zorn und Enttäuschung gegenüber der Mutter äußert:

Der Dichter: Warum haben Sie mich so unvollkommen auf die Welt gebracht? Sie hätten entweder von Anfang an auf mich verzichten, oder mich schön, adlig und vollkommen auf die Welt bringen müssen. (UJ I 67)

²⁵⁹ Walter Hasenclever, *Kunst und Definition*, S. 40.

²⁶⁰ Silvio Vietta/ Hans-Georg Kemper, a.a.O. S.180.

²⁶¹ Armin Arnold, *Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen*, Stuttgart/ Berlin/ Köln/ Mainz 1966, S. 59.

²⁶² Gerhard P. Knapp, a.a.O. S. 47.

²⁶³ Horst Denkler, *Drama des Expressionismus*, S. 186.

Der Dichter betrachtet sich selbst als einen Mislungenen bzw. einen Sklaven des Schicksals, da er durch seine innere Unruhe nicht mehr imstande ist, zu schreiben und gegen die Wirklichkeit zu kämpfen, die ihm respektlos entgegensteht.

Er empört sich und lehnt sich gegen die verhängnisvolle Schicksalsmacht auf, die für sein Leiden verantwortlich ist. Diese bedrohliche, ihm zum Schicksal gewordene Wirklichkeit verkörpert sich hier in der älteren Generation, mit der er sich immer wieder auseinandersetzen muss. Die alle zur alten Generation gehörenden Figuren wie der Vater, der Teufel, die Stiefmutter und die Ahnentafel²⁶⁴ fordern den Dichter zur Pflichterfüllung als der erste Sohn der patriarchalischen, konfuzianischen Großfamilie auf: „Der Dichter soll zuerst die Pflicht des Enkelsohnes und des Sohnes erfüllen, bevor er Dichter wird“ (UJ I 83).

Aber der Dichter strebt nun nach Befreiung aus seiner schicksalhaften Verbundenheit mit der Familie:

Der Dichter: Ich bin an die unausweichliche Kausalität gefesselt. [...] Befreie mich von ‚der adeligen Familie‘ und der Abstammung von der ‚heiligen Silla-Familie‘. (UJ I 71)

Ziel des Dichters ist die Überwindung dieser verhängnisvollen Schicksalsmacht und zugleich der ihm von seiner Umwelt vermeintlich zugefügten Schmerzen. Er hofft, durch die Überwindung einen Zustand der Freiheit und des Glücks zu erreichen. Dies ist jedoch nicht durch passives Hinnehmen, sondern nur durch den aktiven Prozess des inneren Ringens mit seinem Schicksal zu erreichen.

Es fehlt ihm jedoch dazu die Kraft sowie der Mut. Der Dichter stößt immer wieder auf den wachsenden Zwang der älteren Generation und seinen Wunsch nach dem auf der Individualität beruhenden eigenen Leben: „Ah, gebt mir die Kraft. Nur die Kraft, die alles überwinden kann“ (UJ I 73). Die Kluft zwischen ihm und der Umwelt wird nun immer größer, bis er zu der Einsicht kommt, dass sein Streben vergeblich ist.

Aber die Mutter, die auf der Seite des Sohnes steht, versucht ihn zu ermutigen und ihm bewusst zu machen, dass er seine Unvollkommenheit überwinden und gegen die Wirklichkeit kämpfen muss. Demnach zwingt die Mutter den Sohn, der nur klagend vor der Realität zu fliehen versucht, zur Wandlung:

Der Dichter: (weinend) Warum ist es so? Warum ist mir so weh!

Die Mutter: Weinen zu können ist noch vernünftiger als nicht weinen zu können. Aber geh hinaus und schau die Wirklichkeit an. Und kämpfe gegen die unvollkommenen und verdorbenen Menschen wie mich.

Der Dichter: Nein. Das mag ich nicht. Ich habe Angst. Ich würde vor Angst sterben. Sie sagen nun, dass ich kämpfen und die Wirklichkeit anschauen soll. Aber wieso haben Sie mich so unvollkommen auf die Welt gebracht!

²⁶⁴ Die „Ahnentafel“ verkörpert hier die verstorbene Großmutter.

Die Mutter: Ach, du lästiger Junge. Weil du unvollkommen bist, sollst du eben kämpfen! Hast du noch nicht verstanden? Du unklarer Kopf! [...]

Die Mutter: Die Zeit ist gekommen! Die Zeit ist gekommen! Geh in die Welt hinaus! (UJ I 69)

Im ersten Auftritt des zweiten Akts wird das Wandlungsgeschehen konkretisiert, indem der Konflikt zwischen dem Dichter und seinen Eltern bzw. seiner Großmutter eskaliert. Der Dichter begegnet seiner Geliebten, die ‚die weiß gekleidete Frau‘ genannt wird. In ihrer Liebe will er Ruhe finden. Doch versuchen die Mutter und die Großmutter eifrig, ihn von ihr zu trennen, weil ihn ihre Erkrankung an Tuberkulose zu Tode bringen kann. Angesichts der geistigen Zerrissenheit und des Verlustes der Geliebten versucht er, sich aufzuhängen. Aber dieser Selbstmordversuch wird durch den Vater verhindert. Der Vater will, dass er sich als erster Sohn weiter um die Blüte der adeligen, großen Familie kümmert, so wie sein Vater das schon getan hat. Sein Leib und seine Seele sollen vollkommen der Familie dienen und für sie geopfert werden. Damit ist völlig ausgeschlossen, die zwischen dem Dichter und seiner Umwelt entstandene Kluft zu überbrücken. Hoffnungslos weint der Dichter bei seiner Mutter:

Der Dichter: Um ein Nachkomme dieser adeligen Silla-Familie zu werden, hätte ich wenigstens vor siebzig, achtzig Jahren leben sollen. Zwischen ihm [dem Vater] und mir gibt es den Großen Ozean. Wie soll ich ihn überspringen? Ah, aber Mutter, ich will lieber springend sterben. Ich kann ihn nicht überspringen. Was soll ich tun? Ich bin blind. (UJ I 75, in der Übersetzung von Park Ok-Jin)

Um alle schmerz erfüllten Zweifel zu vergessen, trinkt der Dichter gierig den Alkohol aus dem verführerisch funkelnden, goldenen Kelch, den ihm der Vater überreicht.

Der zweite Auftritt des zweiten Aktes bildet den Wendepunkt. Der Dichter bricht unter verzweifelter Protest gegen die Unterdrückung der Familie aus, indem er sich dem Rausch einer dionysischen Sinnenlust mit ‚der purpurrot gekleideten Frau‘ hingibt. Deswegen wird er selbst von seinen Freunden verhöhnt:

Der erste Freund: Der Mensch scheint ähnlich wie das Meer an der Grenze, das nicht nur reines Wasser, sondern auch schmutziges Bachwasser einsaugt.

Der zweite Freund: (Alkohol trinkend) Ah, hahahaha, du hast Recht. Wer sollte es wissen, dass der anständige Mensch so was tut! Wir sind keine Götter!

Der dritte Freund: Wenn wir ihn so lassen würden, muss er grundlos untergehen. Können wir ihn einfach im Stich lassen? (UJ I 76)

Da tritt Vivie, die Verkörperung einer emanzipierten modernen Frau, vor dem hilflosen Dichter auf, um ihn vor seinem Untergang zu bewahren. Diese Begegnung mit Vivie erweist sich überdies auch als eine endgültige Befreiung vom Leiden an der Umwelt, die mit ihrem Unverständnis

aufgrund des konfuzianischen Prinzips seiner Ich-Werdung im Wege steht. Vivie bietet ihm ein neues Lebensbild:

Vivie: Das Leben ist wie eine wippende Schaukel, die entweder nach oben oder nach unten fahren muss, d.h. entweder sterben oder leben. Wenn Sie sich doch statt zum Sterben zum Leben entscheiden, müssen Sie stark und tapfer ein glänzendes Leben wie der Sonnenschein gestalten.(UJ I 77)

Demnach fordert sie ihn dazu auf, so wie sie selbst die Beziehung zu seiner Familie und zu seiner Vergangenheit abubrechen, damit er endlich die alte Gesellschafts- und Familienordnung überwinden und sich von seinen familiären Bindungen befreien kann. Die Auseinandersetzung mit Vivie hat ihn verunsichert und gleichzeitig einen neuen Wunsch nach der Verwirklichung des erwünschten freien Lebens entstehen lassen:

Vivie: Brechen Sie die familiäre Beziehung wie ich ab. Entsagen Sie der Beziehung. Dann hat sie ja keine Gewalt mehr über Sie.

Der Dichter: Hab ich aber die Kraft dafür?

Vivie: Die haben Sie. Die Beziehung zur Mutter können Sie noch leichter zertrennen als die Fingernägel abschneiden. [...]

Der Dichter: Wenn es möglich wäre, wenn es möglich wäre.

Vivie: Komm, folge mir.

Der Dichter: (tief begeistert) Ah. (UJ I79f.)

Aber er widersteht dem verführerischen Angebot Vivies, als er die Kälte in ihr spürt: „Oh wie kalt ist diese Hand! Die kalte Hand wie Eis!“ (UJ I 87). Denn er sieht ein, dass er durch das Leben, das nur aus dem egoistischen Interesse des Individuums besteht, wiederum der lügnerischen Gesellschaft verfallen würde: Der Dichter: „Ah, Vivie! Vivie, die mich betrogen hat“ (UJ I 84). Damit aber wäre auch sein Selbst verloren. Schließlich distanziert sich der Dichter von Vivie, die sich in einen *Caro Nome*²⁶⁵ verwandelt:

Der Dichter: Der Glaube an die Vernunft löst sich allmählich auf.

Der Dichter: [...] Ich kann an den Sieg der Vernunft von jetzt an nicht mehr glauben.

Caro Nome: Was für einen Unsinn sagen Sie da?

Der Dichter: Aber es ist doch die Wahrheit, wie die Eichenblätter im Sommer so aufblühen und dann im Herbst abfallen. Es ist eine unabänderliche Tatsache.

Caro Nome: Aber der Frühling kommt wieder wie ich.

Der Dichter: Ah, Enttäuschung der Vernunft. . .

(UJ I 85, in der Übersetzung von Park Ok-Jin)

Der Dichter erkennt die Sinnlosigkeit der Wirklichkeit bzw. die Nichtigkeit der menschlichen Existenz, die wie ein Schiff ist, das an einer

²⁶⁵ In *Nanpa* benennt Kim Vivie mit dem Namen „Caro Nome“, mit dem er sich an die gleichnamige Arie aus dem „Rigoletto“ von G.F. Verdi anlehnt, vgl. dazu S.100f. dieser Arbeit.

Klippe zerschellt und auseinander bricht. Er ist bereit, sich von der Welt zu verabschieden, denn er kann keinen Kompromiss zwischen der alten konfuzianischen Gesellschaft und dem modernen Individualismus eingehen:

Caro Nome: (stürzend und seine Hände fassend) Was tun Sie denn? Sie müssen leben. Das Leben ist wie eine wippende Schaukel. Sie müssen leben.

Der Dichter: Früher hat uns die Vernunft geführt, aber jetzt die Wahrheit. Deswegen ist es ein Schiffbruch.

Caro Nome: Reißen Sie sich zusammen. Sie müssen sich am Schwimmbrett festhalten.

Der Dichter: Soll ich Ihnen folgen (in der Stimme der Emphase) Das ist unmöglich. [...] Ich dachte, dass das Leben eine springende Schaukel ist. Jetzt weiß ich doch genau, dass das Leben wirklich eine bittere Ironie ist. (Stürzend) Ah, Caro Nome! Sie wissen auch nicht, wer, was Sie sind, außer dass Sie aus Erde geschaffen wurden. (UJ I 86)

Der Dichter gelangt nicht zur Ich-Werdung wie Hasenclevers Sohn, aber am Ende seiner Wandlung gelangt er zur Einsicht in die Vergeblichkeit des Strebens nach Selbstfindung sowie in die Vergänglichkeit des Lebens. Damit wird sein Wandlungsprozess zu Ende geführt. Vor seinem Tod findet der Dichter die Befreiung vom Leben, indem er den Einklang mit dem Selbst in der schicksalsbejahenden Haltung findet:

Die Mutter: Die Zeit ist gekommen.

Der Dichter: Könnte der Schiffbruch so glücklich sein?

Die Mutter: Möchtest du deinen Vater nicht sehen? Deine Stiefmütter? Deine Brüder?

Der Dichter: Das ist wie Feuer und Wasser. Lass mich allein sinken. Ah könnte der Schiffbruch so glücklich sein? Könnte der Schiffbruch so glücklich sein?

Der Mutter : Das Versprechen ist erfüllt. (UJ I 88)

Im Unterschied zu Hasenclevers Sohn versucht der Dichter nicht, durch die aktive und revolutionäre Auseinandersetzung mit der Welt zum neuen Menschen und damit zur Beendigung des Leidens zu gelangen, sondern er erreicht den Gipfel seiner Schmerzen, der zugleich Moment der „Wesentlichwerdung“ bzw. „Läuterung“ seines Lebens ist: Der Dichter: „Es tut mir schrecklich weh. Aber es ist süß wie Honig“ (UJ I 88). Indem er ins Wasser bzw. in den Mutterleib zurückkehrt, zeigt sich im buddhistischen Sinn ein Neubeginn zum neuen Leben. Denn das Wasser bedeutet im Buddhismus „ein Symbol für die ständig wechselnde, illusionäre Welt, die es auf dem Weg ins Nirwana zu durchschreiten und zu überwinden gilt“.²⁶⁶

Zusammenfassend kann man die Grundhaltung des Dichters und seinen Wandlungsprozess in Bezug auf die asiatische Weltanschauung erklären: Nach buddhistischer Auffassung ist die Welt ein Leidensweg und der

²⁶⁶ Fritz Glunk, *Das große Lexikon der Symbole*, Bindlach 1997, S. 90.

Mensch durchläuft eine Zeit der Entwicklung und Läuterung, die ihn durch mehrere Erdenleben in den Zustand der Seele im Nirwana führt. Um diesen Zustand zu erreichen, ist es notwendig, sich über die eigenen Leidenschaften, die zur Befriedigung menschlicher Sinnenlust dienen, zu erheben. Chung Kyu-Hwa weist zu Recht auf die damit zusammenhängende ostasiatische Weltanschauung hin: „Nach der ostasiatischen Weltanschauung geht der Mensch den Weg seines eigenen Schicksals. Was das Schicksal des Menschen bestimmt, ist weder allein äußerlich noch allein innerlich, sondern beides, d.h. Innen und Außen bilden miteinander das Schicksal. Jeder Mensch soll das eigene Schicksal und das des Weltalls als solches erkennen und anerkennen“.²⁶⁷ Diese Ansicht liegt dem Stück Kims zu Grunde. In dieser Hinsicht ist der Dichter ein Inbegriff des leidenden asiatischen Menschen. Und der Dichter ist gleichsam der Verkünder der harten Wahrheit des Lebens der modernen koreanischen Dichter um 1920, die sich in der Epoche des Übergangs zwischen der eigenen und der fremden Identität bzw. den alten feudalistisch-konservativen und der neuen westlichen Ideen der Freiheit befinden und darunter leiden.

4.2.2.2 Die Nebenfiguren in ihrer Wechselbeziehung zur Ich-Figur

Im Drama *Nanpa* weist auch Kim die Nebenfiguren nur als „Träger einer bestimmten seelischen Haltung“²⁶⁸ des Dichters aus, so wie die Figuren in Hasenclevers Stück *Der Sohn*. Hier übernehmen vor allen Dingen die Frauengestalten bei seiner Wandlung eine bedeutende Rolle. Evelein weist auf die Funktion der Frauengestalt hin:

Es wird deutlich, daß die weibliche Figur dem Seelenleben des Mannes entspringt, der sich einer inneren Leere bewußt ist und seinen Wunsch nach Erfüllung einer in seinem Unterbewußten brennenden Sehnsucht auf eine Frau projiziert. Daraus resultiert eine Abhängigkeit der Frau von der männlichen Hauptgestalt, die sich in der Regel zur gegenseitigen Abhängigkeit entwickelt.²⁶⁹

Dafür sind in diesem Drama unter anderen die Mutter und Vivie geeignete Beispiele.

²⁶⁷ Kyu-Hwa Chung, a.a.O. S. 123.

²⁶⁸ Erika Runge, *Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne*, Diss. München 1963, S. 56.

²⁶⁹ Johannes F. Evelein, a.a.O. S. 133.

4.2.2.2.1 Die weibliche Nebenfigur

Die Mutter

Die Figur der Mutter, die in der ersten Szene in Auseinandersetzung mit dem Dichter steht, spiegelt Gefühle und Gedanken des Dichters, wie dies auch beim Freund des Sohnes der Fall ist. Jedoch deutet ihr Wesen über ein bloßes Reflektieren gewisser Züge des Dichters hinaus, d.h. sie existiert auch unabhängig von ihm:

Caro Nome: [...] Wo ist jetzt deine Mutter?

Der Dichter: In mir. Aber wenn sie will, wird sie erscheinen. Selbst wenn ich sie nicht rufe. (UJ I 87)

Das Verhältnis des Dichters zu seiner Mutter ist zwiespältig. Einerseits vermisst und liebt er sie, er bekennt: „Wenn ich an die Mutter denke, muss ich weinen vor Sehnsucht nach ihr“ (UJ I 81). Andererseits verjagt er sie mit dem Messer, wobei er sie „Du verdammte Mutter“ nennt (UJ I 67) und als „Hölle! Tod! Untergang! Fluch!“ bezeichnet (UJ I 75). In dieser Hinsicht scheint sie die ursprüngliche Quelle seines Leidens zu sein. Sie scheint den Dichter an die ihn belastende verhängnisvolle Kausalität des Schicksals zu binden²⁷⁰. Der Dichter greift sie aufgrund seines unvollkommenen Daseins und seines damit zusammenhängenden Schicksals an:

Der Dichter: Ich beschimpfe Sie. Ich verfluche Sie. Warum haben Sie mich so unvollkommen auf die Welt gebracht? Sie hätten von Anfang an auf mich verzichten, oder mich schön und makellos auf die Welt bringen sollen. Trotzdem möchten Sie Mutter sein? [...]

Die Mutter: [...] Bevor ich dich auf die Welt gebracht habe, hatte ich die Kinder, nämlich deine zwei Brüder, gleich nach ihrer Geburt umgebracht. Ja, die beiden Kinder waren noch schöner, niedlicher, stärker, intelligenter und hübscher als du. Deshalb war ich sehr enttäuscht von dir, als ich dich nach deiner Geburt gesehen habe. Dann habe ich dich ignoriert, statt dir die Milch zu geben.

Der Dichter: So haben Sie mich einfach draußen aussetzen lassen, damit mich der Hund zum Fressen mitnehmen kann. Einen hässlichen, nicht schönen, schwachen, dummen und hassenden Sohn! Warum haben Sie mich dann nicht in das Maul des Hundes hinein geschmissen? [...]

Die Mutter: Weil ich dich schaffen wollte, habe ich deine Brüder umgebracht. Alles hat sein eigenes Versprechen. Nur unter dem Versprechen gibt es den Schmerz. Ja, nur das kann Leben genannt werden, wo Leiden ist. (UJ I 67)

Jedoch ist die Mutter für die innere Wandlung des Dichters entscheidend und vertritt wegen ihrer vollkommenen Überlegenheit die Rolle der Führerin:

²⁷⁰ Vgl. Kim Mi-Ran, *Kim U-Jin huigok yeongu (Untersuchung über die Dramen Kim U-Jins)*, Diss. Seoul 1991, S. 65.

Der Dichter: Obwohl das Wort der Mutter mich verletzt, möchte ich davon mehr hören! (UJ I 83)

Sie folgt ihrem Sohn als sein Schatten überall, wohin er geht und berät und tröstet ihn. Sie lenkt den Dichter in seinem Werdegang und versucht ihn immer wieder zu überreden, das Schicksal zu begreifen und es zu überwinden, indem sie ihm den Weg zur Selbsterkenntnis sowie zum fruchtbaren Leben zeigt. Sie hält ihm vor Augen, was das Wesen des Lebens ist. Demnach bringt sie ihn dazu, eine Wandlung zur Selbstfindung zu beginnen.

Die Mutter: Du bist du selbst. Du bleibst für immer du. Du sollst du werden. Ob du stirbst oder lebst, sollst du deine Augen öffnen. [...]

Die Mutter: Geh hinaus. [...] Um deine Augen zu öffnen. Um deine Augen zu öffnen. (UJ I 75)

Obwohl die Mutter wie der Vater die ältere Generation vertritt, betont sie die Rolle des Dichters als „Führer des Kampfes“ (UJ I 72), indem sie den Dichter vor den Figuren, die fest mit der alten, konservativen konfuzianischen Gesellschaftsordnung verbunden sind, verteidigt:

Die Ahnentafel: Mein Sohn, mein Enkelkind. Eure erste Pflicht ist die eines Sohnes und Enkelkinds.

Die Mutter: Ach, meine Schwiegermutter! Das stimmt ja gar nicht. Der Dichter soll noch höher gehalten werden. (UJ I 72, in der Übersetzung von Park Ok-Jin)

Nach ihrer Lebensphilosophie betrachtet sie, im Gegensatz zum Dichter, alle Dinge als vorbestimmt auf dem Weg, auch das Leiden, aus dem das Leben besteht. Man muss doch diesen Schmerzensweg wandern, weil Leid das wirklich Wesentliche im Menschen ist. Dann kann man selbst die rasante Lebenskraft und den ‚Glauben an die Entwicklung‘ hervorbringen²⁷¹:

Die Mutter: [...] Wie kannst du das Schicksal ändern? Sieh mal mich an. Ich bleibe treu in meiner Lebensaufgabe, warum tust du so dumm? [...]

Die Mutter: [...] Ich nehme alle diejenigen, die das Wesensbild des Lebens, die ständige Lebenskraft und den Glauben an die ständige Entwicklung besitzen, zu meinen Vorbild. (UJ I 68)

In dieser Hinsicht ist die Mutter keine Repräsentantin einer zu überwindenden traditionellen Gesellschaft, sondern „Verkünderin neuer Ideen und somit Trägerin der vom Ich ersehnten Idealwelt“²⁷², nach der der Dichter auf der Suche ist:

Der Dichter: Mutter, ich möchte in deinen Leib hinein gehen. Ich möchte alles aufgeben und in den ewigen Frieden hinein gehen. (UJ I 74)

²⁷¹ Kang Na-Lee, *A Study on the Themes of Kim Woo-Jin's Plays*, Cheju 1998, S. 58.

²⁷² Johannes F. Evelein, a.a.O. S. 157.

Am Ende, als der Dichter das Wesen des Lebens auf dem Wege der inneren Versenkung erkennt und daraus resultierend die Erleuchtung erreicht, führt die Mutter ihn erst zum geistigen Ruhepunkt und bietet ihm ihren Schoß an, wo es kein Leid mehr gibt und ewiger Frieden herrscht:

Die Mutter: Ah hahahaha. Deshalb habe ich dir schon gesagt, dass du in meinen Schoß kommen sollst, wenn es dir kalt ist.

Der Dichter: (stürzend) Mutter!

Die Mutter: Ich bin die Mutter, die dich von deiner Geburt an am meisten gehasst hat. Oh der Sohn!

Der Dichter: Nehmen Sie mich bitte mit! Schnell!

Die Mutter: Denn die Zeit ist gekommen. Ah hahahaha. Tut dir nichts weh?

Der Dichter: Es tut mir schrecklich weh. Aber es ist süß wie Honig.

[...]

Die Mutter: Das Versprechen ist erfüllt. (UJ I 88)

Vivie

In der zweiten Szene des zweiten Aktes begegnet der Dichter Vivie, die das Wunschbild des Dichters ist, nach dem er sich sehnt. Sie ist „ein Symbol der freien Liebe sowie der Kraft, der Hoffnung und der Freiheit“²⁷³ und gleichzeitig „der Sieg der Vernunft“ (UJ I 85) und Versinnlichung des Egoismus.

Sie erscheint vor dem leidenden Dichter, um ihm den Rettungsweg zum neuen Leben zu zeigen, obwohl sie ihm unbekannt ist.

Der Dichter: Woher kommen Sie?

Vivie: Ich? Ich komme aus ihrer Mutter. Oder aus ihrem Kopf. (Der Dichter möchte es verneinen) Wenn Sie es nicht möchten, dann kann ich auch sagen, dass ich aus dem Kopf eines alten Engländers komme. Aber es ist eigentlich nicht so wichtig. (UJ I 78)

Vivie, deren Name bereits ihre Funktion als ‚das freie moderne Lebensbild‘²⁷⁴ suggeriert, fungiert als Kontrastfigur, die, im Gegensatz zum Dichter, das Leben und die Freiheit in vollen Zügen genießt, während der Dichter die Disharmonie zwischen dem Verlangen der alten Generation und seinem Wunsch nach einem eigenen Leben erleidet :

²⁷³ Kang Na-Lee, a.a.O. S. 45.

²⁷⁴ Kim gibt in dem Personenregister des Dramas an, dass Vivie aus dem Figurenrepertoire von George Bernard Shaws *Mrs. Warren`s profession* (1898, Ü: *Frau Warrens Gewerbe*) entnommen ist. (UJ I 67):

In diesem Drama geht es um den Konflikt zwischen einer Mutter, die zunächst als Prostituierte und später als Bordellbesitzerin zu Wohlstand gelangt ist, und ihre Tochter, die dank der Unterstützung ihrer Mutter eine gute Erziehung erhalten hat. Am Ende verlässt Vivie ihre Mutter und nimmt eine Stellung in einem Büro an, um von ihrer Mutter unabhängig zu sein, vgl. Walter Jens (Hg.), *Kindlers neues Literaturlexikon*, Bd. 15, München 1998, S. 380f..

Vivie: [...] Wohin ich gehen möchte, gehe ich, wenn ich etwas anschauen möchte, schaue ich es an. Wenn ich einen anderen versöhnen möchte, versöhne ich ihn. Alles andere außer dem Leben ist nicht wichtig.

Der Dichter: Sie sind ja eine Egoistin. (UJ I 78)

[...]

Vivie: Nennen Sie mich doch Egoistin. [...] Ich denke nur an mein Leben, ohne darauf zu achten, ob man es anerkennt oder nicht. Sogar ziemlich kalt wie das Eiswasser. (UJ I 79)

In den Augen des hoffnungslosen Dichters scheint sie zunächst wie ein „Rettungsboot“, das ihn in ein neues freies Land bringen kann. Vivie versucht, ihn zum Bruch mit dem elterlichen Haus und seiner Vergangenheit zu bewegen, um ein neues freies Leben wie sie zu führen:

Vivie: Der Mensch ist wie eine wippende Schaukel. In der Mitte kann es nicht stehen bleiben. Da gibt es nur eine Möglichkeit, entweder kommen oder gehen. Sie sind jetzt betrunken von dem goldenen Alkohol. Trinken Sie eine Schüssel Wasser, um zu sich zu kommen. [...]

Vivie: Endlich erleiden Sie Schiffbruch wie ich. Brechen Sie alle Beziehungen ab. Dann wird sie [die Mutter] ihr Recht auf Sie nicht missbrauchen, wie sie vor mir geflohen war, als sie mich gesehen hat. Denken Sie nur an die wippende Schaukel! (UJ I 78f.)

Trotz aller Mühe Vivies, ihn zu überzeugen, verliert sie doch ihren Einfluss auf den Dichter, indem er ihr Wesen als kalte Täuschung entlarvt. Die Trennung des Dichters von Vivie versinnbildlicht die Überwindung westlicher egozentrischer Kultur, die gegenüber der traditionellen koreanischen Sitte eine Bedrohung darstellt. Die Mutter beklagt sich bei ihrem Mann darüber:

Die Mutter: Seit Vivie, dieser Dummkopf, diese Ausländerin, aufgetaucht ist, ist der Junge ganz verändert. Er achtet seine Mutter nicht mehr. (UJ I 80, in der Übersetzung von Park Ok-Jin)

4.2.2.2 Die Auseinandersetzung der Ich-Figur mit den Eltern - Die Gestaltung des Generationenkonflikts

In den Lebensläufen der jungen Schriftsteller, die um 1910 zu schreiben beginnen, fällt immer wieder auf, welche Last das Elternhaus, die enge Welt für sie war.²⁷⁵

²⁷⁵ Mayer, Retrospektive, 42, zit. nach: Klaus Siebenhaar, *Klänge aus Utopia*, S. 37.

Diese Empfindung der jungen deutschen Dichter ist auch den jungen koreanischen Schriftstellern um 1920 nicht fremd. Die koreanischen Dichter wachsen in einem Milieu auf, das noch von der konfuzianischen Tradition der Yi-Dynastie geprägt ist, obwohl sich die freie Atmosphäre durch den Einfluss der westlichen modernen Ideen in der koreanischen Gesellschaft rasch verbreitet. Die Kinder dürfen keine eigene Persönlichkeit entfalten, weil der Begriff der ‚Individualität‘ in Korea noch nicht etabliert ist und sogar „als oberflächlicher Egoismus“²⁷⁶ verachtet wird. Der Konfuzianismus hat als die maßgebliche, unumstößliche, orthodoxe Gesellschaftslehre immer noch den größten Einfluss auf das soziale Verhalten sowohl innerhalb der Gesellschaft als auch im privaten Bereich.

Dagegen versuchen sich die jungen Schriftsteller durch Selbstbewusstsein von den Fesseln des Alt-Hergebrachten und des Vorurteils der feudalen Gesellschaft zu befreien. Die Abneigung der meist aus gutbürgerlichen Verhältnissen stammenden Dichter gegen die tief verwurzelten konfuzianischen traditionellen Bräuche wird in mehreren Werken zur Darstellung gebracht. Der Vater-Sohn-Konflikt und der Drang, sich von der Vaterwelt zu befreien, ist ein häufig wiederkehrendes Motiv in den Werken der koreanischen Autoren, z.B. in der naturalistischen Erzählung *Myeongmun (Das himmlische Gericht, 1925)* von KimTong-In.

Dieser Generationenkonflikt bedeutet als Ausdruck und Medium den schmerzlichen Schrei nach Freiheit der jungen Dichter, die an der Schwelle des Übergangs zur Moderne stehen.

Der Generationenkonflikt spielt auch in Kims expressionistischem Drama *Nanpa* eine Rolle als Anlass für das Wandlungsgeschehen des Helden, soweit Kims Erleben bzw. seine private Konfliktsituation in dieses Stück eingehen.

Kim schildert hier das Leiden der Ich-Figur unter der konservativen konfuzianischen Gesellschafts- und Familienordnung sowie die Auflehnung gegen die absolute Autorität der feudal-patriarchalischen Vaterwelt. Die Auseinandersetzung des Dichters mit den Eltern, die zur damaligen Zeit unmöglich ist, ist die symbolische Abrechnung mit der engstirnigen, überholten Erziehungsidee ‚Konfuzius‘, die die Verwirklichung der eigenen Persönlichkeit und den Willen zum eigenen Selbst hemmt.

Der Dichter, der ein neues, freies Leben ersehnt, weigert sich im Einklang mit dem Leben seines Vaters zu leben. Daher verstößt er ständig gegen das gesellschaftliche Grundgebot des Konfuzianismus²⁷⁷, nach dem

²⁷⁶ Song Dong-Yun, a.a.O. S. 155.

²⁷⁷ Die Pflichten gegen die Eltern behandeln die Idee der Pietät gegenüber der Familie. Die Alten verlangten Gehorsam von den Kindern. Pietät war wichtig für die Moral

der Dichter, besonders als erster Sohn, den Willen seines Vaters genau erfüllen muss. Durch das Unverständnis des Vaters entsteht eine tiefe Kluft zwischen Vater und Sohn wie eine „Wand aus Zement“ (UJ I 290), was sich in der heftigen Konfrontation zwischen beiden zeigt:

Der Vater: [...] Du bist es. Mein Sohn. Schau mein Gesicht an. Ein so faltiges Gesicht, schau mich richtig an, der ich Strapazen durchlebt und der ich die ganz raue Wirklichkeit durchgemacht habe.

Der Dichter: (beinahe weinend) Ich bin ein Mensch, der an den unausweichlichen Zwang gebunden ist. Wenn Sie Mitleid mit mir haben, zeigen Sie mir Ihr weinendes, unglückliches Gesicht nicht. Und schlagen Sie mich. Schlagen Sie mich zu Tode.

Die Mutter: Mensch, hast du alles vergessen? Erinnerst du dich nicht daran, dass dein Vater dir die Beine schlug, als du jung warst?

Der Vater: Genau. Mehrmals. Gab es einen Tag, an dem du von mir keine Prügel bekommen hast, als ich kräftig war. Wie vergesslich du doch bist.

Der Dichter: Ich rechne es mir als Ehre an. Ich habe zwar die Prügel vergessen, aber die Tränen nicht.

Mich zu schlagen heißt, von mir den Menschen der adeligen Familie und die Abstammung von der heiligen Silla-Familie zu nehmen.

Der Vater: (sich auf ihm stürzend und ihn schlagend) Dieser Pietätlose! Weißt du nicht, dass alles mit der Pietät anfängt? Die Pietät! Für die Abendländer und Japaner gilt das nicht, aber bei uns Koreanern kommt die Untertanentreue von der Pietät, die Herrschaft über die Welt auch von der Pietät!

(UJ I 70f., in der Übersetzung von Park Ok-Jin)

Das einzige, was der Vater fordert, ist „Pietät“, in der die vollkommenste sittliche Kraft nach seiner Überzeugung liegt. Er versucht nicht, das Leiden des Sohnes zu verstehen. Der Dichter ist in einem Familiennetz von Verpflichtung und Gewissensqualen gefangen. In seiner Umwelt findet er keinen Ausweg und wagt es hasserfüllt, das Leben seines Vaters zu bedrohen, was zu Lebzeiten Kims kaum vorstellbar gewesen ist:

Der Dichter: (entrüstet) Meinen Sie, das Universum dreht sich auch nach Ihrem Befehl? Diese Vogelscheuche!

Der Vater: Dieser Junge, möchtest du Prügel bekommen? Ich habe noch die Kraft. (Er stürzt sich auf ihn)

Der Dichter: (Zieht ein Messer heraus, stürzt sich auf ihn und fällt hin) O! (ebd.)

In diesem Werk spielt nicht nur der Vater, sondern auch die Ahnentafel als Repräsentantin einer zu überwindenden traditionellen Gesellschaft eine Rolle. Gerade als der Dichter sich von den belastenden, überalterten konfuzianischen Ideen abwenden will, stehen vor ihm noch größere Hindernisse. Außer dem Vater tritt die Ahnentafel auf, die auch wie der Vater die alte Generation vertritt, um den Dichter in der konfuzianischen Familienordnung festzuhalten und die alte Sitte weiterzuführen:

der Familie. „Ehrfurcht vor den Älteren war ein Grundgebot des Konfuzianismus“, Choi Min-Hong, a.a.O. S. 27.

Die Ahnentafel: Mein Sohn, mein Enkelkind. Für Euch ist es die erste Pflicht, die Rolle als Sohn und als Enkelkind zu übernehmen. [...]

Der Dichter: Erlassen Sie mir den Kampf.

Der Vater: Das geht nicht. Geht nicht! Schau das Gesicht deines alten Vaters an! Dieses faltige Gesicht, mich, der schlimme Todesqualen durchlebt hat und auf dem Dornenpfad der Wirklichkeit gewandelt ist. [...]

Die Ahnentafel: Ein Dichter soll zuerst die Rolle meines Enkelsohnes und meines Sohnes ausfüllen, bevor er ein Dichter wird.

Der Dichter: (stürzt weinend zu Boden) O- O – O – O.

(UJ I 72f., in der Übersetzung von Park Ok-Jin)

Er empfindet seine Situation in der Resignation noch schärfer, wodurch eine Versöhnung zwischen ihm und der Umwelt letztlich ebenso unmöglich wird wie die Verbindung von „Wasser und Feuer“ (UJ I 88). Schließlich wählt er den Tod, aber ohne einen Groll gegen die Mitmenschen zu hegen, die ihm weh getan haben.

Während der Sohn in Hasenclevers Drama mit „einem starken Willen und einer mutigen Tatkraft“²⁷⁸ den Vater bedroht und schließlich als der ‚Fackelträger‘ neuer Menschheit in eine bessere Zukunft hinübergeht, überwindet der Dichter die alte, tief verwurzelte traditionelle Vaterwelt nicht und endet tragisch, obwohl er sich nach der Befreiung von der äußeren, die Individualität beschränkenden Umgebung heftig sehnt. Das Scheitern des Dichters ist vor dem Hintergrund der Tatsache zu verstehen, dass „der Konflikt zwischen der westlichen und östlichen Weltanschauung vornehmlich ein Generationenkonflikt ist, dessen Lösung der Zukunft vorbehalten bleibt“.²⁷⁹ Dagegen strebt der Generationenkonflikt zu Anfang des 20. Jahrhunderts in Deutschland zum topischen Vaternord hin, der nicht nur die literarische Metapher für den sozialpsychologischen Akt der Verselbständigung einer Generation, sondern auch ‚als Initiation einer Gesellschaft von Brüdern‘ zu verstehen ist, „die erst aus dem Tod überkommener Privilegien und Restriktionen möglich wird“.²⁸⁰ Überdies ist der Versuch des Bruchs mit der älteren Generation in Kims *Nanpa* nicht so krass wie in Hasenclevers *Der Sohn*. Den Generationenkonflikt im Drama *Nanpa* begründet Park auf dem historischen Hintergrund wie folgt:

Die Konfliktsituation Kims spielt zu seinen eigenen Lebzeiten, also in einer Zeit, in der der Konfuzianismus vergöttert und die Pietät gegenüber dem Staat und den Eltern absolut gesetzt wurde. Mit der Verabsolutierung von ‚Pietät‘ fängt die Welt an, und damit endet sie auch. Die unveränderbare konfuzianische Lehre, die mit der vollen Unterstützung der Yi-Dynastie 500 Jahre lang lebendig war

²⁷⁸ Helmut Scheuer, a.a.O. S. 153.

²⁷⁹ Chung Kyu-Hwa, a.a.O. S. 120.

²⁸⁰ Vgl. Bernd Hüppauf, zwischen revolutionärer Epoche und sozialem Prozeß, Bemerkungen über den Ort des Expressionismus in der Literaturgeschichte, in: B. H.(Hg.), *Expressionismus und Kulturkrise*, Heidelberg 1983, S. 55-83, hier S. 81.

und in Herzen und Sinn des Volkes verwurzelt ist, konnte Kim aus eigener Kraft in der damaligen Zeit nicht überwinden. [...] Vor diesem geistesgeschichtlichen Hintergrund durfte das Wort Vaternord nicht einmal erwähnt werden. Gehorsam und Anpassung wurden stattdessen als selbstverständlich gefordert.²⁸¹

So kann man vermuten, dass Kim in seinem Drama *Nanpa* den Vater-Sohn-Konflikt, eines der zentralen Themen des expressionistischen Dramas, als stoffliches wie auch konstruktives Element nicht aus Hasenclevers Drama *Der Sohn* übernommen hat. Kims *Nanpa* scheint eher von den zeitlichen und gesellschaftlichen Komponenten seines Zeitalters beeinflusst zu sein als von den literarischen Elementen aus Hasenclevers *Der Sohn*.²⁸²

4.2.3 Dramatische Form

4.2.3.1 Die offene Dramenform

Um die inneren Verkrüppelungen des einzelnen Menschen, seine Ängste und Zerrissenheit inmitten einer ‚entgötterten Welt‘ sichtbar zu machen²⁸³, suchen die deutschen Expressionisten nach einem neuen dramatischen Ausdrucksmittel. Sie lehnen dabei die ethischen und ästhetischen Prinzipien vorangehender Epochen ab, da diese zu sehr einer klassisch-harmonischen Weltauffassung verhaftet sind.²⁸⁴

Für „die Vergegenwärtigung geistiger Prozesse durch eine expressive Darstellung des Innerseelischen“²⁸⁵ geben die Dramatiker bei ihrem Schaffen, in Anlehnung an die Strindbergsche Stationentechnik, Geschlossenheit und Einheit des individuellen Charakters und die damit eng verknüpfte psychologisch-kausale Motivation des Handelns auf. In diesem Sinn verkündet Kayser 1918 das ‚neue Drama‘:

Hier sind nicht mehr die geschlossenen Räume und Menschen, bei denen jeder Einblick nur Neugierde scheint. Die Welt ist weder abgeschrieben noch „gestaltet“, sondern aus starker Innerlichkeit geschaffen. Deshalb bedarf der neue Dramatiker auch nicht der alten Methode, Handlungen zu erfinden und Menschen durch Kausalität begreiflich zu machen. Er braucht nicht die Motivierung des Psychologen.

Denn sein Drama vollzieht sich *nicht* zwischen den durch soziale Instinkte verbundenen Gestalten, sondern im Dichter selbst. *Er* äußert sich (im

²⁸¹ Park Ok-Jin, a.a.O. S. 76.

²⁸² Vgl. ebd. S. 62.

²⁸³ Vgl. Klaus Siebenhaar, *Klänge aus Utopia*, S. 140.

²⁸⁴ Vgl. Johannes F. Evelein, a.a.O. S. 17.

²⁸⁵ Thomas Anz/ Michael Stark (Hg.), a.a.O. S. 672.

eigentlichen Sinne des Worts), gibt seiner Leidenschaft ein Objekt, seinem Erlebnis die Legende [...].

Das wollen die neuen Dramatiker sein: Ekstatiker, nicht aber um privater Enthüllungen willen, sondern um sich zu entscheiden zum Notwendigen und zum Geist.“²⁸⁶

So wird das Prinzip des streng geordneten Aktaufbaus im traditionellen Drama durch die locker konstruierte Szenenstruktur ersetzt. Bernhard Diebold weist darauf hin, dass eine wahllose Folge von Tableaus, deren Reihenfolge etwa mit Ausnahme der ersten und der letzten Szene ebenso wahllos verändert werden könnte, sowie ein bildmäßiges Nebeneinander von einem Schauplatz zum andern episch und stationenweise vorherrschend ist.²⁸⁷

Wie aus diesem Zitat hervorgeht, scheint sich der Dramatiker einer willkürlichen Szenenarchitektur zu bedienen. „Der neue Dramatiker als Schöpfer“, stellt Heinrich Stadelmann-Ringen fest, „darf bei seinem Dramenbau jede mögliche Architektur anwenden, vorausgesetzt, daß er die Innerlichkeit in ganzer Folgerichtigkeit zum Ausdruck bringt. Deshalb kann er sich nicht an die hergebrachte Form der Akte halten; er wird seelisch Bilder aufrollen, worin die Hauptmomente der dramatischen Geschehnisse gekennzeichnet sind“.²⁸⁸

Überhaupt erweisen sich die dramatischen Einheiten des geschlossenen klassisch-aristotelischen Dramas im expressionistischen Drama als überflüssig, denn „die Befreiung vom Zwang der dramatischen Einheiten ist die logische Folge davon, daß das nach Erkenntnis ringende Subjekt immer mehr in den Vordergrund tritt, während das Objektive an Eigenbestand verliert“.²⁸⁹ Die neue offene Form tritt somit an die Stelle der überkommenen Dramenform, in der die strenge, logische Abfolge der Handlung als wichtiger Baustein für unentbehrlich gehalten wurde:

Die strukturelle Offenheit besteht dann darin, daß sich die Geschichte nicht mehr als geschlossenes, hierarchisiertes Ganzes präsentiert, sondern als Ensemble von Einzelsequenzen, die relativ unabhängig und isoliert voneinander sind.²⁹⁰

Hasenclever verwendet in seinem Drama *Der Sohn* formal das traditionelle Fünf-Akte-Schema und versucht die Wandlung des Sohnes zu demonstrieren, indem sich die einzelnen Szenen auf den Helden beziehen.

Der erste Akt dient der Exposition, weil wir durch das Gespräch des durch das Abitur gefallenen Sohnes mit dem Hauslehrer (I,1) über seinen

²⁸⁶ Rudolf Kayser, Das neue Drama, in: *Das junge Deutschland 1* (1918), Nr. 5, 138-141, zit. nach: Thomas Anz/ Michael Stark (Hg.), a.a.O. S. 687-691, hier 687.

²⁸⁷ Vgl. Bernhard Diebold, a.a.O. S. 332.

²⁸⁸ Heinrich Stadelmann-Ringen, Das neue Drama, in: *Die Aktion*, 7. Jg. 1917, S. 328-332, hier S. 322.

²⁸⁹ Annalisa Viviani, *Dramaturgische Elemente im expressionistischen Drama*, S. 31.

²⁹⁰ Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1977, S. 323.

verzweifelten seelischen Zustand und über die Konfrontation zwischen Vater und Sohn informiert werden. Aber er löst auch den Wandlungsprozess des Sohnes aus, indem dieser sich für das Leben entscheidet und, durch den Freund aufmerksam gemacht, sich dem Fräulein nähert (I,2-I,7). Im zweiten Akt „beginnt der Selbstaufklärungs- und Selbsterkenntnisprozeß“²⁹¹ des Sohnes: „Ich werde Mensch!“ (II,1). Durch die heftigen Auseinandersetzungen zwischen Sohn und Vater wächst der Wille zum Kampf gegen den Vater und darüber hinaus gegen die „alte Zeit“ (II,2). Der Sohn flüchtet mit Hilfe des Freundes aus dem väterlichen Gefängnis in die Welt (II,5). Der dritte Akt bildet den Höhepunkt dieses Dramas: Der Sohn übernimmt die Rolle des Vorkämpfers in der Revolution gegen das Patriarchat und gründet einen Bund der Jugend gegen die Welt (III,5). Im vierten und fünften Akt wird die Wandlung des Sohnes zu Ende geführt. Im vierten Akt wird der „Prozess der Identitätsfindung“²⁹² durch die Begegnung mit Adrienne und das Gespräch mit dem Freund fortgesetzt. Angesichts der Ermutigung durch den Freund entschließt sich der Sohn zur Tat, zum Vatemord (IV,2). Im fünften Akt ist der Wandlungsprozess beendet, indem der Sohn durch die Überwindung des Vaters „zu einem von Tätigkeit und Selbstgewißheit bestimmten Leben“²⁹³ bereit ist.

Das Drama *Der Sohn* scheint nach der dramatischen Strukturformel von Volz formal in ‚linearer Komposition‘ gebaut zu sein, da der Wandlungsweg des Sohnes auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtet ist, woraus das logische Ende der Handlung resultiert.²⁹⁴ Obwohl *Der Sohn* formal „rein äußerlich dem Vorbild des klassischen Dramas“²⁹⁵ zu entsprechen scheint, besteht dieses Drama aber „nicht in der Fixierung der Handlungs-Linie, nicht in der Bewegung ausgeführter Charaktere, sondern in der eindringlichsten Formung der Expression einer tragisch geschwollenen Seele“.²⁹⁶ Die folgende Beschreibung von Ruprecht Volz trifft in besonderer Weise auf *Der Sohn* zu:

Im Wandlungs-drama hat die traditionelle Gliederung in fünf Akte, die Ausdruck der steigenden und fallenden Linie des inneren Handlungsverlaufs sind, ihre Funktion verloren und weicht dem Prinzip der szenischen Reihung, die nur durch die Gestalt des Wanderers und durch ein übergeordnetes Formprinzip zusammengehalten wird, das sich an der Aussage des einzelnen Schauspiels orientiert. Die gesamte Struktur ist auf die eine zentrale Gestalt ausgerichtet, auf

²⁹¹ Helmut Scheuer, a.a.O. S. 132.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Annalisa Vivianie, *Das Drama des Expressionismus*, S. 98.

²⁹⁴ Hasenclever hat selbst gehofft, „daß alles ganz zielstark“ werde, in dem Brief an K. Wolff, hier zit. nach: Helmut Scheuer, a.a.O. S. 131.

²⁹⁵ Horst Denkler, *Drama des Expressionismus*, S. 206.

²⁹⁶ Kurt Pinthus, a.a.O. S. 682.

die hin das Bühnengeschehen, das Agieren der anderen Personen und der Wechsel im Bereich von Raum und Zeit als Angelpunkt bezogen ist.²⁹⁷

Während *Der Sohn* eine „eklektische Form“²⁹⁸ bzw. einen „geschickte[n] Einsatz unterschiedlicher Form- und Stiltypen“²⁹⁹ aufweist, zeichnet sich Kims Drama *Nanpa* durch einen äußerst einheitlichen Stil aus, wobei er diesem Drama den Untertitel „Ein expressionistisches Spiel in drei Akten“ gibt.

Im Gegensatz zu Hasenclevers Stück ist Kims *Nanpa* nach dem Kompositionsprinzip des Kreises strukturiert, weil das Geschehen in eine afinale Kreisbewegung übergeht und Anfang und Ende des Stückes ineinander münden. Kim zeigt hier ein Streben der Hauptfigur, das nicht zum Ziel führt, sondern im schicksalhaften Kreis gefangen ist.

Kim behält in seinem Drama *Nanpa* das konventionelle Drei-Akte-Schema mit einem Prolog bei. Zugleich fehlt aber hier ein Spannungsbogen wie in der klassischen Form zugunsten der starken Zentralisierung auf die monologische Ich-Figur. Daneben steigert die dramatische Handlung die Disharmonie zwischen Ich und Umwelt.

Der Prolog zeigt in der lyrischen Form die leidenschaftliche, sehr schwermütig klingende Sehnsucht nach *Caro Nome*, die im Herz des Dichters das Feuer der Liebe anzündete, so dass seine Suche als Vorzeichen der Unerreichbarkeit und gleichzeitig des tragischen Endes gedeutet werden kann.³⁰⁰ Der erste Akt bildet die Exposition, da wir mit der Verzweiflung, dem Konflikt zwischen dem Dichter und der alten Generation, wie Vater, Dämon und erster Stiefmutter, und dem damit zusammenhängenden Leiden des Dichters vertraut gemacht werden. Die alte Generation verlangt vom Dichter, dass er sich in die Rolle des ersten Sohnes fügt. Damit beginnt seine Wandlung. In dem in zwei Szenen gegliederten zweiten Akt stehen die beiden Szenen ohne kausale Verknüpfung isoliert nebeneinander. In der ersten Szene begegnet ihm die ‚weiß gekleidete Frau‘, die reine Liebe, Freude und Hoffnung für den Dichter versinnbildlicht: Die weiß gekleidete Frau: *erscheint* „Frühling. Lerche. Tanz“ (UJ I 73). Der Dichter verliebt sich in sie, sie stirbt aber an Tuberkulose. Angesichts seiner Verzweiflung versucht der Dichter sich umzubringen. Aber dies wird von den Eltern verhindert. In der zweiten

²⁹⁷ Ruprecht Volz, *Strindbergs Wanderungsdramen. Studien zur Episierung des Dramas mit einer Edition unveröffentlichter Entwürfe zu „Till Damaskus IV“*, 1982 München, S. 42.

²⁹⁸ Helmut Scheuer, a.a.O. S. 129. Dazu bringt G.P. Knapp auch zum Ausdruck, dass *Der Sohn* ein instruktives Beispiel für die Präsenz einer literarischen Tradition ist, „die der Expressionismus eklektisch ausbeutet und deren Elemente er in den Dienst einer neuen Konfiguration stellt“, Gerhard P. Knapp, a.a.O. S. 45.

²⁹⁹ Helmut Scheuer, a.a.O. S. 131.

³⁰⁰ Vgl. Park Ok-Jin, a.a.O. S. 80.

Szene erscheint wieder eine neue Figur, die ‚purpurrot gekleidete Frau‘, die die weltliche sinnliche Lust verkörpert. Auch sie kann im Dichter keine Hoffnung erwecken, sondern nur tiefe Enttäuschung. In dieser verzweifelten Situation tritt Vivie auf, die ein modernes freies Leben versinnbildlicht. Sie versucht, den Dichter zu retten und ihn zu einer neuen Lebenswende zu bringen. Im dritten Akt ist der Dichter im entscheidenden Gespräch mit seinem Halbbruder am Meer. Dabei erkennt er, dass das Leben, das ihm Vivie vorstellt, eine Täuschung ist. Er ist imstande, dieser Glück versprechenden Versuchung zu widerstehen, wodurch ihm der Weg zur Erlösung eröffnet ist. In der Einsamkeit nimmt er Abschied vom gleichzeitig gehassten wie auch geliebten Leben. Am Ende des Stückes stehen der nackte Dichter und seine Mutter wie im ersten Akt vor dem Publikum, sodass der dritte Akt dem ersten entspricht und der Kreis sich schließt. Während ein *Caro Nome* Lied gesungen wird, verschwindet das Sternenlicht und die Bühne wird dunkel.

Um sich die Handlung aus einem völlig unwirklichen und seelenhaften Charakter entwickeln zu lassen, nutzt Kim für sein Stück als handlungsbestimmenden Faktor bewusst die traumhaften, visionären Elemente und die musikalische Form. Während Hasenclever „das Finale der IX. Symphonie Beethovens“ (II,4) an Stelle der Sprache aufnimmt, um auf die Freude des Sohnes hinzuweisen, wird im Drama *Nanpa* die Arie *Caro Nome* aus dem *Rigoletto* G. Verdis das ganze Werk hindurch immer wieder eingefügt. Die Musik verleiht der Handlung eine Atmosphäre der raumzeitlichen Unterbrechung, der Wandlung, der Todeserwartung und eine traumhafte Stimmung. Durch die Wiederholung der Musik werden Geschehnisse, die an sich nicht direkt miteinander in Beziehung stehen, aufgrund der gleichen musikalisch verbreiteten Stimmung miteinander verknüpft, wodurch die Handlung eine einheitliche Komponente erhält. Das vom Anfang bis zum Ende schneller werdende Tempo trägt zum Aufbau der dramatischen Spannung bei und entspricht „dem inneren Zustand des Dichters, der allmählich einem katastrophalen Ende entgegensieht“.³⁰¹

Akt I: Sotto voce

Akt II,1: Moderato

Akt II,2: Allegro

Akt III: Allegro assai

Durch das willkürliche, plötzliche Wechseln der Zeit und des Raumes (auf dem Hof des koreanischen Hauses, im dichten Wald, im Zimmer des Cafés, im Schlafzimmer und am Meer) sowie durch die völlig chaotischen Auftritte und Abgänge der zwanzig Figuren wendet sich Kim auch von der Struktur der Zeit- und Raumeinheit der klassischen Dramaturgie in starkem

³⁰¹ Park Ok-Jin, a.a.O. S. 81.

Maße ab. Dies dient dazu, visionäre und traumhafte Wirkungen hervorzurufen.

Aus der obigen Darstellung können folgende Schlussfolgerungen gezogen werden: In beiden Dramen vollzieht sich die Gestaltung des modernen offenen Dramas durch die Konzentration auf die im Mittelpunkt stehende Ich-Gestalt und deren „Fühlen“ und „Seelenleben“³⁰², wie es K. Pinthus bestätigt:

Da man diese Bestrebungen: Seelischstes, Innerstes, Ewigstes mit Wut, Glut und Furioso herauszugestalten, mit dem allzu uniformen Wort ‚Expressionismus‘ bedacht hat, so wäre also hier der Versuch eines expressionistischen, exhibitiven - kühne Jünglinge werden sogar sagen: metaphysischen - Dramas nachzuweisen.³⁰³

4.2.3.2 Die Entindividualisierung

Das Dasein des Ichs und die grundlegende Wandlung von der klassisch-aristotelischen Architektur des Dramas zur subjektiven Ich-Dramatik entspringen dem Wunsch der expressionistischen Dramatiker, den gestörten Bezug des Individuums zu seiner Umwelt wiederherzustellen. Dabei spielt die Typisierung der Person neben der Auflösung der geschlossenen Dramenform auch eine wichtige Rolle für die expressionistischen Dramentechniken, um die Idee der Erneuerung des Menschen zu verwirklichen. Es wird an das ‚Wesen‘ des Menschen appelliert, „das als ein von der Kruste moderner Zivilisation, bürgerlicher Ordnung und vom Psychologismus verdecktes metaphysisches Wesen verstanden wird“.³⁰⁴

Um die ‚Seele‘ oder ‚Psyche‘ des Individuums darzustellen, wird die Bezeichnung ‚Charakter‘ für die Personen vermieden. Dementsprechend tragen die meisten Figuren keinen Namen, „was symbolisch eine Identitätssuche zum Ausdruck bringt, gleichzeitig aber diese Person als Prototyp des Menschen in seinem ‚Mensch-Sein‘ darstellt: das namenlose Ich als Inbegriff des Suchenden“.³⁰⁵ Die Wandlung der Hauptfigur, die in den Mittelpunkt des dramatischen Geschehens gerückt wird, hat deshalb nicht individuelle, sondern exemplarische Bedeutung. In Bezug auf die Funktion der Figuren im expressionistischen Drama erläutert Ruprecht Volz:

³⁰² Georg-Michael Schulz, a.a.O. S. 117. Dazu vgl. Helmut Scheuer, a.a.O. S. 130.

³⁰³ Kurt Pinthus, Versuch eines zukünftigen Dramas, S. 680.

³⁰⁴ Silvio Vietta/ Hans-Georg Kemper, a.a.O. S. 85.

³⁰⁵ Johannes F. Evelein, a.a.O. S. 192.

Jede Begegnung trägt von vornherein das Kennzeichen des Transitorischen und läßt keinen Raum für eine durch Exposition vorbereitete, in eine Peripetie gesteigerte und sich in einer Auseinandersetzung oder einem Ausgleich lösenden Konfliktsituation, sondern vollzieht sich in einer thesenhaften Argumentation typisierter Antagonisten. In der Enge der szenischen Episode ist den Gestalten, die dem Wanderer entgegentreten, eine Ausprägung ihrer Persönlichkeit versagt; ihre Erscheinung wird auf eine Funktion oder einen Aspekt ihres Wesens reduziert, die überhaupt erst in der Berührung mit dem Wanderer ihre Verwirklichung und ihren Ausdruck finden.³⁰⁶

Hasenclever setzt diese entindividualisierende Typisierung in seinem Werk *Der Sohn* durch, „um das Typische und ‚Ewig-Menschliche‘ herauszustellen“.³⁰⁷

Der Sohn ist nicht nur die zentrale Gestalt des Stückes, die für einen leidenden und kämpfenden modernen Sohn in einer autoritären spießbürgerlichen Gesellschaft steht, sondern er ist auch „ein Spiegel, in dem sich die übrigen handelnden Personen reflektieren und vielfach namenlos wiederfinden“³⁰⁸. In diesem Spiegel erscheint der Vater als Gegenpol, der immer nur Vater in der Sicht des erlebenden und sich wandelnden Sohnes ist und ihm deshalb kein gleichwertiger Gegenpol sein kann.³⁰⁹ Gleichzeitig wird der Vater als Symbolfigur des tyrannischen Alters und des herrschenden Systems der wilhelminischen Ära verstanden und zum ‚Angriffsobjekt‘ der antibürgerlichen Revolte gewählt. Gerade aus diesem unversöhnlichen Antagonismus der Generationen ergibt sich der ‚Treibstoff‘ der dramatischen Handlung. Für den Fortgang der Wandlung des Sohnes zum Mann spielt vor allem der Freund als zweites Ich und Führer eine wichtige Rolle, indem er dem Sohn zum Ausbruch aus seinem kerkerähnlichen Zustand verhilft. Daneben tritt das Fräulein als Trägerin des Positiven, „als Heilige“³¹⁰, auf, da sie mit ihrer grenzenlosen mütterlichen Liebe hilft, das Leiden des Sohnes zu überwinden und ihn zur Wandlung reifen zu lassen. Der Hauslehrer und der Kommissar spielen eine bescheidene Rolle und nehmen keinen unmittelbaren Einfluss auf die Wandlung des Sohnes. Aber sie versuchen, wenigstens das Leiden des Sohnes zu verstehen und ihn zu verteidigen, obwohl sie wie der Vater zur älteren Generation gehören. Vor allem im Hinblick auf den Kommissar wird ironischerweise der „Kampf gegen die Väter“ (WH 75) noch deutlicher gemacht:

Der Kommissar: [...] Was hat Ihr Junge denn Schlimmes getan? Hat er geraubt, gefälscht, gemordet? Das sind die Kreaturen, mit denen wir rechnen müssen; das

³⁰⁶ Ruprecht Volz, a.a.O. S. 41.

³⁰⁷ Helmut Scheuer, a.a.O. S. 142.

³⁰⁸ Miriam Raggam, *Walter Hasenclever. Leben und Werk*, Hildesheim 1973, S. 69.

³⁰⁹ Horst Denkler, *Drama des Expressionismus*, S 184.

³¹⁰ Helmut Scheuer, a.a.O. S. 142.

ist die Gesellschaft, in die Sie ihn treiben. Verzeihn Sie mir noch ein offenes Wort: Sie brandmarken ihn für sein Leben. Sie stempeln ihn mit der Marke des Gerichts. [...] Sie sind im Recht und werden ihn strafen. Aber rechtfertigt das eine Erniedrigung? (WH 99f.)

[...]

Der Vater: Herr Kommissar, ich bin aktiv gewesen; ich habe für meine Ehre mit dem Säbel gefochten. Ich trage noch die Spuren, *er weist auf eine Narbe in seiner Wange* ich muß mein Haus rein halten. Ich kann mich auch von meinem Kinde nicht ungestraft beschimpfen lassen. Außerdem erachte ich die Verantwortung des Erziehers zu hoch, sich einem Zwanzigjährigen gleich zu machen.

Der Kommissar: Ich fürchte, wir reden einander vorbei. Ich habe auch in meiner Jugend gefochten. Aber die Zahl der Semester und Mensuren erscheint mir kein Maßstab. Unsere Söhne verlangen, daß wir ihnen helfen. Herr Geheimrat: Das müssen wir tun. Ob sie besser sind oder schlechter als wir, ist eine Frage der Zeit – nicht des Herzens. (WH 100f.)

Bei Hasenclever werden insgesamt nur vier Personen mit einem Namen versehen, als Bindeglied gleichsam zwischen Symbolik und Wirklichkeit³¹¹: Aufgrund der ‚unbewussten‘ Begegnung mit Adrienne, dem Bild der Hure³¹², stellt der Sohn die herkömmliche bürgerliche Sexualmoral in Frage:

Der Sohn: Wieviel Ekel und Unglück könnte verhütet werden, wenn ein Vater moralisch wäre! Er ist der nächste dazu.

[...]

Der Sohn: [...] Man muß von seinem Vater verlangen, daß er uns mit freiem Herzen zur Hure führt. Ein neuer Passus für unsern Bund. Ich werde ihn in meiner nächsten Rede sagen... (WH 79)

Die übrigen Nebenpersonen, d.h. Cherubim, von Tuchmeyer und Fürst Scheitel, sind die Initiatoren des Klubs „Zur Erhaltung der Freude“. Sie sind „Kontrastfiguren, die die Haltung des Sohnes und des Freundes reflektieren, aber auch Auskunft über sie geben und die Wirkung beider an sich demonstrieren“³¹³.

Somit ermöglicht Hasenclever seinerseits die Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft, indem er den Sohn als „ein[en] Repräsentant[en] aller Söhne“³¹⁴, „des mächtigen Volkes von Söhnen“ (WH 88) vorstellt:

Der ewige Konflikt zwischen den Generationen, der durch die Morgenröte einer Zeit geschaffenen Gegensatz zwischen dem Zeuger und dem Gezeugten. Das ist auf die kürzeste Formel gebracht, der Inhalt des Dramas... . Hasenclevers Drama gipfelt in dem Kampf jungen Lebens gegen alle hemmenden Symbole; es ist ein heißes Ringen gegen dunkle Gewalten und metaphysische Kräfte, eine grandiose Vision: der Kampf gegen die überlebensgroßen Schatten, die die eigenen Lüste

³¹¹ Vgl. Miriam Raggam, a.a.O. S. 69.

³¹² Vgl. Helmut Scheuer, a.a.O. S. 142

³¹³ Analisa Viviani, *Das Drama des Dramas*, S. 98.

³¹⁴ Helmut Scheuer, a.a.O. S. 142.

und Begierden auf den Vorhang werfen, der das Reale vor seinen verlangenden Sinnen verbirgt.³¹⁵

Im Drama *Nanpa* nennt Kim in der Liste der dramatischen Personen die nach der beruflichen Tätigkeit oder ihrem Geschlecht typisierten oder auf Funktionen reduzierten Figuren wie den Dichter, den Vater, die Mutter, den Teufel, die Ahnentafel, die erste Stiefmutter oder die zweite Stiefmutter. Die Hauptfigur erscheint dabei aufgespalten in verschiedene typisierte Charaktere.

In diesem Drama gibt es auch eine zentrale Ich-Figur, den Dichter, der den tragischen modernen Dichter in der traditionellen konfuzianischen Gesellschaft verkörpert.

Während die Mutter, wie der Freund in Hasenclevers *Sohn*, den Dichter zur Wandlung anspricht und zur lebensbejahenden Kraft wird, versinnbildlichen der Vater, der Dämon, die Ahnentafel, die erste, zweite, dritte und vierte Stiefmutter den Gegenpol zum Dichter. Diese Figuren der älteren Generation sind alle durch die konfuzianische Familienordnung geprägt und versuchen mit allen Mitteln, die Wandlung des Dichters zu verhindern. Im Gegensatz dazu helfen alle Nebenfiguren und sogar der Vater bei Hasenclever, den Wandlungsprozess des Sohnes voranzutreiben. In diesem Sinn erscheinen die Personen bei Kim als ‚hemmende Symbole‘ bzw. als Repräsentanten des autoritär-feudalistischen Großfamiliensystems und einer zu überwindenden traditionellen Gesellschaft. Diese der Hauptperson gegenüberstehende Figurenkonstellation verdient aus zwei Gründen besondere Aufmerksamkeit: erstens zeigt sie die ungleichen Machtverhältnisse zwischen der alten Welt und dem Dichter; zweitens macht sie die „unüberbrückbare[n] Generationenkonflikte“³¹⁶ mit der absoluten konventionellen Macht deutlich.

Außerdem treten auf dem Wandlungsweg des Dichters zwei kontrastierende Frauentypen auf, die ‚weiß gekleidete Frau‘ und die ‚rot gekleidete Frau‘. Auf beide setzt der Dichter seine Hoffnung. Während die ‚weiß gekleidete Frau‘ die unerreichbare ideale Welt im apollinischen Sinn verkörpert, ist die ‚purpurrot gekleidete Frau‘ im dionysischen Sinn ein Symbol des Untergangs der Menschheit: Der Dichter: „[...] Hunde! Schweine!“ (UJ I 77).

Als Gegenbild zur vorherrschenden autoritären konfuzianischen Weltanschauung nimmt Kim „Vivie“³¹⁷ in sein Drama als ein Symbol der modernen freien abendländischen Gesellschaft auf, um eine mögliche neue

³¹⁵ Kritik von F. Droop, zit. nach: Rüdiger Steinlein, *Theaterkritische Rezeption des expressionistischen Dramas: Ästhetische und politische Grundposition*, Kronberg Taunus 1974, S. 268.

³¹⁶ Horst S./Ingrid Daemmrich, *Themen und Motiven in der Literatur*, Tübingen 1987, S. 329.

³¹⁷ Siehe S. 91 und Anm. 274 dieser Arbeit.

Existenz zu veranschaulichen. „Um die Umwelt und den Wandlungsprozeß des Protagonisten anzudeuten“³¹⁸, treten außerdem der Arzt, der Bruder, der Halbbruder, der erste, zweite und dritte Freund auf.

Dies zeigt überhaupt, dass es hier nicht um individualpsychologische Personenzeichnung geht, sondern um reine Typengestaltung. Das gespaltene Bewusstsein des Dichters gestaltet sich dramatisch in der Mutter, Vivie, Caro Nome und El Gran Galeoto. In ihnen spiegeln sich die verschiedenen Teilaspekte seiner Seele, ähnlich den Personen in Strindbergs *Traumspiel*: „Die Personen spalten sich, verdoppeln sich, vertreten einander, gehen in Luft auf, verdichteten sich, zerfließen, fügen sich wieder zusammen“.³¹⁹ Damit versucht Kim den Typus des modernen koreanischen Intellektuellen darzustellen, der zwischen den alten feudalen konfuzianischen Ideen und den neuen westlichorientierten Ideen hin- und hergerissen ist.

4.2.3.3 „Zerbrochene Formen“ (Schneider) der literarisch-sprachlichen Tradition

Um die Idee, das Ideal und den Geist gegen die Wirklichkeit auszurichten und um sich „von der realistischen Schilderung der Umwelt, vom Auffangen der vorüberjagenden Impressionen zu entfernen“³²⁰, versuchen die Expressionisten einem Aufschrei gleich, die traditionelle Bilderwelt zu zerstören und eine neue ästhetische Form zu schaffen. Gottfried Benn weist zu Recht auf die damalige Situation hin:

Von Goethe bis George und Hofmannsthal hatte die deutsche Sprache eine einheitliche Färbung, eine einheitliche Richtung und ein einheitliches Gefühl, jetzt war es aus, der Aufstand begann. Ein Aufstand mit Eruptionen, Ekstasen, Haß, neuer Menschheitssehnsucht, mit Zerschleuderung der Sprache zur Zerschleuderung der Welt.³²¹

Aus dem Drang nach dem revolutionären Bruch mit dem konventionellen Sprachmuster und dem Neuen im Stilwillen entwickeln die Expressionisten ihre Formen radikaler und ihre Programme extremer als die der

³¹⁸ Analisa Viviani, *Dramaturgische Elemente im expressionistischen Drama*, S. 44.

³¹⁹ August Strindberg, *Ein Traumspiel*, Übersetzt von Peter Weiss, Frankfurt a. M. 1963, S. 7.

³²⁰ Kurt Pinthus, Zuvor, in Otto F. Best (Hg.), *Theorie des Expressionismus*, Stuttgart 1994, S. 80-93, hier 85f.

³²¹ Gottfried Benn, Nach vierzig Jahren, in: Otto F. Best (Hg.), a.a.O. S. 259-264, hier S. 261.

vergangenen Kunst.³²² Sie richten sich damit gegen die bisher kultivierte „Fiktion ästhetisierender Revolte, die jeden Wunsch nach Änderung harmlos ‚seelisch‘ abreagieren läßt“³²³. Da die Dichtung nicht die Oberfläche der Wirklichkeit wiederzugeben, sondern die innere Bewegtheit des Menschen darzustellen hat, genügt ihr auch die Alltagssprache nicht. Um die Alltagssprache zu vermeiden, schafft sich die expressionistische Dichtung „neue Wortgebilde, die vom Gesetz des Logos losgelöst sind“³²⁴, wobei das aktivierte und assoziativ aufgeladene Wort „ohne bestimmten Hinblick auf den Satz als Absolutum neben das andere gestellt wird, wie in der Problematik der Dramen die Wirklichkeitsbeziehungen nicht mehr miteinander verknüpft sind“.³²⁵ Die expressionistische Dichtung „entschleudert ihre Welt“, so erklärt Kurt Pinthus, „in ekstatischem Paroxysmus, in quälender Traurigkeit, in süßestem musikalischen Gesang, in der Simultaneität durcheinanderstürzender Gefühle, in chaotischer Zerschmetterung der Sprache, grausigster Verhöhnung menschlichen Mißlebens, in flagellantisch schreiender, verzückter Sehnsucht nach Gott und dem Guten, nach Liebe und Brüderlichkeit“.³²⁶

Um Fühlen und Denken des Protagonisten transparent zu machen, experimentiert Hasenclever in seinem Drama *Der Sohn* unter anderem mit der abstrakten Sprache, „die im Spannungsbezirk zwischen emotional aufgeladenem Monolog und formelhaftem Gestus einen wesentlichen Teil der Wirkungsstrategie des Dramas ausmacht“.³²⁷

So z.B., wenn der Protagonist im pathetischen Versmonolog sein Gefühl zum Ausdruck bringt:

Der Sohn: Unendliches Gefühl! Du gabst ein Zeichen.
 Das Wunder soll mein erster Glaube sein.
 Konzert und Stadt – Ich werde euch erreichen!
 Mein Auto naht im Dämmerchein.
 Ich bin in Logen, ich werde soupieren
 mit Schauspielerin und Champagnerwein;
 bei einer Fürstin in London sein,
 und die Brillantnadel wird mich zieren.
 Ich werde ein neues System entdecken,
 mit dem Fallschirm stürzen aus einem Haus.
 Mein Schauspiel wird Parterre erschrecken:

³²² Vgl. Wilhelm Emrich: Literatur-Revolution, in: W.E., *Protest und Verheißung, Studien zur klassischen und modernen Dichtung*, Frankfurt a. M./ Bonn 1960, S. 148-154, hier S. 153.

³²³ Carl Einstein, Zur primitiven Kunst, in: Ludwig Rubiner (Hg.), *Die Gemeinschaft, Dokumente der geistigen Wende*, Potsdam 1919, S. 175.

³²⁴ Curt Grützmacher, Themen und Gestalten des Expressionismus, in: Paul Fechter (Hg.), *Neue deutsche Hefte*, Vol. 33/3/191, Berlin 1986, S. 507.

³²⁵ Erika Runge, a.a.O. S. 63.

³²⁶ Kurt Pinthus (Hg.): *Menschheitsdämmerung*, S. 30.

³²⁷ Gerhard P. Knapp, a.a.O. S. 47

Ich werde leben! O Gold! O Applaus!
 Zerreiße denn, Schnur, und vergehe statt meiner –
 Ihr aber, Gestalten des Abendscheins,
 Gebt mich noch einmal, beglückter und reiner,
 Zurück an die Freude des ewigen Seins! (WH 16)

Es geht hier nicht mehr um die Aufklärung des Bühnengeschehens wie im klassischen Monolog, sondern um die Vermittlung der inneren Gefühlsbewegung des Protagonisten. Im Gegensatz zum Naturalismus erfüllen die ‚leidenschaftlich-pathetischen‘, monologischen Schilderungen ihren Zweck als „abgerundete Einheiten oder Gipfeln im ‚Gedicht‘, so daß der Gestus zur Rezitation und zur Deklamation, zur dekorativ-ornamentalen Pose und zur opernhafte Deklamationsgeste tendiert, auch wenn die innere Bewegtheit der Sprachgebärden unkontrollierte Bewegung fingierend zu entlassen scheint“.³²⁸ Daneben verwendet Hasenclever Dialoge, um „das innere Erleben der Figuren zu projizieren, ihre Aktion auszulösen“.³²⁹ Aufgrund der starken Konzentration auf den Protagonisten handelt es sich nicht um die ausgeglichene Dialektik, die zwischen eigenständigen, selbstbewussten Individuen im klassischen Dramen vorherrscht, sondern um „die monologische Struktur der Dialoge“³³⁰, die die Situation der menschlichen Ohnmacht adäquat zum Ausdruck bringen soll.

Um dieses Merkmal zu veranschaulichen, lässt sich hier ein Dialog anführen, in dem der Sohn ein Gespräch mit dem Hauslehrer führt:

Der Hauslehrer: Was werden Sie jetzt tun?

Der Sohn: Vielleicht einen Monolog halten. Ich muß mich aussprechen mit mir. Sie wissen, daß man sonst diese Mode verachtet. Ich habe es niemals als schimpflich empfunden, vor meinem eignen Pathos zu knien, denn ich weiß, wie bitterernst meine Freude und mein Schmerz ist. Seit meiner frühesten Kindheit hab ich gelernt, die Einsamkeit um mich her zu begeistern, bis sie in Tönen zu mir sprach. Noch heute kann ich in den Garten gehn und vor etwaigen Bäumen eine Symphonie dirigieren und mein eigener Tenor sein ... Kennen Sie das Gefühl nicht?“

Der Hauslehrer: *bescheiden* Wir wohnen auf einer Etage. (WH 10)

In diesem Dialog kann man auch anschaulich „die zunehmende Isolation und die Kommunikationsschwierigkeiten des modernen Individuums“³³¹ erkennen. Monologe und Dialoge bestehen, wie angeführt, aus der gesteigerten Intensität der emotional aufgeladenen rhetorischen Wortgebilde und der energischen Gebärden. Diese kann man als „Gefühls-

³²⁸ Horst Denkler, *Drama des Expressionismus*, S. 234.

³²⁹ Ebd. S. 239.

³³⁰ Helmut Scheuer, a.a.O. S. 133.

³³¹ Ebd.

und Gesinnungsaussagen der Figuren“ betrachten, in denen sie „ihre Gefühle und Meinungen ausdrücken“.³³²

Hasenclever benutzt außerdem expressionistische Stilelemente wie Sprachzerlegung zur Ausdrucksverstärkung: „Gib mir den Duft wieder einer Blume im Sommer“ (WH 19); Inversionen: „Werde ich manchmal dich sehen auf meinem Wege?“ (WH 33) und Übertreibungen, z.B. das Arbeitszimmer des Vaters als „Folterkammer“ (WH 107) oder in vielen Aussagen des Sohnes, wie: „[...] Die Wüste meines Bettes, wo jedes Körnchen gezählt war, ist nicht so groß, wie dieses Wort der Verzweiflung. Und ich will, ja ich will etwas von dir erreichen, und sei es nur eine Wimper deines Auges -“ (WH 40).

Durch diese „aggressive Wildheit im Prosadialog, de[n] arienhaft singende[n] oder ekstatische[n] Schwung der Verse“³³³ bricht Hasenclever endgültig mit künstlerischen Traditionen, wie er in Bezug auf die Aufgabe des Dramas betont:

Der Dichter hat das Recht, zu erfinden; er darf das Wort erschaffen, die Sprache bilden zum Zweck einer letzten Konzentration.³³⁴

Im Vergleich zu Hasenclevers Drama ist Kims *Nanpa* dialogisch angelegt. Aber der Dialog ist gekennzeichnet durch das mangelnde Gleichgewicht der Gesprächspartner: Im Mittelpunkt der zusammenhanglos erscheinenden Handlung steht der Protagonist, der mit den Nebenfiguren in einen Dialog eintritt, wobei diese Figuren lediglich Teilaspekte seiner inneren Schau sind. Ein Beispiel dafür ist folgender Dialog, den er mit der Mutter führt:

Die Mutter: Man preist zwar den Mut, man weiß aber nicht, wie man ihn einsetzen soll.

Der Dichter: Ich glaube zwar fest an den Mut, meine Kraft reicht aber nicht aus.

Die Mutter: Man opfert alles, um das Glück zu finden.

Der Dichter: Ich mag zwar das Glück nicht, ich hasse es aber auch nicht.

Die Mutter: Man beschimpft zwar die Gemeinheit, man begeht sie aber selbst.

Der Dichter: Ich kann zwar die Gemeinheit begehen, aber ich verabscheue sie zutiefst.

Die Mutter: Man verehrt zwar das Opfer, aber man lässt es zugleich fallen.

Der Dichter: Ich hasse es zwar, Opfer zu bringen, ich bringe aber dennoch täglich welche.

Die Mutter: Man liebt zwar den Genuss, aber man tritt ihn mit Füßen.

³³² Walter H. Sokel, Dialogführung und Dialog im expressionistischen Drama, in: Wolfgang Paulsen (Hg.), *Aspekte des Expressionismus. Periodisierung, Stil, Gedanken*, Heidelberg 1968, S. 59.

³³³ Im Vorwort zur Erstausgabe der *Sozialaristokraten* (1896), hier zit. nach: Helmut Scheuer, a.a.O. S. 148.

³³⁴ Walter Hasenclever, Die Aufgabe des Dramas, in: *Dramaturgische Blätter*, H. 3, 1919, S. 75.

Der Dichter: Ich mag zwar den Genuss am liebsten, ich will ihn aber nicht haben.

Die Mutter: Man hasst zwar die Realität, man kann aber ohne sie nicht leben.

Der Dichter: Ich glaube zwar, dass sie gut schmeckt, ich weiß aber nicht, wie man mit ihr umgeht.

Die Mutter: Man achtet zwar die Ehre, man beschmutzt sie aber zugleich.

Der Dichter: Ich weiß zwar, dass die Ehre am wichtigsten ist, ich weiß aber nicht, wie ich sie bekommen kann. (UJ I 70, in der Übersetzung von Park Ol-Jin)

In diesem Dialog lassen sich die beiden Gesprächspartner kaum voneinander unterscheiden, da der Dialog im Grunde ein auf zwei Personen verteilter Monolog ist, wobei dies das verborgene Seelenleben des Dichters offenbart.³³⁵ Peter Szondi nennt diesen Stil „Epik für zwei Stimmen“³³⁶.

Im dritten Akt führen die Familienmitglieder wegen der Beziehung des Dichters zu Vivie in grober Weise alogische Dialoge, die aus einer Reihe willkürlich aufeinander folgender Sätze bestehen:

Der Vater: So ist die Frau ein böswilliges Ding. Der Darm des Ostasiaten ist länger als der des Westlers.

Der Mann und die Frau sollen sich nicht zusammensetzen.

Die zweite Stiefmutter: (nachfolgend) Aber er achtet noch den Vater.

Die dritte Stiefmutter: (nachfolgend) Er ist eigentlich ein pietätvoller Sohn.

Die vierte Stiefmutter: (nachfolgend) Aber passen Sie auf ihn auf!

Die Ahnentafel: (nachfolgend) Sohn! Stieftöchter!

Der Vater: Aber meine vergangene Geschichte. Nach meinem Tod ist es gleichgültig, ob er tanzt oder ob er irgendetwas anstellt. [...]

Die Ahnentafel: Es scheint eine Katastrophe zu entstehen. Seht euch mal diesen bössartigen Wind an! Warum zittere ich so. [...] Ich will ihn lieber nicht sehen.

Ach. (Tritt ab.) (UJ I 80)

Der alogische Charakter dieses Dialoges trägt auch Züge des expressionistischen Theaters.

Das Wort in Kims *Nanpa* zeigt sich nicht als Teil der Sprache, der auf die Handlung bezogen ist, sondern als „das funkende Signal zwischen den Assoziationen der Seele“³³⁷, wie dies auch der Fall in Hasenclevers *Sohn* ist, um „das innere Erlebnis über das äußere Leben“³³⁸ zu stellen. So versucht Kim in seinem ersten expressionistischen Drama, mit der überlieferten Sprachordnung zu brechen, indem er „eine neue, expressive, auf dem Gefühl der Figuren beruhende, lebensnahe Sprache“³³⁹ ins Drama

³³⁵ Vgl. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, 1963 Frankfurt a. M., S. 47.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Iwan Goll, Das Wort an sich. Versuch einer neuen Poetik, in: *Die neue Rundschau*, 32. Jg. (Bd. 2), Berlin/Leipzig 1921, S. 1084.

³³⁸ Lothar Schreyer, Expressionistische Dichtung, in: *Sturm-Bühne* Folge 4/5 (1918/1919), S. 19-20, zit nach: Thomas Anz/ Michael Stark (Hg.), a.a.O. S. 623-629, hier S. 623.

³³⁹ Park Ok-Jin, a.a.O. S. 91.

bringt. In Bezug auf die Sprache des Stückes *Nanpa* äußert sich Il-Yong Rhyu wie folgt:

Die Sprachform in Kims Drama *Nanpa* zeichnet sich durch syntaktische Vereinfachung sowie emotionsgeladene Stilisierung aus. Und die zertrümmerten Elemente bringen die innere Erregung der Figuren explosiv zum Ausdruck. Um die Subjektivität des Autors bzw. ein innerliches Geschehen der Figuren auszudrücken, wurde ein telegraphischer Stakkatostil verwendet. In diesem Drama fallen Aufschrei, Gebrüll, Wut, Empörung, Stöhnen, Geschrei und das Explosive des Gefühls auf.³⁴⁰

Im folgenden Dialog wird dies anschaulich vorgeführt:

Der Vater: Du sollst auch von mir Prügel bekommen! (Der Dämon tritt ein. Der Vater nimmt das Messer des Dichters und stürzt sich auf ihn.) Du Schuft! Ein Schuft wie eine Giftschlange, ein Teufel!

Der Dämon: Du bist aber mein Onkel, du bist ein Kind der Konkubine! Meinst du, ein ältester Sohn der Hauptfamilie wird verschwinden, weil ein Schuft wie du auf die Welt gekommen ist! (Er versucht die erste Stiefmutter mit den Dolch zu erstechen, die die Rauferei beilegen wollte).

Die erste Stiefmutter: (entflieht weinend) Dieser böse Dämon! (Tritt ab)

Der Vater: (auf den Dämon stürzend) Du Schuft! Du Teufel! Bekomme mein Messer zu spüren! Du Gehirn fressender Schurke!“ (UJ I 71, in der Übersetzung von Park Ok-Jin)

Typisch für Kims expressionistischen Dramenstil ist das Verdichten des Gefühls durch Sprachverknappung, Weglassen aller abschwächenden Details und Wiederholung, wie im folgenden Beispiel: „Du wirst zu einem richtigen Menschen, zu einem richtigen Menschen, zu einem richtigen Menschen, einem Hund, einem Wildschein, einem Hund“ (UJ I 77). Daneben werden direkter, unverkleideter Ausdruck und Beschimpfungen zur Verstärkung der emotionalen Wirkung des Dramas verwendet: „Ich beschimpfe dich, Mutter! Ich verfluche dich“, „Du verdammte Mutter“ (UJ I 67), „Du alter Schurke!“, „Du Schlange, Du Teufel“, „Du Schurke! Du böser Dämon!“ und „Du Gehirn fressender Schurke!“ (UJ I 71), „Dieser Blutegel! Hör auf, Blut zu saugen“ (UJ I 76), „Ihr Hunde! Ihr Schweine!“ (UJ I 77).

Kim führte somit zum ersten Mal einen neuen dramatischen Stil in Korea ein, der von subjektiven pathetischen Gefühlsempfindungen mit energischem Redegestus dominiert wird.

Resümierend kann man sagen, dass die beiden Autoren sich typischer expressionistischer Stilelemente bedienen, um mit der künstlerischen Tradition zu brechen. Sie setzen an Stelle der konventionellen

³⁴⁰ Il-Yong Rhyu, *Kim U-Jinui huigeukyeongu (Die Untersuchung der Dramen Kim U-Jins)*, Seoul 1989, S. 73.

Alltagssprache eine hohe pathetische Redeweise ein, um so Distanz zu der vorgegebenen Realität zu demonstrieren und Kritik an ihr zu üben.

4.2.4 Zusammenfassung

Die vergleichende Betrachtung des Wandlungsprozesses der Hauptfiguren in Hasenclevers *Der Sohn* und Kims *Nanpa* zeigt eine unterschiedliche Haltung der beiden Autoren gegenüber der konservativen geschlossenen Gesellschafts- und Familienordnung, obwohl beide Dramen als expressionistisch identifiziert werden. In beiden Dramen handelt es sich um den Wandlungsprozess der Ich-Figur, deren Ausbruch durch die Auseinandersetzung mit dem Vater bzw. mit der älteren Generation veranlasst wird. Während Hasenclevers *Sohn* mit dem Sieg über die hierarchische Vaterwelt durch die revolutionäre Tat endet, fehlt in Kims Werk *Nanpa* der radikale politische Aktivismus, auch wenn er in seinem Programm den Aktivismus der expressionistischen Dichter gepriesen und gefordert hat.

Hasenclever schreibt das Drama *Der Sohn* als ‚einpoliges Wandlungsdrama‘ im Sinne von Horst Denkler:

Der Autor sucht nämlich in Anlehnung an die Protagonistendramen Schillers, Wedekinds, Hofmannsthals die Struktur des einpoligen Wandlungsdramas auszubilden, objektiviert das Geschehen mit der Gestaltung der Wandlung des ausgesperrten, sich selbst aussperrenden Jünglings zum verantwortungsbewußt, tatkräftig und frei handelnden Manne und steigert die Handlung unter bewußter Durchbrechung der Einpoligkeit zum Prinzipienkampf polarer Weltgegensätze.³⁴¹

Kim dagegen bemüht sich in seinem ersten expressionistischen Drama *Nanpa*, die „existentielle[n] Situationen“³⁴² der Ich-Figur und ihre Disharmonie zwischen Ich und Umwelt sichtbar zu machen, indem er mit dem Strindberg-Typus des expressionistischen Dramas experimentiert. Man kann außerdem in *Nanpa* erkennen, dass darin viel Autobiographisches enthalten ist, insbesondere in Bezug auf den Vater-Sohn-Konflikt. Dieses Drama ist der Beginn einer radikalen Ich-Dramatik³⁴³, deren formale Konsequenzen wie bei vielen expressionistischen Dramen durch Strindberg vorgeprägt sind.

³⁴¹ Horst Denkler, *Drama des Expressionismus*, S. 182.

³⁴² Walter H. Sokel, *Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1970, S. 81.

³⁴³ Kim sieht in Strindberg ein Vorbild, wie aus einem Tagesbuch vom 24.08. 1924 hervorgeht: „Wie der 30-jährige Strindberg die Meisterwerke durch seinen Seelenkampf gegen die schwedische Gesellschaft geschrieben hat, kann ich auch

Abschließend kann man sagen: Hasenclever ist für Kim ein Anreger wie die anderen deutschen Expressionisten, aber er gewinnt keinen beherrschenden Einfluss auf seine Ideen und seinen dichterischen Ausdruck. Vor ganz anderen historischen, gesellschaftlichen und individuellen Hintergründen entwirft Kim in seinem expressionistischen Drama *Nanpa* eine neue ideelle künstlerische Konzeption, die einen Eigenwert hat, der über den Einfluss Hasenclevers hinausgeht.

4.3 Kims Experimentelles Drama: *Sandwaeji* (Das Wildschwein 1926)

Nanpa weist, wie oben erörtert, den rezeptiven Verarbeitungsprozess auf, der den Expressionismus überhaupt zum Gegenstand hat. Kims letztes Drama *Sandwaeji* (*Das Wildschwein*) entsteht dagegen nicht nur als Dokument einer expressionistischen Kunst, sondern aus einer Inspiration durch Jo Myeong-Hees Gedicht *Bom janduipat wieseo* (*Auf der Frühlingswiese*) und aus der Tragik der Nation, wobei Kim in *Sandwaeji* weniger experimentell vorgeht als im Stück *Nanpa*. Kang schreibt über das Drama *Sandwaeji*:

Wild boar is a expressionist play, which is gotten inspiration from 'On the spring lawn' written by Jo Myeong-Hee. Likewise, it is seen as a play that expresses suffering and complication of a young man under the Japanese rule. It also obtains the innovative thoughts of 'Donghak' from the aspect of social revolutions.³⁴⁴

Kim selbst will in seinem letzten Drama *Sandwaeji* in dessen äußerer und innerer Form das Charakteristische des neuen koreanischen jungen Menschen zum Thema erheben, wie er in einem Brief vom 26. 04. 1926 an Jo Myeong-Hee berichtet:

solche Werke schreiben. Ich bin ein Fatalist und weiß, dass ich das Schicksal nicht überwinden kann. Trotzdem will ich in meinem Leben nach meiner Würde suchen. Ich bin Ich! Ich verehere Strindberg und sein Leben“ (UJ II 299).

Kim betrachtet das expressionistische Drama als „Ich-Drama“ und „Schrei-Drama“: Kim versteht unter dem Begriff 'Ich-Drama', dass die Ich-Figur im Mittelpunkt steht, die der Welt entgegensteht, und unter dem 'Schrei-Drama', dass das Ich unter der Spannung und dem Konflikt mit der Welt leidet, um das wahre Wesen im Sinne der Individualität zu bewahren, vgl. Hong. Chang-Su, *Kim U-Jin-ui pyohyeonsuui-wa Nanpa yeongu* (*Untersuchung über den Expressionismus Kim U-Jins und Der Schiffbruch*), Seoul 1992, S. 16.

³⁴⁴ Kang Na-Lee, a.a.O. S. 63.

Ich möchte ein Drama schreiben, bei dem ich durch Ihr Gedicht *Auf der Frühlingswiese* inspiriert wurde. Können Sie damit einverstanden sein? Ich will nach meiner Interpretation dieser Lyrik einen neuen koreanischen jungen Mann [die neue Individualität], der nach seinem eigenen Gefühl, seiner Leidenschaft und seiner Inspiration zu leben versucht, schildern. (UJ II 239)

Im Gegensatz zu *Nanpa* ist der Held in *Sandwaeji* demnach durch einen koreanischen Namen und eine konkret dargestellte koreanische Umgebung individualisiert. Das Stück führt in drei Akten die psychische Entwicklung des Protagonisten Won-Bong vor, der im Einklang mit seinem schicksalhaften Leben den zweiten Namen *Sandwaeji* (das Wildschwein) trägt.

Im ersten Akt zeigt sich ein neunundzwanzigjähriger Mann, Won-Bong, der an seiner Verzweiflung und Wut leidet, weil er von den Mitgliedern des Jugendvereins der Geldhinterziehung verdächtigt und deswegen nach seinem Aussehen „das Wildschwein“ (UJ I 15) genannt wird. Seine Geliebte Jeong-Suk hat ihn verlassen und ist mit ihrem neuen Freund nach Japan gegangen. Aus innerer Verzweiflung wird er schwerkrank. Der kranke Won-Bong sucht im Zustand der Halluzinationen und der Träume den Grund dafür, warum er eigentlich die Maske *Santoiji* tragen muss. Der zweite Akt kann in diesem Drama als Exposition gelten, da wir in seinen Träumen durch eine Pantomime endlich mit der tragischen Vorgeschichte der Eltern des Protagonisten und seinem damit zusammenhängenden verhängnisvollen Schicksal vertraut gemacht werden. Der Vater des Protagonisten nimmt an der Dong-Hak-Bewegung³⁴⁵ teil und seine Mutter wird auf der Flucht als Hochschwangere von einem japanischen Soldaten vergewaltigt und stirbt nach der Geburt Won-Bongs. Danach wächst er beim Freund seines Vaters auf. Im dritten Akt erwacht Won-Bong aus seinem Traum und überwindet den Zustand seiner seelischen Depression, indem er durch die Träume seine Herkunft und seine wahre Identität findet.

Bei näherer Betrachtung des Protagonisten ergibt sich, dass Won-Bong ein Sohn³⁴⁶ ist, dessen Vater „für das Volk, für die soziale Reform und für das

³⁴⁵ Die Dong-Hak-Bewegung brach 1884 vor allem bei den Bauern als Glaubensbewegung aus und wurde als ‚Östliche Lehre‘ bezeichnet. Diese Bewegung spielte eine bedeutende Rolle in der Innen- und Außenpolitik: In der Außenpolitik verursachte sie den Krieg zwischen der Ching-Dynastie und Japan, und in der Innenpolitik verstärkte sich die japanische Kontrolle über Korea als Folge des Krieges. Nach dem ‚Dong-Hak-Aufbruch‘ kam es 1894 zur politischen Reform (Kapo-Kyongjang) im sozialen, politischen und wirtschaftlichen Bereich, in der die Regierung das alte traditionelle politische System abschaffen wollte und in der durch das neue Staatssystem 208 Paragraphen neu geschaffen wurden. Z.B.: Alle Bürger sind gesetzlich gleichberechtigt und können Beamte werden, was früher nur Adeligen möglich war. Die Sklaverei wird abgeschafft und die Wiederheirat der Witwe wird erlaubt, die früher verboten war, vgl. Kim Chong-Hi, a.a.O. S. 56.

³⁴⁶ Die autobiographische Selbstentblößung in Kims Werk *Nanpa* durch die Übereinstimmung von Dichter und Ich-Person findet sich auch in diesem Drama:

Vaterland“ (UJ I 29) an der Dong-Hak-Bewegung beteiligt und für sie gefallen ist. Sein schicksalhaftes Leben ist vor seiner Geburt schon durch den Vater bestimmt:

Ich werde deine Maske des Wildschweins nicht abnehmen, bevor du meinen Wunsch erfüllst, die Vaterlandsverräter und den korrupten Adel zu vernichten und dich an den Feinden zu rächen. (ebd.)

So soll Won-Bong als ein Sohn des Führers der Dong-Hak-Revolution für die revolutionäre Idee weiterkämpfen und sie verwirklichen. Die Symbolik in seinem Namen *Santoiji* deutet deshalb hier auf „the idea of Dong-Hak Revolution with his fathers image“³⁴⁷.

Aber er hat nicht die Kraft dazu, seinen Existenzauftrag zu erfüllen, und deshalb klagt er seiner Pflegemutter sein Leid:

Obwohl Sie von mir verlangen, dass ich entsprechend dem Willen des Vaters die Feinde beseitigen und damit das Volk und das Vaterland retten sollte, sperren Sie das Wildschwein nur in das von Toren gefüllte Haus ein. Sie nehmen mich nur gefangen, ohne mir nicht einmal schmutziges Wasser zu geben. Heu Heu Heu Heu! Wildschwein, Wildschwein, Wildschwein! Heu Heu Heu Heu! Ah, Schauen Sie das Gesicht des Wildschweins an. (UJ I 28)

Die Suche nach seiner wahren Identität vollzieht sich jedoch nicht durch den aktiven Wandlungsprozess, wie es der Fall bei Hasenclevers *Der Sohn* ist, sondern durch die Enthüllung der Geschichte seiner verstorbenen Eltern und seiner Herkunft in Träumen und Halluzinationen. Die Wahrheit der verborgenen Ereignisse befreit ihn von seinem inneren Konflikt und führt ihn zum Frieden; er findet dadurch seine psychische und physische Ausgeglichenheit wieder. Am Ende bekennt er schließlich seiner Stiefschwester zuversichtlich: „Es scheint mir möglich zu sein, für die Würde der Realität und für den wahren Sinn zu kämpfen“(UJ I 55).

Die Frage, ob dieses Stück zum Expressionismus zu rechnen ist, wird von der Literaturwissenschaft uneinheitlich beantwortet. Sprachliche und stilistische Kriterien sprechen auf der einen Seite dafür, auf der anderen Seite dagegen. Die thematische Krassheit, die Kim wählt, ist eher ein Punkt, der für die Zugehörigkeit zum Expressionismus spricht. Auf jeden Fall aber hat sein Drama durch seine offene, nicht-aristotelische Form, die ‚Verbindung von Drama und Lyrik‘ sowie die leitmotivische Struktur mit dem ständig wiederholten Gedicht *Auf der Frühlingswiese* und seine charakteristische Stilmischung moderne dramatische Grundzüge.

Sein Vater, Kim Seong-Kyu, erlebte tatsächlich die Dong-Hak- Bewegung und war ein Engagierter für die soziale Reform. Trotz seiner politisch-sozialen Aktivität verlangte er von seinem Sohn, Kim U-Jin, nur die traditionelle Pflicht und Pietät als erster Sohn, wodurch der Vater-Sohn-Konflikt entstand, vgl. Kang Na-Lee, a.a.O. S. 50.

³⁴⁷ Lee Eun-Ja, *A Study of the Kim Woo-Jin's Drama*, Seoul 1987, S. 101.

Sandwaeji darf deshalb trotz der naturalistischen Züge seiner Bühnenanweisungen nicht als naturalistisches Milieustück aufgefasst werden (naturalistisch erscheint z.B. [...] *Die mittelklassige bescheidene Lebensausstattung, Krüge, Getreidebehälter, Küchenschrank, der gutgewischte Flur, unter dem gutgewischten Flur liegt eine Sichel, [...]. Das Nebenzimmer des Hauses Wong-Bongs. In der Mitte zeigt sich der Holzflur. Darüber ein großes Fenster mit Ausblick in den Vorhof. An der linken Seite ein großes Fenster, das vom großen Flur zum Wohnzimmer führt. An der rechten Seite ein Hinterzimmer mit dem typisch koreanischen Schreibtisch, die Bücher, die Medikamente, ein Kohlenbecken u.s.w. [...]. Yeong-Sun sitzt bei Won-Bong, der unter der Decke liegt. Der Kranke schläft und sie blättert die Zeitschrift um. Immer wenn er sich bewegt, deckt sie ihn wieder zu, UJ I 11 und 28).*

In gewisser Hinsicht nimmt die Hauptfigur des Dramas eine symbolische Funktion durch den sinnbildlichen Gebrauch der Maske des Wildschweins an. Kim schreibt in einem Brief vom 01. 08. 1926 an seinen besten Freund Jo von der Entstehungszeit des Stückes: „Dieses Drama [*Sandwaeji*] ist das erste, das aus meiner festen Überzeugung entsteht. Der Protagonist, Won-Bong, ist eine abstrakte Figur. Ich versuchte, den Charakter eines modernen koreanischen jungen Mannes und seine Vitalität zum Ausdruck zu bringen. In diesem Charakter versteckt sich ein Teil von Ihnen oder einer von anderen“ (UJ II 244).

Die Verbindung zum Expressionismus ergibt sich in diesem Drama vor allem durch die Traumszene, deren Regieanweisung lautet: *Die bleiche Farbe erscheint wie ein trüber Mondschein. Aber wie beim Himmel der Mondnacht des letzten Tages des Monats im Sommer lässt sich gar nichts sehen. Da wird das Lied wieder von jemandem mit Bassstimme im Chor gesungen, was die Bühne als den unendlichen Raum erscheinen lässt. Das Lied wird ununterbrochen wiederholt und die bleiche Farbe wird immer heller vor dem Ende der ersten Strophe. Und es erscheint statt des Krankenzimmers ein Feld im Winter. [...] die in einer Reihe marschierenden Pantomimen der revolutionären Volksarmee Donghak-Gruppe im Jahr 1862 gehen vorbei. Die Bühne ist minutenlang leer* (UJ I 34). Zeit und Raum sind hier wie in Strindbergs *Traumspiel* (1901) gestaltet. Das Stück enthält auch eine lange Traumsequenz, in der die Vorgeschichte des Protagonisten auf groteske Weise verraten wird und durch die sich die zwei zeitlich unterschiedlich laufenden Handlungen geschickt miteinander verknüpfen lassen.

Dem Expressionismus verpflichtet ist auch die groteske Sprache in Form von Übertreibungen. Kim verwendet den Monolog zur Enthüllung der psychischen Zustände. In einem Versmonolog, der auf der sprachlichen Ebene die Isolierung von Won-Bong ausdrückt, spricht sich sein gequältes Gefühl unmittelbar aus:

Das Gefängnis ist sehr dunkel wie Mitternacht, obwohl es heller Tag ist
 Die teuflischen Augen des Gespenstes, ah lauern auf mich durchs Gitter
 Schau mich an, wenn du möchtest. Wie kann ich die Mauer überschreiten
 Ich sehne mich nach der Freiheit, aber, ah die Eisenkette ist schwer
 Ah, diese verdammte Eisenkette ist so schwer wie der Stein
 Die teuflischen Augen des Gespenstes starren mich an. (UJ I 35)

Kim will in diesem Drama die ganze Bandbreite zwischen Naturalismus, Symbolismus und Expressionismus im Sinne einer Stilisierung zur Darstellung bringen, indem die dramatische Struktur zwischen realistischen Szenen und Traumszenen wechselt. Die Sprache ist im ersten und dritten Akt realistisch und naturalistisch, wobei reale Personen auftreten. Im zweiten Akt dagegen sprechen abstrakte Typen symbolisch und grotesk sowie experimentell in einer eruptiven Form der Beschimpfung: „Du verfluchte Hure“ oder „Du hündisches Arschloch“ (UJ I 37 und 39). Er schreibt weiter im selben Brief von 01.08.1926 an Jo:

Ich habe beabsichtigt, dies abstrakt und energisch darzustellen, da die konsequente naturalistische Dramaturgie unserer inneren Lebensbewegung nicht entspricht. Deshalb wurde dieses dreiaktige Drama locker konstruiert. [...] In diesem Drama findet man symbolische, naturalistische und expressionistische Stile. (UJ II 244)

Ein weiteres Merkmal, das den Stil Kims mit dem Expressionismus verbindet, ist die oben erwähnte Vielschichtigkeit. Die Expressionisten übernehmen Elemente aus Opern und entwickelten im Drama eine komplizierte Bühnentechnik. Ähnlich wie im expressionistischen Drama bemüht sich Kim um die Verbindung vielfältiger Darstellungsmittel, wie Musik, Farbe, Beleuchtung und Pantomime, zu einem Ganzen. Mit solchen Darstellungen scheint Kim etwas über den „seelischen Zustand der damaligen verzweifelten Intellektuellen“³⁴⁸ in der japanischen Kolonialzeit aussagen zu wollen. Angesichts der starken Kontrolle und Unterdrückung durch die verhärtete japanische Kolonialpolitik³⁴⁹ im kulturellen Bereich, auch im literarischen, können die koreanischen Schriftsteller ihre Meinungen nicht frei äußern. „Die Intellektuellen flüchteten aus dieser Atmosphäre und wandten sich der Romantik und dem Symbolismus zu, besonders stark in der lyrischen Dichtung. In gewählter Sprache drückten die Dichter ihre komplizierten Gefühle aus und teilten ihre Träume und Phantasien über die unbekannte Zukunft mit; typisch ist auch ihre Sehnsucht nach dem Tod“.³⁵⁰

³⁴⁸ Yoo Min-Young, *Hanguk hyeondae huigoksa (Geschichte des modernen koreanischen Dramas)*, Seoul 1997, S. 181.

³⁴⁹ Ein augenfälliges Beispiel dafür ist die Zahl der Polizeiamter, die von 481 auf 2.761 in den zwanziger Jahren anstieg, um die Koreaner besser im Auge zu behalten, vgl. Min-Ho Song, *Shikmingisidae-ui munhakyongu (Studien zur Literatur der Kolonialzeit)*, Seoul 1989, S. 35.

³⁵⁰ Kim Chong-hi, a.a.O. S. 61.

Kim hat die Absicht, bei diesen unterdrückten, verzweifelten jungen Intellektuellen den Mut und die revolutionären Ideen der Dong-Hak-Bewegung sowie die nationale Identität wieder zu erwecken, wobei er das nationale Unglück mit Hilfe von allegorisch oder satirisch versteckter Ausdrucksweise darstellt, z.B. durch die Vergewaltigungsszene seiner Mutter durch einen Soldaten, der den Japaner verkörpert (UJ I 39).

Um mit Hans Mayer zu sprechen - „Doch seine Grundzüge [die des Expressionismus] überschreiten die nationalen Grenzen und bilden einen integrierenden Bestandteil der modernen Literatur und Kunst.“³⁵¹ –, experimentiert Kim in seiner Art mit den verschiedenen modernen Stilformen, insbesondere mit den expressionistischen Methoden, um ein einheimisches modernes Theaterstück zu schreiben. Lee weist darauf hin: „This drama has historical importance in 1920`s because it watches not to describe reality in a simply way. Therefore, it is viewed that this drama is Kim`s reviewed starting point of his writing. It is concluded that this play has an importance at present time in a sense that it searches for a way to develop into a modern drama through his experimental attempt ranging from realism to expressionism (modernism)“.³⁵²

Kim hat aus eigener schöpferischer Leistung dieses Stück hervorgebracht. Es gilt unter anderen Stücken bis heute in der Geschichte des koreanischen Dramas als ein modernes Meisterwerk, weil die Behandlung eines aktuellen historisch-politischen Themas sowie die sprachlichen und formalen Experimente, die dazu dienen sollen, das innere Gefühl und den Seelenzustand in den Vordergrund zu rücken, zu Kims Zeiten einzigartig waren und bislang noch nie ein derartiges Exempel einer neuen Dramenform geschrieben worden war.³⁵³ Aber Kim hat erkannt, dass es unmöglich sein würde, die neue experimentelle Technik angesichts der damaligen Situation durchzusetzen.³⁵⁴

³⁵¹ Hans Mayer, *Zur deutschen Literatur der Zeit*, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 37.

³⁵² Lee Eun-Ja, a.a.O. S. 101.

³⁵³ Vgl. Shin Jeong-Ok, S. 313.

³⁵⁴ Siehe dazu S. 66 dieser Arbeit.

Das Stück *Nanpa* wurde erst 1994 und das Stück *Santoiji* 1996 in Korea aufgeführt. Doch erweckten die beiden Stücke leider kein großes Interesse im Publikum, vgl. Kim Seong-Hui, a.a.O. S. 18.

5. Resümee

In ihrer Begeisterung für alles Westliche nehmen die jungen koreanischen Intellektuellen zu Beginn des 20. Jahrhunderts die verschiedenen europäischen literarischen Strömungen kritiklos auf, wie Lee in Bezug auf die damalige Rezeptionssituation meint:

Seit Anfang des 20. Jahrhunderts kam die koreanische Literatur mit den europäischen literarischen Strömungen und Theorien in Kontakt. Diese aus Europa gekommenen Ideen haben in der damaligen koreanischen Literatur einerseits eine positive Wendung veranlasst, indem sie den Sprachhorizont der koreanischen Literatur erweitert und ihm eine größere Mannigfaltigkeit der Darstellung gegeben haben. Aber andererseits haben diese Ideen eine negative Wendung verursacht, indem sie eine gewisse Verwirrung gestiftet haben, da mit der technischen Zivilisation auf einmal mehrere literarische Bewegungen und Strömungen aus Europa in das bis dahin nach außen fast abgeschlossene Korea eingedrungen waren, und da es infolgedessen für die eigenständige Rezeption keine stabile Grundlage gab. Für die Rezeption des deutschen Expressionismus gab es in Korea auch kein Vorbild.³⁵⁵

In dieser verwirrenden Rezeptionssituation versuchen die jüngeren Intellektuellen, die in Japan studiert haben, mit großem Eifer japanische Abhandlungen über den Expressionismus oder japanische Kommentare bzw. Interpretationen der expressionistischen Autoren und ihrer Werke ins Koreanische zu übersetzen und als Informationsquelle auszuwerten. Angesichts der inneren Krise der an der Märzbewegung gescheiterten koreanischen Gesellschaft und der Politik unter japanischer Besatzung im beginnenden 20. Jahrhundert sehen sie insbesondere im deutschen Expressionismus nicht nur eine Kunstform, sondern einen wirksamen Helfer, um gesellschaftliche und politische Veränderungen herbeizuführen. So werden, als Notschrei aus nationalem Unglück und als Mittel des emanzipatorischen Strebens im Verhältnis der Generationen und der Geschlechter, Leit motive und zentrale Impulse des Expressionismus - wie die Vorstellung vom ‚Neuen Menschen‘ und der radikalen Veränderung in Politik und Gesellschaft – in Korea begeistert aufgenommen, obwohl sie ursprünglich Reaktionen auf den deutschen Wilhelminismus mit seinen materialistischen und militaristisch-imperialistischen Erscheinungsformen sind. Auf diesen Umstand lässt sich ein allgemeiner Hinweis von Hans-Christoph Graf v. Nayhauss beziehen:

Die auf kulturelle Großräume wie beispielsweise Europa oder Asien teilweise begrenzte *Motivgeschichte* der Literaturen [z.B. das Motiv der feindlichen Brüder, der Doppelgänger, der Einsiedler, der gerechte Räuber, Verführer und Verführte oder der Vater-Sohn-Konflikt usw.] sollte immer wieder aus

³⁵⁵ Lee Byung-U, a.a.O. S. 100.

verschiedenen Perspektiven auf ihren Stellenwert in der jeweiligen Kultur befragt werden.³⁵⁶

In diesem Zeitraum setzt nur Kim U-Jin allein die fremdartigen literarischen Elemente des Expressionismus in schöpferischer Weise um. Er beherrscht Englisch, Deutsch und Japanisch und beschäftigt sich selbst, quasi als Pionier, mit ausführlichen Studien der Theorien, Autoren und Werke des abendländischen bzw. deutschen Expressionismus. Angesichts der Leiderfahrung innerhalb der bestehenden konfuzianischen Gesellschaftsordnung nimmt Kim vor allen Dingen die gesellschaftskritische Tendenz des deutschen Expressionismus als willkommenen Anlass für seine dichterische Haltung gegen die bürgerliche Moral auf und macht sich dessen Ausdrucksformen zunutze, um den Protest etwa gegen den als niederdrückend empfundenen Konfuzianismus sowie die japanische Unterdrückungspolitik zu artikulieren.

Anhand der Ergebnisse des eingehenden werkspezifischen Vergleichs von Kims *Nanpa* mit Hasenclevers *Der Sohn* lassen sich in jenem Werk kaum Wirkungsspuren Hasenclevers feststellen, weil die Unterschiede ihrer Dichtungen weit stärker ausgeprägt sind als ihre Gemeinsamkeiten. Wegen der besonderen geschichtlich-gesellschaftlichen und biographisch-individuellen Gegebenheiten einerseits und der ganz anderen sprachlich-literarischen Landschaft andererseits hat Kim unter anderem in Bezug auf das Thema ‚Vater-Sohn-Konflikt‘ ganz andere Intentionen als Hasenclever.

Kims Dichtungen sind Teile seines selbsterzählten Lebens, exemplarische Konfigurationen einer koreanischen modernen Dramatik, die aus der Beschäftigung mit der expressionistischen Dramaturgie in der wüsten Lage der Dramatik zu seiner Zeit entsteht.

Zudem erweist sich, dass die Dramen des deutschen Expressionismus in Korea mit dem Begriff ‚Moderne‘ gleichgesetzt werden³⁵⁷ und mit besonderer Vorliebe übersetzt und schließlich in den 30er Jahren auf die koreanischen Bühnen gebracht werden. Als Folge daraus entsteht die neue Theaterbewegung der ‚Experimentalbühne‘, die sich gegen das naturalistische Theater sowie das Shimpa-Theater wendet.

Die eingehende Untersuchung kommt zu dem Schluss, dass es Expressionismus im Sinne einer Bewegung und eines Epochenbegriffs in der koreanischen Literatur in der Tat nicht gibt, da die fremde Epoche

³⁵⁶ Hans-Christoph Graf v. Nayauss (Hg.), *Dokumentation zur Rezeption und Didaktik deutschsprachiger Literaturen in nichtdeutschsprachigen Ländern*, München 1993, S. 21.

³⁵⁷ Dietrich Bode weist darauf hin, dass der Expressionismus für Deutschland sicherlich jedenfalls den Durchbruch zur modernen Kunst im internationalen Sinn bedeutet, vgl. Dietrich Bode (Hg.): *Gedichte des Expressionismus*, Stuttgart 1966, S. 8.

„Expressionismus“ unter jenen Umständen in Korea nicht so weit verbreitet und systematisch entwickelt werden konnte wie in Deutschland, wo der Expressionismus im Beitrag der deutschen Literatur zur Weltliteratur eine wichtige Rolle spielt.³⁵⁸ Das Interesse am deutschen Expressionismus in Korea ist zum Teil zeitbedingt, zum Teil jedoch auch individuell verschieden motiviert, und die Aufnahme des deutschen Expressionismus endet Mitte der 30er Jahren aus verschiedenen Gründen, z. B. aus einem neuen Interesse an der aus Europa übernommenen ‚Neuen Sachlichkeit‘. Die Rezeption des deutschen Expressionismus wirkte sich in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts auf eine ‚Modernismus-Bewegung‘ in literarischen Kreisen aus, indem Lee Sang und seine Anhänger einen avantgardistischen Dichterkreis gründeten.³⁵⁹

Diese Arbeit kann einerseits als Vorarbeit zu einer umfassenderen rezeptions- und wirkungsgeschichtlichen Darstellung angesehen werden, die sich mit den literarischen Einflüssen des deutschen Expressionismus befasst, andererseits dazu beitragen, ein besseres Verständnis zwischen europäischer und ostasiatischer Literatur- und Geistesgeschichte zu befördern, im Sinne von Hans-Christoph Graf v. Nayhauss: „Der Vergleich literarischer und kultureller Erscheinungen bietet die Möglichkeit, gegenseitige Toleranz und Achtung zeigen zu können“.³⁶⁰

³⁵⁸ Der Franzose Claude David schreibt 1959: „Zum ersten Mal seit langer Zeit spielte Deutschland nicht die Nachhut der ausländischen Literaturen, sondern setzte sich mit der expressionistischen Avantgarde an die Spitze, bahnte neue Wege und wurde nun seinerseits nachgeahmt“, zit. nach: Dietrich Bode (Hg.), a.a.O. S. 8.

³⁵⁹ Vgl. Lee Byung-U, a.a.O. S. 100.

³⁶⁰ Hans-Christoph Graf v. Nayhauss (Hg.), a.a.O. S. 21.

6. Literaturverzeichnis

Quellen

- Georg Kaiser: *Juana*. In: G.K.: Werke. Hrsg. von Walter Huder. Bd. 5: Stücke 1896-1922. Frankfurt a.M./ Berlin/ Wien: Propyläen, 1972. 707-722.
- Kim U-Jin: Jeonjip (Kim U-Jin Sämtliche Werke). Hrsg. von Ryang Gye-Bong. Bd. I. Seoul von Jeonyeweon Verlag, 1983.
- Jeonjip (Kim U-Jin Sämtliche Werke). Hrsg. von Ryang Gye-Bong. Bd. II. Seoul von Jeonyeweon Verlag 1983.
- Reinhard Goering: *Seeschlacht*. Tragödie. Nachw. von Otto F. Best. Stuttgart: Reclam, 1995. (Universal-Bibliothek. 9357.)
- Walter Hasenclever: *Der Sohn*. Ein Drama in fünf Akten. In: W.H.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Dieter Breuer und Bernd Witte. Bd.2.1: Stücke bis 1924. Bearb. von Annelie Zurhelle und Christoph Brauer. Mainz: von Hase und Koehler Verlag, 1992. S. 233-322.
- *Der Sohn*. Ein Drama in fünf Akten. Nachw. von Georg-Michael Schulz. Stuttgart: Reclam, 1994. (Universal-Bibliothek. 8978.)

Zeitgenössische Quellen

- Anonymus: Dokil-ui sinmunhak II (Die deutsche moderne Literatur II). In: Joseonilbo vom 1. Dezember 1920.
- Anonymus: Geukyesul yeonguheo gyeonggwa bogo (Der Bericht über die Entwicklung des Instituts für Theaterkunst). In: Geukyaesul (Theaterkunst). Nr. 1. Seoul 1934.
- Anonymus: In: Joseonilbo vom 9. Februar 1933.
- Bak Yong-Cheol: Silheom mudae je2heo siyeonchoil-eul bogo (Nach dem Besuch der zweiten Probe der experimentellen Bühne). In: Donga Ilbo vom 5. Juli 1932.
- Bak Yong-Cheol: Geukyeon 3hoe gongyeoneul apdugo (vor der Aufführung der dritten Vorstellungsserie vom Institut für die Theater). In: Joseonilbo vom 7. Februar 1933.
- Bak Yong-Cheol: Geukyeon 3hoe gongyeongekbon „Ujeong“e daehaya (Über den Dramentext für die dritte Aufführung des Institutes für die Theaterkunst). In: Joseonilbo vom 4. Februar 1933.

- Benzmann, Hans: Georg Kaiser. Claudius, Friedrich und Anna, Juana. Drei Einakter. Weimar, Gustav Kiepenheuer. In: Neue Blätter für Kunst und Literatur 2 (1919/20). S. 136.
- Choe Hak-Song: geunkaekogilmunhak gaeron (Überblicküber die moderne deutsche Literatur). In: Joseon- mundan (Koreanische literarische Welt). Nr. 2. Seoul 1925.
- Diebold, Bernhard: Claudius, Friedrich und Anna, Juana. Drei Einakter. Von Georg Kaiser. (Uraufführung im Frankfurter Neuen Theater am 21. Oktober 1918). In: Das literarische Echo 21 (1918/19). H.5. S. 289.
- Dokge, Richard: Georg Kaiser. Claudius, Friedrich und Anna, Juana. Drei Einakter. In: Das deutsche Drama 2 (1919). S. 35-37.
- Hiller, Kurt: Expressionismus. In: Die Weisheit der Langeweile. Eine Zeit- und Streitschrift. Bd.1. Leipzig 1913.
- Hyeon Cheol: Gokil-ui yesul undong-kwa pyohyeonjuui (Die künstlerische Bewegung in Deutschland und der Expressionismus). In: Gaepyeok (Erschaffung der Welt). Nr. 15. Seoul 1921.
- Hyeon Cheol: Geukgye-e daehan somang (Die Forderung an die Theaterwelt). In: Donga ilbo vom 1. Januar 1923.
- Hyeon Cheol: Je3hoe geukyeon gongyeon eul bogo (Nach dem Besuch der dritten Aufführung des Instituts für Theaterkunst). In: Joseonilbo vom 14. Februar 1933.
- Hyeon Cheol: e3hoe geukyeon gongyeon eul bogo (Nach dem Besuch der dritten Aufführung des Instituts für Theaterkunst). In: Joseonilbo vom 15. Februar 1933.
- Im No-Wol (Im Jang-Hwa): Choigeun-ui Yesul undong – Pyohyeonpa (Kkandinseukki hwalon)wa Akmapa (Die moderne Kunstbewegung – Die Expressionisten [die Kunsttheorie von Kandinsky] und die Satanisten). In: Gaepyeok. Seoul 1922.
- Kim Jin-Seop: Pyohyeonjuni munhakron (Die expressionistische Literaturtheorie). In: Haeoemunhak (Die ausländische Literatur). Nr.1. Seoul 1927.
- Kim Jin-Seop: pyohyeonjuui munhakgwa geu eoneogosape daehayeo (1) (Über die expressionistische Literatur und ihre Schwierigkeit der sprachlichen Ausdruckes 1). In: Joseonilbo vom 23. Mai 1927.
- Kim Jin-Seop: pyohyeonjuui munhakgwa geu eoneogosape daehayeo (10) (Über die expressionistische Literatur und seine Schwierigkeit der sprachlichen Ausdruckes 10). In: Joseonilbo vom 31. Mai 1927.
- Kim Kwang-Seop: Geukyeon 3hoe gongyeoneul apdugo (vor der Aufführung der dritten Vorstellungsserie vom Institut für die Theater). In: Joseonilbo vom 2, Februar 1933.
- Munyesidae (Das Zeitalter der Literatur und der Kunst). Die erste Nummer. November 1926.
- Rudolf, Kayser: Das Ende des Expressionismus. in: Der Neue Merkur Jg. IV (1920). S. 251-258.

- Schneider, Manfred: Der Expressionismus im Drama. Stuttgart 1920.
- S. Saeng: Geundae segye munhakja sogye (Vorstellung des dichterischen Meisters der modernen Welt). In: Joseon munye (Die koreanische Literatur). Nr. 1. Seoul 1929.
- Seo Hang-Seok: Segye myeongjak sogye (17) (Vorstellung der Meisterwerk der Welt 17). In: Donga ilbo vom 31. August 1931.
- Seo Hang-Seok: Pyohyeonjuui munhak yeongu (2) (Die Untersuchung der expressionistischen Literatur 2). In: Hakdeung,. Seoul 1933.
- Seok Yeon-Saeng: Note-e sseuin pyohyeonjuuireul (Den in der Note geschriebene Expressionismus). Joseonilbo vom 9. Februar 1925.
- Shin Seok-Yeon: Daejeon i-hu gakguk geukdan baljeongwajeong-Dokilui geukdan (Entwicklungsprozess der Theaterwelt nach dem Ersten Weltkrieg – Die deutsche Theaterwelt): in: Donga ilbo vom 02, Februar 1929.
- Un Rim: Jayeonju-ui eseo pyohyeonju-ui (Von dem Naturalismus bis zum Expressionismus). In: Gongyeong (Die Jugend). Nr. 5. Seoul 1922.
- Yu Jin-Oh: Je3hoe silheom mudae siyeon (die dritte Aufführung von der experimentellen Bühne). In: Joseonilbo vom 11. Februar 1933.

Sekundärliteratur

- Kim Jun-Shik/ Kim Hun: Hanguk munhaksa (Die koreanische Literaturgeschichte). Seoul 1999.
- Anz, Thoma/ Michael Stark (Hg.): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Stuttgart 1982
- Arnold, Armin: Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen. Stuttgart/ Berlin/ Köln/ Mainz 1966.
- Arnold, Armin: Prosa des Expressionismus. Herkunft, Analyse, Inventar. Stuttgart/Berlin/ Köln/Mainz 1972.
- Bahr, Hermann: Expressionismus, 3 Auflage, München 1919.
- Barloewen, Wolf-D. v. (Hg.): Abriss der Geschichte außereuropäischer Kulturen. II. Bd. München/Wien 1964.
- Bauer, Gerhard: Theorie der Literatur in der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. In: H.R. (Hrsg.), Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Berlin und New York 1971, S. 15-40.
- Best, Otto F. (Hg.): Theorie des Expressionismus, Stuttgart 1994.
- Bode, Dietrich (Hg.): Gedichte des Expressionismus. Stuttgart 1966.
- Bornscheuer, Lothar: Georg Kaiser in Japan?. Überlegungen zum historischen Kontext der japanischen Expressionismus-Rezeption. In: Internationaler Germanistenkongreß in Tokyo, Bd. 6. Hrsg. v. Yoshinori Shichiji. München 1991. S. 328-335.
- Breuer, Dieter (Hg.): Walter Hasenclever: 1890-1940. 2. Auflage. Aachen 1996.
- Brinkmann, Richard: Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen. Stuttgart 1980.
- Cho Hung-Youn: Koreanischer Shamanismus. Wegweiser zur Völkerkunde. Hamburg 1982.
- Choi Min-Hong: Der Einfluß der konfuzianischen Ethik in Korea. Diss. München 1961.
- Choi Seok-Hee: *Wilhelm Tell* im Koreanischen Roman. In: Adrian Hsia/ Siegfried Hoefert (Hg.): Fernöstliche Brückenschläge - Zu deutsch-chinesischen Literaturbeziehungen im 20. Jahrhundert. Bern/ Berlin/ Frankfurt a.M./ New York/ Paris/ Wien 1992. S. 233-245.
- Chung Ha-Eun: Das koreanische Minjung und seine Bedeutung für eine ökumenische Theologie. München 1984
- Chung Kyu-Hwa: Vergleichende Studien zum Naturalismus in Deutschland und in Korea. Diss. München 1976.
- Danneberg, Lutz /Friedrich Vollhardt (Hg.): Wie international ist die Literaturwissenschaft?. Stuttgart 1996.
- Debon, Günther: Ostasiatische Literaturen. Wiesbaden 1984.

- Denkler, Horst (Hg.): Einakter und kleine Dramen des Expressionismus. Stuttgart 1968.
- Denkler, Horst: Drama des Expressionismus. 2. verbesserte und erweiterte Aufl. München 1979.
- Diebold, Bernhard: Anarchie im Drama. Kritik und Darstellung der modernen Dramatik. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1922.
- Durzak, Manfred: Das expressionistische Drama. Carl Sternheim – Georg Kaiser. München 1978.
- Eckardt, Adre: Korea. Geschichte und Kultur. Baden-Baden 1960.
- Evelein, Johannes F.: *August Strindberg und das expressionistische Stationendrama*. New York/ Washington, D.C./Baltimore/ Bern/ Frankfurt a. M./ Berlin/ Vienna/ Paris 1996.
- Kahler, Erich von: Einleitung: Die Bedeutung des Expressionismus. In: Wolfgang Rothe (Hg.): Expressionismus als Literatur. Bern/ München 1969. S. 13-18.
- Fivian, Erich A.: Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus, München 1946.
- Glunk, Fritz: Das große Lexikon der Symbole, Bindlach 1997.
- Hammitzsch, Horst (Hg.): Japan-Handbuch. Land und Leute, Kultur- und Geistesleben. 3. Aufl. Stuttgart 1990.
- Chang Han-Gi: Hanguk yeongeuksa (Die koreanische Theatergeschichte). Seoul 1986.
- Hohendahl, Peter Uwe: Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. Hamburg 1967.
- Honda, S.: Die revolutionäre Theaterbewegung des koreanischen Volkes. In: Das Internationale Theater. Moskau 1934. S. 20-22.
- Hong Jin-Seok, Kim U-Jins huigok yeongu (Studie zu Dramen Kim U-Jins). Diss. Seoul 1990.
- Hong Chang-Su: Kim U-Jin-ui pyohyeonsuui-wa *Nanpa yeongu* (Untersuchung über den Expressionismus Kim U-Jins und *Der Schiffbruch*). Seoul 1992.
- Huder, Walter: Walter Hasenclever und der Expressionismus. In: Ewald Katzmann/Karl Ude (Hg.): Welt und Wort. Literarische Monatsschrift. 21. Jg. München 1996. S. 255-260.
- Huong, Guozhen: Die Aufnahme des deutschen Expressionismus in China und sein Einfluss auf die moderne chinesische Literatur. In: Dokumentationen und Materialien. Pecking 1986. S. 138-153.
- Jacobsohn, Siegfried: *Der Sohn*. In: Thomas Dietzschel (Hg.): Kritik in der Zeit. Halle 1983. S. 132-135.
- Jacobsohn, Siegfried: *Vatermord*. In: Thomas Dietzschel (Hg.): Kritik in der Zeit. Halle 1983. S. 92-94.
- Jens, Walter (Hg.): Kindlers neues Literaturlexikon. Bd. 15. München 1998.

- Jin Sang-Beom: Kafka-wa Hasenclever munhakui kyongu (Über Kafka und Hasenclever). In: Lee Bo-Yeong (Hg.): Hangukmunhak sok-ui segyemunhak (Die koreanische Literatur in der Weltliteratur). Seoul 1998. S. 257-292.
- Jun Sual-ok / Thomas Kornbichler: Kleine Kulturgeschichte Koreas. Berlin 1988.
- Kasties, Bert: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne. Tübingen 1994
- Kim Byung-Cheol: Hanguk geundae seoyang munhak iipsayeongu 1.(Studien zur Rezeptionsgeschichte der modernen ausländischen Literatur in Korea 1.). Seoul 1980.
- Kim Byung-Cheol: Hanguk geundae seoyang munhak iipsayeongu 2. (Studien zur Rezeptionsgeschichte der modernen ausländischen Literatur in Korea 1.2.). Seoul 1982.
- Kim Chong-hi: Der Wandel des Frauenbildes in der koreanischen Dramatik des 20. Jhs. Diss. Wien 1980.
- Kim Hak-Dong: Hangukmunhak-ui bigyomunhakjeok yeongu (Die Studie der Vergleichenden Literaturwissenschaft der koreanischen Literatur). Seoul 1972.
- Kim Hong-Gyu: Pansori-ui i-hae (Die Einführung in die Pansori). Seoul 1978.
- Kim Jun-Shik / Kim Hun: Hanguk munhaksa (Die koreanische Literaturgeschichte). Seoul 1999.
- Kim Seong-Hui: U-Jin Kim Huigok-ui hyeondaeseonggwa geubangbeopjeok teokseong (Die Modernität der Kim U-Jins Dramen und deren methodische Merkmale). In: K. S. (Hg.): Hanguk hyeondae huigok yeongu (Die Untersuchung des koreanischen modernen Dramas). Seoul 1998, S. 17-46.
- Kim Won-Jung: Hanguk geundae huigok munhak yeongu (Die Untersuchung des koreanischen modernen Dramas). Seoul 1986.
- Kim Young-Taeg: Die Theorie der expressionistischen Dichtung. In: K. Y. (Hg.): Das kritische Verständnis der koreanischen Dichtung. Seoul 1987.
- Kim Yun-Sik: Hanguk geundae munyaebipyongsae yeongu (Die Studie zur Geschichte der Kritik über die moderne koreanische Literatur und Kunst). Seoul 1999.
- Knapp, Gerhard P.: Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung, Bestandaufnahme, Kritik. München 1979.
- Koenigsgarten, Hugo F.: Georg Kaiser. Potsdam 1928.
- Korean Information Service Government Information Agency (Hg.): Tatsachen über Korea.
- Korean Overseas Information Service (Hg.): Korea. Seine Geschichte und Kultur. Seoul 1996.
- Korean Overseas Information Service (Hg.): Tatsachen über Korea. Seoul 2000.

- Landsberg, Franz: Impressionismus und Expressionismus. Einführung in das Wesen der neuen Kunst. Leipzig 1920.
- Lee Byung-U: Hangukmundan-e isseoseoui dokilpyohyeonjuui suyonggwajeoni 1920-50 (Aufnahme und Wirkung des deutschen Expressionismus in der koreanischen Literatur). In: hanguk kogil hakhoe(Hg.): Litera. Bd.2. Seoul 1974. S. 29-101.
- Lee Chung-Seop (Hg.): Hangukui dokeo dokmunhak gwangye beonyeokmunheunjeongbo (Bibliographie der Übersetzungen deutscher Literatur in Koreanische). Seoul 1990.
- Lee Du-Hyeon: Hanguk gamyyeongeuk (Das koreanische Maskenspiel). Seoul 1969.
- Lee Du-Hyeon: Hanguk shingeuk-sa yeongu (Studie zur Geschichte des koreanischen modernen Theaters). Seoul 1990.
- Lee Du-Hyeon: Hanguk yeongeuk-sa (Die Gesichte des koreanischen Dramas). Seoul 1973.
- Lee Eun-Ja: A Study of the Kim Woo-Jin's Drama. Seoul 1987.
- Lee Guk-Ja: Pansori yaesul mihak (Die Pansori-Ästhetik). Seoul 1989.
- Lee Mi-Won: Hankguk geundaegeuk yeongu (Die Untersuchung über das moderne koreanische Theater). Seoul 1994.
- Lee Sang-Kyong: Das koreanische Theater. In: Günther Debon: Ostasiatische Literaturen. Wiesbaden 1984, S. 253-262.
- Lee Yoo-Yung (Hg.): Handokmunhak bigyoyeongu (Korea-Deutsche Literaturbeziehung. Die Einflüsse der deutschen Literatur auf die koreanische Literatur in vergleichender literaturwissenschaftlicher Sicht). Bd. 1. Seoul 1976.
- Lee Yoo-Yung: Dokil pyohyeonjuui munhak-ui suyong (Die Rezeption der deutschen expressionistischen Literatur). In: Han-Dok munhak bigyoyeongu (Rezeption der modernen deutschen Literatur in Korea – Von den Anfängen bis zu 1945). Bd. 3. Seoul 1983; S. 117-198.
- Lewin, Bruno: Futabatei Shimei in seinen Beziehungen zur russischen Literatur. Hamburg 1955.
- Machetzki, Rüdiger/Manfred Pohl (Hg.): Korea. Wirtschaft, Politik, Kultur, Gesellschaft, Natur, Geschichte, Reisen, Sport. Stuttgart/ Wien 1988.
- Mackowiak, Kalus: Walter Hasenclever. In: Alo Allkemper/ Norbert Otto Eke (Hg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Berlin 2000. S. 200-215.
- Mann, Otto: Das Drama des Expressionismus. In: Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Hrsg. von Hermann Friedmann/Otto Mann. Heidelberg 1956. S. 213-240.
- Mann, Otto: Georg Kaiser. In: Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Hrsg. von Friedmann, Hermann/Otto Mann. Heidelberg 1956. S. 264-265.
- Moninger, Markus: Georg Kaiser (1878-1945). In: Des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Alo Allkemper/Norbert Otto Eke. Berlin 2000. S. 138-154.

- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Bindlach 1995.
- Osamu Sakai: Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren. In: Internationaler Germanistenkongreß in Tokyo. Bd. 6. Hrsg. v. Yoshinori Shichiji. München 1991. S. 321-327.
- Osamu Sakai: Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren (I). In: Dokkyo-Universität Germanische Forschungsbeiträge. Nr. 25. Japan Februar 1991.
- Osamu Sakai: Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren (III). In: Dokkyo-Universität Germanische Forschungsbeiträge. Nr. 28. Japan 1992.
- Osamu Sakai: Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren (IV). In: Dokkyo-Universität Germanische Forschungsbeiträge. Nr. 30. Japan Oktober 1993.
- Osamu Sakai: Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren (V). In: Dokkyo-Universität Germanische Forschungsbeiträge. Nr. 31. Japan 1994.
- Osamu Sakai: Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren (VI). In: Dokkyo-Universität Germanische Forschungsbeiträge. Nr. 32. Japan 1994.
- Osamu Sakai: Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren (VIII). In: Dokkyo-Universität Germanische Forschungsbeiträge. Nr. 34. Japan September 1995.
- Osamu Sakai: Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren (IX). In: Dokkyo-Universität Germanische Forschungsbeiträge. Nr. 35. Japan 1996.
- Osamu Sakai: Die Anfänge der japanischen Rezeption des literarischen Expressionismus in den zwanziger Jahren (X). In: Dokkyo-Universität Germanische Forschungsbeiträge. Nr. 36. Japan September 1996.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München 1977.
- Pinthus, Kurt (Hg.): *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Hamburg 1955.
- Pohl, Manfred (Hg.): *Japan. Geographie, Geschichte, Kultur, Religion, Staat, Gesellschaft, Bildungswesen, Politik, Wirtschaft*. Stuttgart/ Wien 1986.
- Prunner, Gernot: *Musik und Darstellende Kunst*. In: Rüdiger Machedzki/ Manfred Pohl (Hg.): *Korea*. Stuttgart/ Wien 1988. S 312-321.
- Raabe, Paul: *Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus*, Stuttgart 1985.
- Raggam, Miriam: *Walter Hasenclever. Leben und Werk*. Hildesheim 1973.
- Reinhold, Grimm/ Jost Hermand (Hg.): *Die sogenannten zwanziger Jahre*. Bad Homburg/ Berlin/ Zürich.
- Rheiner, Walter: *Expressionismus und Schauspiel*. In: *Die neue Schaubühne I (1919)*. In: Hans-Peter Bayderdörfer/Hans Otto

- Horch/Georg-Michael Schulz(Hg.): Strindberg auf der deutschen Bühne. Eine exemplarische Rezeptionsgeschichte der Moderne in Dokumenten (1890 bis 1925). Neumünster 1983.
- Rhie Won-Yang: Goethe Faust auf der koreanischen Bühne – Überlegungen zur Rezeption in Korea. In: Deutsche Literatur in Korea. Ein Beispiel für angewandte Interkulturalität. Hrsg. von Autoren der Festschrift. Seoul 2000. S. 225-248.
- Rhyu Il-Yong: Kim U-Jinui huigeukyeongu (Die Untersuchung der Dramen U-Jin Kims). Seoul 1989.
- Ritchie, James M: Georg Kaiser und das Drama des Expressionismus. In: Walter Hinck: Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf 1980. S. 386-400.
- Rothe, Wolfgang (Hg.): Expressionismus als Literatur. Bern/ München 1969.
- Rötzer, Hans Gerd (Hg.): Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus. Darmstadt 1976.
- Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. Diss. München 1963.
- S., Horst /Ingrid Daemmrich: Themen und Motiven in der Literatur. Tübingen 1987.
- Scheuer, Helmut: Walter Hasenclever. In: Dramen des 20. Jahrhunderts. Bd.1. Stuttgart 1996.
- Schmidt, Maria Gabriele: Deutsch in Korea. Aktuelle Entwicklung und historische Beziehung zu Deutsch in Japan. In: Deutsch in Japan - Interkulturalität und Skepsis zwischen Vergangenheit und Zukunft. Hg. u. zusammengestellt v. Gernot Gad. Bonn 1996.
- Schulz, Georg-Michael: Nachwort. In: Walter Hasenclever: *Der Sohn*. Stuttgart 1994. S. 113-135.
- Seo Jong-Mun: Pansori saseol yeongu (Die Studie zur Pansori-Geschichte). Seoul 1984.
- Seo Yeon-Ho: Hanguk shinpageuk yeongu (Die Untersuchung über das koreanische Shinpa- Theater). Diss. Seoul 1969.
- Shin Jeong-Ok: Dokil pyohyeonjuui yeongeuksajo-ui suyong (Die Rezeption des deutschen expressionistischen Dramas). In: Shin Jeong-Ok (Hg.): Hangukshingeuk-gwa seoyangyeongeuk (Das moderne koreanische Drama und das abendländische). Seoul 1994. S. 298-313.
- Siebenhaar, Klaus: Klänge aus Utopia. Zeitkritik, Wandlung und Utopie im expressionistischen Drama. Berlin/ Darmstadt 1982.
- Sokel, Walter H.: Dialogführung und Dialog im expressionistischen Drama. In: Wolfgang Paulsen (Hg.): Aspekte des Expressionismus. Periodisierung, Stil, Gedankenwelt. Heidelberg 1968.
- Sone Jae-June: Entwicklungsgeschichte des koreanischen Theaters unter besonderer Berücksichtigung des neuen Theaters. Diss. Wien 1969.

- Song Dong-Yun: Rezeption der ausländischen naturalistischen Dramen in Deutschland, in Japan und in Korea von den Anfängen bis 1940. Diss. Bochum 1995.
- Song Min-Ho: Shikmingsidae-ui munhakyongu (Studien zur Literatur der Kolonialzeit). Seoul 1989.
- Steinlein, Rüdiger: Theaterkritische Rezeption des expressionistischen Dramas: Ästhetische und politische Grundposition. Kronberg Taunus 1974.
- Urbanek, Walter (Hg.): Georg Kaiser. *Die Bürger von Calais*. 19. Aufl. Bamberg 1996
- Vietta, Silvio/ Hans-Georg Kemper: Expressionismus. 5. verbesserte Aufl. München 1994.
- Viviani, Annalisa: Dramaturgische Elemente im expressionistischen Drama. Bonn 1970.
- Viviani, Annalisa: Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche. 2. bibliographisch erweiterte Aufl. München 1970.
- Volz, Ruprecht: Strindbergs Wanderungsdramen. Studien zur Episierung des Dramas mit einer Edition unveröffentlichter Entwürfe zu *Till Damaskus IV*. München 1982.
- Wontroba, Gerd/Ulrich Menzel: Stagnation und Unterentwicklung in Korea. Von der Yi-Dynastie zur Peripherisierung unter japanischer Kolonialherrschaft. Meisenheim am Glan 1978.
- Yang Seong-Guk: U-Jin Kim geu-ui salnwa munhak (U-Jin Kim Sein Leben und seine Literatur). Seoul 1998.
- Yoo Min-Yeong: Hanguk hyeondae huigoksa (Geschichte des modernen koreanischen Dramas). Seoul 1997.
- Yu Min- Yeong: Hangukyeongek-ui mihak (Die Ästhetik des koreanischen Dramas). Seoul 1982.
- Yu Min-Yeong: pyogyeonjuui geok-ui hanguksuyong (Die Aufnahme des expressionistischen Dramas in Korea). In: Hangukhakhoe (das koreanische wissenschaftliche Institut) (Hg.): Hanguk yeonguk hak (Die koreanische Theaterwissenschaft). Seoul 1985. S. 142-161.
- Yu Min-Young: Hanguk geundae yeongeksa (Die moderne koreanische Theatergeschichte),.Seoul 1996.
- Ziegler, Klaus: Das Drama des Expressionismus. In: Du 5 (1953) H. 5.

Literatur zur Methode

- Đurišin, D.: Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses. 2. Aufl. Berlin 1976.
- Dyserinck, von Hugo: Komparatistik. Eine Einführung. Bonn 1977.

- Gsteiger, Manfred: Provokation der Komparatistik? In: *Arcadia* 7. H. 2/3 (1972), S. 358-363.
- Holdheim, Wolfgang W.: Komparatistik und Literaturtheorie. In: *Arcadia* 7. H. 2/3 (1972). S. 292-303.
- Höllerer, Walter: Methoden und Probleme vergleichender Literaturwissenschaft. In: Franz Rolf Schröder (Hg.): *Germanisch=Romanische Monatsschrift*. Bd. II (1951/52). New York S. 116-131.
- Kaiser, Gerhard P.: *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Forschungsstandkritik - Aufgaben*. Darmstadt 1980
- Konstantinović, Zoran: *Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandaufnahme und Ausblicke*. Bern/Frankfurt a.M./ New York/ Paris 1988.
- Koppen, E.: Hat die Vergleichende Literaturwissenschaft eine eigene Theorie? Ein Exempel: Der literarische Einfluß. In: Rüdiger (Hg.): *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Berlin 1971. S. 41-64.
- Link, Hannelore: *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart, Berlin, Köln u. Mainz 1976
- Moog-Grünwald, Maria: Einfluß- und Rezeptionsforschung. In: Manfred Schmeling (Hg.): *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Wiesbaden 1981.
- Motekkat, Helmut: *Vergleichende Literaturwissenschaft*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. Heidelberg 1951/52.
- Nayhauss, Hans-Christoph Graf v. (Hg.): *Dokumentation zur Rezeption und Didaktik deutschsprachiger Literaturen in nichtsdeutschsprachigen Ländern*, München 1993.
- Rüdiger, Horst (Hg.): *Komparatistik; Aufgaben und Methoden*. Stuttgart/ Berlin/ Köln/ Mainz 1973.
- Rüdiger, Horst: Grenzen und Aufgaben der Vergleichenden Literaturwissenschaft. In: H.R. (Hg.): *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Berlin und New York 1971. S. 1-14.
- Rüdiger, Horst: *Nationalliteratur und europäische Literatur, Methoden und Ziele der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. In: *Schweizer Monatshefte* 42 (1962).
- Schmeling, Manfred (Hg.): *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Wiesbaden 1981.
- Weisstein, Ulrich: *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Stuttgart/ Berlin /Köln/ Mainz 1968.