

Fremdheit und Gender: Übersetzung und Adaption der deutschen Literatur in Ostasien

Choi Yun-Young
(Seoul)

Kurzzusammenfassung: Der vorliegende Beitrag thematisiert das Verhältnis zwischen der Übersetzung und der Kulturpolitik. Das Konzept des kulturellen Übersetzens ermöglicht es, das einseitige und passive Bild der Einfluss-Beziehung zu korrigieren und die aktiven, aber vielfältigen Adaptationsaspekte in der Ankunfts-kultur zu beleuchten. Anhand der konkreten Analyse der Übersetzung der deutschen Literatur am Beispiel von Schillers Dramen und Hauptmanns *Einsame Menschen* im ostasiatischen Raum in den 1920er Jahren wird gezeigt, dass durch das Übersetzen des in drei Stufen adaptierten Fremden eine neue Selbstdefinition und verschiedenartige Modernisierungsprozesse in der Gesellschaft erfolgten, sei es im Bereich der Nationenbildung, der modernen Literatur oder eines neuen Männer- und Frauenbildes. Korea, China und Japan haben das Fremde entsprechend ihrer kulturellen, sozialen und politischen Situation unterschiedlich aufgenommen, verändert und dazu genutzt, ein modernes Eigenes zu schaffen. Die Kolonialisierung war dabei eine wichtige Achse.¹

1 Kulturübersetzen

Seit der jüngsten kulturwissenschaftlichen Wende und unter dem Einfluss der postkolonialen Theorie erweiterte sich der Horizont der Übersetzungsforschung beträchtlich, zudem eröffnete sich ihr im Zuge dessen eine kulturpolitisch kritische Dimension.² Die Übersetzung wird beispielsweise als „Raum, in dem fremde Kulturen und Ideen eingeführt und vermittelt werden, und als Prozess der Verwirklichung der Wechselbeziehung zwischen kulturellen Subjekten“ und als „Dynamik verschiedener Machtverhältnisse“ interpretiert.³ Diese dynamische, prozesshafte, intersubjektive und inter-

¹ This work was supported by the Ministry of Education of the Republic of Korea and the National Research Foundation of Korea (NRF-2019S1A5C2A02081206)

² Ein Beispiel für eine solche Lektüre: Swati Acharya, *Der trans-linguale Raum in den interkulturellen Übersetzungen als Verhandlungsstätte für Identität und Macht. Eine post-koloniale Perspektive*, in: *Zeitschrift für deutschsprachige Kultur und Literatur* 28 (2019), Seoul National University, S. 543-568. Die Rezeption der indischen Literatur in Deutschland wird darin kritisch reflektiert.

³ Ewha Institute for the Humanities, *The topography of modern knowledge and translation in East Asia*, Somyungbooks 2015, S. 3.

kulturelle Auffassung vom Übersetzen ist von großem Interesse, da sie eine neue Möglichkeit sowohl für die Betrachtung der kontextualen Machtverhältnisse als auch für die Korrektur des aktuell vorherrschenden Verständnisses in Bezug auf die Übersetzung deutscher Literatur in Korea anbietet. Überlegungen zum Kulturübersetzen richten ihren Blick vor allem auf den Prozess der Kulturaufnahme, auf Kulturkonflikte und Akkulturation innerhalb der Ankunfts-literatur. Lange Zeit wurde die Beziehung der deutsch-koreanischen Literatur-Übersetzung als eine Einbahnstraße betrachtet, in dem Sinne, dass Übersetzungen aus dem Deutschen ins Koreanische überwogen. Seit Schillers Drama *Wilhelm Tell* 1907 in Eunsik Parks Adaption in Korea erschien, sind schon mehr als 110 Jahre vergangen; seitdem entstanden laut dem Korea National Library Index über 11.000 übersetzte Texte deutscher Literatur ins Koreanische, für viele Texte gibt es sogar mehrere Fassungen: So liegen beispielsweise für den Roman *Die Leiden des jungen Werthers* von Goethe gut 100 Übersetzungen vor. In diesem Zeitraum war jedoch die koreanische Literatur auf dem deutschen Buchmarkt kaum bekannt oder sichtbar.⁴

Es soll nun versucht werden, das negative Bild der einseitig passiven Rezeption der deutschen Literatur mit Hilfe der Idee des Kulturübersetzens zu korrigieren. „Kulturübersetzen“ beschreibt eine Herangehensweise, die den Vorgang des Übersetzens selbst als einen kulturellen und politischen Akt betrachtet. Im Hinblick auf die Rezeption der deutschen Literatur kann man die Situation im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts gemäß Byung-Chul Kims *Einführungsgeschichte der westlichen modernen Literatur in Korea* (1980) und Wook-dong Kims *Übersetzung und Koreanische Moderne* (2010) folgendermaßen skizzieren:⁵ Die Rezeption der europäischen Literatur begann von 1900 bis 1920 zum Zweck der Aufklärung und Modernisierung der koreanischen Literatur. Sie ging Hand in Hand mit dem Aufklärungs- und Zivilisationsversuch (文明開化) der koreanischen Aufklärer durch die Rezeption des Westens. Das war am Anfang nur auf dem Umweg über japanische oder chinesische Vorlagen möglich, und zwar meistens in der Form von Adaptionen und Umdichtungen oder als Übersetzungen aus zweiter Hand, denn es fehlte an Übersetzern, die mit europäischen Fremdsprachen einschließlich

⁴ In letzter Zeit ist eine gewisse Veränderung dieser Einbahnstraßen-Situation zu beobachten. Als Gründe sind zu nennen, dass Korea zum einen 2005 Gastland der Frankfurter Buchmesse war und zum anderen die Werke einiger junger Schriftstellerinnen mit internationalen Literaturpreisen gewürdigt wurden – darunter Han Gangs „Vegetarierin“ im Jahr 2017 mit dem Man Booker Preis –, und so das Interesse einer größeren Leserschaft geweckt werden konnte. Trotzdem lässt sich die Situation in Korea in Bezug auf den literarischen Kulturtransfer noch immer vor allem als eine einseitig passive Rezeption deutschsprachiger Literatur beschreiben.

⁵ Vgl. Byung-Chul Kim, *Einführungsgeschichte der westlichen modernen Literatur in Korea*. Eulyoo 1980, und Wook-dong Kim, *Übersetzung und koreanische Moderne*. Somyong 2010.

des Deutschen vertraut waren. Trotzdem gab die eingeführte westliche Literatur entscheidende Impulse für die Entstehung einer neuen Form von Romanen namens *Shinsoseol* (新小説) in den 1910er Jahren und später der modernen Literatur in den 1920er Jahren.⁶ Erst seit den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts, als einige Koreaner in Japan die deutsche Sprache und Literatur studierten und ohne japanische Vermittlung unmittelbar aus dem Deutschen ins Koreanische übersetzten, kann man von Übersetzung im eigentlichen Sinne sprechen. Zu dieser Zeit entstand in Korea zwar ein differenzierendes Bewusstsein für die Unterschiede zwischen Übersetzung, Adaption oder freier Nachdichtung, die Übersetzung im erweiterten Sinne jedoch erfuhr insgesamt eine Blütezeit. Übersetzungen erhielten die Bedeutung, durch die Einführung des Fremden eine eigene literarische Moderne zu schaffen. Jin-seop Kim, Hang-seok Seo und Yong-Chul Park vertreten die erste Generation von Literaten, die nicht nur durch Übersetzen einzelner Werke der deutschen Literatur, sondern auch durch die Bildung des Literaturkreises und Zeitschriftenbewegung der *Literatur in Übersee* [海外文學] (1927) eine moderne Literaturbewegung initiierte. Der letztendliche Zweck der Übersetzung lag in dem Schaffen einer modernen nationalen Literatur, wie in der deutschen Romanik. Der Herausgeber der Zeitschrift stellte damals fest: „Die Erstellung der neuen Literatur muss mit der Aufzeichnung ausländischer Literatur beginnen. Der Zweck unserer Erforschung der ausländischen Literatur ist nicht nur das Studium der ausländischen Literatur selbst, sondern erstens das Schaffen unserer Literatur und zweitens die Erweiterung des Umfangs der Weltliteratur.“⁷ Der Wert der kulturschaffenden Übersetzung ist fast allen koreanischen Schriftstellern in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bewusst und zwar mit dem Ziel, durch die Begegnung mit dem westlichen Fremden eine eigene moderne Kultur und Literatur zu etablieren. Die Zahl der Übersetzungen deutscher Literatur nahm bis in die 1940er Jahre zu und ging danach aufgrund des Zweiten Weltkrieges und der damit verbundenen Verschlechterung der globalen Lebensverhältnisse zurück.⁸

Mit Blick auf die lange Übersetzungsgeschichte der deutschen Literatur in Korea konzentriert sich der vorliegende Beitrag auf die Lage im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, in dem man die deutsche Literatur aktiv aufzunehmen suchte. Meine These lautet nun, dass man das erste Viertel des 20. Jahrhunderts weder als irrelevante Adaptionzeit noch als eine Phase des einseitigen Einflusses der deutschen Literatur abtun darf. Wegen mangelnder Sprachkenntnisse mussten die Übersetzer zwar die deutsche Literatur meist über den Umweg japanischer oder chinesischer Übertragungen studieren, aber diese Umwege sind wiederum selbst als ein interessanter Pro-

⁶ Wook-dong Kim, a. a. O., S. 90.

⁷ Haeoe Munhak, *Literatur in Übersee*, Heft 1, Seoul 1927, S. 1.

⁸ Vgl. Byung-Chul Kim, a. a. O., besonders S. 30ff.

zess des Kulturkontaktes und der Akkulturation zu verstehen.⁹ Die Adaption, die zwar oft eine Abwertung erfährt, da es sich um keine Übersetzung aus dem Originaltext handelt, bietet dem Übersetzer jedoch im erweiterten Sinne als Form des Kulturübersetzens umfangreiche Freiräume und offenbart umso deutlicher eine bewusste Stellungnahme gegenüber der fremden Kultur und der Kulturdifferenz. So verfügten die koreanischen Übersetzer über größere Spielräume bei der Auswahl, Adaption und Übersetzung der Texte. Aus dem großen Arsenal der deutschen Literaturgeschichte der Zeit von 1720 bis 1920 wurden Texte nach eigenem Interesse bzw. unter dem Aspekt eines gesellschaftlich relevanten Zusammenhangs ausgewählt. Mit Blick auf die eigene, koreanische Literaturwelt konnten Übersetzer verschiedene Adaptionsstrategien von der Akzeptanz, dem Neuschaffen, der Hybridisierung bis zur Distanzierung oder Ablehnung wählen. In Bezug auf die oben erwähnte „Wechselbeziehung zwischen kulturellen Subjekten“ muss man fragen, welche Bedeutung überhaupt der Akt der Übersetzung im Kontext des im Westen lange andauernden Modernisierungs- und Aufklärungsprozesses im kolonialen Choseon hatte und welche Aspekte bei der Auswahl der Epoche, der Autoren und der Werke als relevant galten. Der Prozess des Übersetzens wird in Korea wegen der relativ späten Öffnung für westliche Einflüsse durch das Phänomen der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ im Sinne von Herbert Marcuse bestimmt. Die deutschen Werke mit verschiedenen kulturellen und gedanklichen Hintergründen und Literaturkonzepten wurden gleichzeitig durch Übersetzung, Adaption und Neuschaffen akzeptiert. Als Ergebnis wurden in Korea Texte von Goethe, Schiller und weiteren Autoren der deutschen Klassik sowie anderer Epochen einschließlich der Texten zeitgenössischer Autoren, darunter Thomas Mann und Hermann Hesse, gleichzeitig rezipiert. Der Zeitraum zu Beginn des 20. Jahrhunderts war also eine Phase der aktiven Aufnahme, des Interagierens und des Schaffens mittels der Übersetzung fremder Literatur.

2 Anfang der Rezeption der deutschen Literatur in Korea

2.1 Eun-Sik Parks *Die schweizerische Gründungsgeschichte*

Die gesellschaftlichen und kulturellen Kontexte um 1900, die die Übersetzung und Rezeption der deutschen Literatur in Korea umgaben, waren kompliziert, von internationaler Politik bestimmt und brüchig. Der Anschluss an die westliche Moderne war das Ziel, das die koreanischen Intellektuellen erreichen wollten, aber der eigene Weg dorthin wurde durch die

⁹ Die Adaptionsliteratur wird in Korea in letzter Zeit positiver diskutiert und aktiv erforscht. Repräsentativ ist das Lexikonprojekt von Jin-young Park, *Zeit der Übersetzung und Adaption*. Somyungbooks 2011.

Kolonisierung des Landes 1910 blockiert, und die japanischen Vermittler waren nun auch die bestimmenden Kolonialherren. Die Literaten wollten die westliche Moderne aufnehmen, auch wenn dies über Japan geschehen musste, aber sie durften nie die Unabhängigkeit ihres eigenen Landes, damals *Choseon* (朝鮮) genannt, dessen kulturelle Identität und gesellschaftliche Entwicklung sowie die Aufklärung der Öffentlichkeit aus den Augen verlieren. Anders als im Westen war die Moderne ein Objekt des Wunsches und zudem das Ziel, welche aber in Gestalt der Kolonialisierung indirekt eingeführt wurde und deshalb immer mit kritischen Blicken verfolgt werden sollte.

Welche Bedeutung die individuellen und gesellschaftlichen Vorstellungen des Übersetzers bei der Übersetzung hatten, kann man an den in Korea zuerst publizierten Werken deutscher Literatur erkennen. Im Jahre 1907 veröffentlichte Park Eun-Sik (朴殷植) seinen Roman mit dem Titel *Seosagoengukgi* (政治小説. 瑞士建國誌 *Politischer Roman. Die schweizerische Gründungsgeschichte*) zuerst in der Zeitung (*Daehanmaeilsinbo* 大韓每日申報) und dann in Buchform.¹⁰ Es handelt sich um eine Adaption des das Theaterstücks *Wilhelm Tell* (1803), das Park von der gleichnamigen Romanfassung des chinesischen Schriftstellers Jeong-Chul (鄭哲貫公) (1902) ins Koreanische übertrug. Jeong-Chul hatte eine von den damals zahlreich existierenden japanischen Übersetzungen (die Vorlage ist bisher nicht gesichert) gewählt, den Titel geändert und das Drama in eine Romanform gebracht.¹¹ Relevanter ist die Tatsache, dass er nicht nur die Gattungsform veränderte, sondern auch sämtliche Rollen von Wilhelm Tell und seinem Sohn als aktive Patrioten bei dem Volksaufstand in den Vordergrund stellte. Bei ihm kämpfen Vater und Sohn in der Szene des Kampfes gegen Österreich in der ersten Reihe, genau wie Heroen in traditionellen chinesischen Romanen. Der universalistische Freiheitsgedanke der deutschen Klassik, der die nationale Grenze überspringt, wurde in aufklärerischen Patriotismus verwandelt. Die schwierige Innen- und Außenpolitik in China und Korea führte zu einer an diese Lage angepassten Aufnahme von Schillers Werk. Park veränderte seinerseits die Struktur des Romans, blieb insgesamt jedoch der chinesischen Adaption inhaltlich und formal treu, für die Leser fügte er allerdings den beibehaltenen chinesischen Schriftzeichen die im Koreanischen notwendigen und im koreanischen Alphabet gedruckten grammatische Endungen hinzu. Chinesische und koreanische Autoren suchten sich in Zeiten nationaler Krisen also gezielt ein Werk aus, welches das Nationalbewusstsein fördern konnte, und nahmen zu diesem Zweck umfangreiche inhaltliche und stilistische Änderungen vor. Park war ein Intellektueller und Sozialaktivist in Korea, der von

¹⁰ Eun-Sik Park, *Politischer Roman. Die schweizerische Gründungsgeschichte*. Daehanmaeilsinbo 1907.

¹¹ Young-shil Yoon, *A Case of Political Novels in East Asia - focusing on the translation of Wilhelm Tell*, in: *Sanghurhakbo* 31 (2011), S. 13-49, hier S. 21.

den Gedanken des chinesischen aufklärerischen Reformers Liang Qichao (梁啟超) tief beeinflusst war und sich für die Öffnung und Modernisierung Koreas einsetzte. Er publizierte die Klageschrift *Heute schreie ich laut* (是日也放聲大哭) gegen den Schutzpakt zwischen Korea und Japan von 1905 und übersetzte seinen *Politischen Roman* im Gefängnis. Park äußerte sich über die Intention seiner Arbeit bereits im Vorwort des Romans sehr deutlich: „Ich übersetzte einen politischen Roman, um die patriotische Idee und Leidenschaft für die Rettung des Volkes zu fördern.“¹²

Daran kann man erkennen, dass Park in Distanz zu den damals beliebten dekadenten Liebesromanen oder Verratsgeschichten ging und einen neuen, politisch orientierten Roman als Gattung in Korea einführen und mittels der Literatur das Volk mobilisieren und aufklären wollte. Park schrieb den Roman für die Zeitung *Maeilsinbo*, ein damals mächtiges Forum für die neue Öffentlichkeitsbildung, als zehnteilige Serie. Er wollte die Gattung des Romans mittels der fremden, neuen Inhalte und Ideen modernisieren, obwohl er noch an der Form und Sprache des alten, traditionellen Romans, also dem Schriftchinesischen, festhielt. Wenn man bedenkt, dass es sich bei Parks Werk um eine koreanische Adaption eines chinesisch umgedichteten Romans von einem ins Japanische übersetzten deutschen Drama handelt, dann können wir an diesem Beispiel sehr gut die damalige ostasiatische Zirkulation und Akkulturation des literarisch vermittelten westlichen modernen Wissens und die Rolle der Übersetzung konstatieren.

2.2 Chang Jiyeons *Die Geschichte einer Patriotin*

In dem Roman *Aegukbuinjeon* (新小說. 愛國婦人傳, *Neuer Roman. Die Geschichte einer Patriotin*, 1907) von Chang Jiyeon kann man denselben Trend der Förderung des Nationalbewusstseins und der Nationenbildung beobachten.¹³ Das Schillersche Drama *Die Jungfrau von Orleans* (1802), das als Vorlage für Changs Romans vermutet wurde, wurde mehrmals ins Japanische übersetzt und der chinesische Autor Jiyou Peng (馮自由) verwandelte das Drama in den chinesischen Roman *Eine schöne Geschichte einer Patriotin* (女子救國美談) (1902). Chang übernahm den Roman des chinesischen Autors für Korea und nahm dabei umfangreiche erzählerische Veränderungen und Erweiterungen der chinesischen Vorlage vor.¹⁴ Dieser Roman wurde, anders als der *Politische Roman* von Park, im koreanischen Alphabet Hangeul

¹² Eun-Sik Park, a. a. O., Vorwort.

¹³ Jiyeon Chang, *Neuer Roman. Die Geschichte einer Patriotin* (신소설. 애국부인전), Kwangjakseopo 1907. Hier wird zitiert aus Jiyeon Chang, *Neuer Roman. Die Geschichte einer Patriotin*, übersetzt und kommentiert von Jaeseon Li, Chunchumungo 1975.

¹⁴ Zu dieser Einflussgeschichte vgl. Inwon Park, ‚Nation Building‘ und das Narrativ des weiblichen Heroismus – Schillers *Jungfrau von Orleans* und Jang Ji-Yeons *Aegukbuinjeon*, in: *Kafka-Forschung* 31 (2014), S. 211-234, hier S. 224ff.

geschrieben. Damit wurde ein wichtiger Schritt auf dem Weg zu dem ersten modernen koreanischen Roman von Lee Kwangsoo *Herzlos* (1917) getan. In Changs Roman kann man die Beschreibung der inneren Zustände des modernen Individuums beobachten, ihn zeichnet aber vor allem der revolutionäre Sprachstil aus, nämlich die Abkehr vom chinesischen Schreibstil und die Hinwendung zur Übereinstimmung von geschriebener und gesprochener Sprache. Außerdem ist Changs Roman von großem Interesse in Bezug auf das Verhältnis von Übersetzen, Moderne und Gender. Der Roman handelt von der Französin Jeanne d'Arc, die als Generalin den Krieg anführt und sich am Ende als englische Gefangene für den Staat opfert.

Zu beachten ist, dass hier über die Einführung eines fremden Textes ein weiblicher Patriotismus thematisiert wird. Die Krise der Nation brach mit den traditionellen Genderrollen, den die Frauen wurden ebenfalls zum Kriegsdienst aufgerufen und man erlaubte ihnen größere Bewegungsfreiheit, wobei Mut, Kraft, Überzeugung und Führungskompetenz im Kriegsgeschehen als neue weibliche Tugenden gelobt wurden. Die Literatur hatte die Funktion, das Volk aufzuklären und zu erziehen. In diesem Roman ist besonders die exponierte Stellungnahme eines auktorialen Erzählers auffällig, der die tradierte konfuzianische Kultur kommentiert und moderne, fremde Gedanken vermittelt.¹⁵ Zum Beispiel merkt der Erzähler im dritten Kapitel, als Jeanne d'Arc vor Kriegsbeginn von ihren Eltern Abschied nimmt, folgendes an: „Wahrlich denken die Alten nur an das Hüten der Sippe, aber ihr Herz ist nur von dem Verlangen gefüllt, die Nation zu führen!“ (22) Chang spricht seine Intention am Ende des 10-teiligen Romans ganz deutlich aus: „Hätten wir doch in unserem Land so eine Heldin, die wie Jeanne d'Arc vor Patriotismus brennt.“ (51) Im Hinblick auf die europäische Literatur und auf moderne Frauenbilder hatte allerdings die Rezeption des Schauspiels *A Doll's House* (*Nora oder Ein Puppenheim*, 1879) von Henrik Ibsen (1828–1906) die größten Auswirkungen, was schon öfter thematisiert wurde.

3 Neue Männer und neue Frauen lesen Hauptmanns *Einsame Menschen*

Nachfolgend werde ich zwei unterschiedliche Rezeptionsbeispiele eines deutschen Dramas in Japan und Korea analysieren. Wie eingangs erläutert ist der Akt der Adaption oder Umdichtung eines fremden Textes als Form des Kulturübersetzens sehr positiv zu verstehen, da sich dabei differente Kulturkontexte der Anfangs- und Ankunftsliteratur zeigen und Intentionen des Übersetzens erschließen, was für das Verständnis der kulturellen Machtverhältnisse wichtig ist. Unter anderem erfreuten sich die Texte des

¹⁵ Er übernahm die Erzählerfunktion des traditionellen Pansoridramas, das beim Volk sehr beliebt war. Der Erzähler kommentiert in diesem Roman die gesamte Handlung und übernimmt die Rolle des Volksaufklärers.

mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichneten und damals schon weltberühmten Dramatikers Gerhart Hauptmann (1862-1946) in Ostasien großer Beliebtheit, wo jedoch andere Texte als in Deutschland im Fokus des Interesses standen. In Korea wurden beispielsweise *Vor dem Sonnenaufgang* (1889), *Die Weber* (1892) oder *Die versunkene Glocke* (1896) in den 1920er Jahren adaptierend vorgestellt. Die Schriftsteller und Übersetzer interessierten sich wegen Hauptmanns harter Sozialkritik, seines präzisen Sprachstils und der Einbeziehung der Tiefenpsychologie besonders für den europäischen Naturalismus und versuchten, das naturalistische Theater mit Hauptmanns Werken in Korea einzuführen.

Das naturalistische Drama mit dem Titel *Einsame Menschen* (1891) erregte damals in Japan und Korea außergewöhnlich große Aufmerksamkeit, während es jetzt fast in Vergessenheit geraten ist. So wird es z. B. in der *Neueren deutschen Literaturgeschichte für die Gebildeten in Korea* (2017) nicht einmal mehr erwähnt.¹⁶ Das Drama wurde im Jahre 1911 von dem japanischen Germanisten Mori Ogai (森鷗外 1862-1922) ins Japanische und erst im Jahre 1953 von Yoon Sunho textgetreu ins Koreanische übersetzt.¹⁷ Davor gab es bereits eine aktive Rezeption in Form von Theateraufführungen, Adaptionen und Kommentaren. Zum Beispiel wurde bereits 1918 Hauptmanns Name im Zusammenhang mit seinem Drama *Einsame Menschen* zum ersten Mal in einer koreanischen Literaturzeitschrift erwähnt. Im Jahr 1921 wurde dieses Drama von Ko Han-seung unter dem Titel *Armer Mann* als Volksstück und 1923 unter dem Titel *Lange Nacht* von der Tokio-hyungsul-Wandergruppe in Tokio uraufgeführt, danach war es einen Monat lang in Korea landesweit auf Tournee.¹⁸ Interessant sind ebenfalls Adaptionen bzw. Umdichtungen dieses Dramas in Romanformate, die hier behandelt werden sollen. Das Drama übte einen großen Einfluss auf den japanischen Roman *Futon* (1907) von Tayama Katei sowie auf die beiden Erzählungen *Als ich zurückrückblickte* (1924) und *Einsame Menschen* (1924) der koreanischen Autorin Myeong-Soon Kim aus.

3.1 Johannes und Anna: Hauptmanns *Einsame Menschen*

Einsame Menschen erschien erstmals 1890 in der Zeitschrift *Freie Bühne für modernes Leben* und wurde 1891 im S. Fischer Verlag veröffentlicht. In der Widmung des Buches erklärt Hauptmann, er „lege dies Drama in die Hände

¹⁶ Vgl. Sam-Huan Ahn, *Neuere deutsche Literaturgeschichte für die Gebildeten in Korea*. Sechang 2017.

¹⁷ Gerhart Hauptmann, *Sabishiki hitobito* (寂しき人々), übersetzt von Mori Ōgai. Kaneo Bun'en 1911; Gerhart Hauptmann, *Oerounsaramdl* (외로운 사람들), übersetzt von Sunho Yoon, Yangmoonsa, 1953.

¹⁸ Die Tatsache, dass das erste deutsche Drama nach der Befreiung von Japan 1946 Hauptmanns „Einsame Menschen“ war, zeigt ebenfalls die Beliebtheit dieses Dramas.

derjenigen, die es gelebt haben“¹⁹, wodurch er die Beziehung zwischen Literatur und Lebenserfahrung hervorhebt. Außerdem wird darauf hingewiesen, dass viele autobiografische Erfahrungen des Verfassers in das Werk eingeflossen sind. Der ersten Ausgabe ist gleich zu Anfang ein Blatt mit einem russischen Volkslied von Max Marschalk vorangestellt, in dem es heißt: „In Knechtschaft hast du, zum Tode gequält, dein junges Leben verloren, im Kampfe für dein Volk hast du dein ehrlich Haupt niedergelegt.“ (165) Es verdeutlicht die politischen und sozialen Bezugspunkte des Dramas und insbesondere seine tiefe Verbindung mit den Sozialismus.

Die Hauptfigur in Hauptmanns Drama, Johannes Vockerat, leidet unter einem lieblosen Eheleben und dem patriarchalisch konservativen Druck der Eltern. Seine Ehefrau, Käthe, die traditionelle weibliche Tugenden vertritt, kann seine neuen Ideen und die Wissenschaft von der fortgeschrittenen gesellschaftlichen Evolution, die allerdings mangels der Möglichkeit ihrer Realisierung eher einem Luftschloss gleicht, nicht verstehen. Im deutschen naturalistischen Drama ist das Heim ein privater Raum für den Alltag des Kleinbürgertums, aber gleichzeitig ein sozialer Raum, in dem Alters-, Klassen- und Generationskonflikte erkennbar werden. Im Gegensatz zu den selbstbewussten Eltern, die Mitte des 19. Jahrhunderts geboren wurden, die eine solide wirtschaftliche Grundlage hatten und erfolgreich in die Mittelschicht der Gesellschaft integriert waren, verursachte die Generation der Söhne, die sich in einer schwächeren sozialen Lage befand, einen deutlichen Generationskonflikt, sei es wegen sozialer Revolutionsideen oder wegen des Ästhetizismus. Johannes, der weder in der Familie noch im Freundeskreis Anerkennung findet, fühlt sich in seiner Umgebung einsam und unglücklich: „Wenn es nur mir ein Mensch in der weiten Welt etwas für mich übrig hätte. Es braucht ja nicht viel zu sein. ‚n klein bissel guter Wille. ‚n klein bissel Verständnis für meine Arbeit.“ (181).

In dieser Situation tritt Anna Mahr auf, als sogenannte „neue Frau“, die seine Gedanken versteht, und die einen Kontrast zu seiner Ehefrau bildet, einer traditionellen Hausfrau. Laut Kroll wurde der Begriff „neue Frau“ erstmals 1894 von Sarah Grand in der britischen Zeitschrift *Atlantic Review* als weibliches Idealbild mit Merkmalen wie Unabhängigkeit, sexuelle Selbstbestimmung, Kultur, bequeme Kleidung u. ä. vorgestellt.²⁰ Diese „neue Frau“ wurde als rationale, freiwillige und moralische Frau diskutiert, die eine alternative Lebensweise repräsentiert. In erster Linie ist die „neue Frau“ ein Konzept, das sich damals in der englisch-amerikanischen Literatur etablierte und in Frankreich und Deutschland kaum thematisiert wurde.

¹⁹ Gerhart Hauptmann, *Einsame Menschen*, in: Hans Egon Haas u. a. (Hg.), Gerhart Hauptmann. Sämtliche Werke, Bd. 1., Sonderausgabe. Berlin 1996, S. 168. Der folgende Text gibt nur die Seitenzahl in runden Klammern. Auf die koreanische Übersetzung von Yoon Soon-ho wurde teilweise verwiesen.

²⁰ Renate Kroll (Hg.), Metzler Lexikon. Gender Studies. Stuttgart 2002, S. 291-292.

Roh analysiert in Bezug auf Hauptmanns Frauengestalten, dass die Künstlerin Anna eine ideale Figur vertritt, die traditionelle weibliche Tugenden nicht verloren hat, während sie sich auf Bebels sozialistische feministische Theorie bezieht.²¹ Man kann sie eher als eine ausnahmsweise positiv gestaltete „neue Frau“ unter den sonst negativ charakterisierten Frauenfiguren Hauptmanns bewerten. Anna erinnert als Russin stark an Lou Andreas-Salomé, die als freie, selbstständige und intellektuelle Künstlerin viele Intellektuelle in Europa faszinierte und vor allem stets mit dem Zug reiste. Die Dreiecksbeziehung zeigt nicht nur ein individuelles Liebesunglück, sondern auch einen mit der Gesellschaft, den Generationen und den Genderrollen verbundenen Konflikt.

Im Roman spiegeln Annas Charakterisierung und Lebenseinstellung in zweierlei Hinsicht die Zeittendenz wider: Liebesdiskurs und zeitgemäße Kunstauffassung aufgrund des Buchgesprächs. Johannes kennzeichnet seine Liebe in dem geistigen Kontext einer Freundschaft, der wiederum mit dem Phänomen der „neuen Frau“ eng verknüpft ist und die alte konventionelle Ehe zur Fortsetzung und (Re)produktion der Sippe ausschließt.

Freundschaft, das ist die Basis, auf der sich diese Liebe erheben wird.
Unlöslich wundervoll, ein Wunderbau geradezu. Aber ich ahne noch
mehr: noch viel Höheres, Reicherer, Freieres [...] (238-239)

Johannes behauptet, dass diese neuartige Beziehung mit Anna seiner Ehe nicht schadet, sondern er Käthe sogar mehr lieben werde. Anna sieht zwar das Kommen einer neuen Ära ein, aber zugleich erkennt sie besonnen die fortbestehenden realen Grenzen der Konvention und des alten Ehesystems. Sie schlägt Johannes deswegen eine echte Liebe des Herzens als Alternative vor:

Wollen wir uns ein Gesetz geben – und danach handeln? Wir beide allein, – unser Leben lang, wenn wir uns auch nie wiedersehen – nach dem einen, eignen Gesetz? Wollen wir? Es gibt sonst nichts, was uns verbinden kann (252).

Obwohl Johannes darauf besteht, nach dem Erscheinen von Anna ein anderer geworden zu sein, zerbricht er an dem inneren Konflikt, nachdem Anna ihn verlassen hat. Er ist ein zwiespältiger Mensch, der die psychologische „Ambivalenz“ der Jahrhundertwende verkörpert und an seiner Leidenschaft scheitert.

Zudem ist im Drama ein Gespräch über den realen russischen Roman *Künstler* (1879) von Wsewolod Garschin von großer Bedeutung, da dieses

²¹ Yeong-Don Roh konzentriert sich auf die Analyse von Weiblichkeit und weiblichem Charakter und beschäftigt sich mit Hauptmanns Leben und dem gesamten Werk. Dazu vgl. Yeong-Don Roh, Gerhart Hauptmann und die Frauen. Kassel 1998, S. 224ff.

nicht nur die Charaktere der Beteiligten, sondern auch die grundlegende Kunstauffassung des Naturalismus offenlegt. Anna leitet dieses Gespräch.

Fräulein Anna: Zwei Künstler werden geschildert: ein naiver und ein sogenannter denkender Künstler. Der naive war Ingenieur und wird Maler. Der denkende steckt die Malerei auf und wird Schullehrer. (201)

Auf die Frage von Johannes nach dem Berufswechsel des denkenden Malers Rjabinin antwortet Anna:

In Rjabinin zum Beispiel, da wächst auch was Neues. Er sagt sich: solange noch solches Elend existiere, sei es ein Verbrechen, irgend etwas zu tun, was nicht unmittelbar darauf abzielt, diesem Elend zu steuern. (202)

Anna leitet das Künstlergespräch zwischen dem unwissenden Johannes und dem in der Idee und Handlung inkonsistenten und un schlüssigen Brown und diskutiert über zeitgenössische Kunst. Die Unterscheidung zwischen einem naiven und denkenden Künstler erinnert an Schillers Reflexion *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Wenn Schillers Unterscheidung eine Künstlertypologie war, hängt sie bei Hauptmann mit der Beziehung zwischen Naturalismus und Sozialismus zusammen. Der einfache Maler war Ingenieur und wurde ein Maler, der nur Bilder malte, während der denkende Maler in das eigentliche gesellschaftliche Arbeitsfeld eintrat und ein Lehrer wurde, der das Volk aufklären wollte. Dabei wird eine Verbindung zum russischen Volkslied im Vorwort des Werkes hergestellt und die zugrundeliegende Zeitströmung gezeigt. Hauptmann verbindet die historische und soziale Situation der Zeit mit der individuellen Familien- und Liebesgeschichte, mit Charakterbildung und dem intertextuellen Buchdialog.

3.2 Tokio und Yoshiko: *Futon* (蒲団) von Tayama Katayi

Bekanntlich erzielte Hauptmanns Drama *Einsame Menschen* bei japanischen Intellektuellen und Schriftstellern eine große Resonanz, ein repräsentatives Beispiel ist Tayama Katayis *Futon* (auch *The Quilt*) (1907).²² Katay gibt offen zu, dass er tief mit Hauptmann und Johannes sympathisierte:

Es waren Gerhart Hauptmanns *Einsame Menschen*, die sich zu dieser Zeit tief in meinen Körper und Geist hineinbewegten. Vockerats Einsamkeit fühlte sich an wie meine Einsamkeit. Außerdem musste ich für

²² Vgl. Min-ho Bang, Vergleich japanischer und koreanischer autobiografischer Romane, in: *Korean Contemporary Literature Study* 31(2010), S. 34-84.

meine Familie und meine Arbeit eine Bresche schlagen und einen neuen Weg einschlagen. (143)²³

Der Autor selbst stellt fest, dass die Verbindung zwischen seinen und Hauptmanns Werken in der einsamen Situation der männlichen Hauptfiguren und der künstlerischen Suche nach neuen Wegen liegt. Die Hauptfigur Tokio, stark autobiographisch geprägt wie bei Hauptmann, gibt zu, dass er beim Ansehen seiner altmodischen Ehefrau wie Johannes Einsamkeit spürt, die aber durch den Auftritt von Yoshiko aufgebrochen wird. Während Anna als Reisende Johannes frei besucht, akzeptiert der Protagonist im Fall von Tayamas Roman als Schriftsteller die Studentin namens Yoshiko als private Schülerin zu Hause. Hauptmann und Tayama haben vor allem gemeinsam, im naturalistischen Stil die psychischen Veränderungen und Leiden der männlichen Protagonisten detailliert und präzise zu beschreiben. Dass Hauptmanns Drama in Japan in einen Roman umgewandelt wurde, hat selbstverständlich Folgen für die Form und Struktur. Während sich die Figuren auf der Bühne durch ihre eigenen Worte, Gesten und Handlungen ausdrücken, beschreibt der Roman alles aus der einheitlichen Perspektive des Erzählers. Der Erzähler konzentriert sich auf die scharfe und genaue Darstellung der seelischen Veränderungen von Tokio, der zwischen der Maske eines gesellschaftlich respektierten Schriftstellers und seiner stark innerlichen Leidenschaft und Begierde für Yoshiko schwankt. Im Roman von Tayama wird das leidende männliche Herz eines westlichen tatenlosen Sozialrevolutionärs in das eines östlichen Schriftstellers verwandelt. Der Konflikt zwischen der traditionellen Ehe und der freien Liebe wird in dem japanischen Roman im Kontext der künstlerischen Moderne thematisiert. Die Leidenschaften der modernen Individuen scheitern jedoch an tradierten Vorstellungen von Ehe und Familie und am Neid, deren Grenzen die Hauptfiguren, neuer Mann und neue Frau, selber auch nicht überschreiten können oder wollen. Der Autor führt überdies ein zusätzliches Dreiecksverhältnis einer Liebe zwischen Yoshiko und dem Studenten Tanaka ein. In der Darstellung des gescheiterten Inneren eines Künstlers zielt der Roman mit Erfolg auf die erzählerische Metaebene ab. Der Medienwechsel vom Drama zum Roman erlaubt eine vertiefte und verstärkte Psychologisierung des Textes. Diese präzisen Darstellungen des Inneren des männlichen Ichs führten zur Entstehung der Gattung des modernen japanischen Ich-Romans (私小説)²⁴, der Roman wird entsprechend als ein Wendepunkt in der japanischen Literaturgeschichte angesehen.

²³ Tayama Katay, *Futon*, übersetzt von Kyung Oh. Sowha 1998.

²⁴ Tokios konservative und patriarchalische Lebenseinstellungen zeigen sich besonders in seiner Genderperspektive und in der Betonung der körperlichen Keuschheit von Frauen. Seine „heilige Liebe“ bildet einen Gegensatz zur schmutzigen körperlichen Beziehung, dies gilt aber nur für Frauen, nicht für Männer. Seine Doppelmoral enthüllt sich am

Dagegen wird Yoshiko als junge Liebespartnerin von Tokio eher schwach charakterisiert. Sie ist in dem Sinne eine „neue Frau“, indem ihr zur Meiji-Reformzeit hohe Bildungschancen zuteil werden, sie innerlich und äußerlich Freiheit genießt und ihren selbstständigen Berufs- und Lebensplan als Schriftstellerin in der Stadt zu verwirklichen gedenkt. Aber sie ist noch immer in der traditionellen Genderrolle gefesselt und folgt mit dem Begriff von der „heiligen Liebe“ der konservativen Reinheits- bzw. Keuschkeitsvorstellung, ihren Lebensplan gibt sie wegen der Liebe zu einem Studenten schnell auf. Yoshiko tritt einerseits als „neue Frau“ auf, was aber im Grunde genommen eher als Fremdbild des männlichen Künstlers interpretiert werden kann, in das die Wünsche des Erzählers projiziert werden. Dieser Aspekt zeigt sich besonders, als sie in einem langen Brief ausgerechnet Tokio als ihren Lehrer um Entschuldigung dafür bittet, dass sie mit dem Studenten durch eine sexuelle Beziehung ihren Körper beschmutzte. Für ihre neue Liebe wollte sie das Leben als Schriftstellerin aufgeben.

3.3 Soryun und Hyosun: Kim Myöngsuns *Als ich zurückblickte*

Kim Myöngsun (金明淳: 1896-?) gehört zur ersten Generation der modernen Schriftstellerinnen in Korea und veröffentlichte ihre Erzählung *Als ich zurückblickte* (돌아다볼 때, 1924) in der Zeitung *Chosunilbo* (朝鮮日報) in fünf Teilen.²⁵ Die Entscheidung für die Veröffentlichung als Zeitungsserie entsprang dabei weniger dem Wunsch, Unterhaltung zu bieten, als vielmehr der Absicht, pädagogisch zu wirken, denn Zeitungen waren in den 1920er Jahren ein allgemein zugängliches Mittel gesellschaftlicher Bildung.

Kims Erzählung *Als ich zurückblickte* kann man vor allem als doppelte Reaktion sowohl auf das deutsche Drama als auch auf den japanischen Roman verstehen.²⁶ In ihrer Erzählung verlegt Kim den Schwerpunkt einerseits auf den literarischen Epochenstilwandel vom naturalistischen Beschreiben zur aufklärenden bzw. aufklärerischen Darstellung, andererseits rückt sie den Genderaspekt einschließlich des Diskurses von der „neuen Frau“ und der freien Liebe in den Mittelpunkt. In Bezug auf die Frauenemanzipation wurde in den 1920er Jahren in Korea die Theorie der Schwedin Ellen Key stark rezipiert. Sie wurde jedoch in Korea wegen des doppelten Widerstan-

deutlichsten in der letzten Szene, als er beim Verlassen von Yoshiko ihren Futon festhält und an ihm riecht, als sie von ihm weggeht.

²⁵ Kim schrieb zwar einen weiteren Roman mit dem Titel „Einsame Menschen“, nahm aber zahlreiche Veränderungen und stoffliche Erweiterungen vor, so dass man Hauptmanns Spuren nur schwerlich erkennen kann, im Gegensatz zur Adaption von „Als ich zurückblickte“.

²⁶ Vgl. Hyesu Shin, *Studies über Hauptmanns Kulturübersetzen von Myöngsun Kim. Als ich zurückblickte und Einsame Menschen*, in: *Kukjeyeomoon* 69 (2015), International Association of Language and Literature, S. 138-150.

des, der vom traditionellen Konfuzianismus sowie von der kolonialen Lage Koreas ausging, zur „neuen Keuschheitslehre“ (新貞操論) umgeformt. Danach bezeichnete Keuschheit keinen heteronomischen Moralbegriff, sondern „die höchst harmonische Leidenschaft der Gefühle und Phantasiekraft gegenüber dem Liebhaber“ und die Keuschheitsvorstellung als „das liebesverbundene instinktive Gefühl“ verschwindet, „wenn das Gefühl gegenüber dem Liebespartner“ kalt wird.²⁷ In der damaligen Situation, in der man noch eine konventionell arrangierte Ehe eingehen musste, bezog sich die freie Liebe eher auf die innere und geistige Ebene. Auch spielte der Umstand eine Rolle, dass die Liebespartner der „neuen Frauen“ meist „neue Männer“ waren, die sie zwar verstehen, aber meist schon verheiratet waren.

Kim lässt durch die Hauptfigur Soryun die Leiden des Hauptmanns Johannes durch eine weibliche Stimme hören. Sie genießt zwar als „neue Frau“ eine hohe Bildung und arbeitet als Lehrerin in einer Schule, geht aber eine konventionelle Vermittlungsehe ein, da sie als uneheliches Waisenkind einen gesellschaftlichen Skandal wegen freier Liebe vermeiden will. Der Lehrerberuf gewährt ihr keine ökonomische Unabhängigkeit. Die Liebe zu Hyosun kann sie erst in einem Buchgespräch aufgrund gemeinsamer Leseerfahrung mit Hauptmanns Drama *Einsame Menschen* aussprechen. Das Buchgespräch verweist nicht nur auf die Intertextualität, sondern auch auf das Zeitbewusstsein. Der Frage von Soryun, ob Johannes und Anna bei Hauptmann eine „echte Liebe“ erleben, setzt Hyosun den Vorschlag einer „idealen Liebe“ entgegen. Hyosun korrigiert damit Soryuns unrealisierbares Verständnis der echten Liebe und überträgt die Liebe der beiden Partner auf ein drittes allgemeines, aber erreichbares Ziel.

Soryun, du wirst nicht lieben. Wir bauen ein Ideal durch die Vergangenheit und die Zukunft und lieben, was es dort wert ist. Eine solche ideale Liebe ist bei den Menschen nicht üblich, wenn aber gegenseitige Resonanz der Gedanken und geistiger Trost existieren, dann entsteht eine gewisse Verbindung, die nicht leicht gelöst werden kann. (88)

In dieser Hinsicht ist Kim sowohl Nachfolgerin als auch Kritikerin von Hauptmann. Hyosun lobt im Roman zwar den aufgeklärten und rationalen Liebesplan von Johannes und Anna, doch kritisiert sie an Johannes dessen Versagen hinsichtlich seiner Begierden und seiner tiefsten Einsamkeit. Die koreanische Erzählung zieht die realistische Schlussfolgerung, dass Soryun und Hyosun die Schwierigkeiten mit einem Ideal und mit Hoffnung überwinden wollen, anstatt sich selbst zu ruinieren, indem sie vereinbaren: „Wir kennen uns jetzt, also müssen wir uns nur bewusst sein und hart arbeiten, um uns irgendwann am selben Punkt zu treffen.“ (97)

²⁷ Ilyeop Kim, Private Keuschheitslehre, in: Choseon Zeitung vom 1.8.1927.

Es ist als ein kultureller Kompromiss zu verstehen, dass Kim zwar für ihr privates Leben in ihren Essays freie Liebe behauptete, in der fiktiven Realität in einem öffentlichem Bildungsforum jedoch eine realisierbare und sozial akzeptable Lösung gestaltete. Die Übersetzerin musste, wie Park oder Chang, fremde Texte für die koreanischen Verhältnisse adaptieren und zugleich auf den modernen Roman, dessen Charakteristik neben den modernen Themen vor allem in der Bildung des modernen Bürgers liegt, vorbereiten. Es ist kein Zufall, dass viele neue Texte in Form von Zeitungsromanen als neues Medium für die sich neu bildende Öffentlichkeit erschienen, so dass die neue Gattung einen großen Leserkreis erreichen konnte. Die Übersetzer mussten wegen des kolonialen Kontextes die Bedingungen ihrer Zeit reflektieren, eine gesellschaftlich bewusste, zeitkritische und selektive Auswahl treffen und ebenso eine künstlerische Adaption vornehmen.

4 Kulturübersetzen und Kulturschaffen

Die koreanischen Rezeptionsbeispiele zeigen, wie das Wissen und die Literatur der westlichen Moderne durch das System vom Übersetzungen in Ostasien zirkulierte und verbreitet wurde. Im Zeitraum zu Beginn des 20. Jahrhunderts erwies sich dabei das Übersetzen als eine Möglichkeit des aktiven und interkulturellen Austauschs und der Gestaltung, es bot sich hier ein Raum, in dem sich die Gesellschaft durch die Aufnahme fremder europäischer Literatur nicht nur zu modernisieren, sondern auch neu zu definieren suchte. Beispielsweise bezweckten Übersetzungen von *Wilhelm Tell* und *Die Jungfrau von Orleans* in Japan die Einführung der Weltliteratur und die Modernisierung der eigenen Literatur, während deren Adaptionen in China und Korea auch zur Nationenbildung beitrugen. Hauptmanns Drama hatte in Japan ebenfalls einen prägenden Einfluss hinsichtlich einer gründlichen Analyse des neuen modernen Menschen als Künstler und in Korea bezüglich der idealen aufklärerischen Liebesvorstellung durch die „neue Frau“. Annas Schwestern und Johannes' Brüder in Ostasien agierten und reagierten unterschiedlich innerhalb eigener und fremder kulturpolitischen Grenzen.