RUHR UNIVERSITÄT BOCHUM RUB

Fakultät für Ostasienwissenschaften

Spiegel, Maske und Ich

Selbstbilder in den Erzählungen Yisangs als Beispiel der literarischen *Colonial Modernity* Koreas

Dissertation

zur Erlangung des
akademischen Grades
einer Dr. phil.

vorgelegt
von
Hanju Yang M.A.
aus Mokpo, Südkorea

Referent/in:	Prof. Dr. Marion Eggert
Korreferent/in:	Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans

Tag der mündlichen Prüfung: 24.06.2016

Inhalt

Vorwort 6

Hinweise zu Zitaten, Kürzeln und zur Transkription 7

Einleitung 9

1. Das Subjekt in der Literatur des kolonialen Koreas 9
2. Yisang, der Autor des *Modernismus* im kolonialen Korea 14
3. Forschungsbericht 17
4. Ziele, Textauswahl und Herangehensweise 27

Teil I. Literarisches Feld in der Colonial Modernity Koreas 33

1. Colonial Modernity in Korea 33
1.1. Die Moderne als historische Epoche in Südkorea 33
1.2. Japanischer Kolonialismus in Korea 37
1.3. Koloniale und nationale Identität 41
1.3.1. Identitätspolitik des Kolonialregimes 41
1.3.2. Krise und Selbstbild der Nation in der sozialdarwinistischen Welt 43
1.3.3. *Entfremdete* und *wahre* Identität der Nation 46
1.4. Soziokultureller Wandel in der Colonial Modernity 49
1.4.1. Rekonfigurierung von Raum und Zeit 51
1.4.2. Urbanisierung und Kolonialstädte 54
1.4.3. Familie 60
1.4.4. *New Women* 62

2. Literarisches Feld der Colonial Modernity Koreas 72
2.1. Aufbruch zur *Neuen Literatur* 74
2.2. Homogenisierung der Nationalsprache - Han'gŭl-Bewegung 75
2.3. Entstehung der literarischen Öffentlichkeit 78
2.4. Leser und Buchmarkt 80
2.5. Zensur 84
2.6. *Neue Literaturen* bis zum Ende der 1930er Jahre 86
2.7. Rezeption des Modernismus, der Moderne und Avantgarde 91
2.8. Die *Gruppe Neun* 94

Teil II. *Das Neue* und *das Dritte* im kulturellen Transfer 99

1. Diskurs der *Neuen Literatur* in der *Colonial Modernity* 99
2. Modernismus, die *Neue Literatur* bei Kim Kirim 101
3. Das *Dritte* und das *Hybride* der Kultur bei Im Hwa 105
4. Hybride Formen und literarischer Pluralismus 109
4.1. Beispiele des Hybriden in der kolonialen Literatur Koreas 109
4.2. Shishōsetsu, das japanische autobiographische Erzählgenre 112
4.2.1. Shishōsetsu, ein *Drittes* im West-Ost-Kulturtransfer 112
4.2.2. Erscheinungsformen des Shishōsetsu 117
4.3. Shishōsetsu-Adaption im kolonialen Korea 121

Teil III. Yisang: Spiegel, Maske und Ich 128

1. Yisangs Leben und Schreiben 129

1.1. Leben 129
1.2. Texte und Editionsgeschichte 138
1.3. Autobiographisches Schreiben 142
1.3.1. Lebenskrise 142
1.3.2. Lektüre 145

2. Selbstbilder in nicht-fiktionalen Texten 153

2.1. *Hyde* und noch einmal *Hyde* als Künstler-Identität 153
2.2. *Pose, Imitate* 155

3. Solipsistische Künstler-Existenz 161

3.1. Entstehung der Erzählungen 161
3.2. *Topographie einer Dunkelkammer* 161
3.2.1. Interpretationen in der Yisang-Forschung 161
3.2.2. Handlungsebenen 163
3.2.3. Der Ich-Erzähler und der Protagonist Lisang 163
3.2.4. Opake Metaphern 167
3.2.5. Der Multilingualismus 170
3.2.6. Lektüre und Erosenko als Namenszitat 173
3.2.7. Mimesis an die Bewusstseinsformen 176
3.2.8. Das Motiv der Zeit 177
3.2.9. Der Künstler als Kartograph des Unsichtbaren 179

3.3. *Betriebsferien und andere Umstände* 182
3.3.1. Interpretationen in der Forschung 182
3.3.2. Erzählanalyse 183
3.3.3. Parodie als Scharnier zwischen literarischen und gesellschaftlichen Diskursen 189
3.3.4. Solipsistischer Künstler als Imaginiertes 195

4. Begegnung: *Mädchen mit kurzen Haaren* 197

4.1. Interpretationen in der Forschung 197
4.2. Handlung 198
4.3. Erzählsituation 198
4.4.. Das Duell zwischen Mann und Frau 199
4.4.1. Der Mann, zwischen zwei Stühlen sitzend 199
4.4.2. Frau - *New Woman* 204
4.4.3. Bob-Frisur und *New Women* 206
4.5. Mimesis an die Stimme des anderen Geschlechts 212

5. Seoul - Tokio – London 214

5.1. *Verlorene Blume* 214
5.2. Interpretationen in der Yisang-Forschung 214
5.3. Handlungsebenen 215
5.4. Narrativität der Erinnerung 216
5.5. Seoul (Kyŏngsŏng) - Tokio – London 221
5.6. Suche nach der *echten Moderne* und das Scheitern 228

6. Tod und Text 230

6.1. Entstehung der *Letzten Aufzeichnungen* 230
6.2. Interpretationen in der Forschung 230
6.3. Narrative Ebenen 231
6.4. Das *Genie* und sein *Epigone* 235
6.5. Vermächtnis an den Leser 239
6.6. Text 245

7. Das Authentische und das Spiegelphänomen 247

Schlussbetrachtungen 255

Literaturverzeichnis 267

Anhang: Originalzitate aus dem Koreanischen 293

Vorwort

Yisangs Gedichte wirken wie faszinierende Orakel, hermetisch und geheimnisvoll. Diese Faszination war auch der Anlass, seine Gedichte ins Deutsche zu übertragen. 2005 erschien sein Gedichtband *Mogelperspektive* beim Droschl Literturverlag. Später kam noch der Erzählband *Betriebsferien und andere Umstände* (2014) hinzu.

In seiner Prosa, weitgehend autobiographischer Natur, sind Spuren zu wittern, die auf ein zwiespältiges Verhältnis Yisangs zu sich selbst, zur Moderne und *Neuen Literatur* in der Colonial Modernity hindeuten. Diese aufzuspüren und diesen nachzugehen, hat mich bewegt, das ursprüngliche Promotionsvorhaben über die Modernismus-Rezeption in der Kolonialzeit, das ich etliche Jahre aus persönlichen Gründen nicht weiterführen konnte, mit entsprechender thematischer Verschiebung unter dem Titel der vorliegenden Arbeit wieder aufzunehmen.

Hinweise zu Zitaten, Kürzeln und zur Transkription

1. Zur Schreibweise der koreanischen und japanischen Namen

Bei der Namensschreibung wurde die koreanische und japanische Reihenfolge beibehalten: erst der Familienname, dann der Vorname, die getrennt geschrieben werden. Eine Ausnahme ist der Autorenname Yisang. Yisang ist der Künstlername, Yi der Familienname, Sang der Vorname. Also müsste man Yi Sang schreiben. Als aber sein Gedichtband *Mogelperspektive* 2005 in deutscher Übersetzung herauskam, wurde sein Name in der Schreibweise, *Yisang*, also ohne Trennung zwischen dem Familien- und Vornamen, eingeführt. Das hatte mit dem Eigensinn der Namensgebung zu tun. Es ranken einige Episoden darum, wie der Autor zu seinem Künstlernamen kam. Außerdem hat der Name Yisang, zusammengeschrieben mehrere Homonyme in der Originalsprache: *merkwürdig, abnormal, das Ideal* und *das Ende der Durchsage*, was zu der Idiosynkrasie bzw. dem Rätselhaften seiner Lyrik passt. Aus den genannten Gründen wird in der vorliegenden Arbeit die Schreibweise *Yisang* beibehalten.

2. Zu den verwendeten Yisang-Gesamtausgaben und die Kürzel

Für die Angabe der Original- und Textquellen werden die Kürzel verwendet, die unten mit Unterstrich markiert sind. Als Grundlage und Quellen dieser Studie dient die der Ersterscheinung getreue Yisang-Gesamtausgabe von Kim Ju-hyeon, der eine langjährige textkritische Arbeit zugrundeliegt: Yisang, Gesamtwerk. Kritische Ausgabe [Yi Sang chŏngbon munhak chŏnjip], hrsg. von Kim Ju-hyeon, Seoul: *Somyeong*, 2009

Yisang-GW Bd. 1: Bd.1 Gedichte
Yisang-GW Bd. 2: Bd.2 Roman und Erzählungen
Yisang-GW Bd. 3: Bd.3 Essays

Zum Abgleich und für die Originalzitate im Anhang wird eingesetzt: Yi Sang, Gesamtausgabe [Yi Sang chŏnjip] in 4 Bd. hrsg. von Kwŏn Youngmin, Seoul 2009:

Yisang GA 2009 Bd.1: Bd 1 Gedichte
Yisang GA 2009 Bd.2: Bd.2 Erzählungen
Yisang GA 2009 Bd.3: Bd.3 „Der 12. 12.“, Roman
Yisang GA 2009 Bd.4: Bd.4 Essays

Zum weiteren Abgleich dient Yisang, Gesamtwerk [Yi Sang munhakjŏnjip], 3 Bde. hrsg.von Kim Yunsik, Yi Sŭnghun, Seoul 1989-1993:

Yisang GA 1989 Bd.1: Bd 1 Gedichte
Yisang GA 1989 Bd.2: Bd.2 Roman und Erzählungen
Yisang GA 1989 Bd.3: Bd.3 Essays

Die Kürzel unten stehen für die deutschen Übersetzungen des Gedicht- und Erzählbandes:

Yisang-Gedichte (2005): Yisang (2005): Mogelperspektive. Gedichte. Aus dem Koreanischen übersetzt von Marion Eggert und Hanju Yang und Matthias Göritz. Mit einem Nachwort von Hanju Yang. Graz-Wien: Literaturverlag Droschl.

Yisang-Erzählungen (2014): Yisang (2014): Betriebsferien und andere Umstände. Erzählungen. Aus dem Koreanischen von Hanju Yang, Heiner Feldhoff, Gerda Kneifel und mit einem Nachwort von Hanju Yang. Graz-Wien: Literaturverlag Droschl.

3. Zu den Originalzitaten aus dem Koreanischen

Jedes etwas längere Zitat aus den koreanischsprachigen Quellen ist mit einer Nummer "O-Zitat Nr.1“ usw. versehen. Unter den identischen Nummern sind die Originalzitate im Anhang zu lesen. Die deutschen Übersetzungen der Originalzitate sind von der Verfasserin dieser Arbeit, wenn nichts Weiteres zur Übersetzung angegeben ist.

4. Zu den verwendeten Umschriften

Für das Koreanische wird die McCune-Reischauer-Umschrift und für das Japanische die revidierte Hepburn-Umschrift verwendet.

Einleitung

1. Das Subjekt in der Literatur des kolonialen Koreas

Im vormodernen Korea war die Identität einzelner Menschen schicksalhaft vorbestimmt. Jedem Individuum wurde seine soziale Stellung vorgegeben. Jeder wurde in sie hineingeboren und fügte sich in seine vorgegebene Rolle in der Gemeinschaft und in seine Identität. Dabei verinnerlichte er die konfuzianische Ethik und sonstige tradierte Denkweisen. So erfüllte er seine standesgemäße Rolle und Funktion im patriarchisch-hierarchischen Gesellschaftszusammenhang und richtete sein Leben in diesem Rahmen ein.

Das aber änderte sich in Korea seit der sogenannten *Aufklärung* [kaehwagi] (1876/1894 - 1910*).* Im Zuge der Modernisierung, die seit der Öffnung 1876 zunehmend das Land beherrschte, kam verschiedenes Gedankengut aus dem Westen ins Land. Die Modernisierung war ein Prozess, in dem Korea, ein bis dahin agrarisch geprägtes und isoliertes Land, in das internationale Netz der Politik, Wirtschaft und Kultur eingegliedert wurde. Die Modernisierung Koreas lief hauptsächlich nach dem westlichen Modell ab, aber vermittelt über Japan, der Kolonialmacht Ostasiens, die Korea unter ihre Herrschaft brachte. Der Modernisierung Japans wiederum standen die westeuropäischen Länder wie England und Deutschland und die USA Modell. Der Kommunismus gelangte Mitte der 1920er Jahre nach Japan und dann nach Korea und spielte im kulturellen Sektor eine wichtige Rolle, jedoch kaum in der Politik und Wirtschaft, da er vom japanischen Kolonialregime bekämpft wurde. Insofern lief die Modernisierung Koreas während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf eine Transformation in eine kapitalistische Gesellschaftsordnung unter dem Vorzeichen der japanischen Kolonialherrschaft hinaus.

In dieser bisher größten Umbruchzeit der koreanischen Geschichte gelangte der moderne Subjektbegriff des Westens nach Korea. Dieser geht mit dem Postulat der europäischen Aufklärung im 18. Jahrhundert, dem Freiheitsideal und dem autonomen Individuum, einher. Der Einzelne wird aus dem Gefüge einer Standesgesellschaft entlassen und verdankt seine Existenz nicht mehr einem festen ganzheitlichen Weltzusammenhang, der sein Dasein als "Unterworfener"[1] auf der Erde rechtfertigen und doch über seine bloß irdische Existenz hinausgehend transzendieren würde. Das freie Individuum der Moderne versteht sich vielmehr

[1] Zima (2000), S.XI.

als das historisch Werdende und setzt sich und seine Welt selbst. Dieser damals völlig neue Begriff des freien Individuums, das sein Leben und seine Geschichte selbst bestimmt, wurde von den koreanischen Intellektuellen meistens über ein Studium in Japan und seltener in den USA aufgenommen. Bald, schon in den 1910er Jahren, tauchten Wörter auf, die den neuen Begriff transportierten, besonders in den damals neu gegründeten Zeitschriften[2], die das neue Gedankengut in Umlauf brachten.

Für die Definition und Verbreitung des neuzeitlichen Subjektbegriffs nahm in Korea die Literatur eine entscheidende Stellung im Diskurs der Modernisierung ein. Wenn Yi Kwangsu (1892-1950) in seinem Essay "Das ist Literatur" [Munhagira hao] (1916) den Wandel des Literaturbegriffs erörterte, der sich seit 1876 in Korea unter dem Zeichen der Modernisierung abzeichnete, und so den autonomen Status der *Neuen Literatur* hervorhob[3], resümierte er ebenso den engen Zusammenhang der Subjektivität des modernen Individuums mit der Literatur. Die Kunst ist Medium der sinnlichen Erkenntnis mittels der Gefühle. Während in der vormodernen Zeit die Literatur Träger der vorgegebenen universellen Werte war, wurde in der *Neuen Literatur* das Individuum als handelndes Subjekt sichtbar. So waren die Protagonisten der *Neuen Romane* [sinsosŏl] und der *Aufklärungszeit* nicht mehr dem überirdischen Raum der mythischen Welt entstiegen, aus der alles Irdische herkam und in die alles zurückzuführen war, sondern sie waren einzelne Individuen in einem konkreten historischen Raum-Zeit-Verhältnis.

Das freie Individuum kam als Anspruch der Moderne in das damalige Korea. Die Entdeckung des einzelnen Menschen mit seiner Individualität stand im Zeichen der Modernisierung. Das war aber nur die eine Achse der Modernisierung. Die andere Achse war ein selbständiger Nationalstaat. Hier wird das Subjekt zum Nationalsubjekt, in dem das Subjekt der einzelnen Individuen als natürliche Person aufgehoben und zum abstrakten Kollektivsubjekt wird. Jedoch kam es 1910 zur Annexion Koreas durch Japan. So wurde ein selbstständiger Staat mit eigener Identität und Geschichte nicht realisierbar und rückte als imaginierter Ideal-

[2] Kwŏn Podrae (2000) verweist auf die Zeitschrift "Licht der Wissenschaft" [Hakjikwang 學之光] (April 1914 - April 1930), die von in Tokio studierenden Koreanern gegründet wurde. Da heißt es: "Dass das Selbst sich verwirklicht und ausdrückt, ist die elementare Grundlage für das Universum, nicht?" [대저 자기 실현과 자기 표현은 우주의 근본 사실이 아닌가?]. Deshalb sei das Ziel der Zeitschrift, in der Sache der Konstitution des Selbst einen Licht bringenden Beitrag zu leisten. Vgl. die genannte Zeitschrift Vol. 3, Dezember 1914, zitiert nach Kwon Podrae, ebd., S. 19 f.

[3] Yi Kwan-su (1892-1950), einer der schillerndsten und umstrittensten Schriftsteller der Kolonialzeit, bezog sein Literaturverständnis hauptsächlich aus seinem Anglistik-Studium an der Universität Waseda. Vgl. Kim Chaeyŏng (2008).

zustand in eine unabsehbare Zukunft. Zwar wurde die Modernisierung Koreas mit der Entkonfuzianisierung und Entsinifizierung gleichgesetzt, aber die Hierarchie der konfuzianischen Moral, nach der das Individuum [私 sa] dem Offiziell-Gesellschaftlichen [公 kong] untergeordnet ist, hatte in der Konstellation der abhanden gekommenen Souveränität der Nation noch immer ihre Gültigkeit. So lebte die unausgesprochene Grammatik der konfuzianischen Kultur der Chosŏn-Dynastie (1392-1910), sich zu schämen, wenn man das Ich als Subjekt setzt, noch in der Kolonialzeit fort, nun unter dem neuen Gewand des Nationalismus. Für die Mitglieder einer Nation, die die ersehnte Konstitution eines eigenen, unabhängigen Nationalstaates versäumt hatten und deshalb unter der Fremdherrschaft der Japaner ihr Dasein fristen mussten, war der Nationalismus eine Art verinnerlichter Zeigefinger. So mahnte Sin Ch'aeho (1880-1936), einer der nationalistischen Patrioten und Schriftsteller, in den 1920er Jahren die Literaten, die Liebesromane schrieben, mit einer bissigen Bemerkung: Die *Neue Literatur* [sinmunye] sei das Paradies, in dem die neue Generation hypnotisiert schwelge, eine Schande sei diese Trostliteratur, die nur noch Liebeshymnen singe.[4]

Diese Konstellation, Intellektuelle einer kolonisierten Nation zu sein, und die Erwartung an diese, die Vorhut der Nation zu sein, prägten die meisten Autoren der Kolonialzeit, jedoch mit den unterschiedlichsten literarischen Prämissen. Es sind drei große literarische Stränge zu nennen, aus denen die Textur des literarischen Feldes in der Kolonialzeit gewebt ist; der antikolonialistische Nationalismus, der Marxismus und der Modernismus. Fokussiert man jedoch den Blick auf das Subjekt in der Literatur, erkennt man zwei große Linien[5]: die *Aufklärungsliteratur* [kyemongnunhak] und die *Reine Literatur* [sunsumunhak][6]. Die erstere, die man engagierte Literatur nennen könnte, reicht von der Literatur der *Aufklärung*, die die Literatur als Medium zum Aufwecken des Volkes einsetzte, über die realistische Literatur, die trotz der Gängelei durch die Zensurbehörden die gesellschaftliche Misere realistisch, sarkastisch oder ironisch zur Sprache brachte, bis hin zur marxistischen Literatur, vertreten durch die Literatenvereinigung KAPF[7] in den 1920er und 1930er Jahren. Während in der ersteren

[4] Vgl. Kim Yunsik (1992), S. 99.

[5] Vgl. Cha Hyeyŏng (2004). Er unterscheidet in Anlehnung an Cho Yŏnhyŏn zwei Literaturen in der Kolonialzeit, die eine ist die Aufklärungsliteratur und die andere die romantische. Sie entsprechen ungefähr den zwei Traditionen oben.

[6] Cho Yŏnhyŏn (1961) prägte den Begriff der R*einen Literatur* in "Geschichte der modernen Literatur Koreas" [Hang'guk hyŏndaemunhaksa].

[7] KAPF ist ein Akronym für Korea Artista Proleta Federatio, eine Begriffsschöpfung aus dem Esperanto, das damals auch Korea erreichte, und heißt im koreanischem Wortlaut: Chosŏnproyesuldongmaeng. Einige Schriftsteller wie Kim Ansŏ besaßen gute Esperanto-Kenntnisse. Das ist ein Indiz für das transnationale Netz, in dem sich die damaligen Intellektuellen bewegten.

das Kollektivsubjekt als eine dem Individuellen übergeordnete Instanz fungierte, wurde in der *Reinen Literatur* das Individuum selbst in die Mitte gerückt. Innerhalb dieser Tradition ist die Subjektliteratur positioniert, in der das Individuum nicht nur als Funktionsträger oder Teil der Gesellschaft, sondern auch als eigenständige Person mit eigenen Gefühlsregungen und eigener Innensicht zur Hauptsache wird. Sie beginnt erst in den 1920ern, lange nachdem der Begriff des freien Individuums im Zuge der Modernisierung eingeführt worden war. Erst in den 1920er Jahren, in denen die neue Literatengeneration die *Reine Literatur* propagierte, bildeten sich sprachliche und literarische Mittel für die Subjektliteratur heraus.

Bei der Herausbildung der Subjektliteratur in der Kolonialzeit spielte die Adaption des japanischen Ich-Romans Shishōsetsu [私小說] eine entscheidende Rolle. Diese autobiographische Erzählgattung, die inzwischen als genuin japanische gilt, ist ein literarisch interessantes Phänomen, das durch die komprimierte Rezeption literarischer Strömungen aus dem Westen in kurzer Zeit entstanden war. Sie hat ihren Ursprung in der eigenwilligen Rezeption des *Naturalismus* in Japan, in die unterschiedliche literarische Strömungen aus dem westlichen Europa, darunter auch die Bekenntnisliteratur von Rousseau, Goethe und anderen, einflossen. Durch den transnationalen Kulturtransfer in der verspäteten und umso forscher vorangetriebenen Modernisierung Asiens fielen neue literarische Anregungen aus dem Westen auf den traditionsreichen und kulturspezifischen Boden Japans. Daraus entstand etwas Neues wie der Shishōsetsu. Diese japanische Subjektliteratur fasste dann in Korea seit den 1910er Jahren Fuß.

Die von Japan adaptierte autobiographische Gattung legte im kolonisierten Korea einen eigenen Entwicklungsgang zurück. Anders als in Japan wurde sie zunächst dort viel weniger als Gattung wahrgenommen. Sie leistete in den 1920er Jahren erst einmal einen entscheidenden Beitrag zur Entwicklung der Erzähllliteratur Koreas. Die Adaption dieser literarischen Form hinterließ Spuren in den Erzählungen der *Reinen Literatur* in den 1920er Jahren in Korea. Als eigene literarische Gattung, Sasosŏl [persönliche Erzählung] genannt, wurde sie erst in den 1930er Jahren und in der ersten Hälfte der 1940er Jahre stärker aufgegriffen. Das gilt sowohl für die realistisch-nationalistischen Autoren wie Yi Kwangsu, Yŏm Sangsŏp, Ch'ae Mansik als auch die Modernisten der *Gruppe Neun,* die dezidiert jede ideologische Indienstnahme der Literatur ablehnten und für die *Reine Literatur* und damit Kunstautonomie standen.

Der Shishōsetsu in Japan und der Sasosŏl in Korea sind Erzählgattungen, die in einem Gattungsbereich zwischen fiktiver und Bekenntnisliteratur liegen. Dieser Charakteristik

kommt die Bezeichnung autofiktionales Erzählen am nächsten, und zwar in Anlehnung an den Begriff *autofiction,* den der französische Schriftsteller Serge Doubrovsky 1977 eingeführt hat.[8] Demnach sind "autofiktionale Texte nicht Autobiographien, nicht ganz Romane, gefangen im Drehkreuz, im Zwischenraum der Gattungen, die gleichzeitig und somit widersprüchlich den autobiographischen und den romanesken Pakt geschlossen haben".[9] Mit ihm bezeichnet man in Europa die Erzähllliteratur, die aus einem erkennbaren autobiographischen Kern und fiktiven Elemente besteht. Also eine hybride Form aus Autobiographie und Fiktion.[10]

Die Wahlverwandtschaft zwischen den autobiographischen Gattungen Autofiktion, dem japanischen *Ich-Roman* Shishōsetsu und dem koreanischen Sasosŏl ist wie oben erwähnt kein Zufall, sondern genealogisch auf den transnationalen Kulturtransfer zurückzuführen.

Das autobiographische Genre Sasosŏl in Korea stand im Zusammenhang mit der prekären Situation, in der sich die koreanischen Schriftsteller der Kolonialzeit befanden. Die unsichere Schriftsteller-Identität trifft auf die meisten Schriftsteller der Kolonialzeit zu. Dies belegen ihre brüchigen Biographien und ihr literarischer Werdegang. Sie begannen ihre Schriftstellerkarriere mit der Adaption der sogenannten *Neuen Literatur* aus dem Westen, wendeten sich aber oft bald davon ab. Nicht selten war es für sie nur eine episodenhafte Experimentierphase von oberflächlicher Natur. Bei manchen schlug es sogar ins Gegenteil um, sie kehrten sich später der Tradition zu. Bei den realistisch-nationalistischen Autoren wie Yi Kwangsu, Yŏm Sangsŏp, Ch'ae Mansik[11] ist ganz klar, dass die Identitätskrise mit den besonderen Verhältnissen der damaligen Kolonialzeit zu tun hat. Besonders deutlich wird das in den 1940er Jahren. Sie wurden in den letzten Jahren des sogenannten *Fünfzehnjährigen Krieges* von 1931 bis 1945 als Propaganda-Autoren des Kolonialregimes in die Mobilmachung der Koloniebürger für den Krieg hineingezogen. Dadurch gerieten sie in eine Doppelkrise, in eine Identitätskrise als Schriftsteller und in eine Schreibkrise. In dieser Zeit wandten sie sich

[8] Zipfel (2009), S. 283.
[9] Doubrovsky (2008), S. 126, zitiert nach Wagner-Egelhaaf (2013), S. 9.
[10] Nicht nur in Frankreich, sondern auch in der deutschen Literatur bedienen sich einige Schriftsteller gerne dieser literarischen Strategie, wie zum Beispiel Paul Nizon, Herta Müller, W.G. Sebald und Thomas Bernhard. Vgl. die Literatur zur Autofiktion: Genette, Gérard (1991) und Frank Zipfel (2009). Auch die Schriftsteller mit extremen Grenzerfahrungen wie Jorge Semprún und Georges-Arthur Goldschmidt bedienen sich der autofiktionalen Erzählformen. Um dem Real-Erlebten und doch Unfassbaren zur Sprache zu verhelfen, reicht allein ein Erlebnisbericht nicht, sondern erst durch das Fiktionale, das genuine Medium der Literatur, wird "die Überschreitung von Grenzen" ermöglicht. Vgl. dazu Hennigfeld, Ursula (2006), S. 5. Auch F. Zipfel (2003) weist auf die Funktion der Autofiktion von Weitzmann hin, dass "die Autofiktion wegen ihrer grenzüberschreitenden Qualität allgemein zur Darstellung von Lebensgeschichten geeignet sei."
[11] Das trifft auch auf Yi T'aejun zu, der zwar der *Gruppe Neun* angehört hatte, aber eher realistische Erzählungen schrieb. Auch schrieb er in dieser Zeit viele Sasosŏl-Erzählungen, in denen er sich mit der Schriftsteller-Identität als Koloniebürger, seiner kurzweiligen Kollaboration und seinem Eskapismus auseinandersetzte. Vgl. dazu Pang Minho (2005).

in ihrem Schreiben dem Ich zu. In ihren Sasosŏl-Erzählungen legten sie ihr Bekenntnis zu ihrer Kollaboration ab und erzählten ihre persönlichen Umstände.[12] Ch'ae Mansik und Yi Kwangsu, die mit ihrer Literatur der Nation dienen wollten, hielten jedoch das persönliche Erzählen für beschämend, diese Art Texte für literarische Nebenprodukte und die autobiographische Gattung als solche für minderwertig. Dennoch hatten sie in der von Krisen beherrschten Zeit das Bedürfnis, schreibend mit sich ins Reine zu kommen.[13]

In dem Kreis der *Gruppe Neun* wurde aber die dissoziierte Identität der Intellektuellen und Schriftsteller der Kolonialzeit ein literarisch wichtiges Thema. Dies gilt in hohem Maß für Yisang und den frühen Pak T'aewŏn. Das persönliche Schreiben wurde insbesondere Yisangs Hauptanliegen. Seine Erzählungen sind beinah ausnahmslos autobiographisch gefärbte Erzählprosa nach Art des Shishōsetsu. Dieser war für ihn keine Gattung, derer er sich schämen musste, wie Ch'ae Mansik oder Yi Kwangsu und andere mehr.

2. Yisang, der Autor des *Modernismus* im kolonialen Korea

In der literarischen Öffentlichkeit Koreas entfachten 1936 eine Erzählung und ein Roman eine kontroverse Debatte: *Flügel* [nalgae] von Yisang (1910-1937) und *Am Fluss* von Pak T'aewŏn (1909-1986). Die uneinigen Literaturkritiker sahen in ihnen eine neue literarische Tendenz und etikettierten sie mit unterschiedlichen Bezeichnungen. Im Hwa (1908-1953), der KAPF-Leiter und Literaturtheoretiker, brachte es schließlich mit dem Begriff *Verinnerlichung der Literatur* [munhag-ŭi naesŏnghwa] auf den Punkt. So nannte er die neue Tendenz der Erzählliteratur der 1930er Jahre, in der das Innenleben des Ichs und die psychischen Vorgänge im Bewusstsein im Vordergrund standen. Autoren dieser Richtung waren Yisang, Pak T'aewŏn und Ch'oe Myŏngik (*1903 – Todesdatum unbekannt). Die ersten beiden gehörten zur *Gruppe Neun* [Kuinhoe] und der letztere zur *Literatur34* [Samsamunhak]. Beide Kreise standen für die avantgardistische Richtung der Literaturlandschaft in den 1930er Jahren des kolonialen Koreas. Besonders Yisang war schon ein bekannter Name unter den Insider-Lesern und

[12] Pang Minho (2010) untersucht die Sasosŏl-Erzählungen aus den 1940er Jahren. Nach seiner Untersuchung triften solche Bekenntnisse nicht selten in Selbstrechtfertigungen ab, die Pang als unehrlich bloßstellt. Der allerbekannteste Autor dafür ist Yi Kwangsu; vgl. dazu Pang Minho (2010), S. 53 ff.

[13] Vgl. Kim Kyŏngmi (2011), S. 61 f. zu den autobiographischen Erzählungen von Yi Kwangsu: "Seine Autobiographie" [Kŭ-ŭi chasŏjŏn], veröffentlicht in der Tageszeitung Chosŏn vom 12.12.1936-30.4.1937, "Anonym" [Mumyŏng], veröffentlicht in "Stil", Januar 1939, "Traum" [Kkum], veröffentlicht in "Stil", Juli 1939. Vgl Pang Minho (2007), S. 302 zu den autobiographischen Erzählungen von Pak T'aewŏn; vgl. Pang Minho (2005) zu den autobiographischen Erzählungen von Yi T'aejun.

Literaten. Sein experimenteller Gedichtzyklus *Mogelperspektive* [Ogamdo], 1934 in der Tageszeitung *Chosŏn Chungang* (*Mitte Chosŏns*) erschienen, machte ihn zum avantgardistischen bzw. surrealistischen Dichter par excellence. Mit der Erzählung *Flügel* befestigte er seinen Ruf als umstrittener Modernist, was ihn über den damaligen Literaturbetrieb hinaus bekannt machte.

Yisang war Bauingenieur, Maler, Café-Betreiber und Schriftsteller der Kolonialzeit. Sein Leben stand im Zeichen dieser Zeit. Er wurde im September 1910 geboren, also nur zwei Monate nach dem Abschluss des Annexionsvertrags. Ebenso ist die Tatsache, dass er an Tbc erkrankt war und sein Leben von der Angst vor dem Tod überschattet war, typisch für seine Zeit und nicht minder für das Elend der bitteren Armut, die damals im kolonisieren Korea wie eine Epidemie grassierte. Er war auch das Kind der Kolonialhauptstadt Kyŏngsŏng (jetziges Seoul), die in den 1930er Jahren, seiner Hauptschreibphase, zu einer Großstadt mit einer Einwohnerzahl von rund vierhundertausend angewachsen war. Der gesellschaftliche Wandel wurde zuerst in der Kolonialhauptstadt Kyŏngsŏng augenfällig. Hier wurden die ersten Cafés, die ersten modernen Kaufhäuser und die ersten Kinos mit Hollywood-Filmen eröffnet. Die ersten Phänomene der Moderne und die alten Lebensformen existieren in Kyŏngsŏng nebeneinander. Yisang war der Schriftsteller der im Wandel begriffenen und noch an vormodernen Lebensformen und Werten verhafteten Stadt Kyŏngsŏng. Diese Verhältnisse im kolonialen Raum haben ihre Spuren in seinen Texten und seiner Selbstwahrnehmung hinterlassen.

Yisang wurde in der literarischen Öffentlichkeit der 1930er Jahre als einen interessanten Exoten wahrgenommen. Das betrifft sowohl seine Texte als auch seine Lebensführung.[14] Inzwischen ist er einer der klassischen Autoren, die in der modernen koreanischen Literaturgeschichte einen unerschütterlichen Platz haben. Yisang vertritt darin den literarischen Modernismus der koreanischen Literatur. Immer wenn es um die literarische Moderne Koreas

[14] Sein kurzes Leben blieb vielen Autoren der Nachwelt ein Faszinosum. So ranken sich um seine kurze Biographie Episoden und Mythen, sein Leben war und ist oft ein Sujet innerhalb der koreanischen Literatur. In Romanen und Erzählungen wurden das Phänomen Yisang und seine Literatur thematisiert. Schon sein Schriftstellerfreund Pak T'aewŏn schrieb eine Schlüsselerzählung *Yisang*. Der Schriftsteller Kim Yŏnsu (*1970) berichtete, wie er einst Yisangs Lyrik und ihrer dunkel-hermetischen Worte verfallen war. Diesem Faszinosum erliegt auch der Protagonist in seinem 2003 erschienenen Roman *Good bye, Yisang (2003)*. Scheinbar kommt Kim Yŏnsu, einer der namhaften Autoren der Gegenwartsliteratur Koreas, von Yisang nicht so leicht los; in dem Roman *Die Nacht singt* [Pam-ŭn noraehanda] (2008) steht wieder Yisang Modell für den Protagonisten. Weitere Erzähltexte mit der Thematik Yisang sind:Pak, Seong-won: Yisang (李箱), merkwürdig (異常), das Ideal(理想) [Yisang, Yisang, Yisang], Seoul: Munhakgwa Chisŏngsa, 1996 und Yi, Chin-u: Yi Sang, Seoul: Yŏrŏnuri, 2006.

geht, tauchen einige seiner Gedichte und die Erzählung *Flügel* als Prototyp dafür auf.[15] Gerade die experimentellen und hermetischen Gedichte und Erzählungen, die zur Aura der modernistischen Literatur Koreas gehören, sichern ihm einen Platz in der Literaturgeschichte. Der Schriftsteller Chŏng Chiyong bemerkte schon damals zu Yisangs Gedichten, sie seien *seltsam, daher kostbar*[16] und eine Bereicherung für die koreanische Literatur. So ging Yisang als der exotische Schriftsteller in die Geschichte der Nationalliteratur ein. Seine Texte wurden der avantgardistischen, surrealen und modernistischen Richtung zugeordnet.

Der typische Zug der literarischen Moderne, ihr Innovationsanspruch, der Wille, alles Tradierte abzuweisen, das sind auch stets die Momente, die Yisang den Platz des Avantgardisten schlechthin sichern. Eine ganz neue Literatur für das neue Jahrhundert war das einvernehmliche Ziel des 1933 gegründeten avantgardistischen Literaturzirkels *Gruppe Neun.* Sie setzten sich von der damals herrschenden Literaturlandschaft ab, die seit Mitte 1920er Jahre weit gefächert war, nämlich durch die romantische *Reine Literatur*, die nationalistische, volksnahe, populäre und schließlich die marxistische Literatur. Mit ihrer alle Grenzen einreißenden modernistischen Haltung stellten Yisang und der frühe Pak T'aewŏn das Herkömmliche in Frage und waren auf der Suche nach neuen ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten.

Aber war das wirklich alles so neu, was Yisang, Pak T'aewŏn und andere Modernisten produzierten? Yisangs surrealistisch anmutende Gedichte sind voller Experimentierfreude. Man kam jedoch gar nicht umhin, darin Spuren zu wittern, die auf avantgardistische Literatur aus den westlichen Ländern zurückführen. Wie die Einflussforschung in Korea zur Genüge belegen konnte, war er ein eifriger Leser der japanischen Literaturzeitschrift *Serpent*, in der die ins Japanische übersetzte avantgardistische Literatur aus dem Westen vorgestellt wurde. Für seine *Neueste Literatur* ging er denselben Weg wie die meisten Autoren der Kolonialzeit: er empfing zunächst die sowohl für ihn als auch die koreanische Literatur neuen Anregungen aus dem Westen über Japan. Die Avantgardisten Koreas in den 1930er Jahren bedienten sich in der Anfangsphase der Formen der literarischen Moderne. Yisangs experimentelle Gedichte sind Zeugnisse davon. Der Romancier Kubo, der Protagonist eines Kurzromans von Pak T'aewŏn, war der koreanische *Flaneur*, der in der Kolonialhauptstadt Kyŏngsŏng mit einem Notizbuch umherirrte. Yi T'aejun, der realistische Erzählungen

[15] Yisang gehört zur Schulbuchliteratur für die Oberstufe (Highschool). Zudem ist der Yisang-Literaturpreis [Yisang munhaksang], der 1961 von dem Verlag Munhaksasang [Literatur und Geist] gestiftet wurde, der renommierteste Literaturpreis in Korea, ein Qualitätssiegel für die preisgekrönten Autoren und ein Orientierungskriterium für Nachwuchsliteraten und Leser zugleich.

[16] Tageszeitung Ostasien [Tonga Ilbo], 6.6.1936, zitiert nach Kim Yunsik (1987), S. 158.

schrieb, wurde *Maupassant Koreas* tituliert. Aber sie blieben nicht dabei stehen; entweder wandten sie sich von der modernistischen Schreibweise ab, wie Pak T'aewŏn, Chŏng Chiyong und Kim Kirim, oder sie wurden von Zweifeln geplagt wie Yisang.

Jedoch hat der Legitimationsblick der nationalliterarischen Historiographie Yisang als den *Modernisten* der Kolonialliteratur überhaupt festgenagelt. Für den japanischen Yisang-Forscher Saekusa Tosikasū ist Yisang sogar der einzige Autor der Kolonialzeit, den man dem literarischen Modernismus zurechnen könne.[17]

Die literarturhistorische Etikettierung Yisangs als der Autor des literarischen *Modernismus* hat lange Zeit andere Lektüremodi an den Rand gedrängt, nämlich solche, die es erlauben würden, Yisangs Texte einfach als autobiographische Erzählungen zu lesen[18], ohne sie deshalb als literarisch minderwertig zu disqualifizieren.[19] In der vorliegenden Arbeit werden seine Prosatexte als autobiographische Erzählungen in den Mittelpunkt gestellt.

3. Forschungsbericht

In der Yisang-Forschung ging es überwiegend um die Fragen der Modernität und der Literarizität seines Werks und um die ästhetische Subjektivität.[20] Im Folgenden wird ein kurzer Überblick über die Yisang-Studien gegeben, die ihr Hauptaugenmerk auf seine Erzählungen als Subjektprosa gerichtet haben. Hier werden nur die wichtigsten Arbeiten berücksichtigt, die nachhaltig die weitere Forschung und Rezeption beeinflusst haben und für die in dieser Studie gestellten Fragen von Bedeutung sind.

Schon die zeitgenössische Literaturkritik der 1930er Jahre erkannte die Tendenz der Verinnerlichung in der damaligen Avantgarde-Literatur. Sie spaltete sich in ihrer Beurteilung in zwei Richtungen auf und entfachte in den damaligen Zeitungen und Zeitschriften eine heftige Debatte.[21] Den meisten schien die Subjektliteratur, in der das Innenleben der Intellektuel-

[17] Der japanische Yisang-Forscher Saekusa Tosikasū vertritt die These, dass Yisang der einzige Autor der Kolonialzeit sei, den man dem literarischen Modernismus zurechnen könne. Vgl. Saekusa (2000), S. 316 ff.

[18] Pang Minho (2010), S. 40: "Die Forschung der koreanischen Literatur hat bis jetzt das autobiographische Erzählgenre kaum behandelt, worin sich die verbreitete Ansicht widerspiegelt, es sei im Vergleich zum fiktiven Erzählgenre ein minderwertiges. Bei der literarischen Interpretation sei es jedoch nicht von Be-deutung, ob der Text autobiographisch ist oder nicht." Siehe den Originalwortlaut im Anhang: O-Zitat Nr. 1.

[19] Typisch für diese Lesart ist Ko Ŭn. Vgl. unten die entsprechende Stelle in Unterkapitel 3."Forschungsbericht".

[20] Natürlich gab es psychologische, mathematische und ideologiekritische Forschungsansätze, diese spielten jedoch nur am Rande eine Rolle. Vgl. dazu Kim Ju-hyeon (1999), Pak Hyŏnsu (2003), Sin Pŏmsun (2006), die am Eingang ihrer Studien die Forschungsansätze zusammenfassen.

[21] Kwŏn Yŏngmin (2002), S. 446 ff.

len vordergründig ist, eine literarische Mangelerscheinung zu sein. Der Autor und Literaturtheoretiker Im Hwa (1908-1953), der sich seit Mitte der 1920er Jahre der marxistischen Literatur verschrieben hatte, nannte die Tendenz zeitgenössischer Literatur der Moderne "Verinnerlichung" [naesŏnghwa], die er auf die Diskrepanz von idealem und realem Zustand in der Gesellschaft und auf den Riss zwischen Einzelnem und Allgemeinem zurückführte. Im Hwa erkannte die Innerlichkeit, an der sich die ästhetische Subjektivität veräußerlicht, als eines der signifikanten Merkmale der literarischen Moderne der 1930er Jahre und beurteilte sie doch als ein Negativum, was von seinem marxistischen Standpunkt her verständlich ist. Er sah in der "Verinnerlichung", die es für ihn zu überwinden galt, den Anfang vom Ende der Erzählliteratur. Ihm schwebte der Gesellschaftsroman, genannt "genuine Erzählliteratur" [pongyŏksosŏl], als ideale Form vor.[22] Diese steht dem Idealtypus des realistischen Romans im Sinne von G. Lukács nahe, worin am Werdegang des Individuums die Entfremdung in der bürgerlichen Gesellschaft dargestellt wird, während doch die Ganzheit von Individuellem/Besonderem und Allgemeinem/Gesellschaftlichem zum Vorschein kommt. Aber die modernistische Subjektprosa ignorierte nach dem literarischen Verständnis Im Hwas die entfremdete Welt als gesellschaftliche Wirklichkeit und wendetesich ausschließlich der subjektiven Innenwelt zu.

In den 1950er Jahren kam auch Cho Yŏnhyŏn (1920-1981) zu einem negativen Ergebnis, trotz seiner entgegengesetzten literarischen Position, wonach die *Reine Literatur* einen höheren Stellenwert habe als die marxistische bzw. politische Literatur. Er sprach von der *Auflösung des Subjekts* in der modernistischen Prosa der 1930er Jahre. Cho Yŏnhyŏn, der Literaturwissenschaftler des "Verbands der Koreanischen Schriftsteller"[23], thematisierte in dem Aufsatz „Auflösung des modernen Geistes" [kŭndae chŏngsin-ŭi haech'e] von 1949 die Problematik des Subjekts in der modernen koreanischen Literatur. Dabei stellte er eine knappe Genealogie des modernen Geistes aus dem Westen voran, der die moderne Literatur Koreas seit

[22] Kwŏn Yŏngmin weist darauf hin, dass hinter der "genuinen Erzählliteratur" von Im Hwa der hegelsche Romantypus als Epos der bürgerlichen Gesellschaft steht (ebd., S. 449). Kim Yunsik (1994) sieht den Ursprung der Schrift "Karma des Romans" [Sosŏl-ŭi unmyŏng] von Kim Namch'ŏn, erschienen 1940, in der Romantheorie (1916) von Georg Lukács (ebd., S. 8).

[23] Der "Verband der Koreanischen Schriftsteller" [Hangukmunhakgahyŏphoi] wurde 1949 gegründet. Er stammte aus dem antikommunistischen Lager und ging konform mit der 1948 gegründeten antikom-munistischen südkoreanischen Regierung. Der erste Vorsitzende Kim Tong'ni charakterisierte ihn so: Der Verband stehe in einer Linie mit der südkoreanischen Regierung; vgl. Kim Yunsik (1994). Schriftsteller wie Sŏ Chŏngju, Cho Chihun, Pak Tujin, Pak Mokwŏl waren die Hauptakteure, Cho Yŏnhyŏn spielte als Literaturkritiker - und wissenschaftler eine tragende Rolle. Vor diesem Hintergrund versteht man seine Genealogie der *Reinen Literatur*, die nach ihm in den 1920er Jahren um Kim Tongin und anderen begann. Auch den Modernismus der 1930er zählte er zur *Reinen Literatur*. Die marxistische Literatur um KAPF wollte er aufgrund ihrer zu geringen Literarizität aus der Literaturgeschichte Koreas streichen.

ihrem Beginn geprägt habe[24]: Die Moderne aus dem Westen, die von Yi Kwangsu und Ch'oe Namsŏn eingeführt worden sei, habe erst in den 1920er Jahren konkrete Formen angenommen, die er Naturalismus (Kim Dongin), Marxismus (Yi Kiyŏng) und Romantizismus (Pak Chonghwa) nennt. Aber der moderne Geist scheitere an sozialem Elend (naturalistische Literatur), der Einbuße der Menschlichkeit (marxistische Literatur) und dem Eskapismus (romantische Literatur). Cho meinte damit, dass mittels dieser verschiedenen Literaturrichtungen, die nicht mit den gleichnamigen europäischen Strömungen gleichzusetzen sind, die Schattenseiten der Moderne bzw. die Reaktionen auf die Moderne literarisch dargestellt worden seien. In der Literatur der 30er Jahre, für die Namen wie Yi T'aejun, Yu Chino, An Hoinam, Pak Taewŏn, Kim Namch'ŏn, Yi Hyosŏk stehen, melde sich die Skepsis gegenüber dem *Projekt der Moderne* an. Diese Entwicklung gehe weiter und nehme in der Literatur von Ch'oe Myŏngik die extremste Form an, das schizophrene Ich. Das autonome Subjekt sei als Geist der Moderne mit der Modernisierung eingeführt worden und habe seit den 1910er Jahren literarisch Fuß gefasst, bevor es von den Autoren der 1930er Jahre quasi für bankrott erklärt worden sei. Das sei bei Yisang zum ersten Mal literarisch und in einer extrem zugespitzten Form zur Sprache gebracht worden[25]: Die literaturgeschichtliche Bedeutung Yisangs sieht Cho darin, dass seine Literatur die Auflösung bzw. Fragmentierung des modernen Subjekts im westlichen Sinne thematisiere:

(O-Zitat Nr.3)

> Die Auflösung des Subjekts bei Yisang bedeutet zugleich den Zusammenbruch des nationalen Subjekts, das den Geist der Moderne führen sollte […]. Das hat ein merkwürdiger Essayist, der nicht in der Lage war, es weder zu einem richtigen Lyriker noch einem Schriftsteller zu bringen, literarisch zur Sprache gebracht. Darin liegt seine literaturhistorische Bedeutung. […] Ich aber bin stets dagegen sein Werk gleich welcher Gattung auch immer hoch einzuschätzen.[26]

Chos Urteil liegt sein literarisches Verständnis zugrunde, das im Zusammenhang mit der *Überwindung der Moderne* [kŭndae-ŭi ch'ogŭk][27] stand. Hier ist die *Moderne* des Westens gemeint, deren Ende die koreanische Intelligenz seit der 2. Hälfte der 1930er Jahre im totalitären Faschismus sah. Der Bankrott der westlichen Vernunft und Moderne war für ihn und den Schriftstellerverband der Ausgangspunkt, von wo aus sie nach dem Untergang der westli-

[24] Cho Yŏnhyŏn (1949), S. 26. Siehe den Originalwortlaut im Anhang: O-Zitat Nr. 2.
[25] Ebd.
[26] Cho Yŏnhyŏn (1949), S. 27.
[27] Vgl. zu den verschiedenen Positionen der Kritik an der vom Westen übernommenen Moderne, die unter dem Schlagwort *Überwindung der Moderne* aufgeführt werden: Kim Yunsik (1993b).

chen Moderne einen Neubeginn erhofften. Modernisten und Marxisten, verstanden als sklavische Nachahmer des Westens und Teil des kolonialen Erbes, wurde eine Absage erteilt, und es sollte eine neue und "eigene Moderne" für den Neubeginn nach der nationalen Befreiung (1945) initiiert werden. Die Suche nach der eigenen Literatur und der *Reinen Literatur* waren seine literarischen Prämissen.[28] Dafür war die Literatur von Dostojewski, Tolstoi, Flaubert, Maupassant und Balzac eine vorbildhafte Ausgangsbasis der „eigenen" Nationalliteratur.[29] Annähernd genuin war für ihn die Literatur von Kim Tong'ni, der indigene Traditionen der geistigen Welt der Koreaner wie Schamanismus und Volkskunst literarisch thematisierte.[30]

Nach der Befreiung prägte die politisch-ideologische Dichotomie der beiden Koreas auch die Literaturforschung Koreas.[31] Die ideologische Auseinandersetzung war bis in die 1980er Jahre in der Literaturforschung vorherrschend. Kaum aus der Kolonialherrschaft entlassen, geriet Korea nun in die ideologische Konfrontation im transnationalen Ausmaß, die schließlich in den Bruderkrieg (Koreakrieg 1950-1953) mündete. In der Literaturgeschichte Nordkoreas existiert die Literatur des Modernismus der 1930er Jahre kaum und wird nur am Rande erwähnt und als "dekadente Literatur der Bourgeoisie"[32] abgestempelt. In Südkorea wurden nach dem Koreakrieg alle Texte der sogenannten *nach Norden übergelaufenen Autoren* [wŏlbukjakka] verboten. Darunter fallen Pak T'aewŏn und Kim Kirim, die sich nach der avantgardistischen Phase schon in den 1940er Jahren dem Marxismus zuwandten und in den Kriegswirren mit Im Hwa nach Norden gingen.

Folglich überwog in der südkoreanischen Forschung über die modernistische Literatur der 1930er Jahre die Yisang-Forschung. Yisang wurde in der desolaten Nachkriegszeit entdeckt. In diesen 1950er Jahren, als der Existenzialismus in Europa den Zeitgeist der jungen Generation prägte und bald auch in Korea Einzug hielt, war Yisang mit seiner dunkel-düsteren Sprache wie geschaffen für junge Existentialisten, die nach einer geistigen Entsprechung dürsteten. Die junge Generation der Schriftsteller, sowohl Lyriker wie Kim Suyŏng (1921-1968) und Song Uk (1925-1980) als auch Prosaisten wie Chang Yonghak (1921-1999), O

[28] Kim Yunsik (1994), S. 349 ff.
[29] Ebd., S. 354.
[30] Ebd.
[31] Den wichtigen Stellenwert der Aussage Chos über das Werk Yisangs unterstreicht die Tatsache, dass Kim Yunsik in dem Sammelband der wichtigsten Aufsätze über Yisang den hier erläuterten Aufsatz aufnimmt.
[32] Ryu Man (1995), S. 20 f. Der nordkoreanische Literaturhistoriker fertigt in diesem Buch die Avantgarde-Literatur auf einer halben Buchseite mit einer solchen Titulierung ab. Interessant sind aber zwei Aspekte: Zum einen fasst er die literarischen Strömungen außerhalb der marxistischen Literatur, nämlich die antikoloniale Literatur von Hyŏn Chingŏn, Ch'ae Mansik usw. sowie die Volksseelenliteratur von Kim Sowŏl als *Reine Literatur* zusammen. Zum anderen ordnet er die *Gruppe Neun* der literarischen Gattung Erzählprosa zu, um die herum ihre literarische Bewegung stattfand.

Sangwŏn (1930-1985), Son Ch'angsŏp (1922-2010) und andere, knüpften an die modernistische Literatur der 1930er Jahre an.[33] Yisang wurde geradezu eine Kultfigur unter ihnen. In dieser Phase, die in Korea auch gerne die zweite literarische Moderne genannt wird, war eine gewisse Mythisierung Yisangs nicht verwunderlich. Die wissenschaftliche Grundlage dafür lieferten die namhaften Literaturwissenschaftler Im Chongguk und Yi Ŏryŏng, die das Yisang-Gesamtwerk herausgeben und sich unter anderem auch der Yisang-Forschung widmeten. In der existentialistischen Interpretation von Yi Ŏryŏng ist das Ich der Moderne mit seiner Verzweiflung und Zerrissenheit im Gesamtwerk Yisangs zentral.[34] Auch die Interpretation von Kim Hyŏn aus den 1960er Jahren ist existentialistisch zu verstehen: Ausgehend vom entfremdeten Individuum der Moderne, das die Beziehung zu den sein Dasein transzendierenden Instanzen verloren habe und auf sich selbst gestellt sei, gehe es in der bedeutenden Literatur, wie bei Kafka und Camus, um die Suche des Individuums nach der wahrhaftigen Beziehung zu anderen Individuen und deren Scheitern. Das Ich der Moderne sei in seinem Ich-Sein isoliert, woraus das Ich trotz aller Versuche keinen Ausweg habe.[35]

In der Phase der Demokratie- und Arbeiterbewegung in den 1970er Jahren erlebte die engagierte Literatur eine Hochzeit in Korea. Dies fand Widerhall in der Forschung. Die sozialkritische Literatur und Forschung, die sich nationalistisch verstand, war ein Teil der Demokratisierungsbewegung und des Kampfes für soziale Gerechtigkeit der arbeitenden Menschen in den 1970er und 1980er Jahren. Nach der Definition von Paik Nakch'ŏng (*1938), dem führenden Kopf der Nationalliteraturbewegung der 1970er Jahre, war die Nationalliteratur geschichtlich bedingt. Ihr Subjekt sei die Nation, und sie müsse sich einsetzen für die Konstitution eine selbstbestimmte Nation sowie für den Fortschritt der Bedingungen für ein menschliches Leben.[36] In diesem Klima war die Literatur der Modernisten eine literarische Mangelerscheinung und eskapismusverdächtig. [37] Vor diesem zeitlichen Hintergrund steht auch die "Yisang Biographie" [Yisang p‘yŏngjŏn] (1974) von Ko Ŭn. Sie ist eine Abrechnung mit dem apolitischen "egoistischen Ästheten", den die nationale Agonie nicht interessiert habe. Seine modernistische Literatur sei nicht mehr als oberflächlicher Abklatsch, seine Erzählprosa nichts anders als die Aufzeichnung von seinen privaten Geschichten. Die Literaturforschung

[33] Vgl. Kim Yunsik (1987), Vorwort.
[34] Vgl. Im Chongguk (1955).
[35] Vgl. Kim Hyŏn (1962).
[36] Vgl. Kwŏn Yŏngmin (2002), Bd.2, S. 253.
[37] Auch Kim Chiha zählt ebenso zu dieser Position. Auch der Literaturwissenschaftler Cho Tongil vertritt diese Position.

solle endlich Yisang als vergangenes Kapitel zu den Akten legen.[38] Ko Ŭn rekonstruiert Yisangs Biographie aus Zeugnissen seines Freundes- und Bekanntenkreises, was methodisch nicht ungewöhnlich ist. Interessant ist aber, dass er dazu auch noch bestimmte Passagen und Abschnitte aus Erzählungen Yisangs heranzieht. Das bedeutet, dass Ko Ŭn stillschweigend das Erzählte in Yisangs fiktiven Erzählungen mit der authentischen Lebensgeschichte Yisangs gleichsetzt.

1987 legte Kim Yunsik, einer der bedeutenden Forscher der Kolonialliteratur[39], das Ergebnis seiner umfassenden Yisang-Forschung vor. In seiner "Yisang-Studie" (1987) rückte er das Verhältnis von Leben und Schreiben Yisangs ins Zentrum und verfolgte darin zwei Ziele: Zum einen sei das Wesen der Literatur Yisangs unter dem produktionsästhetischen Gesichtspunkt auszuloten, zum anderen das ungewöhnliche Leben Yisangs als das Exemplarische der Intellektuellen in der Kolonialzeit und als ein wichtiger Teil der koreanischen Geistesgeschichte zu rekonstruieren. Sein Leben wird aus seinen Texten beleuchtet und auch umgekehrt. Das ist für ihn möglich, weil der produktionsästhetische Gesichtspunkt weitgehend autobiographisch ausgemacht und seine Biographie wiederum aus den fiktiven Erzählungen rekonstruiert wird. [40] Er weist darauf hin, dass das Leben des Autors der Stoff seiner Erzählungen sei.[41] Im autobiographischen Schreiben Yisangs sieht Kim Yunsik die Gefahr, dass sein Werk zu einer rein privaten Angelegenheit werden könne, was seinem Werk die Literaturfähigkeit abspreche.[42] Allein für seinen Modernismus verdiene Yisang einen Platz in der Literaturgeschichte Koreas. Darüber hinaus liegt für ihn im Modernismus Yisangs die Möglichkeit, diesen in die Weltliteratur zu stellen.[43]

In seiner späten Yisang-Studie "Studien zu literarischen Texten Yisangs“ [*Yisang munhak tekst yŏngu]* (1998), die deutlich unter dem Eindruck der Rezeption der französischen Poststrukturalisten (Lacan, Derrida) sowie des Intertextualitätskonzepts von Julia Kristeva entstanden war,[44] verortete er Texte Yisangs aufgrund der Intertextualität im weltliterarischen Zusammenhang. Dabei thematisiert er erneut das Verhältnis zwischen der historischen Person Kim Haegyŏng und Yisang, dem gleichnamigen Erzähler-Ich. Er kommt zu dem Ergebnis, dass Yisang, der Sasosŏl-Schreiber, seine Existenz literarisch neu gründen wollte. Mit der

[38] Ko Ŭn (1974), S. 21.
[39] Vgl. Kim Yun-sik (1992), S. 134 ff.
[40] Vgl. Kim Yun-sik (1987), S. 151.
[41] Vgl. ebd.
[42] Ebd., S. 204.
[43] Ebd.
[44] Kim Yunsik (1998), S. 14 ff.

Künstler-Existenz Yisang habe er, Kim Haegyŏng, seine bürgerliche Existenz zu einer Tabula rasa machen wollen. Damit stellt Kim Yunsik das autobiographische Schreiben Yisangs noch immer als privates Anliegen dar.

Ende der 1980er Jahre und Anfang der 1990er Jahre kam es zu einigen Veränderungen in den Kulturwissenschaften in Südkorea. Zum einen leitete 1987 das endgültige Ende des Militärregimes auch das Ende der antikommunistischen Phase ein. 1987 wurde das Verbot der *nach Norden übergelaufenen Autoren* aufgehoben.[45] Dadurch verschob sich die Forschung über die modernistische Literatur der 1930er Jahre dahingehend, dass während in der bisherigen Forschung die werkimmanente Betrachtung einzelner Autoren und infolgedessen die Modernität und poetischen Verfahren im Vordergrund standen, nun nach der Wende die Werke der einzelnen Autoren in Beziehung zu anderen Autoren gesetzt wurden, die bis dahin kaum beachtet worden waren.

Zudem eröffneten in den 1990er Jahren neue Ansätze in den Kulturwissenschaften Perspektiven, die man postkolonial-kritisch nennen kann. Die Rezeption der französischen Poststrukturalisten Lacan, Foucault und der postkolonial-kritischen Kulturtheorien von Eduard Said, Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, Bill Ashcroft und anderen brachten völlig neue Aspekte in die Forschung.[46] Mikrohistorische Forschungen, Alltags-, Kultur- und Gendergeschichte und Biographien rückten in den Vordergrund und lösten die nur makrohistorische Geschichtsforschung ab. Besonders warfen diese neuen Ansätze ein anderes Licht auf den Zusammenhang von Modernisierung und Kolonialismus.[47] Mit Blick auf die Gegenwart verabschiedeten sich die postkolonial-kritischen Kulturwissenschaftler von der nationalistischen und ideologischen Last und wendeten sich gegen die Dichotomie von Kolonialismus und Moderne als sich gegenseitig ausschließende Phänomene.[48] Vielmehr sieht die postkolo-

[45] Dies wurde möglich durch die Ablösung des langen Militärregimes in Südkorea, was unmittelbar nach dem *Seouler Frühling* 1987 endlich eintrat.

[46] Vgl. Kim Yangsŏn (2010), S. 83.

[47] In Südkorea spricht man vom Paradigmenwechsel, der mit der weltweiten Wende zu tun hatte, dem Ende der ideologisch beherrschten Ära des Kalten Krieges. Er greift erst in den 1990er Jahren in Südkorea und hält gegenwärtig noch an, geht aber auf die neuen Forschungsansätze im Westen zurück, die schon 1960-70 aufkamen: Postkolonialismus, angestoßen von Edward Said (1976), Macht- und Subjekttheorien von Foucault und Theorien der Colonial Modernity von Homi Bhabha, Spibak und anderen mehr, die seit Ende der 1980er Jahren in Südkorea rezipiert wurden und dort auf fruchtbaren Boden fielen. Vgl. Yu Sŏnyŏng (2006), S. 268; Ha Chŏngil (2006), S. 20.

[48] Kim Chinkyun/Chŏng Kŭnsik (1997), S.18. Die beiden gaben den Aufsatzsammelband heraus, der als richtungweisend in der aktuellen sozialwissenschaftlichen Forschung über die Kolonialzeit gilt. Auf der theoretischen Basis der Subjekttheorie von Foucault analysieren sie die reglementierenden Macht-mechanismen des Kolonialregimes, wie sie im Alltag verschiedener Lebensbereiche wirkten, und wie die Koloniebürger sie sich verinnerlichten. Diese verinnerlichten Reglements figurieren demnach den Körper und das Bewusstsein

nial-kritische Position den Kolonialismus und die Moderne Koreas in einem engen Zusammenhang, oft in einer komplexen, nicht selten undurchsichtig wirren Wechselbeziehung, deren Erscheinungsformen vielfältig sind. Neu an der postkolonial-kritischen Forschung ist, dass sie der Moderne als *Projekt der Aufklärung* und universale normative Größe, wie sie vom Westen definiert und propagiert wurde, skeptisch gegenübersteht. Den beiden Positionen der *kolonialen Ausbeutung*[49] und der *kolonialen Modernisierung*[50] wird vorgeworfen, sie hätten beide die vom Westen definierte Modernisierung als normative Grundlage akzeptiert. Nach der postkolonial-kritischen Auffassung ist die Moderne weder eine normative Größe noch eine unveränderliche Gegebenheit, sondern ein Prozess mit verschiedenen Erscheinungsformen.[51] Eine davon ist die koloniale Moderne Koreas.

Die oben genannten neuen Forschungsansätze brachten neue Aspekte in die Yisang-Forschung. Die Colonial Modernity als Kontext des Autors wurde zu einem wichtigen Forschungsaspekt. Durch die interdisziplinären Arbeiten wurden die Texte, besonders die Erzäh-

---

der Einzelnen in einer Weise, dass das kolonisierte Subjekt sich selbst reproduziert. Die Lebensbereiche, in denen das kolonisierte Subjekt gemacht wird, sind Schule, Fabrik, Krankenhaus, Familie, Armee. Diese werden in dem Aufsatzsammelband von verschiedenen Historikern untersucht.

[49] Die *Position der kolonialen Ausbeutung* vertraten die links orientierten Historiker der "progressiv-nationa-listischen Geschichtswissenschaft" [chinbohakgye] in den 70er und 80er Jahren wie Kang Mangil, Cho Tong'gŏl und Ch'oe Changjip. Sie waren Erben der koreanischen historischen Schule der Neonationalisten [Sinminsokjuŭi], die Son Chint'ae und Yi Kibaek in den 1960er Jahren gründeten. Sie versuchten die Geschichte Koreas, die vom japanischen Kolonialregime als Herrschaftslegitimation instrumentalisiert wurde, zu berichtigen. Zudem wiesen sie den Zusammenhang von Modernisierung und Kolonialisierung, mit dem das Kolonialregime ihre Herrschaft legitimierte, zurück. Die Kolonialzeit wird von den neonationalistischen Historikern als die Zeit der kolonialen Ausbeutung und hinsichtlich der Modernisierung als die Zeit der Stagnation gesehen. Vgl. dazu Chŏng Yŏnt'ae (2000), S.132, auch Yi Kyusu (2011), S.148.

[50] Die Position der exogenen Modernisierung, die die alte Tradition der kolonialen Geschichtsschreibung fortzuführen schien, ist vor dem Hintergrund der internationalen Forschung in den 1980er Jahre zu sehen. Kim Chinkyun/Chŏng Kŭnsik (1997), S. 16, weisen darauf hin, dass diese Theorie hauptsächlich aus den USA stammt; Chŏng Yŏnt'ae (2000), S. 137, nennt namentlich ihre Vertreter: Bruce Cumings, Carter Eckert, Atul Kohli, Dennis L. McNamara. Diese Position widersprach in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre der Position der kolonialen Ausbeutung. In der Kolonialzeit seien wichtige Infrastrukturen aufgebaut und moderne Systeme eingeführt worden. Dies sei der positiven Entwicklung nach der Befreiung zugute-gekommen, was letztlich zu einem weltweit einmaligen Wirtschaftsboom in den nur knapp 40 Jahren nach der Befreiung geführt habe. Die Position der *kolonialen Modernisierung* entfachte in der Forschung der Kolonialgeschichte eine hitzige Debatte um den Zusammenhang von Modernisierung und japanischem Kolonialismus. Ihr Anlass war der Versuch, die wirtschaftliche Erfolgsgeschichte der vier Tigerstaaten in Ostasien (Südkorea, Hongkong, Taiwan und Singapur) wissenschaftlich zu begründen. Vgl. Chŏng Yŏnt'ae (2000), ebd., S. 135 Vgl. Ebd., S. 134: In Korea spricht man von der Debatte zwischen der Position der *kolonialen Ausbeutung* [sikminji sut'allon] und der der *kolonialen Modernisierung* [sikminji kŭndaehwaron]. Aber die Historiker der letzteren selbst sprechen von der Position der Modernisierungsadaption [suyongnŭng'nyŏknon]. Chŏng Yŏnt'ae (2000) nennt die wichtigen Beträge der Wirtschaftshistoriker: Chung Ch'onch'ŏl u.a. (1988): Geschichtsverständnis des Kŭndae Chosŏn [kŭndaechosŏn yŏksasang]; An Pyŏngjik u.a. (1989): Wirtschaftsstruktur der Kŭndae Chosŏn. [kŭndae chosŏn-ŭi kyŏngjegujo]. Auch die Arbeit von dem Wirtschaftshistoriker Yi Yŏnghun wird genannt.

[51] Ebd., S. 21.

lungen Yisangs, zum Gedächtnismedium für die Alltags- und Kulturgeschichte der Kolonialzeit. Die wichtigsten Arbeiten hierfür sind So Chunsŏp[52] und Yi Sŏnguk[53] zu nennen. Besonders das urbanisierte Kyŏngsŏng als die Kolonialhauptstadt, in der sich die Subjektprosa Yisangs abspielt, wird neu beleuchtet. Auch die Studien von Yi Kyŏnghun[54] gehören hierher.

Unter dem Forschungsaspekt der Subjektivität kam es zu einer weiteren Verschiebung der Interpretation. Das Negative an dem schwachen Subjekt bei Yisang wird zum Angelpunkt der neuen Yisang-Lesart in den 1990er Jahren. Mun Hŭngsul zum Beispiel analysiert in seiner Studie *Literatur des Modernismus und Sprache der Begierde* (1999) [modŏnisŭm munhak-gwa yogmang-ŭi ŏnŏ] die Texte von Yisang und Pak T'aewŏn auf der Grundlage der Subjekttheorien von Lacan und Foucault und erblickt in dem schizophrenen Ich die Kritik an der Moderne und ihrem Subjektbegriff. Kim Ju-hyeon [55] geht dem Doppelgänger-Motiv in seinen Erzählungen nach und zeigt verschiedene Erscheinungen des Motives wie „Begegnung mit dem dämonischen Doppelgänger", „Auslöschung des inneren Doppelgängers", „Schattendoppelgänger", „Unsterblicher Doppelgänger". Kim vermutet darin Einflüsse durch die europäische Literatur von Gogol, Dostojewski und Oskar Wilde und interpretiert die verschiedenen Gestaltungen des Doppelgänger-Motivs mit dessen biographischen Hintergründen.

Na Pyŏngchŏl[56] interpretiert Yisang unter dem Eindruck der Postmoderne-Diskussion und der postkolonialen Literaturkritik und rückt die Ich-Auflösung bei Yisang, die bis dahin als negatives Zeichen, als Sinnbild für die Entfremdung des ganzheitlichen Individuums gelesen wurde, ins positive Licht. Ihr wird ein kritisches Potenzial beigemessen. Dazu verhilft der Begriff des Hybriden, der bei Homi Bhabha als Nicht-Identität des kolonisierten Subjekts sehr positiv besetzt ist. Nach der Lesart Na Pyŏngchŏl wohnt das Hybride dem Werk Yisangs inne. Einerseits gebe es das Streben nach den Idealen der Moderne des 20. Jahrhunderts, andererseits ein Durcheinander von Werten sowohl aus dem 19. als auch aus dem 20. Jahrhundert. Diese Ambivalenz bezeichnet Na als Hybridität, die nur einem Modernisten der Kolonialzeit wie Yisang zuteilwerden könne.[57] Na unterscheidet zwischen dem Blickwinkel des Zentrums und des Innen, das ist der des aufklärerischen Subjekts, und dem Blickwinkel des Außen und des Anderen, dem beide Perspektiven zuteilwerden. Bei Na spielen Begriffe wie

[52] Vgl. Sŏ Chunsŏp (2000).
[53] Vgl. Yi Sŏnguk (2004).
[54] Vgl. Yi Kyŏnghun (2000, 2004 und 2005).
[55] Vgl. Kim Ju-hyeon (1999).
[56] Vgl. Na Byŏngch'ŏl (2005).
[57] Ebd.

das Nichtidentische und die Versöhnung durch das mimetische Vermögen, die in der ästhetischen Theorie Th. W. Adornos zentral sind, eine große Rolle. Zwar wertet Na die Literatur Yisangs aufgrund ihrer Ästhetik des Negativen auf, in der das aufklärerische Subjekt und sein Identitätszwang kritisiert werden, er vermisst bei Yisang aber das „Karnevalistische“ im Sinne Bachtins.

Sin Pŏmsun[58], der seinen Forschungsansatz als "postmodernen Blickwinkel" [postmodŏnisŭmjŏk sigak][59] bezeichnet, sieht das Manko der bisherigen Yisang-Forschung darin, dass sie ihren Blick nur darauf gerichtet habe, ihn als "modernistischen Exoten" [kigoehan modŏnist] zu behandeln und seine Texte mit den vom Westen festgelegten Messlatten der Moderne zu messen. Er liest nun Yisangs Texte unter dem postkolonialen Gesichtspunkt und kommt zum Ergebnis, dass Yisang versucht habe, sich mit allen Kräften aus dem literarischen Programm der importierten Moderne zu befreien.[60] Daher sieht er Yisangs Texte voller Skepsis und kritischer Momente gegen die von der Kolonialherrschaft verordnete Modernisierung.

Eine wichtige Ergänzung widerfährt der Yisang-Forschung durch die Rezeption der Intertextualitätstheorie von Julia Kristeva und Michail Bachtin in den 1990er Jahren in Korea. Zwar gab es schon vorher die Intertextualitätsforschung in Form von Quellen- und Rezeptionsforschung, aber die Intertextualität als wissenschaftlicher Interpretationsansatz im Sinne von Kristeva und Bachtin ist neu gewesen. Als die wichtigsten Beiträge dazu sind die Arbeiten von Kim Ju-hyeon[61], Kim Yunsik[62] und Pak Hyŏnsu[63] zu nennen.

Noch zu erwähnen sind die gattungsspezifischen Diskussionen über die autobiographischen Erzählungen der 1930er Jahre, die im Kreis der koreanischen Japanologen stattfinden. Dabei steht der japanische Shishōsetsu als die japanische Erzählgattung im Zentrum. Häufig wird die Frage gestellt, ob es koreanische Entsprechungen für den japanischen Shishōsetsu gebe. Kang-U Wŏnyong[64], ein Japanologe, beantwortet diese Frage mit Ja.

Pang Minho, Professor für koreanische Literatur an der Seoul Nationaluniversität, beschäftigt sich neuerdings mit dem autobiographischen Schreiben der Autoren in der Kolonialzeit allgemein[65] und kommt zum folgenden Ergebnis: Die Schriftsteller der Kolonialzeit in

[58] Sin Pŏmsun (2006).
[59] Ebd., S. 15.
[60] Ebd., S. 19.
[61] Kim Ju-hyeon (1999).
[62] Kim Yunsik (1998).
[63] Pak Hyŏnsu (2003).
[64] Kang-U Wŏnyong (2013 a).
[65] Pang Minho (2010).

Korea konnten durch ihre gesellschaftlichen Bedingungen, sprich das Vereiteln eines selbstständigen Nationalstaates durch die Kolonialisierung, nicht zu solch einer „reinen Form der Ich-Erforschung“ literarisch vorstoßen, die sich beim japanischen Shishōsetsu findet.[66] Deshalb subsumiert er alle autobiographisch gefärbten Erzählungen unter dem einzigen Begriff "autobiographisches Erzählen" [chajŏnjŏk sosŏl] , zu dem auch Yisangs Erzählung *Verlorene Blume* [Silhwa] gehöre. Diese sei vom japanischen Shishōsetsu beeinflusst, aber unterscheide sich dennoch von diesem.[67] Es sei das politische Bewusstsein, so hält Pang Yisang als Autor mit einem antikolonialistischen Bewusstsein fest, was im japanischen Shishōsetsu des von Yisang verehrten Akutagawa Ryūnosuke unterscheide.[68]

4. Ziele, Textauswahl und Herangehensweise

Folgende Punkte sind aus dem Forschungsergebnis für die vorliegende Studie festzuhalten: Es gibt bis jetzt nur wenige Studien, die auf die Prosa Yisangs im Hinblick auf das autobiographische Schreiben eingehen.[69] Das hat mit der allgemeinen Wahrnehmung in der Forschung zu tun, das autobiographische Erzählgenre Sasosŏl sei minderwertig, da darin aus dem privaten Leben erzählt wird, und folglich nicht gesellschaftsrelevant und daher eine weniger bedeutende Gattung.[70] So war der Blick der Yisang-Forschung stets auf die Modernität seiner Texte gerichtet. Der Legitimationsblick auf Yisang verlangte die literarischen Formen des Modernismus in Yisangs Texten hervorzukehren und das seinem Werk immanente Autobiographische zu marginalisieren. Das war beispielsweise für den mächtigen Forscher der Kolonialliteratur Kim Yunsik der explizit eingeforderte Schritt, um Yisangs Texte in der Literaturgeschichte und sogar im weltliterarischen Zusammenhang platzieren zu können, wie schon oben erwähnt. Aber gerade aufgrund des autobiographischen Schreibens gibt es ein transkulturelles Korrespondenzverhältnis, wie diese Arbeit genealogisch und textanalytisch zeigen

[66] Ebd., S. 79.
[67] Ebd., S. 76.
[68] Ebd., S. 79
[69] Pang Minho (2010), S. 40.
[70] Ebd.

wird. Zudem ist bei den Yisang-Studien, die die Mischung des Autobiographischen und Fiktiven oder das nur Autobiographische als das Besondere seiner Prosa sehen[71], oft die unausgesprochene Annahme zu beobachten, das Erzählte in den autobiographisch gefärbten Erzählungen sei mehr oder weniger das gespiegelte Leben des Autors Yisang.[72] Das führte dazu, dass die autobiographischen Elemente lediglich als Argumente in produktionsästhetischen Analysen herangezogen wurden.

Während die bisherigen Interpretationen aufgrund des Autobiographischen Yisangs Literatur den gesellschaftlichen Gehalt absprachen, entdeckt Pang Minho gerade in der autobiographischen Erzählung *Verlorene Blume* das gesellschaftliche Moment, das die Differenz zwischen dem japanischen Shishōsetsu (*Zahnräder* von Akutagawa Ryūnosuke) und Yisangs Erzählung ausmacht. Pang spricht von der dritten Position des Autors [chesam-ŭi chagajŏk uich'i], die zu einer „Synthese [t'onghap] des Ichs als Individuum [kaebyŏljŏk chonjae-rosoŭi na] und des gesellschaftlichen Ichs [sahoejŏk chonjae-rosoŭi na]"[73] führe.

Bezüglich der Intertextualität von Yisangs Texten ist inzwischen ein gut fundiertes Forschungsergebnis akkumuliert worden. Jedoch wird nicht über Quellen- und Einflussforschung hinausgegangen. [74] Dies betrifft auch neuere Studien, die sich dezidiert auf Kristeva berufen.[75] Es fehlt der Schritt, in dem die analysierten Ergebnisse der werkimmanenten Faktoren und die intertextuellen Bezüge transzendierend semantisiert werden, sei es auf das Gesellschaftliche hin, sei es auf die Frage der Subjektkonstitution hin.

Ebenso gibt es eine umgekehrte Forschungstendenz. Es wird eine das Werk Yisangs übergreifende Interpretationshypothese aufgestellt: Yisang sei doch ein Autor mit einem politischen Bewusstsein.[76] Yisangs Texte seien als Allegorie auf die ausweglose Situation der koreanischen Intellektuellen in der Kolonialzeit zu lesen.[77] Hier fehlen aber die textuellen Bezüge, die konkret die Interpretationshypothese untermauern könnten.

---

[71] Kim Yunsik (1998); Kang Sŭnghŭi (1999b); Hong Kyŏnggyun (1991): In diese Studien geht es unter anderem um das Verhältnis zwischen Yisangs Leben und seinen Texten, d.h. in welcher Form die autobiographischen Elemente in den Texten fiktionalisiert werden.

[72]Die Yisang-Biographie von Ko Ŭn, auch die erste Yisang-Studie von Kim Yunsik und einige neuere Yisang-Studien wie Kim Ju-hyeon: Studien zu Erzählungen Yisangs [Yisang sosŏl yŏngu], Seoul, 1999, S. 249.

[73] Pang Minho, ebd., S. 77.

[74] Vgl. die Studien von Kim Ju-hyeon (1999), Kim Yunsik (1998), die einen ausgezeichneten Fundus der intertextuellen Bezüge und Prätexte beleuchten und bereitstellen. Auch die Arbeit von Kim Miyŏng (2013), die allen Künstlernamen nachgeht, auf die sich Yisangs Texte beziehen.

[75] Vgl. Kim Ju-hyeon, ebd.; Kim Yunsik, ebd.

[76] Yi Chŏngsŏk (2009).

[77] Kim Hyŏn (1962).

Die vorliegende Studie nimmt die oben genannten Ergebnisse und Desiderate der Forschung auf und verknüpft diese mit dem eigenen historisch-kulturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse an der *modernistischen* Literatur der *Gruppe Neun* in den 1930er Jahren. Im Vordergrund stehen die Erzählungen Yisangs, wobei bei der *Relektüre* dieser Texte der Blick auf das autobiographische Schreiben gerichtet ist. Sie geht von zwei Thesen aus:

Erstens stellen in Yisangs Schreiben das Individuum und das Ich zentrale Punkte dar. Jedoch ist das Ich in seinen Texten keine feststehende und in sich ruhende Kategorie, die dem Erzählten einen ersichtlichen Sinn stiften würde. So wird die in der Yisang-Forschung mehrfach konstatierte „Auflösung des Subjekts“ oder das "schwache Subjekt" bei Yisang in dieser Studie als das im Text agierende Ich angesehen.[78] Dieses entspricht etwa dem „schreibenden Ich“, mit dem „die Prozessualität des Schreibens und der Entstehung der Subjektivität markiert werden“[79]

Zweitens steht die obengenannte erste These eben einer Subjektposition entgegen, in der das einheitliche und immer gleiche Subjekt vor dem Text existiert, das im Text als synthetisierende und sinnstiftende Instanz nur spiegelbildlich abgebildet werden muss. Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass das Subjekt oder die literarische Subjektivität bei Yisang nicht etwas an sich Substanzielles ist, sondern das Subjekt sich im Text konstituiert und mit seinem „Rhythmus“ und seiner „Stimme“[80] im Text vernehmbar ist. Schreibakt und -vorgang sind als Identitätsarbeit von Bedeutung, womit die Vorstellung von Identität als etwas "sich organisch aus sich selbst heraus"[81] Entwickelndem aufgegeben wird.[82]

Von den oben genannten Thesen ausgehend, werden folgende Fragen gestellt:

---

[78] Vgl. zur Sprachlichkeit der Selbstformung: Schmitz-Emans (2003), S. 289 ff.

[79] Weber (2010), S. 20 f. Der Terminus des „schreibenden Ichs“ entstammt Ingeborg Bachmann: „Das schreibende Ich“. In: Dies. Frankfurter Vorlesung 1980, S. 4. Julia Weber übernimmt ihn in ihrer Arbeit über die ästhetische Subjektivität bei Fernando Pesso, Samuel Beckett und Friederike Mayröcker.

[80] Vgl. Schmitz-Emans (2003), S. 302.

[81] Ebd.

[82] "In der Moderne muss sich der Mensch nicht vor Gott sondern vor uns selbst verantworten und das erfordert die Identitätsarbeit, denn wir müssen dafür wissen, ‚wer wir sind‘. Für die Definition unserer Identität "müssen wir wissen wer wir sein könnten. Wir müssen die äußere und innere Welt erkunden. Eben das tut die Literatur. Im Lauf der Modernisierung verändert sie sich. (...) In diesem Prozess, in dem wir uns von vorgegebenen Werten befreien, erfahren wir freilich, dass wir in immer unübersichtlichere, immer stärker selbstgeschaffene Verhältnisse eingebunden sind. Darauf müssen unsere Identitätsentwürfe antworten, was wiederum bedeutet, dass wir uns als Wesen, die nur in solchen Verhältnissen existieren, und zwar in immer komplexeren, reflektieren müssen. Das ist der Grund für die <unendliche Reflexion>, welche die deutsche Romantiker forderten. Wenn Veränderbarkeit die grundsätzliche äußere Voraussetzung für Identitätsarbeit ist, so ist die Fähigkeit zum reflektierend-imaginierend Heimischmachen der Welt die innere Voraussetzung.", Wucherpfennig (2009), S. 277 f.

1. Welche Ich-Bilder lässt dieses im Text agierende Ich in Bezug auf die kulturellen Identitäten, die sich vor dem Hintergrund der damals wichtigen Diskurse der Modernisierung und der *Neuen Literatur* herausgebildet hatten? Lässt sich an ihnen eine Bewegung bzw. eine Veränderung feststellen?

2. Welche literarischen Strategien und Verfahren sind in seinem autobiographischen Schreiben im Spiel? Welche Subjektposition ergibt sich daraus?

3. Woran lässt sich in seinen autobiographischen Erzählungen der gesellschaftliche Gehalt ausmachen?

Methodisch orientiert sich diese Studie an dem kulturwissenschaftlichen Verfahren des *Close Reading* und *Wide Reading*[83]. Das *Close Reading* erfordert das textnahe Lesen, um den textimmanenten Strukturen und literarischen Strategien auf die Schliche zu kommen.[84] Die textimmanenten Spuren sind als "individuelle Bewegung" des instabilen und sich verändernden Ichs[85] möglichst präzise nachzuzeichnen. Die „Korrelation von Textualität und Subjektposition“[86] wird vorausgesetzt. Dadurch wird die Analyse der erzählerischen Strategien wichtig. Die in der hiesigen Erzählforschung gängig gewordene Narratologie[87] und ihre Methoden sind wichtige Stützen für die Relektüre der Texte Yisangs. Genau diese narratologische Betrachtungsweise der vorliegenden Arbeit wird wohl einen ergänzenden Beitrag für die bisherige Yisang-Forschung darstellen.

Im *Wide Reading* werden die textimmanenten Elemente und Strukturen in Relation gesetzt zu den entsprechenden Diskursen und Texten im damaligen soziokulturellen und literaturhistorischen Zusammenhang, die sich mit den jeweils zur Untersuchung stehenden Texten berühren. Dieses Verfahren geht auf den "weiten Begriff der Intertextualität zurück [...], die Bedeutungen eines literarischen Textes in ihrem Verhältnis zu einer Vielzahl anderer kultureller Äußerungen und Stimmen - darunter

---

[83] Den Begriff übernehme ich von Hallet, W. (2010), S. 293 ff. Als Vertreter für dieses methodische Verfahren sind zu nennen: Hallet, W. (2006), Assmann, A. (1996), Bachmann-Medick, D. (1996).

[84] Hier ist das Lesen als reflexive Methode gemeint, und zwar im Sinne von A. Assmann: Ebd., S. 18 f: "Interpretationen produzieren Deutungen, die man festhalten kann, Lektüren sind mögliche Erfahrungsformen, auf die man sich einläßt oder auch nicht. Die Fundamentalisierung der Lektüre zerstört die Illusion einer objektiv gültigen, vorbildlichen, übertragbaren Interpretation. Geoffrey Hartmann spricht in diesem Zusammenhang auch von einer ›Hermeneutik der Unentscheidbarkeit‹. Der Diskurs dieser Art von Literaturkritik ›stellt einen Typ von Analyse dar, der den Ehrgeiz hinter sich gelassen hat, seinen Gegenstand (Text oder Psyche) zu beherrschen oder mittels technokratischer, voraussagender oder autoritärer Formeln zu durchschauen. Diese Kritik hat keinen Namen und bildet keine Bewegung. Dazu ist sie zu verbreitet, verschiedenartig und ohne Programm. Ihr einziges Programm besteht in der kontinuierlichen Umwertung ihrer Selbst.‹ (...) Denn das Programm der kontinuierlichen Umwertung des literaturkritischen Diskurses ist nichts anders als das der fortgesetzten Selbstaufklärung. Dieses Auswahlkriterium ist zugleich ein Ausschlußkriterium."

[85] Vgl. A. Assmann (1997), S. 19.

[86] Weber (2010), S. 8 f.

[87] Hilfreich für diese Studie waren die erzähltheoretischen Hilfsmittel von Monika Fludernik (2008²) und Martinez/Scheffel (2007⁷), die sich an die Erzähltheorie von Gérard Genette (2010³) anlehnen.

auch literarischer - zu bestimmen und textuelle Zeichen im Lichte dieser anderen Texte zu lesen und zu deuten"[88]. Das ist die kulturwissenschaftliche Übersetzung des Begriffs der "Vielfalt der Stimmen" von Michail M. Bachtin. Dieser impliziert ein Literaturverständnis, nach dem literarische Texte "als Universalexperiment mit der Sprache, ja mit der Kultur als ganzer, aufzufassen"[89] sind. Unter dem Begriff der "Dialogizität " drückt er es so aus:

> Eine lebendige Äußerung, die sinnvoll aus einem bestimmten historischen Augenblick, aus einer sozial festgelegten Sphäre hervorgeht, muß notwendig Tausende lebendiger Dialogstränge berühren, die vom soziologischen Bewußtsein zum aktiven Teilnehmer am sozialen Dialog werden.[90]

In der Methodendiskussion spricht man von einer "Doppelgerichtetheit der kulturellen Textelemente"[91], die zum einen "den kulturellen Kode [...] zur Sinnkonstitution in den Text"[92] einbeziehen und zum anderen "den Ausgang aus dem linearen Textverlauf hinaus in dessen kulturelles Umfeld erlauben und literaturwissenschaftlich erfordern"[93]. In dieser Studie wird in Anwendung des *Wide Reading* das Augenmerk darauf gerichtet, wie und in welchen Relationen sich die Textelemente zu den gesellschaftlichen Diskursen setzen. Aus dem Wie und der Art der Bezüge wird sich der gesellschaftliche Gehalt der Prosatexte ableiten lassen. An diesem erfährt die bisherige Yisang-Forschung eine Ergänzung. Diese hatte den gesellschaftlichen Gehalt der Texte Yisangs stets nur auf der inhaltlichen oder formalen Ebene ab- oder zugesprochen.[94]

In den einzelnen Schritten baut sich die vorliegende Arbeit wie folgt auf:

Im Teil I geht es um den soziokulturellen und literaturhistorischen Kontext, in dem sich die damals relevanten Diskurse in der Öffentlichkeit herausbildeten. Von ihnen werden nur die wichtigsten erörtert, die im unmittelbaren Zusammenhang mit den Themen dieser Arbeit stehen. Manche Diskurse stellen die intertextuellen Prätexte für die Erzählungen dar. Die wichtigsten sind Modernisierung, koloniale und nationale Identität, Urbanisierung, *New Wo-*

---

[88] Hallet (2010), S. 301.
[89] Zima (2001), S. 189.
[90] Bachtin, Michail: Das Wort im Roman. [1934/35]. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. Von Rainer Grübel. Frankfurt a.M. 1979, S. 154-300, S. 170, zitiert nach Hallet (2010), S. 295.
[91] Hebel (1989), S. 16, zitiert nach Hallet (2010), S. 295.
[92] Ebd.
[93] Ebd.
[94] Welche Studien den gesellschaftlichen Gehalt absprechen, wurde in dem Forschungsbericht genannt. Es gibt Autoren, die der Literatur Yisangs und Pak T'aewŏns politischen Gehalt zusprechen, zum Beispiel Kim Hyŏn oder Yi Chŏngsŏk. Die meisten auf Subjektivität angelegten Studien der 1990er sehen den gesellschaftlichen Gehalt Yisangs in der Kritik des neuzeitlichen Subjektbegriffs.

men, Familie und romantische Liebe. Auf dem literarischen Feld ist die sogenannte *Neue Literatur* der wichtigste Diskurs, dem die anderen Themen wie Schriftstelleridentität, unterschiedliche Literaturrichtungen und Modernismus-Rezeption zu subsumieren sind.

Im Teil II wird der Diskurs der *Neuen Literatur* anhand der Positionen von Kim Kirim und Im Hwa näher betrachtet. Die kulturtheoretischen Schriften Im Hwas, der aufgrund seiner These der *verpflanzten Kultur* [isik munhwa] in der Forschung der Kolonialliteratur viel gescholten wurde, wird als Theorie des West-Ost-Kulturtransfers interpretiert: Im Hwas Begriffe weisen eine verblüffende Nähe zur aktuellen postkolonialen Literaturkritik auf. Die Begriffe des *Dritten* und des *Hybriden* geben einen Erklärungsmodus, mit dem man die kulturelle Identität und das Korrespondenzverhältnis zwischen der europäischen Autofiktion der Gegenwart und dem autobiographischen Schreiben Yisangs beschreiben kann.

Der Teil III ist gänzlich dem Autor Yisang gewidmet. In dem Kapitel "Autobiographisches Schreiben" werden die Hintergründe aufgezeigt, warum Yisang das autobiographische Schreiben zu seiner literarischen Strategie machte. Seine persönliche Krise und seine literarischen Prämissen werden betrachtet. Letztere können mit dem psychologischen Shishōsetsu und der *lyrischen Erzählung* aus Japan auf einen Nenner gebracht werden. Sie stellen den Ausgangspunkt für das Prosa-Schreiben von Yisang, dem Akutagawa-Verehrer, dar. Aber Yisangs autobiographisches Schreiben entwickelte sich von seiner besonderen Situation als Schriftsteller der Kolonie heraus zu einem eigenständigen Stil. In dem Kapitel "Selbstbilder in nicht-fiktionalen Texten" werden ausgewählte Essays und Briefe in Bezug auf das Thema Selbstbilder neu gelesen. Dann folgen Kapitel, in denen die Erzählungen *Topographie einer Dunkelkammer, Betriebsferien und andere Umstände, Mädchen mit kurzen Haaren, Verlorene Blume* und *Letzte Aufzeichnungen* analysiert und interpretiert werden. Die anderen Erzählungen werden nicht eigens, sondern nur an den passenden Stellen mitberücksichtigt.

Von Bedeutung sind ebenso die Gedichte *Spiegel* und *Klarer Spiegel*, die in dem Kapitel „Das Authentische und das Spiegelphänomen“ unter dem Aspekt der Spiegelmetapher als Wahrheitsmedium neu gelesen werden. Damit werden die Ergebnisse aus der Untersuchung der Prosa Yisangs hinsichtlich der Besonderheit seines autobiographischen Schreibens und seiner Subjektposition ergänzt und verdeutlicht.

In den Schlussbetrachtungen werden die Ergebnisse einzelner Kapitel zueinander in Beziehung gesetzt und resümiert.

Teil I

Literarisches Feld in der Colonial Modernity Koreas

1. Colonial Modernity in Korea

Die Kolonialzeit (1910-1945) folgte unmittelbar auf die Anfänge der Modernisierung, der sogenannten *Aufklärungszeit* (1876/1894-1910). So ging die Modernisierung unter dem kolonialherrschaftlichen Vorzeichen vonstatten. Deshalb bezeichnet man sie in Korea *sigminji kŭndae*, was dem Begriff Colonial Modernity bzw. koloniale Moderne entspricht. Dem gängigen historischen Verständnis zufolge geht *kŭndae* als Epochenbezeichnung 1945 mit der Befreiung von Japan zu Ende.[95]

1.1. Die Moderne als historische Epoche in Südkorea

kindai[96] [近代, die Moderne / Neuzeit, übersetzt aus dem englischen *modern*] in japanischer Lesung und *kŭndae* in koreanischer, bezeichnete um 1910 in Japan "das westliche Denken und westliche Literatur der neuesten Zeit, d.h. der Jahrhundertwende"[97], also die kulturellen Phänomene aus dem Westen einschließlich der "neuartigen, avantgardistischen Kunstrichtungen" und die Literatur der Moderne (Naturalismus, Symbolismus, Ästhetizismus).[98] Dieses Modewort in Japan wurde seit den 1930er Jahren allmählich zu einem Epochenbegriff, der die

[95] Im normativen Verständnis des *kŭndae* als zu erreichendes Ziel gibt es divergierende Ansichten: Für Hŏ Tonghyŏn/Pak Noja (2003) ist *kŭndae* als ideales Ziel in Korea noch nicht erreicht (vgl. ebd., S. 10). Für Chŏng Yŏnt'ae (2000) ist das *kŭndae* in Korea noch gar nicht zu Ende, und er spricht vom langen *kŭndae*, bzw. vom *langen 20. Jahrhundert*, das in Korea irgendwann in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts anfängt, gegenwärtig noch andauert und irgendwann im 21. Jahrhundert zu Ende sein wird, wenn die Vereinigung von Nord- und Südkorea zustandekommt. Seine Position geht auf die der Historiker Kang Mangil und Chŏng Ch'angrŏl zurück, die das *kŭndae* im normativen Sinne als die Zeit der Befreiung und der technologischen Modernisierung verstehen. Diese seien im wahrhaftigen Sinne erst mit der Vereinigung der beiden getrennten Landesteile möglich. Diese beiden Kriterien für die Moderne gehen auf die Positionen von Immanuel Wallerstein zurück (vgl. ebd., S. 126 ff.).

[96] W. Schamoni (2002), S. 41.

[97] Ebd., S. 46.

[98] Ebd., S. 46.

historische Periode ab dem Beginn der Meiji-Reform (1868-1912)[99] bzw. der Zeit der Modernisierung nach dem westlichen Modell nach der erzwungenen Öffnung des Landes 1854 bezeichnet.

Auch in Korea beginnt *kŭndae* da, wo die Bemühungen der Modernisierung als *Projekt der Aufklärung* nach dem westlichen Modell und dem japanischen Vorbild sichtbar werden, weshalb man die Anfänge der Moderne als *kaehwagi* („Epoche der Aufklärung") bezeichnet. Der Begriff *kŭndae* verweist auf ein Verständnis von Modernisierung als Verwestlichung und auf den vom Westen übernommenen Aufklärungsgedanken.[100] Es gibt aber Positionen, die die endogene Modernisierung Koreas vertreten.[101] Für sie beginnt die koreanische Moderne *kŭndae* nicht erst 1876 nach der aufgezwungenen Öffnung des Landes, sondern schon in der Zeit der Chosŏn-Dynastie.[102] Die Vertreter der endogenen Modernisierung sehen die Anfänge der Moderne *kŭndae* in der späten Chosŏn-Dynastie. In der Zeit der beiden Könige Yŏngcho (1724-1776) und Chŏngcho (1776-1800) habe es Erneuerungen in allen gesellschaftlichen Bereichen gegeben, die als Ansätze zur Modernisierung gelten können.[103]

---

[99] Ebd., S. 46.

[100] In den meisten Konversationslexika wird das Kanghwa-Abkommen (1876) als der Beginn der Modernisierung (*kaehwa, kŭndaehwa)* schlechthin genannt. Auch der koreanische Soziologe Kim Kyŏngil (2004) weist auf die ursprüngliche Nähe des Begriffs zur Modernisierung als Verwestlichung hin (S. 21). So lassen sich im Verständnis, was die Moderne ist, auf der ideellen Ebene Parallelen zwischen dem Westen und Südkorea feststellen, wie der namhafte Historiker Cho Tonggŏl (2002), S. 330 ff., feststellt, für den der Moderne die Aufklärungsgedanken der Freiheit und Gleichheit zugrunde liegen: Sie sei jeder Standesgesellschaft entgegensetzt. Politisch sieht Cho die Moderne in einer freien demokratischen Gesellschaft realisiert, wirtschaftlich in einer freien Marktwirtschaft und sozial in einem die Menschenrechte absichernden Rechtsstaat. So auch laut des Eintrags im Online-Großlexikon der Nationalen Kultur Koreas [Minjomunhwadaebaikgwa] unter dem Suchwort *kŭndae*.

[101] Diese Position der endogenen Modernisierung kam nach der Befreiung Koreas 1945 auf. Besonders der bedeutende Historiker Yi Kibaek und seine Schüler stellten sich in den 1960er Jahren der Aufgabe, der durch das Kolonialregime gefälschten Geschichtsschreibung einen anderen Kurs vorzugeben. Diese Geschichtsforschung der *neonationalistischen* Historiker [sinminjokjuŭi] in Südkorea fand große Resonanz bis Ende der 1980er Jahre. Vgl. Sin Yongha (2009), S. 30. Auch Cho Tonggŏl (2002), S. 332 ff., gehört zu dieser Richtung.

[102] Im Gegensatz dazu nannte die Historiographie der japanischen Kolonialmacht die Chosŏn-Dynastie die "Zeit der Stagnation".

[103] Dazu gehört zum Beispiel die Belebung des Handels durch Kaufleute in Seoul und Kaesŏng, was zu einer Akkumulation von Kapital führte. Einige Romane priesen die Gleichheit aller Menschen (*Die Geschichte von Ch'unhyang, Die Geschichte von Hong Kildong*). Es blühten die Volkskultur und –kunst auf. Auch die Reformgedanken der *Sirak*-Gelehrten (der Lehre des Pragmatismus) kamen in dieser Zeit auf. Die eigentliche Neuzeit, *kŭndae,* lässt Cho Tonggŏl (2002. S. 332 ff.) in den 1860er Jahren beginnen, in denen unter dem Eindruck dessen, wie China von westlichen Mächten zugerichtet wurde, die Reformgedanken der *Sirak* von besorgten Intellektuellen wie Ch'oe Hangi (1803-1877), Pak Kyusu (1807-1877), Oh Kyŏngsŏk (1831-1879) und Yu Honggi (*1831) erneut aufgegriffen und zu einer Überlebensstrategie weiterentwickelt wurden. Später, in der Periode der *Aufklärung,* wurde von den nachfolgenden Generationen, wovon besonders Kim Okgyun (1851-1894) und Yu Kiljun (1856-1914) bekannt sind, eine Selbststärkungsphilosophie formuliert, die durch *Aufklärung* [kaehwa] die *Zivilisierung des Landes* bewirken wollte. Vgl. dazu Cho Tonggŏl (2002), S. 332 ff. Auch einige Literaturhistoriker vertreten die Position der endogenen Modernisierung, vgl. Kim Yun-sik/Kim Hyŏn (1973), S. 20 ff.

In dem neuesten Schulbuch der *Geschichte für die Oberstufe* (2010) wird zwar die endogene Modernisierung Koreas vertreten, jedoch wird zwischen den Ansätzen zur Moderne in der Chosŏn-Dynastie und *kŭndae* als der Modernisierung nach dem westlichen Modell ab 1876 differenziert.[104]

Die sogenannte *Aufklärungszeit* [kaehwagi] begann nach dem landläufigen Verständnis im Jahr 1876, in dem der ungleiche Handelsvertrag, das Kanghwa-Abkommen, mit Japan abgeschlossen wurde. Manche Historiker lassen sie aber auch mit den Kabo-Reformen beginnen, die die königliche Regierung unter Mitarbeit der führenden Modernisierungsverfechter 1894 bis 1896 beschloss und verkündete. In dieser Zeit brach das vormoderne Korea, noch die Chosŏn-Dynastie (1392-1910), aus der langen Isolation aus und öffnete in den 1880er Jahren drei Häfen, Chemulpo (heute Inch'ŏn), Pusan und Wŏnsan, zunächst nur gegenüber Japan für den Handel. Danach wurden ungleiche Handelsverträge ebenso mit europäischen Ländern abgeschlossen.

Bald nach dem Abschluss des Kanghwa-Abkommens schickte König Kojong eine Delegation (1880) und dann eine Studiendelegation aus fünfundsiebzig Mann (1881) nach Japan, auch nach China (1881) und in die USA (1883). Die Impulse für die Modernisierung des Landes empfing Korea auf diese Weise von Japan, China und den USA. Die Beispiele Chinas und Japans waren für die Eliten Koreas richtungweisend. Japan war nach der erzwungenen Öffnung des Landes 1854 und der anschließenden Meiji-Reform in Richtung Modernisierung nach westlichem Muster vorangeschritten. China dagegen lag in Folge der Politik des imperialistischen Englands am Boden.

Korea war zu der Zeit der Öffnung noch nicht auf die Modernisierung gefasst. In der Anfangsphase formierten sich verschiedene Lager zur Frage der Modernisierung. Die Modernisierungsgegner waren die Gelehrten der konfuzianischen Schule, die am alten System festhielten. Die radikalen Modernisierungsverfechter, die mithilfe der Japaner die Modernisierung Koreas schnell durchziehen wollten, wurden 1884 nach dem Scheitern eines Putschversuchs entfernt. Dies führte zu einer Verzögerung der Modernisierung. Erst 1894 nahmen die koreanische Regierung und das Königshaus das Heft der Modernisierung in die Hand. Mit den Kabo-Reformen (1894-1896) wurde eine Modernisierung von oben verkündet. Die moderaten Modernisierer, die zum großen Teil an der Reform-Administration 1894 beteiligt waren, versuchten eine Modernisierung mit der sogenannten *Tongdosŏgi*-Strategie[105] einzuleiten, die

[104] Vgl. Chu Chino u.a. (2010), S. 5, S.73 ff und S. 98 ff.
[105] Eine ähnliche Strategie verfolgten auch Japan (和魂洋才) und China (中體西用).

man als eine eklektische Adaption der westlichen Modernisierung sehen kann. Man wollte am östlichen Geist (*tongdo:* Tradition, Konfuzianismus) festhalten und sich die fortgeschrittenen Techniken und gesellschaftlichen Systeme aus dem Westen (*sŏgi)* als Mittel zur materiellen Verbesserung und militärischen Stärkung der Nation aneignen. Die Kabo-Reformen beinhalteten eine politische und soziale Umstrukturierung in Richtung Moderne: ein unabhängiger Nationalstaat mit Souveränität, Zentralisierung der Regierungsmacht durch die Einführung des Kabinettsystems, Rationalisierung der Verwaltungsapparate, der staatlichen Finanzen und anderes mehr. Sozial bedeutend waren die Reformmaßnahmen, die die alte Ständeordnung auflösten: Abschaffung der *ch'ŏnmin* (eine Art Sklaven) und der Beamtenprüfung, Einführung der modernen Schule für alle. Ebenso wurden Frühheirat und das Verbot der Wiederheirat der Witwen aufgehoben.

Es herrschte zwar bald Einigkeit in der Hinsicht, dass die Modernisierung eine notwendige und die einzig mögliche Strategie im Überlebenskampf der Nation war. Es bildete sich ein kollektives Bewusstsein in der Führungs- und Intellektuellenschicht heraus, man müsse das Land auf allen Ebenen modernisieren, sonst wäre man verloren. Auch von progressiven Eliten gab es rege Aktivitäten für die Modernisierung. Sie versuchten seit 1880 auf eigene Initiative die Modernisierung unter dem Motto "Selbststärkung" voranzubringen.[106] Hier zeichneten sich die ersten Anstrengungen und Schritte zur Modernisierung ab.[107] Dennoch fehlte eine durchgreifende, zentrale Macht, die die Reforminhalte tatkräftig hätte umsetzen können. Zudem war die Bereitschaft des Volkes, konkrete Schritte der Modernisierung von oben mitzumachen, nicht besonders groß, insbesondere wenn tradierte Werte und Bräuche empfindlich berührt wurden, wie zum Beispiel beim "Haar-Edikt" [tanballyŏng] von 1895, das Männern die traditionelle Haartracht verbot.[108] Die landesweite Protestwelle war hartnäckig und hatte symbolträchtige und damit auch realpolitische Wirkung: Das Haar-Edikt wurde 1897 von der Reformadministration vorerst zurückgenommen.

---

[106] "[...]und ab ca. 1895 entstanden erst einzeln, dann in großer Zahl und Geschwindigkeit die Institutionen, die zur Bewusstseinsbildung des modernen Nationalstaats gehören: Zeitungen und Zeitschriften, moderne Bildungseinrichtungen und (vermehrt ab 1904) politische und wissenschaftliche Organisationen." Eggert, Marion/Plassen, Jörg (2005), S. 126.

[107] Ebd., S. 115: Einen weiteren Strang der Modernisierung bildete die Arbeit der Missionare, meistens aus den USA, die "seit Mitte der 1880er Jahre einström[ten]" und die "Menschen mit sozialen Einrichtungen wie Krankenhäusern, Waisenheimen und allgemeinbildenden Schulen vertraut [machten]".

[108] Das Haaredikt wurde November 1895 verkündet. Die Reformadministration begründete es als eine Modernisierungsmaßnahme aufgrund der Rationalität und Hygiene. Als Gegenstimmen in Form von einer an den König gerichteten Petitionen zu vernehmen waren, führten die Vollzugsbeamten der Behörde den Zwangshaarschnitt auf der Straße durch, vgl. dazu Yi Sangch'an (2009) S. 24 ff. Konservative Konfuzianer aber auch normale Bürger protestierten vehement und beriefen sich auf die konfuzianische Tradition, nach der jeder

Korea wurde nach der Öffnung in das internationale Handelsnetz eingefädelt, das jedoch von der imperialistischen Weltpolitik gelenkt wurde, worauf es gar nicht vorbereitet war. Es wurde zum Spielball der aggressiv expandierenden, imperialistischen Mächte.[109] Japan, das aus der durchgreifenden Modernisierung gestärkt selbst als Nachzügler-Imperialist hervor ging, zog im Hintergrund geschickt die Fäden. Nach J. Osterhammel war Japan "ab 1895 ein sehr aktiver imperialistischer player", "einer der am dichtesten integrierten Nationalstaaten der Welt: mit einem zentralistischen und unitarischen Regierungssystem von geradezu französischer Striktheit, Regionalbehörden, die nichts als Weisungsempfänger der Zentralregierung waren, einem gut funktionierenden inneren Markt und einer außerordentlich hohen kulturellen Homogenität".[110] Die Bemühungen der koreanischen Eliten um die Konstitution eines modernen selbstständigen Nationalstaates wurden durch den imperialistischen Übergriff Japans vereitelt.

1. 2. Japanischer Kolonialismus in Korea

Der steile Aufstieg Japans zur Imperialmacht ging mit einer territorialen Expansion einher. Als Sieger des chinesisch-japanischen Krieges von 1894-1895 und des russisch-japanischen Kriegs von 1905 bekam Japan nicht nur Gebiete wie Taiwan (1895) und Sachalin (1905) zugesprochen, sondern es nahm nun mehr in der internationalen Politik die Stellung des alleinigen Imperialisten in Nordostasien ein und bekam auch Korea als sein Einflussgebiet durch internationale Geheimabkommen mit England und den USA zugesichert. Von da an verlor Korea Zug um Zug und endgültig mit der Annexion 1910 seine Souveränität an Japan. Die japanische Kolonialherrschaft dauerte bis zur Kapitulation Japans im Jahr 1945.

Bezüglich des Kolonialismus, den Japan in Korea praktizierte, ist sich die internationale Kolonialforschung weitgehend einig: Japan verfolgte in den neu errichteten Kolonien seine wirtschaftlichen Interessen,[111] weil "der japanische Archipel nur über eine endliche Menge an landwirtschaftlich nutzbarem Land und begrenzte natürliche Ressourcen verfügte,

---

seinen Körper samt seiner Teile als Erbe seiner Ahnen unversehrt erhalten sollte [chinch´e balsujibumo pulgamhwesanghyojisija (身體髮膚 受之父母 不敢毁傷 孝之始也)], vgl. Online-Großlexikon der Nationalen Kultur Koreas [Minjomunhwadaebaikgwa] unter dem Schlagwort *Tanbalnyŏng*.

[109] Nach der Studie von Ballantyne, Tony/Burton, Antoinette (2012) "gehörten [in den 30er Jahren] beinah 85 Prozent des globalen Territoriums zu einem der Imperialsysteme oder waren vormals europäische Kolonialgebiete gewesen." (S. 288).

[110] Osterhammel (2009), S. 623.

[111] Osterhammel (1995), S. 87, spricht von "den wirtschaftlich immens profitablen Kolonien Taiwan, Korea und dem de facto kolonial beherrschten Marionettenstaat *Mandschukuo* (den drei Nordostprovinzen Chinas)".

aber eine hohe Bevölkerungsdichte aufwies. Bis zum Ende des chinesisch-japanischen Krieges 1895 war Japan bei nur einer Schlüsselressource autark gewesen: bei der Kohle."[112] Das Land befand sich seit der Meiji-Zeit in einem Modernisierungs- und Industrialisierungsprozess. Besonders in den Jahren 1894 bis 1914 verlagerte sich die Industrialisierung immer mehr auf die Schwerindustrie; die Eisen- und Stahlproduktion sowie der Schiffsbau nahmen zu.[113] Und

> "[...] weil die japanischen Kohlereserven aufgrund des Wachstums der Fabriken und Hochöfen während dieses Konflikts zur Neige gingen, war man zunehmend von Kohle aus der Mandschurei, aus Korea und Sachalin abhängig. Nicht zuletzt der Hunger nach dieser Energiequelle für die Industrialisierung befeuerte die japanischen Imperialinteressen in Nordasien. So wurden Korea und die Mandschurei zu den Hauptlieferanten hochwertiger Kohle für den wachsenden Industriesektor in Japan."[114]

Die gleiche Position vertritt auch J. Osterhammel. Für Japan, das sich mitten in der Industrialisierungsphase befand, waren die Rohstoffe der Kolonien wichtig: "Kohle, Eisen und Stahl in Korea und der Mandschurei, Zucker auf Taiwan, Baumwoll-Verarbeitung in Shanghai und Nordchina"[115].

Der japanische Kolonialismus in Korea war eine der Kolonialismus-Varianten, die gekennzeichnet ist durch die "Beherrschung durch ein Volk aus einer anderen Kultur"[116], wodurch " eine gesamte Gesellschaft ihrer historischen Eigenentwicklung beraubt, *fremdgesteuert* und auf die - vornehmlich wirtschaftlichen - Bedürfnisse und Interessen der Kolonialherren hin umgepolt wird"[117]. So setzte Japan seine direkte koloniale Herrschaft an die Stelle der vorkolonialen politischen Ordnung Koreas. Korea, das bis dahin die Bezeichnung *Großkoreanisches Reich* [Taehanjeguk] trug, wurde ab dem 22. August 1910 als *Chosŏn*, eine der Präfekturen, ins kaiserliche Territorium Japans "vollständig und ewig"[118], wie es im Vertrag hieß, eingegliedert. Das 1910 in Kyŏngsŏng[119] errichtete Chosŏn-Generalgouvernement über-

[112] Ballantyne/Burton (2012), S. 372.
[113] Pechmann (2008), S. 43.
[114] Ballantyne/Burton (2012) stützen sich für diese These auf die Studie (ebd., S. 372) von Akira Iriye: China and Japan in the Global Setting, Cambridge, MA 1992, S. 20.
[115] Osterhammel, ebd., S. 88.
[116] Sie stammt vom Afrikahistoriker Philip Curtin; zitiert nach Osterhammel (1995), S. 19.
[117] Osterhammel, ebd. S. 19.
[118] Yi Chongbŏm/Ch'oe Wŏngyu (Hg.) (1995), S. 172.
[119] Bis dahin trug es die Bezeichnung Hansŏng und war die Königsresidenz der Chosŏn-Dynastie. Heute heißt es Seoul und ist die Hauptstadt Südkoreas.

nahm sämtliche Regierungsgewalten. Die Gouverneure, insgesamt neun, waren allesamt Generäle der Armee oder Admiräle der Marine,[120] direkt dem japanischen Kaiser unterstellt und brauchten sonst keine Anweisungen für ihre Entscheidungen in der Kolonie zu befolgen. Das heißt auch, dass die Politik des Kolonialregimes dem japanischen Militär näherstand als dem Flügel der zivilen Politiker in Japan. Die Gouverneure verfügten über alle Regierungsgewalten sowie über das Oberkommando der bewaffneten Organe wie Militär, Militärpolizei und allgemeine Polizei. Zwei Divisionen des Heeres waren in den 1910er Jahren hauptsächlich in Kyŏngsŏng (heutiges Seoul), Onsan, Pyŏngyang, Nanam und noch verteilt in verschiedenen kleineren Orten stationiert, ebenso zwei Einheiten der Marine an der Chinhae-Küste im Südosten und an der Yŏnghŭng-Küste im Nordosten.[121]

Die formelle Kolonialherrschaft[122] Japans verursachte einen enormen Verwaltungsaufwand. J. Osterhammel spricht von "ungemein dichte[r] Administration", die "auf die Absicht Japans [zurückzuführen ist], die Kolonie innerhalb kürzester Zeit maximal für die Bedürfnisse der heimischen Wirtschaft auszubeuten"[123]. "Mitte der 1930er Jahre beschäftige das japanische Kaiserreich 52 000 japanische Zivilbeamte, um 22 Millionen Koreaner zu kontrollieren. Etwa gleichzeitig gab es auf allen Rängen des zivilen öffentlichen Dienstes - vom Gouverneur bis zum Lokführer - in ganz Indien, einem Land von etwa 340 Millionen Einwohnern (die Fürstenstaaten mitgerechnet),
12 000 Briten. Hier also ein Verhältnis 1:28 000, dort eines von 1:420."[124] Und die Stärke der Polizei belief sich 1920 auf 18 376 Mann - auf 1 000 Koreaner entfiel praktisch ein Polizist.[125]

---

[120] Fünf von ihnen hatten entweder vorher oder danach den höchsten Posten im Regierungskabinett in Japan, waren oder wurden Premierminister. Dies belegt, welchen Stellenwert Korea als Kolonie innerhalb der japanischen Politik hatte.

[121] Kim Unt'ae (2001), S. 42 ff.

[122] In der Kolonialforschung werden formelle und informelle Kolonien (formal and informal empire) unterschieden. Bei der ersteren Form hört mit der Annexion die vorkoloniale politische Ordnung auf und die Kolonialmacht übernimmt die zentrale Hoheitsfunktion. Bei der letzteren übt die Kolonialmacht nur indirekt Kontrolle und Einfluß auf die Kolonie aus (England in Indien, Japan auf Mandschukuo in den 1930er Jahren nach der Affäre von 1931). Vgl. Porter, Bernard: The lion’s share, A short history of British imperialism, 1850–2004, 4. Aufl., Harlow, London u.a., 2004, zum Begriff besonders S. 13-38.

[123] Osterhammel, J., ebd., S. 70 f.

[124] Ebd.

[125] Kim Unt'ae (2001), S. 24 ff. Kim entnimmt die Zahlen größtenteils den Jahresberichten des Generalgouvernements [Chosŏnch'ongdokbusiyŏnbo] und den vom Generalgouvernement veröffentlichten Anzeigen in der *Tageszeitung* [Maiil Sinbo]. Der japanische Historiker Nakatsuka Akira (1993), S. 118, kommt auf etwas weniger, in seiner Darstellung stieg die Zahl der Militärpolizisten und Polizisten zusammen bis 1919 auf 14 518 Personen an. Der Kostenaufwand des Generalgouvernements für die Sicherheit betrug im Jahr 1917 rund 10 536 782 Wŏn, das Doppelte von den Verwaltungskosten mit rund fünf Millionen Wŏn. (Ebd., S. 51).

Die Kolonialpolitik des Chosŏn-Generalgouvernements war nicht über die gesamten 36 Jahre der Kolonialzeit homogen. Vielmehr war sie Änderungen und Korrekturen ausgesetzt, bedingt durch kolonialpolitische Erfordernisse, innenpolitische Verhältnisse in Japan, gesellschaftliche Auseinandersetzungen sowie weltpolitische Stimmungen. Dementsprechend unterteilt man die Kolonialzeit in drei Phasen: Die erste Phase ging von 1910 bis zur Ersten-März-Unabhängigkeitsbewegung von 1919. Hier wurden auf allen Ebenen Umstrukturierungen nach den Vorstellungen des Kolonialregimes für seine wirtschaftlichen und geostrategischen Interessen vorgenommen. Die grundlegende Infrastruktur wurde aufgebaut, so dass Japan in den 1910er Jahren seine Kolonialpolitik,[126] die im Grunde schon vorher, sogar vor der Zeit des Protektorats (1905-1910) begann, mit legalen Formen und mithilfe der harschen Handhabe des Militärs und in viel größeren Ausmaßen fortsetzte. Die folgenreichsten Maßnahmen waren die Landvermessung (1910-1918) und der Ausbau der Verkehrs- und Telekommunikationsnetze.

Die zweite Phase begann nach der Ersten-März-Unabhängigkeitsbewegung von 1919 und dauerte bis zur Mandschu-Affäre 1931. Der neue Gouverneur Admiral Saitō Makoto bemühte sich nach der gewaltsamen Niederschlagung der Unabhängigkeitsbewegung mit einem neuen Kurs sichtlich um Entspannung, den das Kolonialregime *Kulturpolitik* [munhwajŏngch'i] nannte. Pressegesetze wurden gelockert, so dass koreanischsprachige Tageszeitungen erscheinen durften. Im Vergleich zu den 1910er Jahren, in denen beinahe sämtliche koreanischsprachigen Zeitungen verboten waren, herrschte in der zweiten Phase der Kolonialzeit eine etwas entspanntere Stimmung. Auch die Gleichbehandlung von Mutterländern und Koloniebürgern wurde versprochen, auch wenn sie nicht verwirklicht wurde.[127] Dennoch bestand weiterhin das Zensurgesetz, nach dem jederzeit die Zeitungen eingestellt werden konnten. Und gerade in dieser Phase wurde der Plan für die Reisproduktionssteigerung [産米増産計劃 *Sanmijŭngsangyehoek*] in der koreanischen Kolonie forciert, um den zunehmenden Bedarf in Japan zu decken. Auch der Pogrom von 1923 gegen die in der Region um Kantō lebenden Koreaner passierte in dieser Phase.[128]

[126] Japan versuchte schon seit den 1880er Jahren Konzessionen für den Bau und Betrieb der Eisenbahnlinien in Korea (vgl. Chŏng Chaejŏng (2000)) und für Reedereien (vgl. Na Aeja (2000)) zu erhalten. Seit 1904 versuchte es auf legalen und illegalen Wegen sowie durch neue Gesetzgebungen Land in die Hände der japanischen Grundbesitzer zu spielen; vgl. dazu Ch'oe Wŏngyu (2000).

[127] Zöllner, R. (2006), S. 311.

[128] Die Anzahl der Koreaner, die dort in einer ominösen Weise zum Sündenbock für das Erdbeben gemacht und massakriert wurden, belief sich schätzungsweise auf weit mehr als 3000.

Die dritte Phase beginnt 1931 mit der Mandschu-Affäre, dem Auftakt der Expansion des japanischen Imperialismus in die Mandschurei, wo Japan den Marionettenstaat Mandschukuo [*Manjuguk*] errichtete. In dieser letzten Kolonialphase von 1931 bis 1945 herrschte der zunehmende Militarismus Japans.[129] Mit der Mandschurei-Affäre nahm Japan politisch wieder verstärkt einen nationalistisch-militaristischen Kurs an, was nach einigen prägnanten Ereignissen[130] in den pazifischen Krieg führte. Zudem war dieses lange Dezennium gekennzeichnet durch die Wirtschaftskrise von 1929, von der die Welt und Japan schwer getroffen wurden. Überall grassierte der Pauperismus. In diesem Zeitraum, der in der japanischen Geschichte *Zeit des fünfzehnjährigen Kriegs* genannt wird, wurde der Kriegszustand in seiner ersten Hälfte schleichend bemerkbar. Das änderte sich aber drastisch, nachdem das japanische Parlament 1937 das vom Militär vorgeschlagene "Gesetz zur nationalen Generalmobilmachung" verabschiedete, das ab Mai 1938 einschließlich der koreanischen Kolonie zur Anwendung kam. Die Industrialisierung Koreas unter dem Vorzeichen der Rüstungsindustrie fand in dieser Zeit statt, hauptsächlich in Nordkorea. Mittels der Verordnung zur *Volksrekrutierung* vom Oktober 1939 wurden koreanische Arbeiter, darunter auch Frauen und Minderjährige, für Niedriglöhne in den Rüstungsfabriken eingesetzt.

1.3. Koloniale und nationale Identität

1.3.1. Identitätspolitik des Kolonialregimes

In der koreanischen Kolonie, offiziell der Chosŏn-Präfektur Japans, betrieb das Kolonialregime eine Assimilationspolitik.[131] Diese schlug sich im Alltag spürbar nieder. Besonders wurden in öffentlichen Einrichtungen wie Schulen, Fabriken und Büros täglich identitätsformende Inhalte vermittelt und Praktiken exerziert: Geschichts- und Ethikschulbücher, Wehrübungen, Körperertüchtigungen, Zeremonien des Shintō (japanische Staatsreligion mit Ahnengöttern), Verinnerlichung des Loyalitätseids dem kaiserlichen Staat gegenüber. In den 1940er Jahren, in denen das sogenannte *Projekt der Großasiatischen Wohlstandssphäre*[大東亞共榮圈], eine Art regionalen Wirtschaftsblocks in Ostasien, offensiv vorangetrieben

[129] In der ersten Hälfte der 1930er Jahre übernimmt in Japan das Militär die Macht; vgl. Zöllner, R. (2006), S. 360.

[130] Zwischenfall am 15. Mai 1932, zweiter chinesisch-japanischen Krieg 1937, Austritt aus dem Völkerbund 1933, Dreimächtepakt mit Deutschland und Italien 1940.

[131] Die japanische Kolonialpolitik stand der französischen Assimilationspolitik in Algerien und der deutschen im Elsaß und in Lothringen näher als dem englischen *permitted self-rule.* Vgl. dazu Caprio, Mark: Neo-Nationalist Interpretations of Japan`s Annexation of Korea: The Colonization Debate in Japan and South Korea., In: The Asia-Pacific Journal, 44. Jg., Heft 4, November, 2010.

wurde, nahm die Assimilationspolitik unter dem Slogan *Harmonie zwischen Mutterland und Kolonie* [内鮮融和] repressive Formen an. Zu den ergriffenen Maßnahmen gehörten das Verbot der koreanischen Sprache in Schulen und die Umbenennung der koreanischen Nach- und Vornamen in japanische.

Die Identitätspolitik Japans, die aus Assimilation und Diskriminierung bestand, fußte auf dem Panasianismus, der in Japan seit Ende des 19. Jahrhunderts bei liberalen Politikern, dem Militär und unter den japanischen Intellektuellen sehr verbreitet war. Er zielte auf die Einigung Ostasiens (Japan, China, Korea) [132] als einem regional selbständigen Block, der sich gegenüber dem Westen behaupten könnte.[133] Diese ideologische Legitimation für die Assimilationspolitik wurde auch wissenschaftlich untermauert und begleitet.[134] Besonders diente dazu die moderne Geschichtswissenschaft Japans, die stark von der historistischen Geschichtsschreibung Leopold Rankes beeinflusst war. Das sogenannte *Kompilationsinstitut der Geschichte Chosŏns* [Chosŏnsa p'yŏnsuhoe] [135] wurde 1916 gegründet und gab zwischen 1931 bis 1937 die "Geschichte Chosŏns" in 35 Bänden heraus. Diese geschichtswissenschaftliche Legitimation für den imperialistischen Übergriff Japans auf Korea war die Fortführung von historischen Darstellungen, die schon vor der Annexion begonnen wurden.[136] Die imperialistische Schreibung der koreanischen Geschichte wurde in Japan schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts betrieben und dort publik gemacht,[137] nach der Annexion auch offiziell nach Korea gebracht. Sie lässt sich in vier Punkten vereinfacht zusammenfassen[138]: 1. Seit der Antike sei die koreanische Geschichte fremdbestimmt gewesen. 2. Sie sei evolutionsgeschichtlich über 1000 Jahre rückständig. 3. Die Geschichte der Chosŏn-Dynastie sei durch sinnlose Spaltung der Parteien bestimmt gewesen, die nicht politisch, sondern aus privaten Interessen motiviert war. 4. Schließlich seien Japaner und Koreaner ethnisch gleichen Ursprungs, gehörten also zusammen.

Auch in Korea wurde an der Imperial-Universität Kyŏngsŏng im Bereich Ostasienwissenschaft [*Tongahak*] unter japanisch-imperialem Vorzeichen Koreakunde mit den Fächern

[132] Der Begriff Ostasien (東亞 Tōa) entstand bei der japanischen Armee; vgl. Zöllner, R. (2006), S. 277.
[133] Zöllner, Reinhard (2006), S. 278.
[134] Cho Tongŏl (1990), S. 771.
[135] Es wurde im Januar 1916 gegründet und war zuständig für die Erforschung der koreanischen Geschichte, deren Schreibung, Verbreitung und Aufbereitung in Schulbüchern. Vgl. Cho Tongŏl (1990).
[136] Chŏn Sanggyun (2006), S. 386 ff.
[137] Cho Tongŏl (1990), S. 751 ff.
[138] Ebd.

Chosŏnistik [*Chosŏnhak*], Sprache Chosŏns [*Chosŏnŏhak*] und Anthropologie der Einheimischen [*T'osok'ak*] betrieben. Feldforschungen vor Ort[139] und die wissenschaftlichen Einrichtungen wurden vom Chosŏn-Generalgouvernement finanziert und unterstützten die Identitätspolitik des Kolonialregimes.[140]

Der aus einem Schutzbestreben hervorgegangene Panasianismus Japans war verbunden mit einem imperialismustypischen *Sendungsbewusstsein*, das sowohl das Ziel einer Einigung der asiatischen Länder unter der Vormachtstellung des kaiserlichen Japans als auch den Kolonialismus und die Diskriminierung der Koloniebürger[141] rechtfertigte. So war die Assimilationspolitik des japanischen Kolonialregimes stets gepaart mit Diskriminierung der Kolonie-Bürger, die in der Darstellung des Kolonialregimes noch *Halbprimitive* waren, die erst zur *lichten Zivilisation* und *Kulturnation* erzogen werden müssten.[142] Bezeichnend dafür war die Prügelstrafe, die bis in die 1920er Jahre auf die Koloniebürger angewandt wurde. Die *Zivilisationsmission*, die im Westen seit dem 18. Jahrhundert als imperialistische Ideologie für die Kolonialisierung eine wichtige Rolle spielte, funktionierte auch für die Legitimation des japanischen Kolonialismus.

1.3.2. Krise und Selbstbild der Nation in der sozialdarwinistischen Welt

Der Begriff *Zivilisation*, der in Europa als neue Wortschöpfung zwischen Mitte des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts aufkam, wurde bald zu einer zentralen Selbstbeschreibungskategorie europäischer Gesellschaften (zuerst in Frankreich, dann in England). Um Mitte des 19. Jh. erreichte das Prestige der europäischen *Zivilisation* außerhalb Europas seinen Höhepunkt und „steigerte sich in den Jahrzehnten um 1900 zu größter zivilisationsmissionarischer Emphase“[143]. Das Sendungsbewusstsein der imperialistischen Ideologie verband sich in der Phase des Hochimperialismus (1880-1918) mit der „sozialdarwinistische[n] Interpretation der

[139] Pak Yonggyu (2007), S. 133 ff.
[140] Pak Chinsuk (2007).
[141] Diskriminierung und Ignoranz einheimischer Bräuche waren die Hauptgründe für die Erste-März-Unabhängigkeitsbewegung nach der vom Generalgouvernement durchgeführten Untersuchung. Vgl. dazu: Kwŏn T'aeŏk (2007), S. 7 f.
[142] Vgl. dazu die Artikel der kolonialregimenahen Tageszeitung bei Chŏng Yŏngha (2008), S. 28.
[143] Osterhammel, J., ebd., S. 1174.

internationalen Politik“[144]. Dieses „düstere und fatalistische Weltbild“ [145] wurde von der „großen Mehrheit der politischen Klassen in den Machtstaaten […] geteilt.“[146] Die westeuropäische Moderne galt als die Moderne schlechthin. Dafür verbürgten doch die sichtbaren „Erfolge Europas bei der Schaffung von materiellem Reichtum, bei der wissenschaftlich-technischen Meisterung der Natur und bei der militärisch und wirtschaftlich gestützten Ausweitung von Herrschaft und Einfluss über die Welt“[147]. Das sozialdarwinistische Denken blieb nicht nur auf den Westen beschränkt, „es war ein grenzüberschreitendes Phänomen“[148], auch in Asien. So war der von Fukuzawa Yukichi (1835-1901) geprägte Begriff *Munmyŏng kaehwa* die Übersetzung von *Zivilisation* und *Aufklärung* und bedeutete, die noch *Unzivilisierten* zur Einsicht, zum *Licht der Zivilisation* hinführen und zum Tätig-Werden wachrütteln. *Kaehwa gyemong* ist die koreanische Adaption des Wortes „*Zivilisationsmission*“ mit der die westlichen Großmächte England und die USA ihre weltumspannende Expansionspolitik legitimierten. Die führenden Intellektuellen, Fukuzawa Yukichi in Japan und Liang Qichao (1873-1929) in China, waren ebenso von den sozialdarwinistischen Denkmustern beherrscht. Die Selbststärkungsphilosophie und
-bewegung in den drei Ländern Japan, China und Korea war eine Antwort auf die damalige – einer *Raubtierwelt* gleichenden – Weltpolitik.

Die sozialdarwinistische Lehre [sahoejinhwaron] kam als *fortschrittliches naturwissenschaftliches Wissen* in den 1880er Jahren durch verschiedene Kanäle ins Land.[149] Sie beeinflusste die Denkweisen der koreanischen Intellektuellen, was bis in die 1930er Jahren hineinreichte.[150] Die ersten koreanischen Auslandsstudenten[151] lernten in Japan und den USA den Sozialdarwinismus und die westliche *Zivilisation* kennen, brachten auch den dort herrschenden Zeitgeist mit nach Hause und verbreiteten ihn in ihren Büchern und Zeitungsartikeln. Die radikalen Modernisierungsverfechter Kim Okgyun und Yu Kiljun standen im unmittelbaren Wirkungskreis des japanischen Modernisierungsinitiators Fukuzawa Yukichi, der

[144] Ebd. S. 621.
[145] Ebd. S. 709.
[146] Ebd.
[147] Ebd, S. 1186.
[148] Ebd.
[149] Pak Sŏngjin (2003), S. 32.
[150] Ebd., S. 8.
[151] Yu Kiljun und Yun Ch’i-ho waren die ersten im Ausland Studierenden.

Asien als minderwertigen, rückständigen und primitiven Kontinent ansah und in einem Artikel aufrief: „Raus aus Asien, rein nach Europa!“[152]. Auch die antijapanisch gesinnten Nationalisten wie Pak Ŭnsik (1859-1925), Sin Ch'aeho (1880-1936), Chang Chiyŏn (1864-1921)[153] und An Ch’angho (1878-1938) empfingen den Sozialdarwinismus und das implizite Rassendenken des Westens über China, besonders durch die schillernde Persönlichkeit Liang Qichao (1873-1929), dessen Schriften von koreanischen Intellektuellen begeistert aufgenommen und ins Koreanische übersetzt wurden. In privaten Schulen, die von führenden Reformern wie An Ch’angho gegründet wurden, benutzte man seine Werke als Schulbuch im Fach Altchinesisch [hanmun]. Von dort aus fand es den Weg für eine breitere Rezeption.

Das Rassendenken und die sozialdarwinistische Weltsicht waren Ausgangspunkte für das Verständnis der nationalen Krisensituation und für das nationale Selbstbild, das in der Öffentlichkeit der Kolonialzeit, wenn auch später in abgewandelten Formen, immer wiederkehrte. Yu Kiljun (1856-1916), Modernisierungsverfechter und einer der führenden Köpfe der Kabo-Reformen, stellte in seinem Buch *Nachrichten aus dem Westen* [154] [Sŏyugyŏnmun] von 1895 die westlichen Länder als *die Zivilisation* dar.[155] Darin definiert er die *Zivilisation* als "die höchste Stufe der Menschheit, ein utopischer Zustand"[156] Sie sei im Prozess. Er spricht von „Abstufungen der Zivilisation“ [*kaehwa-ŭi tŭnggŭp*]. Menschen und Nationen befänden sich in qualitativ unterschiedlichen Stadien: „Zivilisierte“ [*kaehwahanja*], „Halbzivilisierte“ [*pankaehwahanja*] und „Primitive“ [*migaehanja, yamanin*]. Zu den „Zivilisierten“ zählen die Nationen, die „die Schranken der Herkunft und Tradition hinter sich gelassen haben, mit einem funktionierenden Staatssystem auf der Basis der Demokratie und deren Verfassung.“[157] Seine Nation, Chosŏn, das noch eine Standesgesellschaft war und weder über

---

[152] 脫亞入歐! wurde in der Zeitung Sisasinbo am 16.03.1885 veröffentlicht. Vgl. dazu Yang Kiung (2004), S. 85.

[153] Er lässt sich aber sicher später wie auch viele andere Intellektuelle von der panasiatischen Idee und Assimilationspolitik völlig vereinnahmen.

[154] Yu Kiljun (1973). Die Übersetzung des Buchtitels ist übernommen von M.Eggert/J.Plassen: Kleine Geschichte Koreas, München 2005, S.126.

[155] Yu Kiljun erwarb seine Kenntnisse über den Westen durch Reiseerfahrungen und Lektüre. Das Buch ist beseelt von der sozialdarwinistischen Weltsicht und dem Rassendenken. Er wurde Schüler von Fukuzawa, als er 1881 als Mitglied der Studien-Delegation [S*insayuramdan*] nach Japan ging. Er blieb dort und ging privat in die Schule von Fukuzawa *Keiō Gijuku* (慶應義塾). Sein o.g. Buch ist inhaltlich und von der Gliederung her dem Werk von Fukuzawa „Verhältnisse des Westens“ nachempfunden. Auch in den USA stand er noch immer im Banne des Sozialdarwinismus, denn sein Lehrer und Schutzherr in den USA, Prof. E.S. Morrs, war der Vertreter des Sozialdarwinismus in den USA und lehrte zwischen 1884 und 1885 an der Universität Tokio. In seinem benannten Werk erwähnt Yu ihn als „einem großen Gelehrten aus Massachusetts“. Vgl. Kim, Taejun (2004), S. 23.

[156] Yu Kiljun (1973), S. 246 ff. Im Originalwortlaut: 개화란 사람의 천만 가지 사물이 지극히 선미한 이상적인 경지에 이른 것을 말한다.

[157] Pak Chŏngsim (2007).

moderne Technik noch ein demokratisches politisches System verfügte, sei auf dieser Skalierung „halbzivilisiert". Es ist ein überraschendes Selbstbild der Koreaner, die sich bis dahin als *Kleinchina* verstanden, die übrige Welt als *Barbaren* gesehen hatten.[158]

Dieses defizitäre Selbstbild war in den damaligen Printmedien sehr verbreitet. Die Koreaner sowie die Asiaten allgemein wurden immer wieder mit Attributen wie „schlafwandlerisch"(*honmong*), „rückständiges Brauchtum" (*kusŭp*) und „arges Brauchtum"(*akssŭp*)[159] beschrieben, also der entgegengesetzte Pol zu „Zivilisation", die mit der Lichtmetapher verherrlicht wurde – das übersetzte Wort *munmyŏng* (文明) enthält auch die Licht-Metapher. Immer wurde mit dem Maßstab der *Zivilisation* des Westens argumentiert. Diese sei die normative und allgemeingültige Größe für die Welt. Von dem verinnerlichten Blickwinkel des Westens verorteten die koreanischen Eliten die eigene Nation als *halbzivilisiert.* Die Modernisierung durch die Übernahme der überlegenen westlichen *Zivilisation*, die das Recht auf Fortbestehen habe, schien ihnen der einzige Ausweg. Das ist der Ausgangspunkt für das Modernisierungsfieber und die beschleunigte Moderne in Korea, die seit 1876 entfacht wurden und das Gebaren der Intellektuellen bestimmten, so wie Sŏ Chaep'il schon damals bei Kim Okgyun[160], dem führenden Kopf der *Kaehwa-dang* (*Partei der Aufklärung*) und des Kapsin-Coups von 1884, feststellte:

(O-Zitat Nr.4)

> Er (Kim Okgyun) erkannte, dass die Zivilisation des Westes nicht von einem auf den anderen Tag aufgebaut wurde, sondern das Ergebnis von Bestrebungen war, das die konkurrierenden Nationen in mehreren Jahrhunderten allmählich zustande gebracht haben, und dass Japan es nur innerhalb einer Generation erreicht hat. So bestrebte er eifrig das japanische Modell in aller Hinsicht zu lernen.[161]

Die Modernisierung blieb in der ganzen Kolonialzeit der vorherrschende Diskurs, in dem die Rhetorik des Rassendenkens, der Rassenkonkurrenz und der Modernisierung nach dem Modell des Westens als Überlebenschance der Nation impliziert war. Das Modernisierungsfieber erfasste die ganze Nation. So sah Choi Namsŏn, ein damals führender Kopf, seine gegenwärtige Welt als sozialdarwinistischen Kampf zwischen den Rassen und argumentierte

[158] Ebd. S. 130.
[159] Ebd. S. 122.
[160] Beide gehörten wie Yu Kiljun zur ersten Modernisierungsgeneration.
[161] Die Äußerung von Sŏ Chaep'il ist dem Buch "Kapsin-Corp und Kim Okgyun" von Min Taewŏn (1947), S. 82, entnommen; zitiert nach Sin Yongha (1999), S. 36.

in seinem Text "Kunst und Fleiß"[162], dass die Welt den „stärkeren und zivilisierten“ und "fleißigen Nationen" gehöre. Selbst in den 1930er Jahren, in denen skeptische Stimmen gegenüber der nach dem Westen orientierten Modernisierung zu vernehmen waren und die Definition, was die Moderne sei, neu reflektiert wurde, war das defizitäre Kollektivbild noch immer der Ausgangspunkt für die Suche nach der *echten Moderne* und nach dem neuen Kollektiv-Ich für die kommende Zeit.[163]

1.3.3. *Entfremdete* und *wahre* Identität der Nation

Die defizitäre Gegenwart der Nation führten die koreanischen Eliten auf die fremdbestimmte Geschichte der Chosŏn-Dynastie (1392-1910) zurück. Die Sinifizierung, die neokonfuzianistische Lehre und ihre Dogmen waren nach ihrem Verständnis schuld an der aktuellen Rückständigkeit Koreas, die in der gegenwärtigen Situation gipfelte. Die Sinozentriertheit der Chosŏn-Dynastie, wodurch die chinesische Schriftsprache auch als die Koreas fest verankert worden war, wurde nun radikal verworfen, was den Ausgangspunkt für die Hangŭl-Bewegung in der *Aufklärungszeit* darstellte.[164] Um die entfremdete Identität und die Krise der Nation zu überstehen, kam der Gedanke vom radikalen Aufräumen mit der Tradition der sinozentrierten Chosŏn-Zeit auf.[165]

Angesichts der fremdbestimmten Geschichte und der rückständigen Gegenwart traten besonders die Nationalisten mit Bemühungen um die Findung der nationalen Identität an.[166] Die *wahre* und *unverfälschte* Identität der Nation wurde in der *Aufklärungszeit* mit Begriffen wie *Nationalgeist* [kuk'on], später in 1920er Jahren mit der *Chosŏn-Seele* oder *Volksseele* [chosŏnhon] oder in den 1930er Jahren als das *Chosŏnistische* [chosŏnjŏgin kŏt] ausgedrückt. Dabei fällt besonders eine Rückgewandtheit auf. Für Pak Ŭnsik (1859-1925), damals einer der wichtigen patriotisch-nationalistischen Historiker, war der Begriff *Nationalgeist* für die

[162] Vgl. Hong Sŭnggi (2012).
[163] Dieses defizitäre Kollektivbild ist nicht nur bei den nationalistischen und aufklärerischen Intellektuellen zu finden, sondern auch bei Modernisten, die sich als kosmopolitisch verstanden. Bei Kim Kirim, der den Nationalismus als Kleingeisterei ablehnte, findet sich ein Text, in dem er Asiaten als weniger intellektuell, gefühlsschwanger und geistig diffus darstellt. Vgl. Kim Kirim (1935b), besonders den Abschnitt "Ostasiaten" [Tongyangin], S. 159.
[164] Vgl. Kap. 2.2. Homogenisierung der Nationalsprache - Han’gŭl-Bewegung.
[165] Vgl. Yi Kwangsu (1916), S. 48 f.
[166] Grob könnte man zwischen einem transnational orientierten Weg, den die Kommunisten und Anarchisten einschlugen, und einem nationalistischen Weg differenzieren.

Konstitution der *Neuen Nation* und ihrer Identität von zentraler Bedeutung. In den Schlussworten seines Geschichtswerks „Leidensgeschichte Koreas“ (Hangukt’ongsa, 1915)[167] hieß es, dass der Nationalgeist *kuk'on* der Religion, Wissenschaft, Sprache und Geschichte einer Nation innewohne.[168] Das seien immaterielle Elemente, die kollektive Identität stiften. Solange sie von der Nation erhalten würden, gehe eine Nation nicht zugrunde. Da die materiellen Faktoren wie Territorium, Militär und wirtschaftliche Basis, die er *kukppaek* nannte, der koreanischen Nation verlustig gegangen seien, wären die immateriellen Faktoren für die Erhaltung der Nation vordergründig. Deshalb war die Nationalgeschichte für Pak Ŭnsik und Sin Ch'aeho von eminenter Bedeutung. Beide schrieben groß angelegte Geschichtswerke. Dabei gingen sie auf die archaische Zeit zurück, um den wahren Nationalgeist zu finden, denn beiden galt die koreanische Geschichte nur bis zur Zeit der Drei-Reiche (57 v.Chr.- 668 n.Chr.) als selbstbestimmt. In diesem Zusammenhang wurde der überlieferte Gründungsmythos Tan'gun zum Ausgangspunkt der koreanischen Geschichte; damit ließen die beiden Autoren aber auch andere koreanische Historikter die koreanische Geschichte im Jahr 2333 vor Chr. Beginnen.

Bemühungen der Suche nach der eigenen Tradition und *unverfälschten Identität* der Nation durch den Rückgriff auf die archaische Geschichte finden sich auch bei Ch’oe Namsŏn in den 1920er Jahren. In seinem Konzept der *Religionswissenschaftlichen Archäologie* [chonggyojŏk kogohak] hatte das Tan'gun-Chosŏn einen größeren Stellenwert als das *Chosŏnistische*. Die unverfälschte Seele Chosŏns sah er im urschamanistischen Kontext vor der Sinifizierung. Diese Wertung wurde die Basis der Revitalisierungsbewegung der alten Gedichtform Sijo in den 1920er Jahren. Nach seiner Annahme lag der Ursprung des Dreizeiler-Gedichtes Sijo im *Lied* [noraekkarak] des Alt-Chosŏn [Kojosŏn], das vom Himmelssohn Tan'gun gegründet worden sei. Es sei schon damals bei Ritualen gesungen worden.[169] Nach der herrschenden Theorie galt dagegen das Sijo als eine Gedichtform, die in der Zeit der Drei-Königreiche entstanden war. Ein Theoriestrang sah die Urform des Sijo in Shijing [詩經] gleich der chinesischen Gedichtform *hansi*.[170]

Darüber hinausgehend kam in der sogenannten Revitalisierungsbewegung [Puhŭngundong] der 1930er Jahre auch die weniger weit zurückliegende Tradition aus der Zeit der

[167] Ein Werk auf das die koloniale Geschichtsschreibung als angebliche Geschichtsfälschung ausdrücklich Bezug nimmt.Vgl. Cho Tonggŏl, S. 308.
[168] Vgl. Kim Chaekyŏng (1999), S. 25. Siehe Originalwortlaute O-Zitat Nr.5 im Anhang.
[169] Ch'a Sŭnggi (2009), S. 191 ff.
[170] Sŏ Chŏlwŏn (2012), S. 45.

Chosŏn-Dynastie in den Blick. Pak Ŭnsiks *Nationalgeist*-Lehre wurde in den 1930er Jahren als Chosŏnistik [Chosŏnhak] wieder aufgenommen, sein „Nationalgeist" wurde zum *Chosŏnistschen* [Chosŏnjŏgingŏt]. An Chaehong, Chefredakteur der Tageszeitung Chosŏn, Chŏng Inbo und Mun Ipyŏng sahen darin den Ansatz, um der kolonialen Geschichtsschreibung Japans entgegenzutreten und die wahre nationale Geschichte zu schreiben.[171] In diesem Zusammenhang wurde die Sirak-Lehre von Chŏng Yagyong (1762-1836) und seinem Kreis neu entdeckt. Die Bezeichnung Sirak wurde sogar erst in dieser Zeit geprägt.[172] Auch die Suche nach dem *Chosŏnistischen* [Chosŏnjŏgin kŏt] bei den Schriftstellern der *Gruppe der Stilisten* [Munjangp'a] (1939-1941), besonders Chŏng Chiyong, Yi T'aejun und Yi Pyŏnggi, und in der Zeitschrift *Stil* [Munjang], oder die Revitalisierungsbewegung der Alten Klassiker [Kojŏnbuhŭng undong], die 1934 von der Zeitung *Chosŏn* initiiert wurde, stehen in diesem zeitgeistigen Zusammenhang:

(O-Zitat Nr.6)

> Wir hatten zu hastig geeifert, die fremde Kultur ins Land zu holen und dabei die glänzende Kultur unserer alten Zeit vergessen (...) Wir wollen unsere Literatur, unser Lebenselixier wiederfinden und den Namen [unserer Nation] zum Ruhm verhelfen.[173]

Es scheint so, dass im Rückblick auf die bisherige Modernisierung erst der Blick auf die Tradition geöffnet wurde. Erst die Moderne, die Adaption der fremden Kultur, die hier angeprangert wird, ruft die Tradition ins Bewusstsein. Aber die kritische Besinnung und Skepsis, die von den koreanischen Intellektuellen im kulturellen Sektor der 1930er Jahre formuliert wurde, war eine Projektion der Parole von der *Überwindung der Moderne* in Japan, der auf der politischen Ebene Japans ein starker Rechtsruck entsprach. Diese antiwestliche Parole Japans fiel mit der selbstkritischen Haltung der koreanischen Nationalisten gegenüber der zu hastig adaptierten Moderne aus dem Westen zusammen. Dies erklärt teilweise, warum in der letzten Kolonialphase einige Nationalreformer wie Yi Kwangsu, Ch'oe Namsŏn und noch andere mehr zu überzeugten Befürworter des *Projekts der Großasiatischen Wohlstands-sphäre* wurden.

[171] Kim Pyŏnggu (2007), S. 17 f.
[172] Anlässlich des 99. Todestag von Chŏng Yagyong im September 1934.
[173] Das Zitat stammt von dem Zeitungsartikel <Kritische Betrachtung der alten Literatur Chosŏns>, der am 1.1.1935 in der Tageszeitung Chosŏn erschien. Es ist zitiert nach Kim Pyŏnggu (2007), S. 26.

1.4. Soziokultureller Wandel in der Colonial Modernity

Die Kolonialzeit war zwar eine Transformationsperiode von der Vormoderne zur Moderne, in ihr waren aber die alten Strukturen weitgehend noch intakt und wurden sogar als identitätsstiftende Tradition neu entdeckt und (re)konstruiert. In dieser Zeit existierten die alten und neuen Formen nebeneinander, konkurrierten miteinander und wurden erprobt. Es entstanden hybride Formen und Entwürfe in allen Gesellschaftsbereichen.[174] Es gibt einige Gründe für die Besonderheit der hybriden Formen im soziokulturellen Bereich:

Zunächst ist die besondere Situation der Kolonie zu nennen, die Korea damals war. Das, was als Modernisierungsmaßnahmen durch das Generalgouvernement durchgeführt wurde, war nicht immer konsequent. Es gab keine homogene Kolonialpolitik seitens des Generalgouvernements. Sie ging mit den innenpolitischen Verhältnissen des Mutterlandes einher und war Fluktuationen unterworfen. Oft waren die politischen und wirtschaftlichen Entscheidungen und das Krisenmanagement des Generalgouvernements experimentierend und führten manchmal offensichtlich zu Fehlentscheidungen, nicht selten zum eigenen Nachteil. Die vom Kolonialregime eingeführten Systeme und Regelungen hatten eine eigene Dynamik und konnten von Koloniebürgern durchaus zu ihren Gunsten genutzt werden. Schließlich waren die Kolonialpolitik Japans und ihre Durchführung von dem vorgegebenen Budget abhängig, so dass manche Modernisierungen, die in den 1910er Jahren eingeführt worden waren, in den 1930er Jahren wieder rückgängig gemacht werden mussten. Beispiele dafür gibt es viele. Nur zwei prägnante Beispiele aus dem Bereich der Volkshygiene seien hier genannt.[175] Das Brunnenwasser, das den japanischen Behörden als Quelle der Epidemien Cholera und Typhus galt und daher durch Leitungswasser ersetzt werden sollte, wurde in den 1930er Jahren von den Behörden wieder als Trinkwasser empfohlen. Auch zu der traditionellen chinesischen Medizin mit Heilkräutern und Akupunktur, die durch die moderne Medizin aus dem Westen ersetzt werden sollte, wurde in den 1930er Jahren wieder geraten. Beide Projekte scheiterten aufgrund der finanziellen Verhältnisse des Generalgouvernements.[176]

Der Herrschaftsstil des japanischen Kolonialregimes insgesamt war zwar durch Militarismus gekennzeichnet und durch den Weltkrieg und international-imperialistische Machtkämpfe geprägt, er musste jedoch im internationalen wirtschaftlichen Wettbewerb bestehen

[174] Vgl. Cho Hyŏnggŭn (2006).
[175] Vgl. dazu Kim Paekyŏng (2009).
[176] Vgl. dazu Sin Tongwŏn (2006).

und die Weltwirtschaftskrise bewältigen. Aber es gab zeitweise auch eine liberale Phase in Japan, zum Beispiel die Taishō-Demokratie (1912-1926), die selbst in der durch das Militär administrierten Chosŏn-Kolonie in den 1920er Jahren und bis in die erste Hälfte der 1930er Jahre Spuren hinterließ.

Desweiteren war das Kolonialregime nicht die einzige Kraft hinter dem gesellschaftlichen Wandel. In der Colonial Modernity Koreas wirkten neben dem japanischen Kolonialregime verschiedene gesellschaftliche Kräfte mit-, gegen- und nebeneinander, nämlich die koreanischen Eliten mit ihrem Streben nach Reformen und Modernisierung und die USA in verschiedenen Formen, anfänglich durch Missionare in Schulen und sozialen Einrichtungen, später auch durch die Präsenz der amerikanischen Kulturindustrie.[177] Diese drei Stränge stehen oft in verschiedenen Verhältnissen zueinander: Herr-und-Knecht-Verhältnis[178], revoltierend-protestierend, kontrovers, konkurrierend, kooperierend.

Unumstritten bleibt jedoch die Tatsache, dass die Periode ab Ende des 19. Jahrhunderts und der Kolonialzeit eine der größten Umbruchzeiten Koreas darstellt,[179] deren Folgen bis in die Gegenwart hineinreichen. In den folgenden Abschnitten wird der gesellschaftlichen Wandel, der in der Colonial Modernity Koreas generiert wurde, exemplarisch erörtert.

1.4.1. Rekonfigurierung von Raum und Zeit

Das Chosŏn-Generalgouvernement führte seine Modernisierungsmaßnahmen entwicklungsdiktatorisch durch, um die bis dahin agrarisch geprägte koreanische Gesellschaft in ein modernes kapitalistisches System mit Marktwirtschaft zu transformieren und damit seine kolonialen Interessen zu verfolgen und abzusichern.

---

[177] Kim Chinkyun/Chŏng Kŭnsik (1997), S. 18 ff. ; Kim Hyegyŏng (2003), S. 202 ff.; Yu Sŏnyŏng (2006), S. 255 ff.

[178] Kim Yunsik verwendet oft die Metapher von Herr und Knecht für das Verhältnis von Kolonialregime und Koloniebürger. Vgl auch Yu Sŏnyŏng (2006), S. 286: Sie spricht von der Konkurrenz zwischen der *gelben Kolonialmacht* Japan und US-Amerikanismus in der Colonial Modernity Koreas. Nach ihr sahen die Koreaner ab den 1920er Jahren immer mehr in den USA, deren Produkte und Kultur nach Korea kamen, das Modell für die Modernisierung. Yu sieht darin die weitere Entwicklung Südkoreas schon angebahnt, das nach der Befreiung sich nach dem Modell der USA orientierte, tendenziell so stark, dass man von der Amerikanisierung nach der Befreiung spricht.

[179] Nach Chŏng Kŭngsik (2003, S. 45) sind die drei markantesten Umbruchzeiten in der koreanischen Geschichte: 1. die Herausbildung der antiken Staaten durch die Einführung der Gesetze und des Buddhismus im 3. und 4. Jahrhundert, 2. die neokonfuzianische Umorganisierung der Gesellschaft in den Anfängen der Chosŏn-Dynastie (1392), 3.Eingliederung Koreas in die kapitalistische Weltwirtschaft am Ende des 19. Jahrhundert.

Die erste reterritorialisierende[180] Modernisierungsmaßnahme war die Landvermessung, durchgeführt vom Kolonialregime zwischen 1910 bis 1918, in der Aufbauphase seiner kolonialen Restrukturierung. Durch diese und weitere Maßnahmen fiel nahezu die Hälfte des Bodens in die Hände von Großgrundbesitzern. Diese machten 3,1% der Landbevölkerung aus und besaßen 50,4% der Anbauflächen.[181] Zu ihnen gehörten die alten koreanischen Grundbesitzer oder die neuen japanischen Farmbetriebe, die von der East Asian Colonial Company [東洋拓植會社], einem halbstaatlichen Unternehmen, zu einem günstigen Preis und mit staatlich subventionierten Krediten den Boden erwerben konnten. Mittels der Schaffung von Großfarmen [nongjang] sollte die Rationalisierung der Landwirtschaft mit der Einführung von Technik, dem Einsatz verbesserten Saatguts und chemischen Düngern beschleunigt werden. Gewinnmaximierung und Kapitalakkumulation für Reinvestitionen wurden angestrebt, und dadurch wurde die Kommerzialisierung der Landwirtschaft in Gang gesetzt. Dieser Prozess ging mit aus dem Frühkapitalismus bekannten Folgen einher, von denen die Landbevölkerung direkt betroffen war. Über 80% der koreanischen Bevölkerung in der Kolonialzeit waren noch Bauern, davon mehr als die Hälfte Pachtbauern.[182] Über die Hälfte ihrer Erträge musste für die Pachtabgaben, Düngemittel und Saatgut aufgewendet werden. Nach der Statistik des Generalgouvernements von 1930 lebten über 60% der Landbevölkerung unter dem Existenzminimum.[183] Die noch selbständigen Kleinbauern wurden zu Pachtbauern. Über 40% der Pachtbauer mussten sich zusätzlich noch als Vertragslandarbeiter bei Großbauern [chiju] oder japanischen Farmern [nongjang] verdingen. Etwa 340 000 Familien blieben nach dem Verlust ihres Landes nur übrig, in abgelegenen Berggegenden eine Brandrodungswirtschaft zur Subsistenz zu betreiben. Viele wanderten in die Städte ab. Manche gaben ihr Bauerndasein nicht ganz auf und arbeiteten als saisonale Tagelöhner, die dann zwischen heimatlichem Land und der Stadt hin und her wanderten. Manche verließen die Heimat und gingen ins Ausland, meistens in die Mandschurei, das Grenzgebiet zu China oder nach Japan.[184]

Schon vor der Annexion übernahm Japan die Kontrolle über die kommerziell und militärisch wichtigen Eisenbahnstrecken.[185] Japan erwarb in den 1890er Jahren die Konzession

[180] Den Begriff übernehme ich von Ballantyne/Burton (2012).
[181] Vgl. Chŏng Chaejŏng (2001), S. 60: Demnach gehörten im Dezember 1918 rund 272 076 ha dem Generalgouvernement, rund 236 586 ha japanischen Farmern.
[182] Die Bevölkerungszahl in den 1910er Jahren wuerde vom Chosŏn Generalgouvernement auf 17 Millionen geschätzt, 1944 sind über 25 Millionen gezählt worden, vgl. dazu Chŏng Chinsŏng (1995), S. 364.
[183] Vgl. Cho Tonggŏl (2002), S. 367.
[184] Vgl. Kim Tongno (2009), S. 175.
[185] Vgl. ebd., S. 94 ff.; auch Ballantyne/Burton (2012), S. 371 ff.

für die erste Eisenbahnstrecke zwischen Chemulpo (Hafen des heutigen Inch'ŏn) und Kyŏngsŏng. Bis 1945 hatte Japan das Monopol auf dem Sektor der koreanischen Eisenbahn. Die Kyŏngin-Strecke (Seoul-Chemulpo) wurde 1899 in Betrieb genommen, 1905 die Kyŏngbu-Strecke (Seoul-Pusan), und dann wurden noch andere Strecken ausgebaut, die bis 1910 insgesamt über 1000 km lang wurden. Bis 1945 wurde das Eisenbahnnetz in Korea auf 5012 km ausgebaut. [186] Die Hauptstrecken Kyŏngin und Kyŏngbu wurden später an die Sibirische Strecke angeschlossen, was Japan die informelle Kolonisierung der Mandschurei möglich machte.[187]

Dadurch wurden die geographischen Räume viel näher zusammengerückt, was den Transport von Ressourcen, Arbeitskräften und Truppen begünstigte. Doch die moderne Infrastruktur war nicht nur für die effiziente Umsetzung der Kolonialpolitik nützlich, sondern begünstigte ebenso die Reisemöglichkeit. Reisen zu touristischen Zwecken und als Freizeitbeschäftigung im modernen Sinne wurden entdeckt.[188] Auch die Fluktuation der Bevölkerung durch die Emigration nahm zu. Das Kolonialregime förderte die Auswanderung der Koreaner in die Mandschurei.[189] Damit begann für die Koreaner das Zeitalter der Migration: Nach der Statistik des Chosŏn-Generalgouvernements von 1944 und 1945 lebten vier Millionen Koreaner im Ausland, das macht ein Sechstel der damaligen Bevölkerung Koreas aus.[190]

Auch der Begriff der Zeit wurde im Zuge der Modernisierung rationalisiert und reglementiert. 1912 führte das Generalgouvernement die standardisierte Zeit für Korea nach der Zeitlinie Tokios ein.[191] Für moderne Einrichtungen wie Schulen, Kino, Theater, Büros und Fabriken mit geregelten Arbeitszeiten und Akkordarbeit[192] und für moderne Verkehrs- und Kommunikationsmittel wurde die standardisierte Zeit unentbehrlich. So wie der 1896 im

---

[186] Vgl. Sin Yongha (2009), S. 55.

[187] Ballantyne/Burton (2012) sprechen von einem "Eisenbahnimperialismus" Japans bei der Halbkolonie der Mandschurei. Die wichtigste Strecke dafür war die Südmandschurische Eisenbahn, "eine entscheidende Transportroute und zentrale Handels- und Kommunikationsverbindung". (S. 371).

[188] Vgl. Han Kyŏngsu (2011), S. 623 f.

[189] Dies belegt ein an den Kaiser gerichteter Bericht vom Premierminister Tanaka vom 25. Juli 1927: "Das Eindringen der Koreaner in die Mandschurei und Mongolei ist für unser Reich sowohl militärisch als auch wirtschaftlich von so großer Bedeutung, daß unsere Regierung sie unbedingt unterstützen sollte, denn es schafft für unser Reich neue Möglichkeiten." Tanaka Giichi, Eingabe an den japanischen Kaiser über eine positive Politik gegen die Mandschurei und Mongolei, eingereicht am 25. Juli 1927 von Premierminister Tanaka, Woosung, Tung-chi Univ., 1932; hier zitiert nach Kim, Euik-Ok (1979), S. 135.

[190] Vgl. I Chunsik (2003), S. 255: Nach der Statistik des Chonsŏn-Generalgouvernements von 1944 belief sich die Bevölkerungszahl der Koreaner im Inland auf ca. 25 Millionen. 1945 lebten ca. 2,1 Millionen in Japan, 1,7 Millionen in China (davon 1,6 Millionen auf der Mandschurei), 0,2 Millionen in der Sowjetunion, 30 Tausend in den USA und sonstigen ausländischen Regionen. Das waren insgesamt 4 Millionen Koreaner.

[191] Vgl. Chŏng Kŭnsik (2006), S. 116; die Zeitlinie für Korea wurde erst 1950 nach Seoul geändert.

[192] Vgl. Kang Isu (1997), S. 144 ff. und 164 ff.

Zuge der Modernisierung des Großkoreanischen Kaisereichs eingeführte gregorianische Kalender nur sehr schleppend und zaghaft von der Bevölkerung angenommen wurde, setzte sich auch die standardisierte Zeit bei den Koreanern nur langsam durch.[193] Die meisten waren noch Bauern und hielten an dem altgewohnten Zeitgefühl und an dem Mondkalender fest, der im konkreten Lebenszusammenhang im Einklang mit der Natur und ihren Zyklen verwurzelt war. Demgemäß waren ihre Lebenszeiten ausgerichtet und Arbeits- und Mußephasen, Feiertage und Rituale nach einem natürlichen Rhythmus eingeteilt. Auch die überlieferte Kosmologie mit den zwölf Tierkreiszeichen spielte für die Zeiteinteilung im Alltag noch eine große Rolle. Dadurch ging die Umstellung von der naturorientieren und teilweise mystischen Zeitwahrnehmung auf die moderne mechanische Zeit nicht von einem auf den anderen Tag vonstatten. Mit öffentlichen Kampagnen versuchte das Generalgouvernement die moderne mechanische Zeit durchzusetzen. Ein Zeitungsartikel *Tag der Zeit wird festgesetzt* vom 9. Juni 1921 in der Tageszeitung *Ostasien* [Tonga] machte sich für die moderne mechanische Zeit stark:

(O-Zitat Nr.7)

> Am 10. Juni wird zu Mittag in Kyŏngsŏng der *Tag der Zeit* gestartet. Mit dem Ertönen der Sirene um 12 Uhr Mittag werden gleichzeitig aus allen Fabriken Signalpfeifen ertönen. In Kirchen oder öffentlichen Versammlungsorten werden um 12 Uhr Glocken geläutet. Die Präsidien der Provinzen und die Rathäuser der Städte werden Informationsbroschüren zum Tag der Zeit verteilen. In den Grundschulen wird über die Zeit unterrichtet, auch ein Lied der Zeit wird in den Schulen gesungen. Jährlich soll am *Tag der Zeit* an die Zeit gedacht werden. [...] In Kyŏngsŏng wird zum Zwecke der Vereinheitlichung der Zeit täglich die Mittags-Sirene ertönen. Wer aber dies versäumt, kann seine Uhr nicht mehr stellen. Deshalb kooperiert die Stadt Kyŏngsŏng mit dem Elektrizitätswerk, dass dieses immer zum selben Zeitpunkt den Strom einschaltet und ausschaltet, so dass jeder danach seine Uhr einstellen kann. [194]

Jährlich wurden am *Tag der Zeit* [ttae-ŭi kinyŏmil], dem 10. Juni, Flugblätter mit aufklärerischen Inhalten verteilt: Einhalten der Arbeitszeit und der Zeiten im Alltag, Funktionsweise der mechanischen Uhr, Wichtigkeit der Uhr als unentbehrliche Hilfe für das moderne Leben oder Sprüchen wie „Zeit ist Gold“, „Stell deine Uhr richtig!“ und „Haltet die Zeit ein!“. Die Rationalisierung der Zeit wurde nicht nur vom Generalgouvernement, von Behörden und der japanischen Uhrenindustrie, sondern auch von den koreanischen Intellektuellen propagiert. Ein Artikel von Kim Yŏnghŭi „Junge Männer Koreas, erkennt die Wichtigkeit der

[193] Chŏng Kŭnsik (2006), S. 113.
[194] Zitiert nach Chu Chino u.a. (2010) S. 292.

Zeit!“ [ch’ŏng’nyŏnjegun-ege sigan-ŭi kuiham-ŭl koham] von 1921 appellierte an junge Männer, sie sollen die Zeit effizient nutzen, Faulenzerei hinter sich lassen und sich an die Zeit halten.[195] Diese Kampagnen fanden sich in allen Printmedien. Oft erschienen Serienartikel, die abwechselnd von namhaften Autoren verfasst wurden. Meistens waren sie in der Rhetorik der Dichotomie gehalten: neu vs. alt im Sinne westlich vs. asiatisch, fortgeschritten vs. rückständig, zivilisiert vs. primitiv.

Gepriesen wird mit dem Hochhalten der mechanischen Zeit aus dem Westen die Beschleunigung der Zeit, um die verspätete Modernisierung schnell nachzuholen. Die tradierte Zeitwahrnehmung, orientiert nach Natur- und Lebenszyklen, galt als rückständig, Faulenzerei und Zeitvergeudung und war daher zu bekämpfen.[196]

1.4.2. Urbanisierung und Kolonialstädte

Auch in Korea stand die Colonial Modernity in enger Wechselbeziehung mit der Urbanisierung.[197] Zwar begann sie schon in der Zeit der Kabo-Reformen 1894-1896[198], aber erst das Generalgouvernement führte die Urbanisierung im Sinne der modernen Städteplanung systematisch durch. Der Anteil der Stadtbevölkerung Koreas lag zu Beginn der Kolonialzeit bei 3-5% und stieg in der ersten Hälfte der 1940er Jahre auf 15-21%.[199]

---

[195] Der Artikel erschien 1921 in dem monatlichen Magazin *Kaebyŏk;* zitiert nach Chŏng Kŭnsik (2006), S. 111.

[196] Nach meiner Einschätzung beginnt hier die Ppali-ppali (wörtlich übersetzt: Schnell-schnell!) – Mentalität der Koreaner, die in der jetzigen Spätmoderne mit ihrer Schattenseite zu kämpfen haben. Ein *Zeit*-Artikel anlässlich des Schiffsunglücks Sewol im April 2014 weist auf die Ppali- Ppali-Mentalität der Koreaner hin, die zu enormen Sicherheitslücken und zu verheerenden Unfällen führt.

[197] In der Kolonialforschung ist der enge Zusammenhang zwischen Urbanisierung und Kolonialisierung unbestritten. So z.B. die aktuellste Studie von Kim Paekgyŏng (2009), der in Anlehnung an die Urbanisierungstheorie von Anthoniy King und an den Postkolonialismus von Foucault und Bhabha die Urbanisierung Seouls in der koreanischen Kolonialzeit untersucht Er hebt die Dual City als die grundlegende Struktur Seouls hervor und erläutert ihren Hintergrund, ihre transnationale Universalität und die koreaspezifischen Besonderheiten.

[198] Kim Yŏnggŭn (2004), S. 42 f. Die alten Verwaltungseinheiten von 23 *pu* wurden in 1 *tobu* (Hansŏng, heutiges Seoul), 13 *do* (Provinzen) und 1 *mok* (Insel Cheju) überführt. In den Hauptstädten von 13 Provinzen [subu 首府] wurden moderne Einrichtungen und Gebäude aufgebaut: Verwaltung, Gericht, Ämter, Verkehrsnetze, Schulen und sonstige soziale Räume. Die Einführung modernen Technik und Telekommunikation schritt mit folgenden markanten Daten voran: Die Post 1884, Beginn der Elektrifizierung 1887, das Telegramm 1885, das Telefon 1891 im Palast und 1902 zur allgemeinen Nutzung freigegeben (13 Nutzer zu Beginn), die Straßenbahn 1899.

[199] Man geht hier von der Definition aus, dass ein Ort eine Einwohnerzahl Zwanzigtausend überschritten hat. Vgl. Ko Sŏkgyu (2004), S. 9 f.

Das Generalgouvernement förderte die Urbanisierung zuerst und vornehmlich in Zentren, die für den Transport bestimmter Ressourcen, den gezielten Aufbau bestimmter Industriezweige oder für die Ansiedlung von Japanern in Korea günstig waren, oder in denen bereits ein Japaner-Viertel (Händler, Großbauern, Militär usw.) vorhanden war. Dies sieht man an der 1913 durchgeführten administrativen Umstrukturierung, bei der das Generalgouvernement landesweit zwölf *pu* [府] als Verwaltungseinheiten festlegte, die der heutigen Stadt *si* [市] entsprechen.[200] Die meisten von ihnen waren Hafenstädte, also günstig für den Transport. Zudem wurden sie nach und nach an das neu entstehende Eisenbahnnetz angeschlossen. Es waren eben die Orte, die in den 1880er bis 1900er Jahren für den internationalen Handel geöffnet wurden. Die meisten Ausländer in den Ausländerbezirken waren Japaner. Folgende Städte sind hier zu nennen: Pusan (1876), Wŏnsan (1880), Inch'ŏn (1883), Mokp'o (1897), Chinnamp'o (1897), Kunsan (1899), Sŏngjin (1899), Masan (1899), Yongamp'o (1904), Ch'ŏngjin (1908), Hansŏng (1882), Yongsan (1884), Kyŏnghŭng (1888), P'yŏngyang (1899), Ŭiju (1904).[201] Die Modernisierungsmaßnahmen des Generalgouvernements wie der Aufbau der Infrastruktur (Elektrizität, Verkehrs- und Telekommunikationsnetze, Wasserkanäle), die Industrialisierung, moderne soziale und kommerzielle Institutionen wie Schulen, Krankenhäuser, Fabriken, Kaufhäuser, Verlage konzentrierten sich in erster Linie auf die genannten Kolonialstädte.

Diese Kolonialstädte expandierten schnell.[202] Die Kolonialhauptstadt Kyŏngsŏng ist das auffälligste Beispiel dafür.[203] Noch Mitte der 1910er Jahre war Kyŏngsŏng eine mittelgroße Stadt, umgeben von alten Stadtmauern und -toren mit knapp zweihunderttausend Einwohnern.[204] Aber schon Mitte der 1930er Jahre war sie die siebtgrößte Stadt im japanischen Imperium nach Tokio, Osaka, Nagoya, Koke, Yokohama und Kyoto. Ihre Fläche war um das

[200] Ko Sŏkgyu (2004), S. 10 f.

[201] Gleichzeitig wurden die traditionalen Städte vernachlässigt und dem Gang der eigenen Entwicklung überlassen, vgl. dazu: Kim Yŏnggŭn (2004), S. 42 f. Dies betrifft zum Beispiel die alten Hauptstädte der 13 Provinzen, Suwŏn (Provinz Kyŏnggi), Ch'ŏngju (Provinz Ch'ungbuk), Kongju (Provinz Ch'ungnam), Chŏnju (Chŏnbuk), Kwangju (Provinz Chŏlla), Taegu (Provinz Kyŏngbuk), Chinju (Provinz Südkyŏngsang) Haeju (Provinz Hwanghae), P'yŏngyang (Provinz Südp'yŏngan), Chŏngju (Provinz Nord p'yŏngan), Ch'unch'ŏn (Provinz Kangwŏn), Hamhŭng (Provinz Südhamkyŏng) und Kyŏngsŏng (Provinz Nordhamkyŏng). Vgl. Ko Sŏkgyu (2004), S. 9 ff.; Kim Yŏnggŭn (2004), S. 43 ff.

[202] Ko Sŏkgyu (2004), S. 12; Mokp'o zum Beispiel, ein unscheinbarer Ort mit einem kleinen Fischerhafen von geradem zehntausend Einwohnern Anfang der 1910er Jahre, war Anfang der 1940er Jahre eine siebenfach größere Stadt mit beinahe siebzigtausend Einwohnern.

[203] Das Generalgouvernement nahm die Stadt Hansŏng, die bis dahin als Haupt- und Residenzstadt des Chosŏn-Königreichs (1392-1910) fungiert hatte, zur Hauptstadt der koreanischen Kolonie und nannte sie in Kyŏngsŏng um. Dies ist die heutige Hauptstadt Seoul.

[204] Kim Paekgyŏng (2009), S. 65.

3,5-fache größer als zu Beginn der 1910er Jahre.[205] 1936 erreichte die Einwohnerzahl 650.000 und 1945 eine Million.[206] Durch die Errichtung markanter, repräsentativer Bauten, dem Generalgouvernement (1926), dem Rathaus (1926), dem Gerichtsgebäude (1928), dem Hauptbahnhof Kyŏngsŏng (1925), der Imperial-Universität Kyŏngsŏng (1924) im pompösen Kolonialstil, dem Chosŏn Shinto-Schrein (1925), dem Japaner-Viertel im traditionell-japanischem Stil, dem Kyŏngsŏng-Stadtbürgertheater (1935), dem Kyŏngsŏng-Sportstadion (1925) im funktionell-modernen Baustil und durch Hochhäuser veränderte Kyŏngsŏng sein Antlitz von der alten Königsresidenz zu einer Kolonialhauptstadt. Gebäude im Kolonialstil und moderne Gebäude für Schulen, Krankenhäuser und andere Einrichtungen sowie Hochhäuser mit modernen Büros überschatteten die alten Paläste, Stadtmauern und -tore, die teilweise umgebaut oder zu allgemeinzugänglichen Parks, Zoos oder Versammlungsplätzen[207] umfunktioniert wurden. Die nachts mit Laternen beleuchteten Hauptstraßen, in denen sich die repräsentativen Bauten befanden, wurden nach dem Stil der Haussmann-Straßen[208] gebaut. Sie waren mit modernen Verkehrsmitteln befahrbar und in regelmäßiger Gitternetz-Form. Darauf fuhren moderne Verkehrsmittel wie Trambahnen, Busse und Autos, während man in den kleinen Gassen hinter den Hauptstraßen noch immer Sänften und Rikschas sah.[209]

Zudem wurde die gesellschaftliche Transformation in eine Marktwirtschaft immer augenfälliger, gepaart mit der Einfuhr moderner Konsumwaren, der Massenkultur und des Lebensstils aus dem Westen und aus dem Mutterland Japan. Diese Entwicklung wurde in den Kolonialstädten, besonders in Kyŏngsŏng, in dem konsum- und massenkulturfreudigen Zeitraum von der Mitte der 1920er Jahre bis etwa zur Generalmobilmachung von 1938 unübersehbar. Als Wahrzeichen dafür wird in der Kolonialforschung die Entstehung der modernen Kaufhausketten genannt. Die Investitionen der großen japanischen Konzerne, der Zaibatsu,

[205] Die Fläche der Kolonialhauptstadt, die zu Beginn der Koloniezeit sich auf 36,18 km² bemessen hatte, war im Jahr 1936 auf 136 km² expandiert, wovon das Generalgouvernement für seine 1936 aufgestellte Stadtplanung ausging. Vgl. das Online-Kulturlexikon: http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1766123&cid=4521&categoryId=4521.

[206] Kim Paekgyŏng (2009), S. 426 f.

[207] Viele Königsgräber mit Gartenanlagen wurden als Park umfunktioniert, die Hauptresidenz der Chosŏn-Könige, der Kyŏngbok-Palast, wurde als Expoausstellung mit Kolonialwaren und als Museum genutzt. Die Palast Ch'anggyŏng wurde in einen Zoo umgebaut.

[208] Georges-Eugène Haussmann (geb. 1809 †1891), während seiner Zeit als Präfekt von Paris wurde Paris radikal umgestaltet.

[209] Die hybriden Lebensformen wurden alltäglich und durchdrangen die Ess- und Wohnkultur, doch am augenfälligsten war es bei der Frauenmode. Die Hybridisierung betraf nicht nur Koreaner, sondern auch die umgesiedelten Japaner. Ein Beispiel dafür findet man in ihrer Wohnkultur. Die Japaner, die anfangs in Häusern im japanischen Stil wohnten, bevorzugten immer mehr den Mischstil aus japanischem und koreanischem Haus, der dem koreanischen Klima angemessener und dadurch praktischer war.

nahmen zu und sie modernisierten ihre Verkaufsstrategien, indem sie das moderne Kaufhaussystem [paekhwajŏm] auch in die koreanische Kolonie einführten. Das erste moderne Kaufhaus war die Kyŏngsŏng-Filiale des japanischen Unternehmens *Mitsukoshi*, die 1929 in dem sogenannten Südviertel [Namch'on] Kyŏngsŏngs, dem Japaner-Viertel, eröffnet wurde. Darauf folgten andere Kaufhäuser japanischer Unternehmen: Minakai [三中井] (1932), Hirada [平田](1926), Chojiya [丁子屋] (1939), die alle im Japaner-Viertel eröffnet wurden. Im Nordviertel [pukch'on] Kyŏngsŏngs, dem Koreaner-Viertel, wurde 1931 ein Kaufhaus des koreanischen Unternehmers Hwasin[210] eröffnet. Fünf Kaufhäuser in Kyŏngsŏng für 400.000 Einwohner war für die damaligen Verhältnisse unverhältnismäßig viel im Vergleich zu japanischen Großstädten.[211] Die Kaufhäuser zielten mit einem unterschiedlichen Angebot auf verschiedenes Publikum: *Mitsukoshi* mit Luxusartikel aus dem Westen auf das Publikum aus der reichsten Schicht, meistens Japaner, aber auch eine Handvoll reicher Koreaner, in das Hwasin gingen ausschließlich Koreaner mit schwacher Kaufkraft.

Das moderne Kaufhaus *Mitsukoshi* zog 1934 in ein neues vierstöckiges, modernes Gebäude mit Dachgarten. Das war damals eine ungeheure Attraktion, in Massen strömten die Menschen, von der glitzernden Warenwelt angelockt, herbei, nicht nur die Japaner aus dem von ihnen bewohnten Südviertel Seouls, sondern auch viele Koreaner aus dem ärmeren Nordviertel pilgerten zum Südviertel, um die zum Greifen nahen modernen Waren aus Übersee anzuschauen und das exotische Ambiente mitzuerleben. Manche Koreaner reisten sogar aus den Provinzen eigens dafür an. Desweiteren kamen Cafés und Tearooms als soziale Orte der modernen Stadt nach Korea, zunächst im südlichen Japaner-Viertel, dann auch im nördlichen Koreaner-Viertel. Sie wurden neben Kinos und Theater zum Inbegriff der Moderne. Seit Anfang der 1930er Jahre, als die Urbanisierung immer stärker visuell wahrnehmbarer wurde, [212] schwappten die westlichen, städtischen Lebensformen auch in die Kolonie über. Kaufhaus, Café, Hollywoodfilme und Jazz waren die Wahrzeichen der städtischen Konsumkultur, was nicht nur einen Wandel der Gesellschaft bedeutete, sondern auch mit einem Wandel des Life Style und des Bewusstseins einherging. Zu den westlichen Stilen gehörten auch die passenden

[210] Es existierte noch ein koreanisches Kaufhaus namens Tonga in dieser Zeit, es wurde aber nach einem harten Konkurrenzkampf von Hwasin durch eine Fusion übernommen.
[211] Zum Beispiel hatte 1934 Nagoya in Japan nur vier Kaufhäuser für eine Million Einwohner, Kobe drei für 850 Tausend Einwohner. Die Angaben stammen von Kim Paekgyŏng (2009), S. 502.
[212] O Chinsŏk (2004), S. 123.

Outfits, weshalb die Mode und Haarmode der Frauen nicht nur für damalige Frauenzeitschriften wichtige Themen waren.[213] Ihre Nutznießer waren jedoch außer der angesiedelten Japaner nur eine ganz kleine Minderheit von Koreanern in Kyŏngsŏng. Es waren Frauen, Schüler und Studenten in den Städten, die Zeit und Geld dafür hatten. Sie waren Familienangehörige der dünnen Mittelschicht, die als Angestellte in unteren Bereichen bei Behörden, Eisenbahngesellschaften, Banken, Läden, Büros und Zeitungsverlagen arbeiteten.

Kyŏngsŏng war in den 1930er Jahren eine typische Kolonialhauptstadt mit funktionell differenzierten Zentren. Im Norden bildete sich mit den Gebäuden des Generalgouvernements und des Rathauses das Verwaltungszentrum um das Stadttor Kwanghwamun herum. Im Süden war das Handels- und Bankenzentrum einschließlich der Dienstleistungsunternehmen und Einkaufsstraßen mit Luxus- und Modeartikeln. Nicht weit von hier, in dem neu erschlossenen Gebiet Yongsan, war das Militär stationiert.

Nicht nur die heutige Kolonialforschung beschreibt die innerstädtische Struktur der koreanischen Kolonialstädte mit dem Begriff *Dual City,* [214] sondern dessen waren sich schon die koreanischen Intellektuellen von damals bewusst.[215] Es gab jedoch diesbezüglich keine sichtbaren Grenzen oder Gesetze. Die *Dual City* in Kyŏngsŏng mit der natürlichen Trennlinie des Bachs Ch'ŏng'gye war im Kern schon seit der Zeit Chosŏns vorhanden: Im Nordviertel war die Wohngegend der etablierten Yangbans mit hohen Beamtenposten. Auch die Paläste mit großflächigen Plätzen davor und Straßen mit Märkten und Läden mit erlesenen Waren aus allen Regionen, die die Paläste belieferten, waren dort. Das Südviertel um den Berg Namsan und das Südstadttor war das neue Stadtgebiet für oppositionelle, jüngere Yangbans und fahrende Händler. Diese Gegend galt als rückständiger und ärmer als der Norden.

Diese Qualitätsskala drehte sich in der Kolonialzeit um: Das Südviertel mit dem ursprünglich ganz kleinen Japanerviertel[216] wuchs schnell zu einem Stadtteil heran, in dem Infrastruktur mit moderner Technik und Kaufhäuser mit glitzernden, exotischen Konsumwaren

---

[213] Kim Paekgyŏng (2009), S. 486.

[214] Das *Dual City* findet sich in den meisten Städten, die von europäischen Kolonialmächten in ihren Kolonien aufgebaut wurden: Kairo, Delhi und Algier, Casablanca, Pondicherry usw. Einhellig greifen die koreanischen Kolonialforscher auf den Begriff Dual City zurück, der in der westlichen Urbanisierungsforschung geprägt wurde: Kim Paekgyŏng (2009), S. 131 ff., Ko Sŏkgyu (2004), S. 9 ff.; Kim Yŏnggŭn (2004), S. 43 ff.; O Chinsŏk (2004), S. 129; Kim Kiho et al. (2003), S. 11 ff.

[215] "Brüder, schaut! Das Nordviertel ist völlig anders als das Südviertel! Warum nur?" [Hyŏngjeyŏ namch'onŭi sisŏrŭn chŏrŏhagonŭl pukch'onŭn wae imoyangimnikka?] in 개벽, Märzausgabe 1922; "Glanz auf Straßen im Südviertel, Elend auf Straßen im rückständigen Nordviertel" [Namch'onsigaŭi kŭksŏng, nakhudoin pukch'onŭi ch'amsang] in 개벽, Juniausgabe 1924.

[216] Der Kern des Japanerviertels entstand schon im 17. Jahrhundert nach dem siebenjährigen Imjin-Krieg mit Japan, verursacht durch die Hideyoshi-Invasion (1592); vgl. das Online-Kulturlexikon: http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1766123&cid=4521&categoryId=4521, S. 132.

aus Übersee zuerst gebaut wurden. Das Südviertel mit auch nachts hellbeleuchteten Straßen stand für die *Zivilisation* und galt als modern, reich und sauber. Das Nordviertel dagegen war traditionell-koreanisch, rückständig, schmutzig, nachts noch stockdunkel, arm und mit Wasser und Kanalisation schlecht versorgt.[217] So pilgerten die Koloniebürger aus dem Norden in das Südviertel der Japaner, um die *Zivilisation des Imperiums* einmal zu besichtigen. Das *Herumbummeln im Südviertel*, das sogenannte *honbura*, wurde zu einem der Modephänomene in den 1930er Jahren.[218] Die moderne Stadt mit all den schillernden Konsumangeboten war für die meisten Koloniebürger eine *Exotik* zum Besichtigen[219], deren Genuss Illusion blieb. Dies untermauert eine 1938 erhobene Statistik, nach der 71% der in Korea angesiedelten Japaner[220] in den fünfzig Städten des kolonialen Koreas lebten, im Gegensatz zu nur 11,5% der Koreaner.[221] Dies war eine Konsequenz der Städtepolitik des Generalgouvernements, aber auch eine Folge der damaligen kolonialen Verhältnisse und der noch nicht vollendeten Modernisierung. Die Segregationsgrenze verlief aber nicht nur ethnisch, sondern war auch eine Arm-und-Reich-Grenze. In dem Maße der zunehmenden Abwanderung der Landbevölkerung in die Großstadt Kyŏngsŏng seit Mitte der 1920er Jahre[222] wuchsen an den Stadträndern auch die Slums der ehemaligen Bauern, Tagelöhner, Arbeitslosen und Bettler mit primitivsten Behausungen [t'omaktchip].[223]

Die *Dual City*, die Siedlungen der Kolonialherren und ihre Gewerbe von den Einheimischen trennte, ermöglichte den beiden Ethnien den Alltag erträglich zu gestalten.[224] Zugleich machte sie auch den Gegensatz von zivilisiert/modern/fortgeschritten/sauber gegen primitiv/indigen/rückständig/unhygienisch visuell erlebbar [225]. So durfte keinem im Südviertel

---

[217] In einigen Zeitungsartikeln war die Rede von üblen Gerüchen im Nordviertel, was auf die schlechte Kanalisation des Abwassers zurückzuführen war. Auch die Wasserversorgung war im Norden viel schlechter, denn das Leitungswasser, eine Innovation damals, war so teuer, dass die meisten Koreaner es kaum bezahlen konnten. So nutzen 98 % der Japaner in Kyŏngsŏng das Leitungswasser, aber nur etwa 32 % der Koreaner, der Rest nutzen noch immer Wasser aus Brunnen und Bächen.

[218] Kim Paekgyŏng (2009), S. 501.

[219] Vgl. Sorensen, Clark (1999), S. 307.

[220] Die Zahl der umgesiedelten Japaner belief sich auf rund 70 000 im Jahr 1940, dies machte knapp 3,2% der gesamten Bevölkerung damals aus. Die Zahlen sind entnommen aus Eggert/Plassen (2005), S. 135.

[221] Ko Sŏkgyu (2004), S. 12.

[222] Als weitere Gründe für den Bevölkerungszustrom werden 1. viele Firmengründungen durch die Aufhebung der Firmengesetze [hoisaryŏng] 1920 genannt, die jegliche Firmengründung in den 1910er Jahren der rigiden Kontrolle unterwarf, so dass nur wenige Firmen gegründet wurden. 2. wird die Eröffnung der Imperial-Universität Kyŏngsŏng 1924 als weiterer Grund dafür genannt. Vgl. Kim Paekgyŏng (2009), S. 489.

[223] Die Zahl der Slumbewohner *tomangmin* belief sich nach der Statistik des Generalgouvernements von 1940 auf 16 344 Personen in Kyŏngsŏng. Eine inoffizielle Angabe schätzt sie aber auf über 36 000 Personen in der Kolonialhauptstadt um diese Zeit. Vgl. das Online-Kulturlexikon: http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1766123&cid=4521&categoryId=4521, S. 81.

[224] Kim Paekgyŏng (2009), S. 513.

[225] Ebd.

herumbummelnden Koloniebürger der sichtbare Unterschied zwischen dem Südviertel der Japaner und dem Nordviertel der Koreaner entgangen sein.

1.4.3. Familie

Die Familie, die in der agrarisch geprägten Vormoderne als eine wirtschaftliche Einheit auf dem Land fungiert hatte, war im Wandel begriffen. Die zunehmende Kommerzialisierung der Landwirtschaft, die Industrialisierung und der Pauperismus trieben die Familien auf dem Lande auseinander[226]: Der Anteil der Bauernfamilien, in den 1910er Jahren über 80%, sank kontinuierlich bis auf 68% in den 1940er Jahren. Für besseres Geld wanderten Menschen, meistens Männer, in die Stadt oder ins Ausland, manche auch aus politischen Gründen für antikoloniales Engagement, manche von ihnen kehrten nicht wieder zurück. Frauen mussten sich von vermissten Ehemännern scheiden lassen, um sich für eine neue Ehe freizumachen, damals eine finanzielle Sicherheit für Frauen, für die sich sonst keine nennenswerte Erwerbsmöglichkeit bot. Ein Indiz dafür ist die zunehmende Scheidungsquote in der Kolonialzeit.[227] Aber auch junge Mädchen im Alter von 15 bis 20 wanderten in die Stadt[228], um sich dort einen Lebensunterhalt für sich und für ihre Familien zu verdienen. Meistens arbeiteten sie in den Fabriken unter schlechten frühkapitalistischen Verhältnissen für extrem niedrigen Lohn. Doch gemäß dem noch immer hohen Bevölkerungsanteil im agrarischen Sektor ist darauf zu schließen, dass auch der größte Teil der Frauen in der Kolonialzeit noch immer im ländlichen Raum als Hausfrauen und landwirtschaftliche Arbeiterinnen lebte.[229]

Die patriarchalische Familie, die in der ganzen Chosŏn-Dynastie der soziale Raum für das tägliche Praktizieren, die Tradierung und Verinnerlichung der neokonfuzianischen Standesordnung[230] war, passte nicht mehr in die Zeit. Schon in der *Aufklärungszeit* erhoben die koreanischen Intellektuellen Einwände gegen die herkömmliche Familienstruktur, in der die Hierarchie sexistisch bestimmt war und Frauen eine sozial niedrigere Stellung hatten. Sie galt nun als rückständig und reformbedürftig. Es wurden das Recht auf Wiederheirat der Witwen,

---

[226] Vgl. das Kapitel "Rekonfigurierung von Raum und Zeit" in dieser Arbeit.

[227] Kim Kyŏngil (2009), S. 508; nach seiner Erfassung lag die Scheidungsquote 1911 bei 5,6 % und 1938 bei 8,1 %. *Jahresbericht der Statistik vom Chosŏn Generalgouvernement*, zusammengestellt vom Autor.

[228] In dem Zusammenhang spricht Kim Eui-Ok von Menschenhandel, der zwischen verarmten Vätern in den ländlichen Gegenden und Vermittlern zustanden gekommen sei. Auch das Problem der Comfort Women war in dem Pauperismus der ländlichen Gegend angesiedelt, die oft durch dubiose Anwerber mit dem Versprechen gut bezahlter Arbeit angelockt und an die Front verschleppt wurden. Vgl. Kim, Eui-Ok (1979).

[229] Die Anzahl der auf dem Land lebenden Frauen belief sich im Jahr 1927 schätzungsweise auf rund acht Millionen bei einer Gesamtbevölkerungszahl von 19 Millionen; vgl. Yi Songhŭi (1994), S. 88.

[230] Chŏng Kŭngsik (2003).

das Verbot der Frühheirat und der Polygamie gefordert, was in den Kabo-Reformen verkündet wurde. Besonders im Hinblick auf die Konstitution einer modernen Nation sollten auch die Frauen für die Modernisierung aufgeklärt werden, man sollte ihnen moderne Bildung ermöglichen und modernes Wissen vermitteln, damit sie ihre Aufgaben als Mutter und Hausfrau nach modernen Maßstäben erfüllen könnten.[231]

Die kritische Position gegenüber der überkommenen Familienstruktur war ein immer wiederkehrendes Thema in den Printmedien.[232] Es ist die Rede von der Befreiung der Frauen [yŏsŏnghaebang] aus den Zwängen der konfuzianischen Familie. Propagiert wurde die Ablösung der konfuzianischen stamm-fokussierten Clan-Familie [munjung], die die Individuen mit den moralischen Forderungen wie Pietät [hyo 孝] und Gehorsam gegenüber Eltern und Männern unterjochte. Plädiert wurde für die Kleinfamilie, bestehend aus mündigen und selbstständigen Individuen[233], die sich aus freiem Willen für Ehe und Familie entscheiden. Die Frühheirat und die arrangierte Ehe wurden damit angeprangert.

Auch die Maßnahmen des Kolonialregimes bezüglich der Familie förderten tendenziell die Kleinfamilie [sogajŏng]. Die 1922 erlassene *Verordnung der Chosŏn-Familienregister* [chosŏn hojŏknyŏng] war geradezu eine rechtliche Absage an die überkommene konfuzianische stamm-fokussierte Familienstruktur[234], in der die Eltern im Zentrum standen. Damit wurde die Kleinfamilie vom Kolonialregime auch rechtlich verankert.[235] Nach dieser Verordnung bestand eine Familie aus dem Haushaltsvorsteher [hoju], einem Mann, seiner Frau und Kindern. Das Familienregistersystem [hojŏkjedo][236] ging auf die in Japan in der Meiji-Zeit gegründete und praktizierte Politik der Familie [家 ije] als Kerneinheit des Staates zurück, was wiederum mit der japanischen Staatsideologie einherging, jede Familie sei das Kleinfor-

[231] Pyŏn Wŏnnim (1995), S. 23.
[232] Kim Kyŏngil (2009), S. 517 ff.
[233] Kim Hyegyŏng (2003), S. 209.
[234] In der neokonfuzianischen Familienstruktur der Vormoderne stand der Stamm [munjung] oder Clan der Männerlinie im Zentrum. Der Stammhalter lebte mit den Eltern und seiner Familie und war verpflichtet das Totenritual [chesa] für die Ahnen des Stamms abzuhalten. Die anderen Söhne lebten nach der Heirat in einem eigenen Haushalt. Dennoch lebte der ganze Familienstamm in einem engen Netz der wirtschaftlichen und sozialen Abhängigkeit in der räumlichen Nachbarschaft.
[235] Nach der Verordnung des Chosŏn-Zivilgesetzes, erlassen vom Generalgouvernement im März und in Kraft getreten im April 1912, hieß es im Paragraph 11: Familien- und Verwandtenangelegenheiten Chosŏns sind nach seinem Brauch [kwansŭp] zu regeln. Aber mit der Einführung der Verordnung von 1922 wurde das japanische Familienregistersystem [Hojŏkjedo] auf den bestehenden traditionalen Brauch Chosŏns aufgepfropft. Yang Hyŏna (2003), S. 235.
[236] Es wurde erst im März 2005 abgeschafft.

mat des hierarchischen kaiserlichen Staates, umgekehrt sei der kaiserliche Staat das Großformat einer Familie.[237] Das Familienregister wurde nun auch in der Kolonie eingeführt.[238] Diese Reglung löste rechtlich die Familie aus dem größeren Stammeszusammenhang und förderte die Kleinfamilie. Die Frau der modernen Kleinfamilie war von den Pflichten und Zwängen befreit, die eine Frau in der herkömmlichen Clan-Familie hatte. Das änderte aber kaum die rechtliche und soziale Stellung der Frau, da der Haushaltsvorsteher, der Mann, allein rechtlich freie Handlungsräume hatte. Der Frau dagegen wurden alle rechtlichen Handlungen abgesprochen, sie hatte den gleichen Status wie ein Entmündigter.[239] Nach der kolonialen Familienideologie der harmonischen Kleinfamilie, die in der Öffentlichkeit als *sweet home* hochgehalten wurde, sah man die ideale aufgeklärte Frau in der Doppelrolle als *gute Ehefrau und weise Mutter* [yangch'ŏhyŏnmo].

1.4.4. *New Women*

Die erste Frauenschule Ewha [Ihwa hakttang] wurde auf Initiative der methodistischen US-Missionarin Mary F. Scranton 1886 in Hansŏng (heute Seoul) und später dann in anderen Städten der Provinzen errichtet.[240] Weitere missionarische Schulen folgten.[241] Die koreanische Regierung reagierte erst später, im Jahr1908, auf den Druck der koreanischen Frauenvereinigungen und eröffnete die erste staatliche Frauenschule.[242] Im selben Jahr wurden auf Verordnung der Regierung auch Mädchenklassen bei den allgemeinen Grundschulen [pot'onghakkyo] eingerichtet. Aber das Schulangebot für Mädchen wurde von den Eltern nur zögerlich angenommen.[243] Noch bis zur Ersten-März-Unabhängigkeitsbewegung 1919 sah

---

[237] Kim Hyegyŏng (2003), S. 213 ff.

[238] http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1394896&cid=3278&categoryId=3781

[239] Vgl. Kim Kyŏngil (2009), S. 516: Nach dem Zivilrecht (minbŏp) des Kolonialregimes, Paragraph 14, ist die Ehefrau rechtlich "eine handlungsunfähige Person (munŭngryŏkja)", gleich einem "Entmündigten"(禁治産者 kŭmch'isanja) oder "Halbentmündigten" (俊禁治産者 chungŭmch'isanja). Dieses die Frauen diskriminierende Gesetz wurde 1947 nach der Befreiung abgeschafft; vgl. auch Kim Hyegyŏng (2003), S. 213 f.

[240] Diese Allgemeinschule wurde im Lauf der Zeit ausdifferenziert: 1904 die Ehwa-Mittelschule, 1908 die Grund- und Oberschule und schließlich 1910 die Ehwa-Frauenuniversität. Auch die US-Presbyterianer eröffneten allgemeine Frauenschulen in Korea, zuerst 1887 in Hansŏng, 1903 in P'yŏngyang, 1904 in Mokpo.

[241] 1887 Presbyterianische Chŏngsin-Frauenschule.

[242] Schon 1898 gründeten die Frauen der Yangban in Seoul auf Anregung des Verbandes der Unabhängigkeit [Tog'niphyŏphoi] die erste Frauenvereinigung [Ch'anyanghoi] zum Zwecke der Gründung einer staatlichen Frauenschule und übten von da an Druck auf die koreanische Regierung aus. Vgl. Online-Großlexikon der Nationalen Kultur Koreas [minjomunhwadaebaikgwa]: http://terms.naver.com/entry.nhn?cid, unter dem Schlagwort „yŏsŏngundong“.

[243] Ausgehend vom Einschulungsalter von 6 bis 11 Jahren lag die Einschulungsquote der Mädchen bei 0,4% im Jahr 1912, 1,2% im Jahr 1920, 4,5% im Jahr 1924, 16,2% im Jahr 1938 und 29,1% im Jahr 1941. Vgl. Kim Sujin (2009), S. 62.

man in Korea nur wenige Frauen auf der Straße. Auch im Hinblick auf Unterrichtsziele und -inhalte bei Mädchen gab es andere Vorgaben als bei männlichen Schülern. Das Kolonialregime zum Beispiel setzte als Ziel der Höheren Frauenschule[244] die Bildung der "Frauentugend" [pudŏk 婦德] und den "Erwerb von praktischem Wissen und Fähigkeiten für den Hausfrauenalltag". Das war bei der missionarischen Frauen-Schule Ehwa [Ihwa hakttang] [245] und den privaten Frauen-Schulen[246] nicht anders. Bei allen Schulen für Mädchen war das Ziel die Herausbildung "tugendhafter Hausfrauen"[mobŏmjŏkin chubu]. [247] Dies schlug sich auch in der Auswahl der Schulfächer nieder: Neben den Kernfächern Sprachen und Mathematik waren Haushalt [kasa] (Nähen, Stricken, Kochen) und Haushaltsführung [kajŏng] die Schulfächer für die Mädchen.[248] Im Schulfach Ethik [susin 修身] wurden die typisch patriarchalischen Werte der tugendhaften Frau vermittelt: Sexuelle Treue [chŏngjŏl 情節], Gehorsam, Fleiß und Zuverlässigkeit[249], was einer Stelle im Ethikbuch, das das Generalgouvernement herausgab, wörtlich zu entnehmen ist:

(O-Zitat Nr.8)

> [...] wenn eine Frau nicht auf die Anweisungen ihrer Eltern folgt, wenn eine Ehefrau ihrem Mann nicht gehorsam ist, dann kommen die Ordnung und der Frieden der Familie abhanden.[250]

In den 1920er Jahren waren bedingt durch neue gesellschaftliche Faktoren Frauen in der Öffentlichkeit in immer höherem Ausmaß präsent. Mit der ansteigenden Einschulungsquote der Mädchen sah man mehr Schülerinnen, aber auch berufstätige Frauen auf der Straße. Ihre Kleidung und Frisuren trugen sie im westlichen Stil oder auch im Mischstil. Dieser Wandel erregte öffentliche Aufmerksamkeit. Für eine bessere Wahrnehmung der Frau und ihrer Angelegenheiten sorgten besonders die Zeitungen und Zeitschriften, die ab den 1920er Jahren in großer Zahl gegründet wurden und zur Herausbildung einer Öffentlichkeit[251] führten. In

[244] Die Grundschule und die sich daran anschließende Höhere Schule dauerten jeweils vier Jahre.
[245] Sie ist die erste Frauenschule in Korea, gegründet 1886 auf Initiative der methodistischen US-Missionarin Mary F. Scranton.
[246] Die Beispielschulen beziehen sich auf Sukmyŏng sowie Tongdŏk, die jeweils 1906 und 1908 aufgrund nationalistischen Initiativen gegründet wurden; vgl. Pyŏn Wŏnnim (1995), S. 23.
[247] Pyŏn Wŏnnim (1995), S. 23.
[248] Kim Sujin (2009), S. 76.
[249] Ebd.
[250] Zitiert aus "Ethik für die Höhere Mädchenschule 1 [Yojagodŭngbotonghakgyo susinsŏ 1]", hrsg. vom Generalgouvernement, 1914, zitiert nach Pyŏn Wŏnnim (1995), S. 23.
[251] Siehe das Kapitel "Herausbildung der Öffentlichkeit" in der vorliegenden Studie.

den allgemeinen Zeitungen und Zeitschriften wurden Sektionen und Rubriken für Frauen eingerichtet, und es wurden Frauenzeitschriften[252] gegründet. Sie fungierten als Plattformen für die Debatten über die Belange der Frau, so dass sich hier die Diskurse zu *Neue Frau*, Liebe, Liebesheirat, sexuelle Treue, Kurzhaarfrisur herausbildeten.

Die größte Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit galt in den 1920er Jahren den sogenannten *New Women* und ihrer trivialisierten Variante, den *modern girls*, was noch in den 1930er Jahren anhielt. Es waren die Frauen, die die modernen Schulen besucht und oft auch in Japan studiert hatten.[253] Ihre wichtigsten Themen waren die Emanzipation der Frau [yŏsŏnghaebang], Reform der Familie und Liebesheirat, die als Modernisierungen in der Öffentlichkeit eine weitgehende Akzeptanz fanden. Zum *New-Women*-Sein gehörten die passenden Outfits wie Mode-Frisur (Bob-Frisur oder auch Dauerwellen-Frisur), kurzer oder langer Rock, Stöckelschuhe westlichen Stils und ein durch Sport trainierter gesunder Körper in selbstbewusster Haltung. Sie wurden kulturelle Codes, mit denen man die *Neuen Frauen* identifizierte. Sie waren die Differenzierungsmerkmale zu den traditionellen Frauen [kuyŏsŏng] in herkömmlichen langen Trachten Hanbok, Pŏsŏn-Socken, mit langen Haaren, in zurückhaltender Körperhaltung mit gesenktem Blick und leicht nach vorne geneigtem Kopf. Dagegen stehen die *Neuen Frauen* mit "erhobenem Haupt, selbstbewusstem Gang, roten Wangen, kräftigen und muskulösen Armen"[254], wie sie in dem *Song der Neuen Frau* [sinyŏsŏng song] beschrieben wurden. Mit der Popularisierung der Filme aus den USA reizten die westlichen Schönheiten, Mode und Frisuren zum Nachahmen. Es verschoben sich die Schönheitskriterien.[255]

Im Zusammenhang der Verschiebung der familiären Struktur und der Mann-Frau-Beziehung machte ein neuer Begriff Karriere, nämlich der Begriff der Liebe. Den Begriff Liebe

---

[252] Insgesamt wurden in den 1920er und 1930er Jahren über 30 Frauenzeitschriften gegründet. Die meisten waren sehr kurzlebig. Die wichtigsten waren: (1) *Die Welt der Frau* [Yŏjagye] wurde 1917 in Tokio von den koreanischen Auslandstudentinnen gegründet. (2) *Neue Frau* [Sinyŏja] wurde 1920 von Kim Iryŏp und anderen Mitglieder der japanischen Frauenvereinigung *Blaustrumpf* gegründet. (3) Das Monatsmagazin Kaebyŏk gab Frau [Puin] 1922-23 und Neue Frau [Sinyŏsŏng] 1923-26 und 1931-34 heraus. (4) Die Tageszeitung Chosŏn gab *Frau in Chosŏn* [Yŏsŏng Chosŏn] 1930-32 und *Frau* [Yŏsŏng] 1936-1940, die Tageszeitung *Ostasien* [Tonga] Neue Familie [Singajŏng] 1933-1936 heraus. Vgl. Kim Sujin (2009), S. 130 ff.

[253] Im Allgemein werden die Frauen mit dem Abschluss der Höheren Schule [Yŏjabot'onggodŭnghakgyo] als New Women definiert.

[254] Im Originalwortlaut: "높이 쳐든 얼굴에 자신있는 걸음걸이에 붉게 익은 두 빰에 튼튼하고 근육 굵은 팔뚝" aus dem *Song der Neuen Frau* [Sinyŏjasong] von Yohan, in: Neue Frau [Sinyŏsŏng], August 1924, S. 116 f., zitiert nach Kim Kyŏngil (2004), S. 47.

[255] Die Verwestlichung der Kriterien für die weibleiche Schönheit findet hier statt, was den heutigen Schönheitswahn in Korea erklärt: Große Augen, lange Beine usw. Vgl. dazu Kim Kyŏngil (2004), S. 179.

gab es im vormodernen Ostasien nicht.[256] Das Wort yŏnae [戀愛] für die *Liebe* wurde aus dem englischen Wort *love* Mitte des 19. Jahrhunderts in China im Kontext der Bibelübersetzung kreiert. Das übersetzte Wort yŏnae kam in den 1900er und 1910er Jahren über Japan nach Korea. Der Begriff yŏnae machte in der Umbruchzeit zwischen 1900 und 1940 hinsichtlich der semantischen Implikationen einen Wandel durch.[257] yŏnae war anfangs semantisch mehrfach besetzt und stand im engen Zusammenhang mit dem Diskurs der Moderne und war ein Teil des *Projekts der Moderne*. Dann kristallisierte er sich allmählich als Bezeichnung für das auf subjektiver Liebesempfindung basierenden Beziehungsereignis[258] von Mann und Frau im befristeten Zeitraum vor der Heirat heraus. yŏnae stand bis vor der Ersten-März-Unabhängigkeitsbewegung im engen Zusammenhang mit der *Neuen Familie* [Singajŏng], die aus einer Liebesheirat hervorgeht. Diese wiederum setzt das autonome Individuum voraus. Die aufgeklärten Männer bejahten die Liebesheirat gegen die von Eltern arrangierte Ehe und Frühheirat, die sie als *Zwangsheirat* [kangjekyŏlhon] oder *Vergewaltigungsheirat* [kanggankyŏlhon] verpönten. Aber die individuelle Liebe wurde dem nationalen Projekt der selbständigen Nation untergeordnet. Sie sei die Basis für die kommende starke Nation, die aus begabten Menschen bestehen soll. Sie wird garantiert durch die freie Partnerwahl, die in das Liebesbündnis der Ehe mündet, um gesunden Nachwuchs für die Nation zu zeugen.[259]

Yi Kwangsu, der durch den Liebesroman "Herzlos" 1917 zum Erfolgsautor wurde und damals schon eine öffentliche Instanz in Sachen Volksaufklärung und Modernisierung war, plädierte für die Liebesheirat.[260] Die Liebe habe mit dem persönlichen Glück zu tun[261], stehe aber im Dienst des nationalen „Projekts der Moderne“: Die jungen Menschen hätten die Lebensaufgabe, sich zu gesunden Individuen zu entwickeln und ihren Beitrag zu leisten, indem sie die Ehe schließen und gesunden, mit bestem Erbgut begabten Nachwuchs erzeugen. yŏnae ist positiv konnotiert nur in Verbindung mit geistiger Liebe, ist auch ohne Heirat möglich, aber die Heirat ohne yŏnae, wie es in der *unzivilisierten* Vormoderne war, ist jetzt vorbei. Die Liebe als höchst intime Privatsphäre [sa 私] wird mit dem höchst öffentlichen Bereich [kong

[256] Kwon Bodrae (2008), S. 15.
[257] Ebd.
[258] Später wurde *yŏnae* durch die Popularisierung des Liebesdiskurses trivialisiert zur Liebesaffäre.
[259] Die Kommentare der Zeitung *The Independent* vom 3. 9. 1896; 26.1. 1897; 6.2.1899; 15.7.1898:8.6.1897, sowie die Kommentare der Zeitung *Tageszeitung* [Mailsinbo] vom 28.5.1898; 28.4.1898. Die Hinweise sind entnommen Kwon Bodrae (2008), S. 65 ff.
[260] Vgl. Yi Kwangsu (1917a) und ders. (1917b).
[261] Yi Kwangsu (1917a), S. 53.

公], Nation und Staat, zusammengebracht, und die erstere wird der letzeren untergeordnet.[262] So stehen beiden Sphären in einem Dienst- bzw. Herrschaftsverhältnis.

In seiner Argumentation finden sich nachgewiesenermaßen[263] die Parallelen zu der Frauenrechtlerin und Reformpädagogin Ellen Key (1849-1926), deren Schriften und Bücher in Ostasien sehr verbreitet waren. Ihr Buch *Love and Marriage*[264] (1911) wurde schon von der japanischen Frauenrechtlerin und Ellen Key-Anhängerin Hiratsuka Raichō (1886-1971) übersetzt, die mit der Gründung der ersten Frauenzeitschrift *Seitō* (青鞜 *Blaustrumpf*) 1911 die Frauenbewegung in Japan in die Wege geleitet hatte.[265] Sowohl bei Ellen Key also auch Hiratsuka Raichō und Yi Kwangsu findet die Eugenik als Lehre von der geplanten Erbgesundheit“ Eingang in das Konzept der Liebe. Ellen Key entdeckte die Eugenik für die Frauenbewegung und verband sie in ihrem Liebeskonzept mit der romantischen Liebe. Die Liebe hat das Ziel, gesunden Nachwuchs mit guten Genen zu erzeugen, in diesem Kontext waren die freie Partnerwahl, die Scheidung sowie die Verhütung von enormer Bedeutung. Auch bei Yi Kwangsu klingt das an, wenn er die optimalste yŏnae die zwischen "jungen, gesunden Männern und Frauen nennt, die die bestmögliche Erziehung genossen haben"[266]. Nur diese jungen Männer und Frauen haben die Befähigung zur Heirat:

(O-Zitat Nr. 9)

> Biologische Einflüsse auf die Kinder sind von Vater und Mutter gleichermaßen groß. Sowohl die guten Eigenschaften wie intellektuelle Begabung, Mut, Toleranz und Sensibilität als auch die schlechten Eigenschaften wie intellektueller Stumpfsinn, Intrige, Unzucht und Beschränktheit vererben sich an die Kinder. Daher ist als zuallererst die Recherche über die Blutherkunft des künftigen Ehepartners zu Rate zu ziehen.[267]

In den 1920er Jahren kommt durch die Popularisierung dieses neuen Begriffs noch eine andere Dimension zu yŏnae. Es kam zu einem Boom der seichten Liebesromane. Gerade da wurde die Grenze zwischen der tierischen und ganzheitlichen Liebe im Sinne von Yi Kwangsu noch festgehalten. Dazu trug auch das Buch *Die moderne Anschauung der Liebe* [*Kindai no ren-aikan* ("Modern Views on Love", 1922) von Kuriyagawa Hakuson (廚川白村 1880-1923) bei, in welchem er junge Menschen zur "heiligen Liebe" aufrief. Diese bestand aus der geistigen Vereinigung von Mann und Frau, deren Vollendung in der sexuellen

---

[262] Ebd.
[263] Vgl. Ku Inmo: ebd. S. 182 ff.
[264] Deutsche Übersetzung „Über Liebe und Ehe“, 1911.
[265] Kim Kyŏngil (2004), S.22; Ku Inmo aber spricht von der Übersetzung von Harada Minoru (대동사) im Jahr 1920.
[266] Der Originalwortlaut: 가장 교육을 잘 받은, 가장 건전하게 발육한 청춘 남녀의 연애.
[267] Yi Kwangsu (1917a), S. 54 f.

Vereinigung in der Ehe als Liebesbündnis stattfindet. Die *heilige Liebe* [sinsŏnghan yŏnae] wurde zum Inbegriff der wahrhaftigen Liebe. [268]

Das Liebeskonzept von Ellen Key und ihren Epigonen (Yi Kwangsu, Kuriyagawa Hakuson), die die Liebe zur nationalen Aufgabe überhöhten, ging mit der Kleinfamilienideologie konform. So konnte diese in Korea mit der Frauenbewegung, die in der Aufklärungszeit von männlichen Nationalisten und US-Missionaren initiiert wurde, verbunden werden. Das Konzept der *heiligen Liebe* ging in die Frauenbewegung ein, so sahen die daran beteiligen *Neuen Frauen* der 1920er Jahre die Hauptrolle der Frau in der emanzipierten Hausfrau im Liebesbündnis der Ehe:

(O-Zitat Nr. 10)

> Reform! Das ist ein Aufruf der Menschheit, die 5000 Jahre lang unter dem grauenvollen Bombardement gestöhnt hat. Befreiung! Das ist ein Aufruft der Frauen, die im dunklen Kerker Tausende von Jahren eingesperrt sind. [...] Kurzum wir müssen die ganze Gesellschaft reformieren. Wollen wir die Gesellschaft reformieren, müssen wir ihr Atom, die Familie, reformieren. Wollen wir die Familie reformieren, müssen wir selbstverständlich zuallererst ihre Herrin, die Frau, befreien.[269]

Dieser Typ *Neue Frau* ist erhöht zum heiligen *Messias,* der die Gesellschaft zur Zivilisation führt, das weibliche Pendent zum Heiligen Hirten[270], den Yi Kwansu in der Rolle des Schriftstellers sah, der in seiner Vorstellung als Vorhut der Nation fungierte. Sie ist seine Partnerin und Unterstützerin. Deshalb ist ihre Rolle noch immer in der Mütterlichkeit in ihrer *Neuen Familie* [singajŏng], ihrem heiligen *Sweethome,* verankert. In diesem Kontext sind die gemäßigten *New Women* verortet. Sie sind die modernen *zivilisierten* Hausfrauen und zugleich die *guten Ehefrauen*.

Es gab aber auch den radikaleren Typ der *Neuen Frauen.* Diese lehnten sich eben gegen diese Gute-Ehefrau-Ideologie und die darin verborgene patriarchalische Geschlechter-Hierarchie auf. Sie waren wenige und dennoch der Initialzünder dafür, dass der Frauendiskurs in eine andere Richtung gelenkt wurde. Mit ihren kompromisslosen Lebensentwürfen machten sie auf die Frau als Individuum aufmerksam. Na Hyesŏk (1896-1948), Kim Myŏngsŭn (1896-1951) und Kim Iryŏp (1896-1971), die schreibenden *Neuen Frauen,* traten in ihren Texten für die Gleichstellung von Mann und Frau und für ein selbstbestimmtes Leben von

[268] Kim Kyŏngil (2004), S. 128.
[269] Grußwort zur Neugründung der Zeitschrift, Märzausgabe der *Neue Frau* [Sinyŏja], 1920, zitiert nach Kim Sujin (2009), S. 220.
[270] Siehe Kapitel 1. Das Subjekt in der Literatur des kolonialen Koreas.

Frauen ein. Na Hyesŏk legt in ihrer Erzählung <Kyŏnghŭi> ihre Forderung der Protagonistin in den Mund:

(O-Zitat Nr.11)

> Das [bezieht sich auf ihren Vater, der sagt, eine Frau muss heiraten, Söhne gebären, die Schwiegereltern und ihren Gatten verehren] gehört zur Vergangenheit. Heute sind auch Frauen Menschen. Als Menschen können wir alles tun, Geld verdienen wie die Männer, berufliche Karriere machen wie die Männer!" [271]

Sie forderten nicht nur freie Partnerwahl und Liebesheirat, sondern sie gingen einen Schritt weiter. Na Hyesŏk und Kim Iryŏp prangerten die sexuelle Treue als falsche Frauentugend an. Die Gründerin und Chefredakteurin der *Neuen Frau* [sinyŏja] Kim Iryŏp entwarf ihren eigenen Treuebegriff:

(O-Zitat Nr.12)

> Ohne Liebe gibt es keine Treue. Und die Treue gegenüber dem Liebhaber ist kein fremdbestimmter, moralischer Begriff, sondern sie ist die Empfindung und Leidenschaft auf der höchsten Ebene der Imagination. So ist die Treue mit fremden Willen nicht zu finden, sie ist die triebhafte Empfindung. Deshalb wird die Treue dann schwinden, wenn die Liebe gegenüber dem Liebhaber erkaltet. [...] Die Treue darf keine Moral sein. Sie befeuert die Liebe zur Leidenschaft und ist das Zenit der Liebe. [...] (es ist unabhängig davon, ob der Liebespartner gleichbleibt oder wechselt).[272]

Auch Na Hyesŏk klagte in ihrem *Bekenntnis zur Scheidung* [ihon kobaektchang] (1934) öffentlich an, nachdem sie wegen einer außerehelichen Liebschaft von ihrem Ehemann zwangsgeschieden wurde und damit alle Rechte und die finanzielle Unabhängigkeit verloren hatte:

(O-Zitat Nr.13)

> Männer Chosŏns sind wahrlich eigenartig. Sie selbst halten sich nicht an die Treue, verlangen sie aber von der eigenen Ehefrau und von den Frauen überhaupt. Aber sie rauben uns Frauen die Treue. Die Menschen im Westen und in Tokio haben Verständnis für diejenigen, die von der Treue nichts halten, und respektieren sie.[273]

Dabei berief sie sich auf Ellen Key oder das Drama *Nora oder das Puppenheim* von Henrik Johan Ibsen (1828-1906)[274], das 1923 in der *Tageszeitung* [Mailsinbo] auf Koreanisch in Fortsetzungen und 1923 in Buchform erschien.[275] Dies ist auch bei Kim Iryŏp zu beobachten:

(O-Zitat Nr.14)

[271] Na Hyesŏk (1918), S. 118.
[272] Kim Iryŏp (1924), S. 112.
[273] Na Hyesŏk (1934), S. 475.
[274] Ein Gedicht von Na Hyesŏk trägt den Titel *Nora* (1921), in: Na Hyesŏk: Gesamtwerk (2001), S. 207 f.
[275] Na Hyesŏk muss es wohl früher auf Japanisch gelesen haben, als sie in Japan studierte.

> Die Frauen, die jenseits der überkommenen Systeme, Traditionen und Denkweisen dem Leben eine erfrischende, neue Bedeutung geben wollen, müssen vor allem der überkommenen Sexualmoral vehement trotzen. Ich glaube, unter uns würde es viele selbstbewusste Frauen geben, die den Denkweisen von Ibsen oder Ellen Key als absoluter Lebensmaxime folgen und sich für die neue Sexualmoral einsetzen würden.[276]

Das Ideal der romantischen Liebe verbreitete sich unter jungen Menschen wie eine Mode. Es artete oft in sozialen und Generationskonflikten aus. Wo alte und neue Vorstellungen aufeinander stießen, gab es soziale Dramen, die in den Zeitungen für Schlagzeilen sorgten.[277] So steht für viele andere Ereignisse voller sozialer Dramatik in der Ausgabe vom 27. Januar 1924 der Tageszeitung *Ostasien* der Bericht über eine junge Frau, die vor der - von ihrem Vater arrangierten - Heirat Reißaus genommen hatte. Die Zeitung forderte in einer Diskussionsrunde zur kritischen Stellungnahme über Liebe und arrangierte Heirat auf. Auch die jüngere Schwester Yisangs floh mit ihrem Geliebten in die Mandschurei. Die tragische Liebe zwischen einer *Neuen Frau* und einem Intellektuellen, der schon früh von seinen Eltern verheiratet worden war, wiederholte sich wie ein soziales Muster[278]. Die Geschichte des tragischen Liebespaars Yun Simdŏk (1897-1926) und Kim Ujin (1897-1926), einer in Japan ausgebildeten Sopransängerin und einem Schriftsteller, endete im gemeinsamen Freitod [chŏngsa 情死][279] und wurde zu einem Mythos.[280]

Der Journalismus war in der Kolonialzeit von großer Bedeutung, besonders für die Koloniebürger. Da den Intellektuellen als Koloniebürger in anderen gesellschaftlichen Bereichen nur eine eingeschränkte berufliche Karriere möglich war, wurde der kulturelle Sektor zu dem Bereich, in dem sich die Intellektuellen beruflich entfalten konnten. In diesem Zusammenhang wähnten sich die großen Zeitungen als Stimme der Nation. Im Diskurs der *Neuen Frau* waren sie die öffentliche Instanz, die über das Schicksal der betroffenen Frauen entscheiden konnte. Es gab auch den Paparazzi-Journalismus, der Gerüchte über progressive *Neue Frauen* in die Welt setzte.

---

[276] Kim Iryŏp (1924), ebd., S. 111.
[277] Kim Kyŏngil (2009), S. 519 f.
[278] Zum Beispiel ging ein schon früh mit 14 Jahren verheirateter Mann aus einer wohlhabenden Familie zum Studium nach Seoul oder Japan. Gebildet mit modernem Wissen und erfahren mit urbanem Leben in der Stadt findet er eine neue Liebe in einer gebildeten ebenbürtigen Neuen Frau. Seine Frau auf dem Land findet er nicht mehr seiner würdig. Diese Neue Frau, ebenso mit einem Auslandstudium in Japan, gebildet und selbstbewusst, findet ihren passablen Partner in einem Intellektuellen, der leider durch die Frühheirat rechtmäßig unerreichbar ist. Dieses soziale Muster widerfuhr berühmten Intellektuellen wie Yi Kwangsu.
[279] Zeitungsartikeln berichteten häufig vom Freitod. Die Selbstmordrate nahm in der Kolonialzeit stets zu: 1910 lag sie bei 391 Pers., 1916 bei über 1000 Pers., 1932 bei über 2400 Pers. Vgl. Kim Yŏnsuk (2011), S. 21 ff.
[280] Das Lied von ihr, "Hymne an den Tod" [Sa-ŭi ch'anmi], wurde der Schlager in der Kolonialzeit und wird noch immer von berühmten Sängern der Gegenwart in einer Remake-Version gesungen.

Aber es gibt Aufsätze von Literaten, die sich seriös, progressiv und konstruktiv zu den Themen äußern. Die meisten bejahen die frei bestimmte Liebe.[281] Auch der Literaturwissenschaftler und -kritiker Paek Ch'ŏl (1908-1985) vertrat in einem Artikel eine für damalige Verhältnisse progressive Ansicht über die sexuelle Treue[282]. Kritisiert wurde der Geld-Fetischismus, der im Widerspruch zum modernen Liebeskonzept stände, und den gegenwärtigen Trend der Neuen Frauen (hier im Zitat die Schülerinnen der Höheren Schule) wiedergäbe. Das wäre aber durch das Privateigentum bedingt. In Wirklichkeit ist dies den damaligen patriarchalischen Gesetzen anzulasten, die den Frauen kein Erbrecht einräumten.[283]

So lässt sich abschließend sagen, dass die *New-Women*-Bewegung, die Ende des 19. Jahrhunderts im viktorianischen England begann, in den 1910er Jahren nach Japan kam und in den 1920er Jahren Chosŏn ergriff. Sie fiel auf den Boden der Colonial Modernity Koreas. Durch die besonderen Umstände der kolonialen Situation sowie die Rückständigkeit in mentaler und sozialer Hinsicht verlief sie anders als im Westen und in Japan. So wie es Paek Ch'ŏl richtig sah[284], waren die erforderlichen Strukturen in der damaligen Gesellschaft nicht vorhanden. So hatten die neuen Lebens- und Identitätsentwürfe der radikalen *Neuen Frauen*, die den Individualismus, die frei bestimmte Liebe und Ehe und die sexuelle Befreiung beinhalteten, keinen Platz in der damaligen Realität. Die finanzielle Unabhängigkeit, die die Basis für ein frei bestimmtes Leben wäre, war den Frauen kaum gegeben. Der Arbeitsmarkt für Frauen, besonders für koreanische Absolventen der höheren Schulen oder Akademikerinnen, war kaum entwickelt. So heirateten über die Hälfte der Akademikerinnen nach dem Abschluss. Viele arbeiteten als Verkäuferinnen in großen Kaufhäusern und als Servierinnen in Cafés. Desweiteren hatte die Frühheirat, die gesetzlich untersagt wurde[285], dennoch die ganze Kolonialzeit über Bestand. So waren die Liebhaber der *Neuen Frauen* schon früh verheiratete Männer. Für ihre frontale Auflehnung gegen die bestehende Moralvorstellung zahlten die radikalen *Neuen Frauen* oft mit dem Verlust des sozialen Status oder sogar mit dem Leben.

[281] Vgl. Paek Ch'ŏl (1939).
[282] Ebd., S. 525 f.
[283] Ebd.
[284] Ebd.
[285] Kim Kyŏngil (2009), S. 542 ff: Die Administration der Kabo-Reform legte das Alter der Heiratsfähigkeit auf das 20. Lebensjahr beim Mann und auf das 16. bei der Frau fest. Auch das Generalgouvernement verbot die Frühheirat und die Altersgrenze lag bei siebzehn Jahren bei Männern und fünfzehn bei Frauen. Mit dreißig durften Männer ohne Einverständnis des Vaters heiraten, Frauen mit sechsundzwanzig.

Letztendlich machte das Kolonialregime der Frauenbewegung, besonders der radikaleren Variante, den Garaus: Mit dem Verbot und der Verfolgung des Kommunismus war die sozialistische Frauenbewegung auf dem Boden Chosŏns zu Ende, die führenden *Neuen Frauen* gingen mit ihrem Programm nach Russland ins Exil. Mit dem Inkrafttreten des "Gesetzes zur nationalen Generalmobilmachung" im Mai 1938 wurde die *Gute-Ehefrau-Weise-Mutter* zum idealen Frauenbild erkoren, was mit dem kriegsvorbereitenden Militarimus konform war: tüchtig zupackend, fleißig, gebärfähig und sparsam. Bezeichnend dafür war, dass die weibliche Bob-Frisur wegen des unanständigen amerikanischen Lifestyle [migukp'ung] vom Kolonialregime verboten wurde.

Die *Neuen Frauen*, die nur eine kleine Minderheit von 2-3% der gesamten Bevölkerung ausmachten[286], markieren die erste Phase der Frauenbewegung Koreas, die sich dann erst später fortsetzten konnte. So bleiben ihre Stimmen, Texte und Biographien, die Zeugnisse der Überleitungszeit von der vormodernen in die moderne Gesellschaft des Kolonialregimes sind, ein Teil des kulturellen Gedächtnisses der weltweiten Frauenbewegung. Die literarischen Werke von Na Hyesŏk und Kim Myŏngsun werden seit dem Anfang der 1990er Jahren wieder aufgelegt.

[286] Cho Tonggŏl (2002), S. 189 f. teilt die Bevölkerung der Kolonialzeit grob in sieben Gruppen: 1. Bauern, Fischer, Brandrodungsbauern, Arbeiter, 2. Händler, 3. die unterste Schicht der ehemaligen Sklaven, die noch immer entweder als solche oder in ärmsten Verhältnissen lebten, 4. Intellektuelle mit moderner Schulbildung (Journalisten, Lehrer, Studenten), 5. Mittelschicht (Mittelgroßbauern, Mittelständische Unternehmer, Beamten niedriger Ränge) 6. Großbauern, Adelige und hohe Beamten beim Generalgouvernement. Die Gruppen 1, 2, 3, machten 85 %, die 4. und 5. 10% und die Gruppe 6, die damalige High Society, nur 2% (weniger als 300 000 Personen) aus.

2. Literarisches Feld in der Colonial Modernity Koreas

Jede geschichtliche Entwicklung hat fließende Übergänge in sich. Das gilt besonders für die Literatur in den 1930er Jahren, wie sich in diesem Kapitel zeigen wird. Aus diesem Grund geht die literarturhistorische Darstellung in den folgenden Kapiteln teilweise einen Schritt zurück in die sogenannte *Aufklärungsperiode* [kaehwagi], in die 1910er und 1920er Jahre, um das literarische Feld der 1930er Jahren, in dem der Autor Yisang zu verorten ist, beleuchten zu können. Dabei ist sie selektiv[287] und erfolgt hier im Hinblick auf die anstehenden Themen dieser Studie. Es werden die Diskurse fokussiert herausgearbeitet, die im engen Zusammenhang mit Teil III stehen, in dem die ausgewählten autobiographischen Erzählungen Yisangs eingehend untersucht werden.

Die literaturhistorische Darstellung in diesem Teil folgt der Periodisierung, nach der sich die Kolonialliteratur [sigminjisidae-ŭi munhak] an die sogenannte *Aufklärungszeit* [kaehwagi oder kaehwa kyemonggi] (1894-1910) anschließt.[288] Die *Aufklärungs-* und die Kolonialzeit (1910-1945) zählen zur Periode der *Neuzeit* [kŭndae]. Die Literatur danach wird die zeit-

[287] Jede Historiographie ist ein Produkt ihrer Gegenwart und in jeder Literaturgeschichte ist der Blickwinkel ihrer eigenen Gegenwart implizit. Dieser Tatsache bewusst, werden in diesem Kapitel unterschiedliche Literaturgeschichtsschreibungen aus den verschiedenen Zeiträumen herangezogen, unter anderem: Kim Yunsik/Kim Hyŏn (1973), Cho Tongil (1982), Kim Hunggyu (1986), Kim Yunsik (1992), Cho Tongil et al. (1994), Kwŏn Yŏngmin (2002), Herausgeberteam der 100jährigen Geschichte der modernen Literatur (2008), Institut für die Literaturgeschichte der Nation (Hrsg.) (2009).

[288] Vgl. Kwŏn Yŏngmin (2002), S. 32 ff. Es gibt noch weitere, divergierende Periodisierungsansätze. Ch'oe Wŏnsik (2009) lässt die Neue Literatur 1894 beginnen und untergliedert sie in *Aufklärungszei*t [kyemong-munhak] von 1894 bis 1919 und danach beginnt bei ihm die Periode der Moderne [kŭndae]. Für Cho Tongil (1982) beginnt die Literatur der Moderne erst nach der Ersten-März-Unabhängigkeitsbewegung von 1919. Der Zeitraum vom 17. Jahrhundert bis 1918 nennt er die Übergangszeit zur Moderne [Kŭndaemunhak-ŭroŭi ihaenggi], vgl. ebd. S.7. Für die Nordkoreaner beginnt die moderne Literatur Koreas mit dem signifikanten Ereignis von 1866, der Vernichtung des bewaffneten US-amerikanischen Handelsschiffs *General Sherman*, vgl. Ch'oe Wŏnsik (2009), S. 32 ff. Für Kim Yunsik/Kim Hyŏn (1973), S.20 f., beginnt die Literatur der Moderne Koreas im 18. Jahrhundert während der Regierungszeit der beiden Könige Yŏngjo (1694-1776) und Chŏngjo (1752-1800), in denen die Anzeichen für den Untergang der alten Eliten-Schicht Yangban und für den Aufstieg der niederen Volksschichten sichtbar werden. Dafür werden folgende gesellschaftliche Phänomene genannt: 1. begann das Aufbröckeln des Ständesystems in dieser Zeit. Der Stand der Händler stieg auf, was die Schwächung der Eliten-Schicht Yangban forcierte. Diese Veränderungen wurden besonders in den Erzählungen und der Prosa von Pak Chiwŏn (1737-1805) zur Sprache gebracht. 2. kam die Sirak-Philosophie auf, die dem erstarrten Neokonfuzianismus, der Staatsideologie der Chosŏn-Dynastie, kritisch gegenüberstand. 3. wurden durch groß angelegte Kompilationsarbeiten die herkömmlichen Genre Kasa und Sijo, die in der koreanischen Sprache überliefert worden waren, gesammelt und schriftlich in Hangŭl (nicht in Altchinesisch) festgehalten. Zudem verschafften sich mit dem Erstarken der unteren Volksschichten die volksliterarischen Gattungen wie P'ansori, Maskentheater, überlieferte Helden- und Heldinnengeschichte und Minjo in der Öffentlichkeit immer mehr Geltung.

genössische Literatur [hyŏndaemunhak] genannt. Die Feindifferenzierung der Kolonialliteratur nach den literarischen Strömungen aus dem Westen, etwa *Aufklärung* [kaehwagi], *Romantik* [nangmanjuŭi], *Realismus* [sasiljuŭi], *Naturalismus* [chayŏnjuŭi], *Ästhetizismus* [t'ammijuŭi], *Modernismus* [modŏnisŭm], *Surrealismus* [ch'ohyŏnsiljuŭi] usw. ist zwar verwirrend, da hinter den aus dem Westen entlehnten Begriffen sich doch oft etwas anderes verbirgt als das, was man sich unter diesen Begriffen hier im Westen vorstellt. Andererseits verraten sie die Eigenart der Rezeption in Korea. Deshalb werden sie hier zwar nicht als Periodenbezeichnung verwendet, doch an manchen Stellen beibehalten. Plausibler ist jedoch die Feingliederung nach markanten historischen Ereignissen, die maßgeblich das literarische Feld in der Colonial Modernity verschoben und in unterschiedlicher Weise geprägt haben.[289]

Zunächst ist die Annexion von 1910 zu nennen. Mit ihr und schon im Vorfeld wurden Verordnungen in Kraft gesetzt, die auf die Literatur repressiv wirkten; anschließend die Erste-März-Unabhängigkeitsbewegung von 1919, auf die die etwas entspanntere Zeit der 1920er Jahre folgte, in der sich die literarische Öffentlichkeit der Colonial Modernity herausbildete; dann die Gründung der Kommunistischen Arbeiterpartei Chosŏns [Chosŏn nodong kongsandang] 1925, die aus der Arbeiter- und Gewerkschaftsbewegung hervorging und mit der literarischen Vereinigung KAPF eng zusammenarbeitete. Die 1930er Jahre waren gekennzeichnet durch die Folgen der weltweiten Wirtschaftskrise und den zunehmenden Militarismus in Japan und in seinen Kolonien. Dies machte sich in der Zensurpolitik und der Verfolgung der KAPF-Autoren, die schon 1931 anfing und mit den Verhaftungswellen von1933 und 1934 endete, bemerkbar. Schließlich legte das Verbot im Mai 1935 die KAPF vollständig lahm und entzog dieser ideologisch geprägten Literaturbewegung den Boden unter den Füßen. Dies war ein symbolträchtiges Zeitzeichen, das der ideologischen Literatur offiziell ein Ende setzte, worauf eine eher ästhetizistische Phase im Bereich der E-Literatur folgte, auf der das Hauptaugenmerk dieser Studie liegt. Wenn man das Gesamtbild des literarischen Feldes betrachtet, waren gerade die 1930er Jahre zugleich die Hochzeit der Unterhaltungsliteratur. Schließlich begann 1939 mit dem Inkrafttreten der Verordnung zur Generalmobilmachung die letzte Phase, die bis zur Kapitulation Japans und damit dem Ende des Kolonialregimes 1945 dauerte

[289] Die Feingliederung nach den literarischen Strömungen findet man eher in den alten Literaturgeschichten, dagegen orientieren sich die neueren Literaturgeschichten mehr nach historischen Ereignissen. Kwŏn Yŏngmin (2002) spricht von der Literatur aus der ersten [sigminjisidae chŏnbangi] (1910-1919) und mittleren [sigminjisidae chungbangi] (1920-1934) und letzten Periode [sigminjisidae hubangi] (1935-1945) der Kolonialzeit; Ch'oe Wŏnsik (2009) spricht von der 1. , 2. und 3. Aufklärungszeit, worauf die Moderne dann ab 1920 beginnt. Die Periodisierung von Kwŏn Yŏngmin hat den Vorteil, dass die Eigenart des Kontextes der Colonial Modernity stärker berücksichtigt wird als bei Ch'oe Wŏnsik.

und als das *dunkle Zeitalter* [amhŭkki] in die Literarturgeschichte Koreas einging.[290] Sie ist durch den repressiven Militarismus unmittelbar vor dem Krieg gekennzeichnet und wurde durch unerbittliche Maßnahmen eingeleitet: Die Verordnung der Japanisierung der koreanischen Namen von November 1939, das Einstellen der koreanisch-sprachigen Zeitungen *Ostasien* [tonga], *Chosŏn* und anderer 1940, das offizielle Verbot des Koreanischen als Schulfach im August 1940 und der koreanischen Sprache allgemein ab 1941.[291] Für Schriftsteller war diese letzte Phase der Kolonialzeit die härteste Prüfung, da die schreibenden Koloniebürger in die Mobilmachung für den Krieg systematisch hineingezogen wurden. Es gab nur wenige Schriftsteller, die nach der Befreiung 1945 nicht der Kollaboration bezichtigt wurden.

2.1. Aufbruch zur *Neuen Literatur*

Im Zuge der Modernisierung herrschte auch im Bereich der schönen Literatur Aufbruchsstimmung. Signifikant dafür ist die inflationäre Anwendung der Vorsilbe *Neu* [sin], die das Anderssein im Vergleich zur alten Zeit ankündigte. Die Konstitution der *Neuen Literatur* [sinmunhak] war über die ganze Kolonialzeit der wichtigste Diskurs im literarischen Feld. Sie war ein Teil des Nationalprojekts der Modernisierung, die damals weitgehend als Adaption der westlichen Zivilisation verstanden wurde. So war es nur konsequent, wenn Yi Kwangsu, der Literaturpabst der Kolonialzeit[292], den Begriff der Literatur [munhak 文學] als die Übersetzung des Wortes *literature* bezeichnete.[293] Der Begriff der *Neuen Literatur*, die in den 1900er Jahren ins Land kam, setzte sich in den 1910er Jahren in der literarischen Öffentlichkeit allmählich durch. Yi Kwangsu statuierte in seinem Aufsatz "Was ist Literatur" (1916), die *Neue Literatur* Koreas sei in Han'gŭl (koreanischer Schriftsprache) geschrieben[294] und orientiere sich inhaltlich (Gefühlsbereich) und formal (Gattungen) an der westlichen Literatur.[295] Im Gegenzug verwarf Yi Kwangsu sämtliche Schriftkultur, die in Altchinesisch verfasst war, also das Meiste der überlieferten Literatur aus der Vormoderne, als nicht genuin koreanische Literatur.[296] Zudem fand er in der literarischen Tradition, die koreanisch geschrieben war,

---

[290] Vgl. die neueste Arbeit im englischsprachigen Raum zu dieser Periode: Poole (2014).
[291] Kwŏn Yŏngmin (2002), S. 443 f.
[292] Er war nicht nur der erfolgreichste Romanschreiber, der gut von der Literatur leben konnte, sondern war auch überall als Mentor verschiedener literarischer Zirkel und als Juror bei der literarischen Selektion involviert und beteiligt. Er war auch Privatlehrer einiger wichtiger Literaten. Auch Pak T'aewŏn lernte von ihm das kreative Schreiben.
[293] Yi Kwangsu (1916), S. 25.
[294] Ebd., S. 49 f.
[295] Ebd., S. 25 ff.
[296] Ebd., S. 49.

nichts Würdiges für die moderne Zeit. Anscheinend glaubte er an eine etwaige *Stunde-Null*, wenn er beinahe die gesamte literarische Tradition bis dahin entweder für nicht koreanisch oder nicht literaturwürdig erklärte. In der Literaturgeschichte spricht man vom *Bewusstsein der Waisen* [koaŭisik][297]:

> This view of Korean literary history is reflected in statements made by Yi Kwangsu (b. 1892) around 1915, such as the following: <We are a new people, without ancestors, without parents, that came from Heaven in the present.> This view is also expressed by Ch'oe Chaesŏ (1908-1964) in the 1930s: <In terms of contemporary culture, our attitudes are dominated by those of Western culture and not by those of the Chosŏn period and before … This will and must continue in the future.> [298]

Es gab Veränderungen, die zwischen die *Alte* und *Neue Literatur* eine Zäsur setzten. Die markantesten waren die Herausbildung der literarischen Öffentlichkeit und der homogenen Nationalschriftsprache, die im Zuge der Modernisierung vonstatten gingen. Sie nahmen schon in der *Aufklärungszeit* ihren Anfang.

2.2. Homogenisierung der Nationalsprache - Han'gŭl-Bewegung

Die Literatur in der vormodernen, konfuzianisch geprägten Zeit des Chosŏn-Königreiches (1398 - 1910) hatte eine dominante und allumfassende Stellung innerhalb der Gesellschaft. Die Schriftkultur, zusammengefasst in dem Begriff *mun* [文], war das höchste menschliche Gut, das alle anderen menschlichen Tätigkeiten in den Schatten stellte; *mun* war höher gestellt als *mu* [武] die Kriegskunst und höher als Landwirtschaft, Handwerk und Handel. *mun* beinhaltete alles, was in Schriften sowohl an Wissenschaft als auch Dichtkunst festgehalten und überliefert wurde. Und schließlich alles, was mit diesen Schriften zu tun hatte: Schreiben, Lesen, Rezitieren. Es war vornehmlich den Eliten, der Schriftgelehrten-Schicht Yangban, vorbehalten. Die Schriftgelehrten kannten sich in erster Linie mit der Überlieferung und der darin innewohnenden Wissenschaft und Erkenntnis aus und konnten nach der Tradition schriftliterarischer Praktiken schreiben. Was zu lesen war, war durch den Kanon festgelegt, der aus der überlieferten konfuzianischen Literatur in Altchinesisch bestand. Wie man zu schreiben hatte, war durch die Regelpoetik vorgegeben. Die Literatur war zugleich "Behälter, der die richtigen Wege der Menschen" (chaedojiki 載道之器) [299] nach den Wertvorstellungen des konfuziani-

[297] Kim Yunsik (1997), S. 42.
[298] Kim Hunggyue (1997), S. 194.
[299] Vgl. Kwŏn Yŏngmin (2002). S. 23 f.

schen Weltbilds aufbewahrte. Die Eliten bildeten ihre Persönlichkeit an der kanonisierten Literatur. Sie war das Medium der Philosophie und Ethik, der Lehrdichtung, das Wissensreservoir zur Erhaltung der konfuzianischen Gesellschaft, der Tradition und schließlich zur Sicherung des Status quo der Oberschicht. Dafür sorgten die staatlichen Beamtenprüfungen, durch die die Eliten für den Staatsdienst selektiert wurden.

Die *Neue Literatur* [sinmunhak, sinmunye], die vom Geist der Moderne also der *Aufklärung* erfüllt zu sein hatte, sollte dagegen für jedermann geschrieben werden. Für dieses neue und demokratische Literaturverständnis mussten aber zunächst die Weichen gestellt werden, damit jeder die Literatur lesen konnte. Ein wichtiger Schritt hierfür war die Han'gŭl-Bewegung, die zunächst als staatliche Angelegenheit vorangetrieben, aber in der Kolonialzeit allein auf Initiative koreanischer Linguisten fortgesetzt werden konnte. Sie hatte die Herausbildung einer homogenen Nationalsprache zum Ziel. Koreaner hatten seit je Chinesisch als Schriftsprache benutzt.[300] Es herrschte aber stets eine Diskrepanz zwischen dem gesprochenen Koreanisch und der chinesischen Schriftsprache. Im 15. Jahrhundert wurde die koreanische Schrift Han'gŭl, ein phonemisches Alphabet, das das Koreanische angemessen wiedergeben kann, erschaffen. Das Han'gŭl wurde der leichten Erlernbarkeit halber entwickelt und eben deshalb und aus Respekt vor der alten chinesischen Schriftkultur, als der des *Großreichs der Mitte*, von den meisten Schriftgelehrten, die Korea als das *Kleinreich der Mitte* verstanden, verfemt. So blieb sie die Schrift der Frauen und einfachen Leute und führte eine Randexistenz. Das änderte sich etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Mit der allmählichen Auflösung des Ständesystems seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden mit dem Erstarken der unteren Volksschichten die volksliterarischen Gattungen wie P'ansori, Maskentheater, überlieferte Helden- und Heldinnengeschichten und Minjo (Volkslieder) in der Öffentlichkeit zunehmend präsent.[301] Zudem gab es Mitte des 19. Jahrhunderts religiöse Bewegungen in Korea, die vor allem in den Volksschichten Resonanz fanden. Besonders die 1860 vom Koreaner Ch'oe Cheu (1824-1964) gegründete Volksreligion *Östliche Lehre* [tonghak] verstand sich als Gegenbewegung zum Christentum [sŏhak] (*Westliche Lehre*); sie war gegen die imperialistischen Mächte gerichtet und für das Volk gedacht. Seine religiösen Texte und

[300] Das Schrift-Chinesisch ist vermutlich spätestens im 2. Jahrhundert v.Chr. auf der koreanischen Halbinsel eingeführt worden. Es gibt Quellen aus dem 6. Jahrhundert, die in Altchinesisch verfasst sind. Sie weisen auf den kulturellen und diplomatischen Austausch hin. Vgl. Großlexikon der Nationalen Kultur Koreas unter dem Schlagwort „hanja".

[301] Vgl. Cho Tongil (1986), S. 42 ff.

Lieder waren im volkstümlichen Genre [kasa] und folglich in Han'gŭl verfasst.[302] Dieser historische Hintergrund, in dem sich das Han'gŭl zwar zaghaft und inoffiziell doch immer mehr Geltung verschaffte, diente als Basis, auf der die Han'gŭl-Bewegung in der *Aufklärungszeit* [kaehwagi] aufbauen konnte.

Die Bewegung der Nationalschrift und -sprache griff das Han'gŭl auf und verwarf das Chinesische, das bis dahin als Schrift der Kulturnation gegolten hatte und nun nur als die Schrift der chinesischen Nation gesehen und für das Koreanische als unangemessen erachtet wurde. Dies wurde offiziell in den Kabo-Reformen verkündet: Im Juli 1894 wurde die staatliche Beamtenprüfung, die Altchinesisch und seine Kanonliteratur zum Gegenstand hatte, abgeschafft, und als Prüfungsfach für die Staatsbediensteten wurde das Koreanische in Han'gŭl festgelegt. Im gleichen Zug wurde Koreanisch zur offiziellen Schriftsprache Koreas erklärt. Das ist ein enormer Schritt, wenn man bedenkt, dass 1876 die koreanische Regierung noch darauf bestand, dass der Kanghwa-Vertrag in Altchinesisch als *echter Schrift* [chinmun] verfasst sein musste.[303] Es wurde ein Ministerium eingerichtet, das für die Regelung der Nationalschriftsprache und Schulbücher zuständig war.[304] So lief die Homogenisierung der von der Nation gesprochenen und geschriebenen Sprache zunächst auf der höchsten staatlichen Ebene an, wie es zuvor auch in Japan der Fall war.[305] Aber 1905 nach dem Protektoratsabkommen mit Japan veränderte sich die Lage drastisch. Schon 1906 erklärte Japan die japanische Sprache zur offiziellen Nationalsprache [kugŏ][306] Koreas und nahm die Sprachpolitik in die Hand.

Erst nach der Erst-März-Unabhängigkeitsbewegung 1919 durfte die Han'gŭl-Bewegung in Form von Forschung fortgesetzt werden. 1921 gründeten die koreanischen Linguisten, Schüler des nationalistischen Linguisten Chu Sigyŏng (1876-1914), den *Verein der Koreanisch-Forschung* [chosŏnŏyŏnguhoi]. Die Ziele waren die Festlegung der Hochsprache, die Kompilation eines Koreanisch-Wörterbuchs und die Vereinheitlichung der Rechtschreibung. 1933 wurde die ersten vereinheitlichten Rechtschreibregeln herausgegeben. Die Han'gŭl-Forschung lief bis zum Verbot 1940 also auf der zivilen Ebene und sehr nationalistisch aufgeladen weiter, dies umso mehr, je repressiver die Kontrolle des Kolonialregimes durch Zensurgesetze und noch zusätzliche, maßregelnde Gesetze wurde.

[302] Ebd. S. 19 ff. Es gab auch Texte von Ch'oe Cheju, die in Altchinesisch verfasst waren.
[303] Vgl. Hwang Hodŏk (2006), S. 14 ff.; vgl. auch Ch'oe Tŏksu (2010), S. 34 und S. 45.
[304] Vgl. Kwŏn Yŏngmin (2002). S. 47 f.
[305] Vgl. Karatani Kojin (1996), S. 47 f.
[306] Vgl. Kwŏn Yŏngmin (2002). S. 186 f.

In diesem Klima war das Schreiben in Han'gŭl das Gebot für koreanische Schriftsteller der Kolonialzeit und das Wahrzeichen für die nationale Identität.

2.3. Entstehung der literarischen Öffentlichkeit

Die neu entstehenden Printmedien waren die Basis für die nationalistische Kulturbewegung aus dem aufklärerischen Geist, zu der ebenso die Han'gŭl -Bewegung und die Neukonfiguration der Literatur zählten. Mit der zehntägig erscheinenden *Hansŏngsunbo*, der ersten Zeitung Koreas, die ab 1895 auf Initiative der koreanischen Regierung mit japanischem Knowhow (Beratung, Druckmaschinen) herauskam, nahm das Zeitalter der Printmedien in Korea seinen Anfang. In den folgenden Jahren kamen eine Reihe neuer Zeitungen hinzu: *The Independence* (1896), *Hwangsŏng Zeitung* (1898), *Cheguk Zeitung* (1898) und die *Christliche Zeitung* (1897) erschienen in Han'gŭl und die *Großkoreanische Tageszeitung* [taehanmailsinbo] (1904) und *Mansebo* (1909) in Han'gŭl und Englisch sowie im Mischstil mit Han'gŭl und Altchinesisch.

Zunächst waren die Zeitungen ein wichtiger Ort, in dem Reflexionen über die Angleichung der gesprochenen und geschriebenen Sprache stattfanden. *The Independence* begründete die Entscheidung für Han'gŭl erstens, damit sie jeder lesen konnte, und zweitens, da Han'gŭl die Schrift der koreanischen Nation sei.[307] Die Zeitungen waren zudem die Institution, in denen diese Ideen umgesetzt und getragen wurden. Für die Angleichung der gesprochenen und geschriebenen Sprache musste ein geeigneter Schriftstil herausgearbeitet werden. Das lag auch daran, dass Literatur bis dahin in rezitativem Stil rezipiert wurde. Nicht nur Gedichte, sondern auch die alte Erzählprosa waren im Rezitierstil geschrieben. Für das stille Lesen, das erst in der Moderne durch die Verbreitung der Printmedien zur Norm wurde, mussten neue Schriftstile ausprobiert werden. Das geschah in den neu entstandenen Zeitungen. Dabei spielte die schöne Literatur als Medium zur Aufklärung des Volkes sowie für die Herausbildung der einheitlichen Nationalsprache eine wichtige Rolle. Schon die erste Zeitung *Hansŏngsunbo* hatte eine Rubrik für Erzählliteratur. Andere Zeitungen hatten Rubriken, in denen Lieder [kasa 歌詞], nun *Aufklärungslieder* [kaehwagasa 開化歌詞] genannt, mit aufklärerischem Inhalt gedruckt wurden. Sie wurden damals tatsächlich von einfachen Leuten gesungen. Auch neue Textgenres kamen in solchen Zeitungen auf, z.B. der Aufklärungsarti-

[307] Vgl. Kwŏn Yŏngmin (2002), S.47 ff.

kel im Propaganda-Stil [kaehwanonsŏlch'e 開化論說體] mit der prätentiösen Absicht, die Leserschaft zur Einsicht zu bewegen. Thematisch standen die Idealisierung der Moderne nach westlichem Muster, die Vermittlung des neu erweckten, patriotisch-nationalistischen Selbstbewusstseins und die Bekämpfung des als unzeitgemäß geltenden sinozentrischen Weltbildes im Fokus.

Diese Entwicklung der allmählichen Entstehung einer freien Presse und literarischen Öffentlichkeit unterband das Kolonialregime. Nach der offiziellen Annexion verstummten die nationalistischen koreanischen Pressestimmen. Viele Journalisten emigrierten ins Ausland, die Zeitungen wurden verboten[308], bis auf eine Zeitung, nämlich die *Tageszeitung* [每日申報 *mail- sinbo*]. Diese war in den 1910er Jahren die einzig offiziell erlaubte Zeitung, die Nachfolgerin der *Großkoreanischen Tageszeitung* [大韓每日申報 *taehan-mail- sinbo*], die 1904 von dem englischen Journalisten Bethell gegründet und von den koreanischen Nationalisten Yang Kit'ak, Pak Eŭnsik und Sin Ch'aeho mitgetragen wurde. Die zweisprachige, koreanisch und englisch erscheinende Zeitung wurde direkt nach der Annexion vom Generalgouvernement zwangsweise übernommen, umbenannt und zum Sprachrohr des Generalgouvernements umfunktioniert. Diese zweisprachige Zeitung (japanisch und koreanisch) behielt noch die literarische Rubrik, die als wichtiger Veröffentlichungsort für koreanischsprachige literarische Texte fungierte. Hier erschienen die *Neuen Romane* von Yi Haejo oder auch der erste moderne Roman "Herzlos" (1917) von Yi Kwangsu, aber natürlich nicht die antikolonialistisch-nationalistischen Romane von Sin Ch'aeho (1880-1936), Chang Chiyŏn (1860-1921), Yi Haejo (1869-1927). Auch einige frühe Texte von Yisang erschienen in dieser Zeitung.[309]

Die monotone Presselandschaft veränderte sich 1919 durch die tolerantere Politik des Generalgouvernements nach der Ersten-März-Unabhängigkeitsbewegung. Die etwas gelöstere Stimmung ließ eine Presselandschaft und eine literarische Öffentlichkeit entstehen.[310] Dadurch nahm erst in den 1920er Jahren die Ausdifferenzierung der Literatur als Teilbereich sowie ihre Institutionalisierung Gestalt an, jedoch unter den in der Colonial Modernity gegebenen Bedingungen wie begrenzter Presse- und Veröffentlichungsfreiheit. Die wichtigsten koreanischsprachigen Tageszeitungen *Ostasien* [tonga] und *Chosŏn* wurden beide 1920 gegründet. Sie sahen sich als kritische Stimme der Nation. Zahlreiche Zeitungen kamen nach

[308] Vgl. ebd., S.99 f.
[309] Vgl. Kim Ju-hyeon (1999), S. 423.
[310] Über 200 Zeitungen und Zeitschriften wurden in den 20er Jahren gegründet. Die Auflagenstärke lag zwischen dreihundert bis über zehntausend Stück mit steigender Tendenz. Die auflagenstärkste Tageszeitung Tonga erreichte 1936 eine Auflage von sechzehntausend. Vgl. Kim Sujin (2009), S. 110 ff.

und nach hinzu. Sie alle räumten einen ziemlich großen Umfang dem Teil *Wissen und Literatur* [hagyemyŏn] ein, der dem heutigen Feuilleton entspricht. Zudem gab es Monatsmagazine dieser Zeitungen sowie eigenständige Kulturmagazine wie *Schöpfung der neuen Welt* [kyebyŏk] (1920) oder *Dreitausend Meilen* [samch'ŏlli][311] (1929). Diese wurden als einflussreiche Vermittler zwischen Autoren, Buchmarkt und Lesern wichtig und wirksam, da sie der schönen Literatur einen umfangreichen Teil gewährten. Zudem gab es rein literarische Zeitschriften der verschiedenen Literatenzirkel, die jedoch nur einen geringen Teil der Leser, nämlich das Fachpublikum, erreichten.

Zeitungen und Zeitschriften waren für die Literatur ein unentbehrliches Medium, gewannen ab 1920 immer mehr an Bedeutung und avancierten bald zu Machtinstanzen, die mit Fortsetzungsromanen und Frühjahrsliteraturwettbewerben [sinch'unmye] über den Erfolg von Büchern und Schriftstellerschicksalen entschieden. Die Erstpublikationen literarischer Texte erschienen ausnahmslos in ihnen. Das ist eine Tradition, die bis heute in Korea erhalten geblieben ist. Mit Literaturessays, Literaturkritiken und literarischen Diskussionen, an denen oft etablierte Literaten beteiligt waren, setzten sie die literarischen Normen der *Neuen Literatur*. Doch nicht nur Buchrezensionen, sondern auch die Buchreklame in den Zeitungen steuerten den Geschmack der Leser und damit den Absatz auf dem Buchmarkt. Auf diese Weise waren die Zeitungen und Zeitschriften massiv an der Gestaltung des literarischen Feldes beteiligt, ebenso an der Kanonisierung der Literatur. Aber auch umgekehrt gewann der Leser an Bedeutung und beeinflusste den Buchmarkt.

2.4. Leser und Buchmarkt

Den Leser im modernen Sinne, der Zeitungen abonniert, ein Buch in der Buchhandlung kauft und sich durch Leserbriefe in der Zeitung bemerkbar macht, gab es ab den 1920er Jahren. In dieser Zeit etablierten sich das Verlagswesen und die Druckindustrie als eine der Gewerbebranchen der Kolonialzeit.[312] Es bildet sich ein Vertriebsnetz landesweit, aber auch zwischen Mutterland Japan und Kolonie heraus. Daneben existierten noch immer die Verkaufswege,

[311] *Dreitausend Meilen* ist ein Metonym für das ganze Land Korea, das sich in der Nord-Süd-Achse über *dreitausend Meilen (dreitausend Li, 10 Li entsprechen ca. 4 km)* erstreckt.

[312] Vgl. dazu Kim Chongsu (2011), S. 455ff. Die erste Druckerei mit modernem Know-how, Pagmunguk, wurde 1883 von der königlichen Regierung Chosŏn eingerichtet. Dort wurde die erste moderne Zeitung Hansŏngsunbo gedruckt. 1896 wurde der erste private Buch-Verlag von der Paejae-Schule gegründet. 1907 gründete der Buchhändler und Verleger No Ikhyŏng (*1884) das Verlagshaus Pagmunguk, das mit anderen Verlagen wie de mHansŏng-Buchverlag und de mYŏngch'ang-Buchverlag in der ganzen Kolonialzeit eine wichtige Rolle spielte.

die übergangsweise in der Aufklärungszeit sehr verbreitet waren: Auf Wochenmärkten, an Straßenrändern und durch Hausierer erreichten Bücher ihre Abnehmer.

Das Lesen war noch kein Massenphänomen, dies gilt in der ganzen Kolonialzeit, denn es war nur auf bestimmte Schichten und Gruppen begrenzt. Anfang der 1920er Jahre waren über 90 % der Koreaner Analphabeten.[313] Diese Situation verbesserte sich erst, seit nach der Ersten-März-Unabhängigkeitsbewegung öffentliche Schulen mit modernen Schulfächern besser angenommen wurden. In der zweiten Hälfte der 1930er Jahre belief sich die Einschulungsquote der Grundschule auf 30 % (40% bei männlichen Kindern)[314]. Dadurch nahm die Lesefähigkeit der Bevölkerung zu. Es wurden am Ende der 1910er Jahre aus der Grundschule und höheren Schulen jährlich rund 100 000 Schulabgänger entlassen, rund 250 000 am Ende der 1930er Jahre[315]. In den 1930er Jahren konnten ca. 11,5% der Männer und 1,9 % der Frauen sowohl Koreanisch [chosŏnŏ] als auch die *offizielle Nationalsprache* [kugŏ] Japanisch lesen.[316] Man schätzt die Zahl der koreanischen Zeitungsleser am Ende der 1920er Jahren auf 87.000, in den 1930er Jahren auf zwei Millionen. Doch der Anteil der Analphabeten lag in den 1930er Jahren noch immer bei etwa 80 %, bei Bauern und Arbeitern höher als bei ehemaligen Yangban-Familien, auf dem Lande höher als in den Städten und bei Frauen höher als bei Männern.

Trotz des hohen Analphabetismus kann eine etwas höhere Rezeption der schönen Literatur angenommen werden. Erstens hatte die traditionelle Vortragskunst noch Bestand. Auf Märkten und Straßen konnte man in der ganzen Kolonialzeit Geschichtenerzähler [chŏngisu] beobachten.[317] Zudem richteten die eifrigsten Volksaufklärer wie An Ch'angho (1878-1938) Vorlese-Häuser und -Räume [sinmunjong'namso] ein, in denen Zeitungen und Bücher vorgelesen, kommentiert und zudem Geschichten erzählt wurden. Zweitens nahmen mit der steigenden Einschulungsquote die Haushalte zu, die mindestens ein lesefähiges Familienmitglied hatten. Drittens machten die neuen Medien die Belletristik auch leseunfähigen Menschen zugänglich. 1902 wurde das erste Theatergebäude Hyŏpnyulsa in Seoul eingerichtet. 1903 wurde der erste Kinofilm in Korea vorgeführt, also nicht einmal zehn Jahre, nachdem 1895

[313] Zum Vergleich: In Japan waren schon in den 1910er Jahren über 90 % der Frauen lesefähig, das ist der Einführung der allgemeinen Schulpflicht für die Grundschule zu verdanken. In der Kolonialzeit Koreas bestand keine Schulpflicht.
[314] Vgl. Chŏn Chŏnghwan (2003), S. 33.
[315] Ebd.
[316] Ebd.
[317] Chŏn Chŏnghwan (2008), S. 201 f.

die Brüder Lumière in Frankreich den Cinematographen entwickelt hatten. Die erste Radiosendung strahlte ab 1927 der *Kyŏngsŏng Rundfunk*, den das Generalgouvernement betrieb, aus. Professionelle Sprecher oder Schauspieler lasen Erzählungen vor, und es gab Hörspiele.[318] Diese wurden auch auf Schallplatten aufgenommen und verkauft.[319] Die neuen visuell-akustischen Medien breiteten sich viel schneller als das Buch aus. 1 440 Rundfunkempfänger waren im Jahr1927 registriert, 14 309 im Jahr 1930, mehr als 500 000 im Jahr 1936.[320]

Die Leser waren hauptsächlich eine Handvoll Intellektuelle, Frauen aus ehemaligen Yangban-Häusern, die Geld und Zeit hatten, *Neue Frauen*, die in modernen Schulen lesen und schreiben gelernt hatten, und schließlich Schüler und Studenten. Ch'ŏn Chŏnghwan[321] unterscheidet zwischen drei Lesergruppen in den 1920er und 1930er Jahren: Zur ersten Gruppe zählt die traditionelle Leserschicht, nämlich Frauen aus Yangban-Familien und einfache Menschen wie Bauer und Arbeiter, die Hangŭl lesen konnten. Sie lasen alte überlieferte Romane und *Neue Romane* von Yi Haejo, Yi Injik und anderen Autoren. Die zweite Gruppe bildeten die modernen Leser, die Japanisch und Koreanisch beherrschten. Das waren Schüler, Studenten sowie *Neue Frauen*. Sie lasen Unterhaltungsliteratur auf Koreanisch und Japanisch und Fortsetzungsromane in Zeitungen. Beliebt waren bei ihnen die adaptierten Romane [pŏnansosŏl] aus dem Westen, bei denen nur Geschichte und Plot erhalten blieben, aber Kulissen und Figurennamen den indigenen Verhältnissen angepasst worden waren. Die realistischen Gesellschaftsromane aus Europa und Russland wurden häufig und sehr gerne in dieser Form rezipiert. Tolstoi zählte daher in der Kolonialzeit zur Unterhaltungsliteratur. Die dritte Lesergruppe bestand aus Intellektuellen, Leser der Ernsten Literatur, Fachleuten wie Schriftsteller und Kritiker. Sie lasen die E-Literatur aus Japan und aus dem Westen in der japanischen Übersetzung sowie koreanische *Neue Literatur*, die von E-Literaten geschrieben wurde.

Aus dem Blickwinkel des Lesers und des Buchmarkts führte die koreanische ernste *Neue Literatur* eine Randexistenz. Die Literatur für die erste Gruppe überwog. Durch die neue Drucktechnik erlebten die alten Romane wie *Geschichte der Ch'unhyang* [Ch'unhyang-

[318] Ebd., S. 201.
[319] Ebd.
[320] Ebd.
[321] Chŏn Chŏnghwan (2003), S. 51 ff.

jŏn][322], *Geschichte der Simchŏng* [Simch'ŏng-jŏn][323], *Geschichte des Honggildong* [Honggil-dong-jŏn][324]eine Konjunktur. Bis in den 1930er Jahre verkauften sich jeweils jährlich 70 000, 60 000 bzw. 45 000 Exemplare.[325] Besonders die *Geschichte der Ch'unhyang* war der Dauer-Bestseller bis Ende der 1930er Jahre.[326] Erst in den 1930er Jahre gewann die Literatur für die zweite Gruppe mehr an Gewicht. Unterhaltungsromane von Yi Kwangsu wurden Bestseller, dennoch erreichten sie lange nicht die Verkaufszahl von der *Geschichte der Ch'unhyang*.

Zu dem Boom der Unterhaltungsromane ab der zweiten Hälfte der 1920er Jahre und in den 1930er Jahren trugen mehrere Faktoren bei. Der kommerzielle Faktor spielte eine immer größere Rolle. Das war am augenfälligsten bei den Zeitungen, die finanziell auf Auflagenhöhe angewiesen waren. Leserinteressen und Lesergeschmack wurden von den Zeitungen als Auftraggeber der Schriftsteller verbindlich gemacht. So wurde der Unterhaltungswert der Fortsetzungsromane das wichtigste ästhetische Kriterium, um dem Geschmack der breiten Leseschicht zu entsprechen. Der Faktor Kommerz fand auch in der Werbung, über die Zeitungen sich finanzierten, seinen Niederschlag. Werbung gab es für Bücher aus allen Themenbereichen. Desweiteren förderte der enge Zusammenhang zwischen der schönen Literatur und den Tageszeitungen[327]seit dem Beginn der Modernisierung die Unterhaltungsliteratur. Der Unterhaltungswert und die Massenwirksamkeit waren nicht nur für die Zeitungen die wichtigsten

---

[322] Diese oral überlieferte Geschichte hat mehr als hundert verschiedenen Versionen, vgl. dazu Großlexikon der Nationalen Kultur Koreas [Minjomunhwadaebaikgwa]: http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=529771&cid=46641&categoryId=46641. Der Autor und die Entstehungszeit sind unbekannt. Es handelt von der damals in der Chosŏn-Zeit unmöglichen Liebe zwischen Li, dem Sohn aus der Schriftengelehrten-Schicht Yangban, und Ch'unhyang, der Tochter einer Kisaeng. Diese Geschichte ist deshalb subversiv, weil ihre Liebe sich über die Standesschranken hinwegsetzt. Die Schicht der Yangban war damals die höchste Elitenschicht, vor den Chungin (Mittelklasse), Bauern und Kaufleuten. Eine Kisaeng gehörte zur niedrigsten Schicht, nämlich den *ch'ŏnmin*, zu der Metzger, fahrende Künstler und Sklaven zählten.

[323] Auch diese Geschichte ist im Volksmund überliefert worden. Es geht um die Tugend der Pietät, Liebe gegenüber den Eltern. Simchŏng wächst mutterlos beim blinden Vater auf und verkauft sich als Opfergabe für das Besänftigungsritual der Fischer, um Geld für ihren Vater aufzutreiben. Durch eine überirdische Kraft wird ihr geholfen, so dass die Geschichte mit einem happy end ausgeht: Sie wird gerettet durch den Drachenkönig, der sie wieder auf die Erde schickt. Dort wird sie zur Königin. Beim Wiedersehen mit dem Vater geschieht das Wunder, dass dieser wieder sein Augenlicht bekommt. Vgl. Großlexikon der Nationalen Kultur Koreas [Minjomunhwadaebaikgwa] unter dem Schlagwort „*simch'ŏng-jŏn"*.

[324] Für diese Heldengeschichte wird Hŏ Kyun (1569-1618) als Autor vermutet, der eine authentische Geschichte zum Stoff des Romans gemacht haben soll. Der Roman verbirgt eine Menge sozialen Sprengstoffs. Der Protagonist Hong Kildong ist ein Bastard aus der Verbindung einer Sklavin mit ihrem Herrn aus der Yangban-Schicht. So hat er wegen seiner Herkunft keine soziale Aufstiegschance. Hong Kildong bricht aus seinen engen Verhältnissen aus und wird zum Anführer einer Bande gerechter Räuber. Seine Räuberbande kämpft für die Gerechtigkeit, beraubt die reiche Oberschicht und verteilt das Diebesgut an die ausgebeuteten und verarmten Bauern und andere sozial Benachteiligte. Später gründet er ein eigenes Reich auf der Niemandsinsel Yuldo und wird dort selbst König. Vgl. Großlexikon der Nationalen Kultur Koreas [minjomunhwadaebaikgwa] unter dem Schlagwort „*honggildong-jŏn"*.

[325] Vgl. Chŏn Chŏnghwan (2003), S. 70.

[326] Vgl. ebd.

[327] Vgl. das Kapitel 2.3. *Entstehung der literarischen Öffentlichkeit* in der vorliegenden Arbeit.

ästhetischen Kriterien, sondern das gleiche galt für die volksaufklärerischen Literaten seit Beginn der Modernisierung[328] und für die marxistisch orientierten Autoren der KAPF. Diese Tendenz wurde seit den 1920er Jahren, in denen die Anzahl der Zeitungen und ihre Leser stets stiegen, verstärkt. Nicht zuletzt war es die Zensur, die den Boom der Unterhaltungsliteratur hochschaukelte, denn durch sie waren die antikolonialistisch-nationalistischen Bücher nicht mehr in der Öffentlichkeit präsent, dagegen gewann die Unterhaltungsliteratur, die leichter durch die Kontrolle kam, die Oberhand. Auch aus Japan kamen immer mehr unterhaltsame Bücher, die in Korea einen Absatzmarkt fanden. Sie wurden auch von koreanischen Lesern gerne angenommen, denn die Sprachpolitik des Generalgouvernements schlug durch und immer mehr Koreaner konnten japanisch lesen. Auch aufgrund der strengen Zensur gegenüber koreanisch-sprachigen Büchern fanden Bücher und Magazine mit brandneuen Informationen aus Japan immer mehr Abnehmer in der Kolonie. Der Import japanischsprachiger Bücher nahm ab Mitte 1920er Jahre explosionsartig zu und machte 99 % der importierten Bücher aus.[329] Japanische Magazine, Erotik- und Sachbücher, Unterhaltungsromane und E-Literatur war bei den Intellektuellen viel gefragter waren als koreanische.

2.5. Zensur

Einer der mächtigsten Faktoren, die die Literatur, ihre innere Struktur und ihren Absatzmarkt während der Kolonialzeit prägten, war die Zensur. 1906, schon kurz nach dem Protektoratsabkommen von 1905, erklärte Japan die japanische Sprache zur offiziellen Nationalsprache [kugŏ][330] und nahm die Sprach- und Medienpolitik in die Hand [331], indem es eine Reihe von Gesetzen verabschiedete: Die *Zeitungsgesetze* [sinmunjippŏp] (1907), die *Publikationsgesetze* [ch'ulp'anppŏp] (1908), die *Sicherheitsgesetze* [ch'ianyujibŏp] (1925)[332] und später noch die *Richtlinien der Zensur* [kŏmnyŏlp'yojun] (1930). Sie gängelten die Presse und die literarische Öffentlichkeit während der ganzen Kolonialzeit. Es gab Zensur vor und nach der Publikation.

Angesichts der Zensur wurden sowohl von Zeitungen, die um ihre Existenz kämpften, als auch von Schriftstellern Strategien entwickelt. Die Verinnerlichung der Zensur fand zum

[328] So wurden in der *Aufklärungszeit* die neu erschienenen *Neue Romane* von Yi Injik, Yi Haejo und von Yi Kwangsu zunächst als Fortsetzungsromane in der Zeitung veröffentlicht. Die Autoren wurden von der Zeitungsredaktion dazu angehalten, die Unterhaltung der Zeitungsleser als wichtiges Kriterium zu beachten. Vgl. Kim Kangho (2008), S. 21 ff, vgl. auch Yi Chŏngok (2000), S. 18 ff.
[329] Vgl. Chŏn Chŏnghwan (2003), S. 51 ff.
[330] Vgl. Kwŏn Yŏngmin (2002). S. 186 f.
[331] Vgl. ebd., S. 99 f.
[332] Vgl. ebd., S.186 f.

Beispiel bei Zeitungen so statt, dass diese die Zensur in Empfehlungen umformulierten, auf die die Schriftsteller beim Schreiben achten sollten.[333] Auch die Sprach- und Schulpolitik des Generalgouvernements wirkten zensierend und die Verinnerlichung der Zensur verstärkend. Dagegen entwickelte Ch'ae Mansik, bekannt als sozial- und systemkritischer Autor der Kolonialzeit, eine eigene Erzählstrategie, nämlich das sarkastisch-humoristische Erzählen in Anknüpfung an P'ansori, die traditionelle Solo-Oper mit rezitierend-erzählenden Teilen. Dieser eigene Erzählstil wird von der Literaturforschung Koreas sehr hochgeschätzt und als Möglichkeit gesehen, kritisch gegen das System des herrschenden Regimes zu schreiben, ohne groß in politische Angelegenheiten verstrickt zu werden. Dennoch waren auch seine Texte nicht frei von durch die Zensurbehörden gestrichenen Stellen. Es gebe nur drei Menschen, sagte er im Rückblick, die seine Texte in der vollständigen Fassung kennen: Er, der Autor selbst, der Setzer der Druckerei und der Zensurbeamte.[334] Die *Anthologie der KAPF-Dichter* [kapsiinjip] (1931) war durch die Zensur mit geschwärzten Stellen dermaßen übersät, dass kaum ein Text lesbar war.[335] Aber es gab auch kleine Lücken in der Anwendung der Zensurgesetze und Umgehungen. Zum Bespiel wurden die von in Japan lebenden koreanischen Autoren verfassten Bücher weniger kontrolliert, da die Zensurgesetze im Mutterland weniger streng gehandhabt wurden.[336]

Vor diesem Hintergrund scheint die Literatur der Kolonialzeit genau genommen die in und von dem System erlaubte Literatur zu sein. So sagte Kim Tongin rückblickend, dass ein Drittel seiner Texte durch die Zensur verlorengegangen sei.[337] Ohne weiter auf die Einzelheiten einzugehen, möchte ich nur festhalten, dass die Zensur maßgeblich auf die literarische Öffentlichkeit (Schriftsteller, Buchmarkt, Leser) und darüber hinaus auf die innerliterarischen Strukturen auf der textuellen Ebene einwirkte. Zum Beispiel überlebten von den aufklärerischen *Neuen Romanen* nur die Unterhaltungsromane von Yi Injik, Yi Haejo, da jene mit nationalistischem Ton verboten wurden. Die Zensur förderte insgesamt die Unterhaltungsliteratur. Diese war in den 1920er und 30er Jahren ein wichtiger Part der Kulturindustrie. Sie beschleunigte somit die Kommerzialisierung der Kultur und die Trivialisierung der Kunst und

[333] Vgl. Han Mansu (2008), S. 113.
[334] Vgl. Ch‘ae Mansik: Willst du jünger werden - die Seelenlandschaft des Schriftstellers [Tasi chŏlmŏjigosip'ŭnga, munsa simgyŏng], in: Pyŏlgŏngon, Vol. 8, Nr.12, Dezemberausgabe 1936, S. 214, zitiert nach Han Mansu (2008), S. 111.
[335] Vgl. Yi Chongdae (1996), S. 47.
[336] Vgl. Chŏn Chŏnghwan (2003), S. 176.
[337] Vgl. Kim Tongin: Die Zensur der Vergangenheit (Chinansijŏlŭi ch|ulp|anmul kŏmyŏl), in: Haedonggong'non, Dezembernummer, 1946, zitiert nach Han Mansu (2008), S. 111.

förderte affirmative Literatur, an der die Koloniebürger ihren Trost fanden.[338] Die rührselige Unterhaltungsliteratur gepaart mit rührseligem Theater und Film [sinpagŭk] boomte in den 1930er Jahren.[339]

2.6. Neue Literaturen bis zum Ende der 1930er Jahre

Der *Neue Roman* [sinsosŏl] wurde damals als literarisches Novum, als ein Genre der *Neuen Literatur* aufgefasst, wird aber inzwischen in der Literaturgeschichte als das typische Erzählgenre der *Aufklärungszeit* gesehen, das die koreanische Adaption des japanischen *Politischen Romans* [chŏngch'isosŏl] darstellt.[340] Seine Aufgabe war das Aufklärungsprogramm, die neuen Werte zum Volk zu bringen: Lobpreisung der Modernisierung nach dem westlichen Modell und nach dem japanischen Vorbild, verpackt meistens im unterhaltsamen Melodrama, in dem alte und neue Werte und Menschentypen in Konflikt geraten. Nach *Tränen aus Blut* [Hyŏr-ŭi nu] (1906) von Yi Injik (1862-1916), das in der Literaturgeschichtsschreibung Koreas als der erste *Neue Roman* [sinsŏl] gilt, schrieben auch andere Autoren Romane in diesem Stil. Ein bekanntes Beispiel ist Yi Haejo (1869-1927).

Die Konstitution der *Neuen Literatur* durch exogene Anregungen aus Übersee und die nationale Modernisierung als literarisches Thema setzten sich in 1910er Jahren fort, in denen die Literatur durch die literarischen, journalistischen und verlegerischen Tätigkeiten der beiden großen Literaten Yi Kwangsu und Ch'oe Namsŏn geprägt wurde. Sie stellten in den neuen Kulturmagazinen *Junge* [sonyŏn](1908-1911)[341] und *Jugend*[342] [ch'ŏngch'un] (1914-1918) die Literatur aus dem Ausland, vor allem England und Japan, vor. Diese Zeitschriften hatten hauptsächlich die Aufklärung des Volkes zum Inhalt. Das Volk sollte wachgerüttelt, für die Modernisierung begeistert und zu einer modernen Lebensweise gebracht werden. In den *Neuen Gedichten* [sinch'esi] wie dem *Lied von der Eisenbahnschiene von Seoul nach Pusan* [kyŏngbuch'ŏldoga] pries Ch'oe Namsŏn die moderne Technik aus dem Westen. Auch der erste Roman Yi Kwangsus *Herzlos* [mujŏng] behandelte die Themen, die unmittelbar im

---

[338] Vgl. zur affirmativen Unterhaltungsliteratur als wesentlicher Tendenz in der Kolonialzeit Ch'oe Wŏnsik (1982), S. 68 ff.; zur Trivialisierung der Kultur in der Kolonialstadt Mokp'o Ko Sŏkgyu (2004), S. 22 ff. und S. 165 ff.

[339] Ko Sŏkgyu (2004), S. 22, hebt das Trivial-Rührselige als die Grundstimmung der populären Kultur in der Kolonialzeit hervor.

[340] Vgl. Kwon Bodrae (2003), S. 376.

[341] *Junge* wurde von Ch'oe Namsŏn herausgegeben und gilt als die erste Zeitschrift Koreas. Sie wurde nach einem Beitrag von Sin Ch'aeho von der japanischen Besatzungsmacht eingestellt: Vgl.das Online-Lexikon, http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1113665&cid=40942&categoryId=31773.

[342] *Jugend* wurde von Ch'oe Namsŏn herausgegeben.

Zusammenhang mit der Modernisierung nach dem westlichen Modell standen: Die romantische Liebe als moderne Form der Mann-Frau-Beziehung, die Konflikte zwischen der alten und neuen Generation sowie zwischen alten und neuen Wertnormen, die Modernisierung der Nation und die Aufklärung des Volkes als Aufgabe der jungen Intellektuellen. Das Ende des Romans, ein Happy-End, versinnbildlicht die Modernisierung als nationales Projekt, das die junge Generation zu bewältigen hat: Irrungen und Wirrungen aus Dreieck-Liebesgeschichten zwischen dem Protagonisten Yi Hyŏngsik und den Frauenfiguren nehmen ein Ende, indem sie ihre Aufgaben im Dienst für die Nation erkennen. Sie beschließen der Modernisierung des Landes zu dienen und brechen zum Auslandsstudium nach Japan und in die USA auf. *Herzlos* [mujŏng] gilt als erster moderner Roman in der Literaturgeschichte Koreas. Er erschien zunächst als Fortsetzungsroman in der *Tageszeitung* [mailsinbo] von Januar bis Juni 1917 und kam in Buchform 1918 auf den Markt. Dieser Liebesroman war ein Erfolg und blieb der steady-seller der Kolonialzeit, ein Phänomen, das den Zeitgeist von damals wiederspiegelt. Mit den Themen Liebe, Modernisierung als nationales Projekt und Auslandstudium traf Yi Kwangsu den Nerv der Zeit und bot die Projektionsfläche für die Wunschträume der jungen Generation. Auch seine späteren Romane beinhalteten immer wider neue Liebesgeschichten, aber stets in der Rhetorik der Modernisierung, immer mit demselben Handlungsmuster, einer Dreieckkonstellation in Sachen Liebe. Dies sind auch häufige Themen der *Neuen Romane* von Yi Haejo und anderen unbekannt gebliebenen Autoren, die in den 1910er Jahren von einfachen Lesern wie lesefähigen Hausfrauen und Oberschülern zur Unterhaltung gelesen wurden.

Gegen das nationalistisch-aufklärerisches Literaturprogramm der ersten Generation der *Neuen Literatur,* wie von Yi Kwangsu, traten die jungen Literaten der zweiten Generation um die Zirkel *Schaffung* [Changjo] (1919 - 1921), *Weiße Woge* [Paiktcho] (1922) und *Ruine* [P'yehŏ] mit der *Reinen Literatur*[343] an. Besonders Kim Tongin wollte die Literatur von fremdbestimmten Werten wie Moral oder aufklärerischen Ideologie befreien und propagierte eine "neue und wahre Kunst" [ch'amyesul], die eine eigene Welt mit eigenen Regeln erschafft, die für sich steht und sich selbst genügt.[344] Um den Literaturzirkel *Ruine* sammelten sich der Dichter Kim Ansŏ (*1896) und seine Literatenfreunde mit literarischen Prämissen, die man *Ästhetizismus* nennen könnte. Kim Ansŏ hatte schon im September 1918 ein wöchentliches Kulturmagazin, namens *Kunstnachrichten aus dem Westen* [T'aesŏmunyesinbo],

[343] Vgl. Ch'a Hyeyŏng (2004), S. 55 f.
[344] Vgl. Kim Yunsik (1992), S. 123 f.

herausgebracht, worin er beabsichtigte, "Artikel aus dem Westen über bekannte Romane, Gedichte, Prosa, Lieder, Musik, Kunst und Dramen von namhaften Schriftstellern aus dem Original übersetzt zu veröffentlichen"[345].

In der etwas freieren Stimmung der 1920er Jahre wurden noch weitere literarische Gruppierungen von jungen Literaten gegründet, die in Japan über moderne, westliche Literatur und literarische Theorien geschult worden waren, unter anderem die Gruppen *Rosendorf* [Changmich'on] (1921), *Venus* [Kŭmsŏng] (1923), *Literarische Bühne Koreas* [Chosŏnmundan] (1924) und *Literaturbewegung* [Munyeundong] (1926). Die verschiedenen literarischen Zirkel brachten literarische Zeitschriften heraus, in denen ihre literarischen Prämissen, selbst verfasste literarische Texte, Übersetzungen und Literaturkritiken veröffentlicht wurden. Es ist jedoch schwer, eine eindeutige Grenze zu ziehen zwischen den verschiedenen literarischen Zirkeln, da die Dichter häufig zwischen den Gruppen wechselten. Oft lag der Wechsel auch an ihrer Kurzlebigkeit. Dieses Phänomen wurde in der Kolonialzeit zu einer Tradition, so dass man sie *Zirkelliteratur* [Tonginmunhak] nennt.[346] Dieses für die 1920er Jahre typische literarische Phänomen schwächte sich in den 1930er Jahre in dem Maße ab, wie die literarischen Seiten der Tageszeitungen und ihrer Magazine als Ort für die Erstveröffentlichung und die literarische Diskussion zunehmend wichtiger wurden. Dennoch blieb die *Zirkelliteratur* weiterhin einer der Bestandteile der literarischen Öffentlichkeit.

Zur Literatur der 20er Jahre gehört ebenso die marxistische Literaturgruppe KAPF (Korea Artista Proleta Federatio). Diese wurde 1925 gegründet und stellte die Literatur in den Dienst der Politik und in einen transnationalen Zusammenhang, da sie sich gemäß der marxistischen Doktrin die internationale Befreiung der Arbeiterklasse zum Ziel setzte. Bis zur Verhaftungswelle von 1934 und schließlich zum offiziellen Verbot von 1935 agierte die KAPF in der literarischen Szene nicht nur in der Region Seoul, wie es bei vielen kleineren Literaturzirkeln der Fall war, sondern war landesweit gut vernetzt. Der führende Kopf war Im Hwa (1908-1953), der auch nach dem Verbot der KAPF kommunistisch blieb und wichtige theoretische Beiträge für die Entwicklung der koreanischen Literatur hinterließ.

Zu den literarischen Phänomenen der1920er Jahre zählt ebenso die literarische *Volksseele-Bewegung*, die von namhaften Autoren wie Ch'oe Namsŏn, Yi Byŏnggi, aber auch von Yi Kwangsu und Kim Ansŏ initiiert wurde. Sie erblickten in den traditionellen koreanischsprachigen Gattungen wie sijo oder minjo (Lieder des Volkes) die authentische *Volksseel*e.

[345] Zitiert nach Kim Yunsik, Kim Chaehong et al. (2001), S. 39.
[346] Vgl. Kwŏn Yŏngmin (2002), S. 193 f.

Die Autoren Ch'oe Namsŏn und Yi Byŏnggi belebten theoretisch und praktisch die alte Kurzgedichtform Sijo wieder.

Anfang der 1930er Jahre war die Literaturlandschaft durch unterschiedliche Stilrichtungen geprägt, die inzwischen zu literarischen Traditionen der *Neuen Literatur* herangereift waren. Die marxistische Literatur war zwar im Rückzug begriffen, aber immer noch aktiv. Im Bereich der Erzählliteratur etablierten sich unterschiedliche Genres. Einige Autoren, die in den 1910er und 1920 Jahren zu schreiben begannen, avancierten zu prominenten Vertretern verschiedener Genres. Der Gesellschaftsroman realistischer Richtung mit E-Qualität begann sich zu entfalten. Die drei wichtigsten Autoren, die realistische Gesellschaftsromane in der Kolonialzeit schrieben, waren Yŏm Sangsŏp (1897-1963), Yi Kiyŏng (1895-1984) und Ch'ae Mansik. Yŏm Sangsŏp, anfänglich in der romantischen, japanisch-naturalistischen Literatur geschult, gelang mit dem Roman *Drei Generationen* [samdae] (1931) ein großer Wurf. Er schilderte darin im realistischen Erzählstil den Zerfall einer Yangban-Familie über drei Generationen. Yi Kiyŏng, ursprünglich ein KAPF-Autor, wendete sich nach der ersten Verhaftungswelle 1931 von der KAPF ab, schloss sich der Bauernreformbewegung an und nahm sich dem Thema der Misere auf dem Lande während der Kolonialzeit an, besonders in dem Roman *Heimat* [kohyang](1933). Ch'ae Mansik nahm die kolonial-kapitalistischen Auswüchse in den neu entstandenen Städten aufs Korn, dies besonders in den Romanen *Frieden auf Erden* [t'aep'yŏngch'ŏnha] (1934) und *Schlammige Strömung* [t'ang'nyu] (1938).[347]

Der historische Roman, den Yi Kwangsu im Zuge der Volksliteraturbewegung [kungminmunhakundong] zusammen mit Sijo-Gedichten zur Gattung der koreanischen Volksseele erklärt hatte, etablierte sich zu einem beliebten Genre. Drei bekannte historische Romane von ihm sind *Admiral Yi Sunsin* (1932), *Der Tod von Yi Ch'adon* (1936) und *Meister Wŏnhyo* (1936), in denen berühmte Persönlichkeiten aus der Geschichte literarisch verarbeitet werden. Auch Kim Tongin und Hong Myŏnghŭi (*1888) bedienten sich des Genres, im Glauben über diesen Umweg dem Volk einen systemkritischen Geist einimpfen zu können.[348] Yi Kwangsu, der sich seit den 1910er Jahren als Pionier der modernen Nation und die Literatur als Mittel zum aufklärerisch-humanistischen Programm (Reformbewegung auf dem Lande in den 20ern und 30ern Jahren) verstand, verband diese schon immer mit der Ästhetik der Unterhaltsamkeit in Form von unterhaltsamen Fortsetzungsromanen (Liebesgeschichten, historische Romane) in den Zeitungen. Selbst Kim Tongin, der mit seiner *Reinen Literatur* Anfang der 1920er

[347] Vgl. Kwŏn Yŏngmin (2002), S. 440 und Ch'a Hyeyŏng (2004), S. 65.
[348] Vgl. Kwŏn Yŏngmin (2002), S. 540 ff.

Jahre gegen Yi Kwangsu angetreten war und die Unterhaltungsromane [t'ongsoksosŏl] vehement kritisierte und im Gegenzug für die Kurzform (Kurzgeschichte, Erzählung) als ästhetisch höhere Form plädierte, schrieb in den 1930er Jahren vorwiegend unterhaltsame historische Fortsetzungsromane. Die historischen Romane wurden aufgrund der massenwirksamen Unterhaltsamkeit beliebt und zudem mit kommerziellem Erfolg belohnt. Angesichts der boomenden Unterhaltungsliteratur sprach Im Hwa in den 1930er Jahren im Kreis der E-Literatur zum ersten Mal von der Krise der Erzählliteratur.[349]

Die Lage der Literatur wurde in den 1930er Jahren durch die voranschreitende Kommerzialisierung von Kunst und Kultur komplexer. Film, Radio, Schallplatten und Theater, die in den 1920er Jahren brandneu waren, etablierten sich in den 1930er Jahren als neuer kulturelle Trend in den Städten, besonders in Seoul. Hollywood-Filme und Jazz aus den USA vermittelten jungen Menschen neue Lebensstile und -gefühle und schürten Wunschträume vom Westen. Die Zahl der Konsumenten der neuen visuellen und akustischen Medien wuchs viel schneller als die Leser der *Neuen Literatur*. Sie konkurrierte mit indigener Volkskunst und schließlich mit der Literatur. Aber es bestand nicht nur ein Konkurrenzverhältnis zwischen der Literatur und den neuen Massenmedien, sondern zugleich auch ein Wechselverhältnis. Seichte Unterhaltungsromane wurden in kitschige, rührselige, melodramatische Theaterstücke transformiert, die sich als ein eigenes Genre mit der Bezeichnung *Neues Theater* [sinp'agŭk] etablierten. Oder die alten überlieferten Romane aus der Vormoderne und neue Unterhaltungsromane wurden auf Schallplatten aufgenommen und so einem breiteren Publikum nahegebracht. Die 1930er Jahre stellten die erste Phase der Kulturindustrie in Korea überhaupt dar. Die Unterhaltungsliteratur blühte auf: Fortsetzungsromane in den Zeitungen, Unterhaltungsromane aus Japan zum Beispiel von Kikuchi Khan und anderen, aber auch die realistischen Romane aus Europa und Russland wurden in Form von Adaptionen als Unterhaltungsromane rezipiert.

In dieser Literaturlandschaft zeichnete sich eine verstärkte Präsenz der *Reinen Literatur* in der E-Literatur ab. Im Bereich der Lyrik entstanden neue literarische Vereinigungen der *Reinen Poesie* [Sunsusi] wie *Lyrik* [Simunhak] (1930), *Dichterdorf* [Siinburak] (1936) und *Meridian* [Chaosŏn] (1937). Diese lehnten die Ideologisierung und die Kommerzialisierung der Literatur ab und erhoben hohe poetische Ansprüche. Tendenziell verschob sich die litera-

[349] Vgl. Yi Chŏngok (2000), S. 55.

rische Akzentuierung zugunsten sprachlicher und literarischer Technik und Raffinesse. Jenseits der Politik, der Gesellschaft und des Massenpublikums rückten thematisch individuelle Gefühle oder die Natur als überzeitlicher und universeller Raum in den Vordergrund. [350] Manche Literaturhistoriker nahmen Anstoß an der Tendenz dieser Zeit, der *Verinnerlichung der Literatur* [munhag-ŭi naemyŏnhwa], und bezichtigten die entideologisierte Literatur dieser Zeit der Affirmation, des Eskapismus und einer passiven Reaktion auf den einschüchternden politischen Hintergrund des japanischen Militarismus in den 1930er Jahren.[351]

Zu der neuen Tendenz in der E-Literatur der 1930er Jahre gehörte auch, dass die literarische Richtung, in Korea damals und noch heute *Modernismus* genannt, die Oberhand gewann. Davon handelt das nächste Kapitel.

2.7. Rezeption des Modernismus, der Moderne und Avantgarde

Der Modernismus in den 1930er Jahren war nicht in dem Sinne neu, dass die literarische Moderne und Avantgarde des Westens erst damals eingeführt worden wären. Dies geschah schon in den1910er und 1920er Jahren. Kim Ansŏ stellte im 1918 gegründeten Kulturmagazin *Kunstnachrichten aus dem Westen* die Lyrik der literarischen Moderne vor, meistens die Gedichte der französischen Symbolisten und ihre Poetik in Übersetzungen[352]: Charles Baudelaire (1821-1867), Paul-M. Verlaine (1844-1896), Stephane Mallarmé (1842-1898), Arthur Rimbaud (1854-1891), aber auch Lyrikübersetzungen aus den USA, England, Russland. 1921 gab er die Anthologie *Tanz der Qual* [onoiŭi mudo] (1921) mit Gedichten von Henry W. Longfellow (1807-1882), Ivan S. Turgenev (1818-1883), William B. Yeats (1865-1939), Ralph W. Emerson (1803- 1882), Remy de Gourmont (1858-1915) und anderen heraus.

In den 1920er Jahren wurden auch die heterogenen Avantgarde-Bewegungen aus Europa wie Dada, Expressionismus, Futurismus unter dem Schlagwort *Neueste Literatur* [sinhŭngmunye] in den Zeitungen vorgestellt.[353] Die Rezeption dieser Strömungen blieb aber

[350] Vgl. Cho Tongil (1996), S. 407 ff.

[351] Vgl. ebd. S. 408 und Kwŏn Yŏngmin (2002), S. 440. Für Cho Tongil reicht als Indiz für die Affirmation der Reinen Poesie (sunsusi] der Vergleich der Zensur-Ergebnisse. In den Gedichtbänden war von der *Lyrik* [simunhak] keine einzige Stelle gestrichen worden, während man in der Anthologie der KAPF-Dichter wegen der vielen von der Zensur geschwärzten Stellen kaum den Sinn entnehmen kann.

[352] Die Übersetzung war aus dem Esperanto ("Die Hoffenden"), das Kim Ansŏ wahrscheinlich beherrschte: 1923 gab er ein *Autodidaktisches Lehrwerk für Esperanto* [esperanto tokhak] heraus. Im September 1923 wurde die Vereinigung für Esperanto in Chosŏn gegründet; vgl. Kim Yunsik (1997), S. 63.

[353] Vgl. Chin Sunae (1999), S. 62 ff. Auch das Großlexikon der Nationalen Kultur Koreas weist auf die Zeitungsartikel über die Dada-Rezeption hin. Siehe die Zitate aus Zeitungsartikeln im Wortlaut im Anhang: O-Zitat Nr.15.

oberflächlich und episodenhaft, wie zum Beispiel bei Im Hwa und und Ko Hansŭng. Diese experimentierten in den 1920er Jahren zeitweise mit Dada-Gedichten. Im Hwa[354] spricht von seiner Auseinandersetzung mit der *Neuesten Literatur*. Es ist von Dadaismus, Futurismus, Expressionismus die Rede und davon, dass er die alte sentimentale Gefühlspoesie weit von sich schob und angefangen habe Dada-Gedichte zu schreiben[355], bevor er sich der marxistisch-realistischen Literatur verschrieb.

Neu am Modernismus der 1930er Jahre war, dass diese Literaturrichtungen wieder aufgegriffen und erst da in der Öffentlichkeit augenfälliger und produktions- und rezeptionsästhetisch gewichtiger wurden, so dass der *Modernismus* zum wichtigsten Bestandteil der E-Literatur in den 1930er Jahren wurde. Dazu trugen zwei Faktoren bei, die sich wechselseitig befruchteten: Zum einen wurden Literatenkreise mit Literaturrichtungen der Avantgarde gegründet. Zunächst ist die *Gruppe Neun* von 1933, mit dem Schwerpunkt Lyrik, Prosa und Poetik zu nennen. Dann gab es die Vereinigung *Literatur34* [Samsa munhak] (September 1934 - Dezember 1935), meistens vertreten durch Lyrik. Diese griff die literarischen Anregungen aus der Richtung Surrealismus und der literarischen Moderne auf. Für die Literaturzeitschrift *Dislokation* [Tanch'ŭng] (1937-1940) waren das experimentelle Schreiben der literarischen Moderne sowie die psychologische Erzähllliteratur richtungweisend. Zum anderen hatte sich inzwischen eine Reihe fachkundiger Literaturkritiker und -theoretiker herausgebildet, die ihre Fachkenntnisse über die westliche Literatur im Studium in Japan erworben hatten. Dadurch waren in den 1930er Jahre die literaturkritischen und -theoretischen Auseinandersetzungen über den *Modernismus* möglich. Dies regte die literarische Diskussion in der Öffentlichkeit an. Die literarischen Debatten der 1930er Jahren waren in dem zeitlichen Zusammenhang eingebettet, in dem die Literaten nach dem Verbot der KAPF darüber reflektierten, wie die *Neue Literatur* im Sinne einer progressiven und zukunftsträchtigen Literatur zu sein hatte.

Die koreanische *Modernismus*-Rezeption, die in den 1930er Jahren stattfand, war pluralistisch und heterogen. In ihr mündeten die westlichen Strömungen ein, die auch hier im Westen nur schwer voneinander abzugrenzen sind. So bezeichnet Kim Yunsik den *Modernismus* wie folgt:

(O-Zitat Nr. 16)

> *Modernismus* (modernism); er bezeichnet die subjektivistische Strömung in der Philosophie, bildenden Kunst und Literatur, die sich gegen die Autorität der herkömmlichen Moral und

[354] Vgl. Im Hwa (1940-2): Bekenntnis eines jungen Mannes, in der Zeitschrift Munjang (Stil), Nr.13, Feb.1940.
[355] Vgl. ebd.

> Tradition richtet und das Bürgerliche und den technischen Fortschritt befürwortet. Der Modernismus umfasst Futurismus, Dadaismus, Surrealismus, Intellektualismus usw.[356]

Dies belegen die Anfang der 1930er Jahren in Literaturkritiken auftauchenden Begriffe *Modernismus, Dadaismus, dadaistischer Romantizismus, Freudianismus, Psychologismus, Surrealismus,* die ohne genaue Differenzierung gebraucht wurden.[357] Die indifferente Anwendung solcher Begriffe belegt auch die literarische Debatte, die anlässlich zweier 1936 erschienenen Erzählwerke der *Gruppe Neun* entfacht wurde, nämlich der Erzählung *Flügel* [nalgae] von Yisang und des Romans *Am Fluss* [ch'ŏnbyŏnp'unggyŏng] von Pak T'aewŏn. Ch'oe Chaesŏ (1908-1964) sah in der psychologischen Darstellung in *Flügel* "vertieften Realismus" ［riŏlrisŭmŭi simhwa］, bei Pak T'aewŏn "erweiterten Realismus" [riŏlrisŭmŭi hwakdae], was an den Begriff Hyperrealismus für die Literatur des Bewusstseinsstroms von Joyce, Proust und Woolf erinnert. Paek Ch'ŏl, damals die marxistische Literatur vertretend, monierte den Missbrauch des Realismusbegriffs von Ch'oe Chaesŏ. Darauf konterte Kim Munjip mit der Idee, *Flügel* sei dadaistisch. Später nach dem Tod Yisangs brachte Ch'oe dieselbe Erzählung in die Nähe des Surrealismus. Er habe das Gefühl, diese Erzählung als surrealistische am besten zu verstehen, ohne sagen zu können, wie Yisang sie selbst verstanden habe.

Die Literaturtheoretiker und -kritiker wie Ch'oe Chaesŏ und Kim Kirim, beide in Japan studierte Anglisten, setzten sich mit diesen Begriffen auseinander und wandten sie praktisch auf die Literaturkritik an. In seinen theoretischen Schriften "Aufbau der Literaturtheorie des modernen Intellektualismus" (1934) und "Kritik und Wissenschaft" führte Ch'oe Chaesŏ die Poetik des englischsprachigen Modernismus wie von T.E. Hulme, I.A. Richards, H. Read, T.S. Eliot unter dem Begriff *Intellektualismus* [Chujijuŭi] zusammen. Der Begriff *Intellektualismus* war eine Prägung des japanischen Schriftstellers Haruyama Yukio (春山行夫 1902-1994), der führenden Figur der avantgardistischen Literaturbewegung um die Zeitschrift "詩ト 詩論" [shito shiron] (1928-1931) in Japan.[358] In ihr wurden neben eigenen Texten westliche Avantgarde-Literatur in Übersetzungen vorgestellt, Andre Breton und sein *Manifeste de surréalisme*, Guillaume Apollinaire und seine *esprit nouveau*-Bewegung, Jean Cocteau, Max Jacob, Paul-Marie Verlaine, Louis Aragon,[359] A. Gide, Paul Valery,

[356] Kim Yunsik (1997), S. 121.
[357] Vgl. Sŏn Chŏngsu (2002), S. 127.
[358] Sŏn Chŏngsu (2002), S. 132.
[359] Vgl. Hirano Ken (2001), S. 81 ff.

Marcel Proust, James Joyce, Lawrence [360], außerdem Literatur und Poetik aus England und den USA.

Haruyama Yukio definierte den *Intellektualismus* in Anlehnung an den angloamerikanischen Neoklassizismus.[361] Er unterschied zwischen *realistischer* und *konstruierter Literatur*.[362] Die erstere gehöre einer Vergangenheit an, in der die romantische Vorstellung herrschte, der Dichter schreibe von der Inspiration geleitet, spontan wie Natur und Instinkt ihn führten. Dagegen werde die *konstruierte Literatur* vom *Intellekt* [chuji] geleitet, der über Wissen verfüge und über Methoden reflektiere. Sie sei die Literatur der Zukunft. Ein entsprechender Gedanke findet sich bei Kim Kirim: "Ein Gedicht ist ein architektonisches Gebäude. Ein Gedicht muss genau berechnet sein.“[363]

2.8. Die *Gruppe Neun*

Zeitungsartikeln kündigten im August 1933 den ambitionierten Start der *Gruppe Neun* (1933-1936) an. Es ist von einer "rein literarischen Vereinigung" die Rede[364], vom "Aufbau der *Neuen Literatur* Chosŏns als Zweck" sowie von "Literaturbewegung". Bewusst wurde der Akzent auf die *Reine Literatur* gelegt.

Wie ist diese zu verstehen? In der Literaturgeschichte Koreas wurde der *Gruppe Neun* oft vorgeworfen[365], sie sei blind gewesen gegenüber der politischen und gesellschaftlichen Realität Koreas und hätte affirmativ *Reine Literatur* betrieben. Jedoch waren die Autoren der *Gruppe Neun* nicht naiv, sondern sich der prekären Situation der Literatur und der Schriftsteller bewusst, wie Yi T'aejun sich diesbezüglich äußerte:

(O-Zitat Nr. 17)

> 'Autoren der Gruppe Neun, fasst Mut!' 'Denkt auch an das Volk! Wie kommen sie bloß auf solche Sprüche? Auch wir machen es uns nicht bequem, auch wir denken an das Volk und besinnen uns auf uns selbst. Aber nur einfach übers Volk oder dergleichen daherzureden, bringt jetzt keine Lösung.[366]

---

[360] Ebd., S. 88 f.
[361] Vgl. Sŏn Chŏngsu (2002), S. 133.
[362] Sŏn Chŏngsu (2002), S. 133.
[363] Kim Kirim (1935b), S.160; der Originalwortlaut: 詩는 言語의 建築이다. 그러타 詩는 어디까지든지 正確하게 計算되여야 한다.
[364] "Gründung der Gruppe Neun" in der Tageszeitung Chosŏn vom 30.08.1933, "Literaturnachricht - Gründung der Gruppe Neun " in der Tageszeitung Chosŏn Mitte vom 31.08.1933, sowie in der Tageszeitung Tonga vom 1.9.1933 und noch in Monatsmagazinen. Vgl. Hyŏn Sunyŏng (2009), S. 62.
[365] Vgl. Pak Hŏnho (1996), S. 38 ff.; Cho Tongil (1996), S. 470 ff.; Ko Ŭn (1974).
[366] Yi T'aejun: Missverständnisse über die Gruppe Neun und Sonstiges, in der Tageszeitung Chosŏn Mitte, 10.8.1934, zitiert nach Pak Hŏnho (1996), S. 39.

Die Formel *Reine Literatur* bei der *Gruppe Neun* ist zunächst als ein strategischer Schachzug zu verstehen, um der im Zuge des verstärkten Militarismus seit dem Anfang der 1930er Jahren strenger gewordenen Zensur zu entgehen.[367] Auf der anderen Seite entspringt die Akzentlegung auf die *Reine Literatur* dem dezidierten Literaturverständnis der *Gruppe Neun*, für das der Anspruch der Kunstautonomie von zentraler Bedeutung war. Daher scheint mir die Ansicht plausibler, dass sie als Literaten ihre nationale Aufgabe in ihrer kulturellen Leistung sahen, nämlich die Literatur voranzubringen. Nicht durch die Ideologisierung der Literatur, wie die KAPF intendierte, sollte die Gesellschaft revolutioniert werden, sondern sie sahen ihre kulturelle Aufgabe darin, den Bereich der Literatur voranzubringen. Durch das literarische Können, das auf "revolutionärer literarischer Technik" basiere, wie es bei Kim Kirim heißt,[368] wollten sie die Literatur nach vorne bringen. Die literarische Erneuerung sollte ihr Beitrag dazu sein, das noch rückständige Land Korea voranzubringen. Insofern waren ihr Literaturbegriff und ihre Literaturpraxis selbst politisch. Yisangs Diagnose über den aktuellen Stand der koreanischen Literatur, sie sei "zig Jahre rückständig im Vergleich zu anderen", ist in dem Zusammenhang zu verstehen. Insofern ist die Akzentlegung auf die literarische Technik die Antwort der *Gruppe Neun* auf die Frage, was die Literatur für die Gesellschaft leisten müsste.

Der Anspruch der Kunstautonomie war kein naiver, etwa so wie es durch Kim Tongin in den 1920er Jahren formuliert wurde. Nach seinem Verständnis sah sich der Autor Kim Tongin als "eine gottähnliche Größe [sin-gwa kat'ŭn chari] "[369], die ihre literarische Welt erschafft, einen freien Raum und zwar, der unabhängig von der Gesellschaft existiert.[370] Das Verständnis der Kunstautonomie bei der *Gruppe Neun* dagegen war komplexer. Es entwickelte sich aus dem gesellschaftlichen Zusammenhang der Colonial Modernity der 1930er Jahre, in dem die Literatur verortet war. So ist es kein Zufall, dass der Autonomieanspruch der *Gruppe Neun* sich als negative Ästhetik äußerte, die sich gegen zwei kulturelle Tendenzen der 1930er Jahre richtete. Sie erteilte zum einen eine Absage an die engagierte Literatur der KAPF, die die Literatur als Mittel zum Zweck einsetzte, und zum anderen richtete sich ihre negative Ästhetik gegen die zunehmende Kommerzialisierung der Literatur durch die Medien in den 1930er Jahren.

---

[367] Vgl. Pak Hŏnho (1996), S. 16.
[368] "Poetik des Vormittags" in der Tageszeitung Chonsŏn vom 20.04.bis 2.5.1935, wieder abgedruckt in Kim Kirim: Literaturkritische Schriften, S. 151-169, hier, S. 169.
[369] Vgl. Kim Yun-sik (1992), S. 124.
[370] Vgl. ebd., 123 ff.

Kim Kirim, der Literaturtheoretiker der *Gruppe Neun*, nahm eine eindeutige Stellung zur engagierten Literatur ein:

(O-Zitat Nr. 18)

> Der *Modernismus* hatte sich mit zwei Ablehnungen ausgerüstet. Eine war gegen die *romantische* bzw. *sentimental-romantische* Literatur, Ausfluss des letzten Jahrhunderts, gerichtet, die andere gegen die politische Lyrik, der es nur an der Vermittlung des Inhalts liegt.[371]

Anfang der 1930er Jahre herrschte Konsens, dass die literarische Qualität der KAPF-Literatur gering oder minderwertig war. Dies war selbst bei den KAPF-Autoren der Fall. Der Satz von Pak Younghŭi (*1901), der 1933 der KAPF den Rücken kehrte, wurde zu der Formel dafür: "Gewonnen ist die Ideologie, verloren ist die Literatur."[372] Die dezidierte Akzentlegung auf die Literarizität bei der *Gruppe Neun* ist mit einem Anti-KAPF-Programm gleichzusetzen. Das bedeutet aber keine Identifikation mit der *Reinen Literatur*, die man mit romantischer Gefühlslyrik verband. Dieser wird gleichermaßen eine Absage erteilt, was der erste Teil des Zitats oben ausdrückt.

Die Absicht, frei von der um sich greifenden Kommerzialisierung eine autonome Literatur zu schaffen, was die *Gruppe Neun* ins Auge fasste, kam in der Kolumnenreihe "Achtung! Aus offenem Herzen eröffnen wir hiermit das Feuer gegen die alte Generation" [kyŏ k! hyunggŭm-ŭl yŏrŏ sŏnbae-ege ilt'an-ŭl nallim][373], die vom 17. bis 29. Juni 1934 in der Tageszeitung *Chosŏn-Mitte* erschien, gut zum Ausdruck. In diesen Artikeln sticht vor allem das Selbstverständnis der Autoren ins Auge, die neue Literaturgeneration zu sein, und ihre Gegnerschaft zur kommerzialisierten Literatur. Die Autoren der *Gruppe Neun* Yi Muyŏng (1908-1960), Yi Chongmyŏng (Lebensdaten unbekannt), Cho Yongman (1909-1995), Pak T'aewŏn und Kim Kirim nahmen die etablierten Autoren Yi Kwangsu, Hyŏn Chingŏn, Kim Tongin, Yŏm Sangsŏp und Chu Yohan aufs Korn. Zwar ging es in den einzelnen Beiträgen um unterschiedliche Probleme und Autoren, aber der gemeinsame Tenor war die Absage an die kommerzialisierte Literatur, woran auch die etablierten Literaten schuldig seien. Die junge Literaturgeneration forderte von ihnen ein Zurück von der seichten Unterhaltungs- zur anspruchsvollen Literatur.

---

[371] Kim Kirim (1939), S. 291.

[372] Orginalwortlaut: 얻은 것은 이데올로기요, 잃은 것은 문학이라. Pak Yŏnghŭi: Neue Entwicklung und Tendenz der neuesten Literaturtheorie [Ch'oegŭn munyeiron-ŭi sinjŏngae-wa kŭ kyŏnghyang], in: Tonga-Zeitung, 2.Jan.1934, zitiert nach Yi Chungjae (1998), S. 40.

[373] Originalwortlaut: 檄! 胸襟을 열어 先輩에게 一彈을 날림.

Von Anfang an setzte die *Gruppe Neun* auf die Medien, um der *Sektiererei* [sektjuŭi] der literarischen Öffentlichkeit die Stirn zu bieten. Damals nahmen die Einflussmöglichkeiten der Zeitungen auf die Öffentlichkeit einen immer größeren Raum ein. Die Zahl der Zeitungsleser nahm in den 1920er und 1930er Jahren stetig zu.[374] Die vier großen Zeitungen *Chosŏn*, *Ostasien* [Tonga], *Choson-Mitte* [Choson chungang] und *Tageszeitung* [Mailsinbo] erweiterten sich, indem sie neben der Tageszeitung noch monatliche Magazine und Zeitschriften für Frauen und Kinder herausbrachten. Sie waren die Medien für die literarische Öffentlichkeit. Da Zeitungen finanziell auf hohe Auflagen und Werbung angewiesen waren, hatten die Kommerzialisierung und das damit einhergehende Gebot der Unterhaltung Wirkung auf die Literatur, die auf die Zeitungen als Veröffentlichungsmedium angewiesen war. Die populären Fortsetzungsromane sicherten den Zeitungen die Auflagen. Auf diese Weise entstand eine Art Filz zwischen den Zeitungen und der schönen Literatur. Gefragt waren renommierte Literaten, die zudem dem Gebot der Unterhaltung folgten. Wer schon Ruhm erworben hatte, wie Yi Kwangsu, Kim Tongin oder Choe Namsŏn, oder wer Beziehungen hatte, hatte einen leichten Zugang zum Literaturmarkt. Dagegen hatten die politisch gebrandmarkten Autoren wie die ehemaligen KAPF-Autoren, weniger bekannte Autoren und Nachwuchsautoren enorme Schwierigkeiten mit der Veröffentlichung ihrer Texte.

Die Idee, die *Gruppe Neun* mit Literaten und einflussreichen Journalisten zu gründen, kam von dem Filmregisseur Kim Yuyŏng und dem ehemaligen KAPF-Mitglied Yi Chongmyŏng. Sie holten Yi T'aejun, den Chefredakteur des Feuilletons der Chosŏn Mitte, Cho Yongman von der *Tageszeitung* [Maeilsinbo], Kim Kirim von der Tageszeitung *Chosŏn*, und Yi Muyŏng von *Ostasien* zur *Gruppe Neun.* Kim Yuyŏng und Yi Chongmyŏng stiegen kurz nach der Gründung wieder aus, wodurch die Gruppe keine Künstler-Vereinigung, sondern eine rein literarische Gruppe mit Fokus auf Lyrik und Erzählliteratur wurde. Dennoch blieb die Gruppe den Ideen der beiden bis zur Auflösung Ende 1936 verbunden. Durch diese mediale Macht-Strategie verschaffte sich die *Gruppe Neun* Zugang zu den damals wichtigsten Veröffentlichungsorten, was bei den beiden anderen Avantgardisten-Gruppen *Literatur34* [Samsa munhak] und *Dislokation* [Tanch'ŭng] nicht der Fall war. Besonders Yi Taejun trat, bis er im August 1935 die Stelle aufgab, als Chefredakteuer für die Feuilleton-Rubrik [hakyemŏn] bei der Tageszeitung *Chosŏn-Mitte* [Chosŏn chungang] massiv dafür ein, dass die Gruppe medienwirksam auftreten konnte. Er organisierte finanzielle Unterstützung für eine Vortragsreihe

[374] Vgl. dazu das Kapitel *Leser und Buchmarkt*.

über die Literatur 1934 und 1935 und richtete 1934 eine Kolumnenreihe für die Gruppenmitglieder ein. Auch die Veröffentlichungen in seiner Zeitung und den *Schwester*-Magazinen wie der *Mitte* [Chungang] ging auf seine Initiative zurück. So erschien Yisangs Gedichtzyklus *Mogelperspektive* im Juli 1934 in der *Chosŏn-Mitte*, auch der kurze Roman *Ein Tag des Romanciers Kubo* von Pak T'aewŏn im August desselben Jahres, wobei Yisang unter dem Künstlernamen Ha Yung die Illustrationen übernahm. Durch das Infiltrieren der damals wichtigen Printmedien konnte die *Gruppe Neun* schnell Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Sie wurde das wichtigste literarische Phänomen der 1930er Jahre und regte viele literarische Diskussionen an.

Viermal wechselten aus unterschiedlichen Gründen die Mitglieder der Gruppe, wobei anscheinend die Frage der Machtverhältnisse in der Gruppe eine Rolle gespielt hatte. Pak Taewŏn und Yisang traten in der ersten Hälfte 1934 bei, wobei sie sich schon vorher im Kreise der *Gruppe Neun* bewegten.[375] Sie lehnten jegliche Festlegung bezüglich der personalen Rangordnung und der literarischen Richtung ab.[376] Dennoch ging die Führungsrolle immer mehr auf Yi T'aejun über, was mit seinem einflussreichen Posten zu tun gehabt haben mochte. Die Hauptakteure der *Gruppe Neun* wurden Yi Taejun, der organisatorisch führende Kopf, Chŏng Chiyong, der schon als Lyriker der *Reinen Poesie* einen Namen hatte, Kim Kirim, der literaturtheoretische Kopf sowie Pak T'aewŏn und Yisang. Diese beide schrieben im Stile der literarischen Moderne und Avantgarde.[377]

[375] Die *Gruppe Neun* traf sich öfters im Café Schwalbe, das Yisang von 1933 bis 1935 betrieb.
[376] Vgl. Hyŏn Sunyŏng (2009), S. 56.
[377] Vgl. Yi Chungjae (1998), S. 53 f.

Teil II

Das Neue und *das Dritte* im kulturellen Transfer

1. Diskurs der *Neuen Literatur* in der *Colonial Modernity*

Wie im vorherigen Kapitel erörtert, war die *Neue Literatur* von Anfang an dem nationalen Modernisierungsprojekt inbegriffen. So hatte sie einen normativen Status und blieb einer der wichtigsten Diskurse in der ganzen Kolonialzeit. Das hatte auch mit der herausgehobenen Stellung zu tun, die die Literatur seit Beginn der Modernisierung innehatte: Zum einen wurde sie seit dem Beginn der Modernisierung als Medium der Volksaufklärung genutzt, zum anderen avancierte der kulturelle Sektor, zu dem auch die schöne Literatur gehörte, zu dem beruflich und sozial wichtigsten Betätigungsfeld der koreanischen Intellektuellen, da ihnen der Weg zu anderen gesellschaftlichen Bereichen wie Politik, Verwaltung und Wirtschaft nur schwer bzw. kaum zugänglich war. Was die *Neue Literatur* ist, wird je nach den literarischen Positionen und gesellschaftlichen Stimmungen unterschiedlich definiert.

Sowohl die kulturelle Identität der jeweiligen Periode wie auch das Schriftstellerbewusstsein bestimmen die Ausprägung der *Neuen Literatur*. Das trifft auch auf Im Hwa und Kim Kirim zu. Beide lehnten das nationalistische Literaturverständnis ab, das in dem vorherigen Kapitel bei Yi Kwangsu oder Choe Namsŏn sowie bei der literarischen Volksseele-Bewegung in den 1920er und 1930er Jahren herausgearbeitet wurde. Kim Kirim und Im Hwa sahen die *Neue Literatur* Koreas in einem kosmopolitischen bzw. transnationalen Zusammenhang.

In diesem Kapitel werden die Positionen von Kim Kirim und Im Hwa im Hinblick auf den Diskurs der *Neuen Literatur* in Betracht gezogen. Die literaturtheoretischen und –historischen Schriften, die hier im Mittelpunkt stehen, entstanden nach der Modernismus (*Manierismus*)–Debatte, die in der Mitte der 1930er Jahre zwischen Kim Kirim, Im Hwa und Pak Yongch'ŏl ausgetragen wurde.[378] In dieser selbstkritischen Phase wurde resümierend über die Entwicklung der *Neuen Literatur* reflektiert, und diese wurde neu verortet.

[378] Vgl. Yun Yŏt'ak (1994), Kim, Taeho (2000) und Kang Kyesuk (2014).

Kim Kirim und Im Hwa hatten damals eine einflussreiche Stellung in der literarischen Öffentlichkeit. Kim Kirim galt als Modernismus-Experte und Im Hwa war schon seit Mitte der 1920er Jahre der Inbegriff für die engagierte Literatur. In den Positionen der beiden Schriftsteller artikulieren sich kulturelle Identitäten, die die koreanischen Schriftsteller kurz vor der Endphase der Kolonialzeit teilten. Kim Kirim stand zugleich mit Yisang innerhalb der *Gruppe Neun und* insbesondere seit der Modernismus–Debatte mit Im Hwa in einem regen Austausch. Insofern ist seine literaturtheoretische Entwicklung sowohl für das Verständnis der Modernismus-Rezeption in den 1930er Jahren und damit für die literarische Stellung und das Verständnis der Texte von Yisang als auch für das geistige Klima der 1930er Jahre, das man als kulturkritische Stimmung gegen die als Verwestlichung verstandene Moderne zusammenfassen kann, von Bedeutung.

Im Hwa (1908-1953)[379], der führende Kopf der engagierten Literatur, die seit der Mitte 1920er Jahre durch die KAPF-Autoren vertreten wurde, wandte sich nach dem offiziellen Verbot der KAPF 1934 immer mehr dem literaturtheoretischen Feld zu. Hier entstanden seine literaturtheoretischen und –historischen Schriften, in denen er über die bisherige Entwicklung der *Neuen Literatur* seit der Öffnung des Landes reflektierte: *Vorwort zur Theorie der Neuen Literatur in Chosŏn* [Chosŏn sinmunhaksaron sŏsŏl] (1935), *Einführung in die Geschichte zur Neuen Literatur* [Kaesŏl sinmunhaksa] (1939) sowie *Die Methoden zur Geschichte der Neuen Literatur* (1940).[380]

Im Hwas theoretische Schriften entfachten in der südkoreanischen Literaturforschung immer wieder Diskussionen. In den 1960er und 1970er Jahren fällte Kim Yunsik ein vernichtendes Urteil über die Theorie Im Hwas. Der Grund dafür war der Begriff der *verpflanzten Literatur*, mit dem Im Hwa die moderne Literatur Koreas beschrieb.[381] Im geistigen Klima der 1960er und 1970er Jahre, in denen die Kulturwissenschaften nach der Legitimation einer endogenen Moderne in Abgrenzung gegen die Moderne nach dem westlichen Modell und japanischen Vorbild suchten, war Im Hwas Begriff der *verpflanzten Literatur* ein Reizwort.

Erst in den 1990er Jahren kamen die Gegenstimmen, die gegen Kim Yunsiks Urteil über Im Hwas Position Einwände vorbrachten. Ku Chungsŏ, Han Kihyŏng und Sin Sŭngyŏp kritisierten den Lesemodus Kim Yunsiks als einseitig und oberflächlich und verteidigten die

[379] Generalsekretär der marxistischen Literatenvereinigung KAPF (Korea Artista Proleta Federatio, 1925-1934) begann seine Schriftsteller-Karriere als Modernist und schrieb anfangs schrieb Dada-Gedichte. 1928 trat er der KAPF bei und übernahm allmählich die Leitung.
[380] Pang Minho (2002), S. 305.
[381] Kim Yunsik/Kim Hyŏn (1973), S. 16 ff.

Position Im Hwas: Bei diesem habe die indigene Tradition eine Bedeutung insofern, dass sie in die Konstitution der wahren *Neuen Literatur* einfließen sollte. D.h. auch die Gegenpartei von Kim Yunsik, die Im Hwa verteidigt, wertet diesen mit der Begründung auf, dass er die indigene Literatur als ein Teil der Neuen Literatur gesehen habe, also dass nach der Position Im Hwas die *Neue Literatur* nicht nur exogen, sondern endogen motiviert sei.[382]

Auch Pang Minhos Lektüre der literaturtheoretischen Schriften Im Hwas von 2002, also die neueste, wertet Im Hwas Position mit dem Argument auf, dass dieser die indigene Literatur Koreas nicht ignoriert habe. Neu bei seiner Lektüre ist, dass Im Hwa gerade die Adaption der *Neuen Literatur* (*verpflanzte Literatur*) aus dem Westen als das Besondere an der koreanischen Literatur gesehen habe. Dieses Besondere sollte aber nach Im Hwa überwunden werden.[383] Aber auch Pang schließt seine Im Hwa–Lektüre mit einer Kritik an seiner Unzulänglichkeit ab. Zwar sei sich Im Hwa der Tradition bewusst gewesen, dennoch habe er der exogenen Moderne nach dem westlichen Modell nähergestanden und dadurch keine Alternative anbieten können, „wie eine genuin koreanische Literatur konstituiert werden soll [Toktchajŏgin chosŏnjŏk munhag-ŭl hwaknip'alsu itnŭn kuch'ejŏgin pangbŏp]".[384]

In der vorliegenden Arbeit wird entgegen diesen Ergebnissen in der südkoreanischen Im Hwa-Forschung seine Position als eine Kulturtheorie gelesen, die in dem heutigen transnationalen Zeitalter noch aktuell ist. Daher wird Im Hwas Position eine besondere Stellung beigemessen: Er entwarf Ende der 1930er und Anfang der 1940er Jahre in seinen literaturtheoretischen Schriften eine Theorie des West-Ost-Kulturtransfers, deren Bedeutung in ihrer erstaunlichen Aktualität in Bezug auf die Betrachtung nichtwestlicher Kulturen liegt.

2. Modernismus, die *Neue Literatur* bei Kim Kirim

Kim Kirim, der nach dem Anglistik-Studium in Japan in den 1930er Jahren als Journalist in Korea arbeitete, trat in der literarischen Öffentlichkeit als literarischer Experte des Modernismus auf. Besonders war er in der sogenannten *Manierismus-Debatte* [kigyojuŭi nonjaeng] die theoretische Instanz des *Modernismus*. Er hinterließ Rezensionen sowie theoretische Schriften, in denen er die Begriffe bezüglich des Modernismus und anderer Strömungen aus dem

[382] Pang Minho (2002), S. 309 ff.
[383] Ebd., S. 316 f.
[384] Ebd., S. 318.

Westen erklärte und zu Texten der *Gruppe Neun*-Autoren literaturkritisch Stellung bezog. Außerdem stand er damals innerhalb der *Gruppe Neun* mit den anderen Mitgliedern, insbesondere mit Yisang, in regem Austausch. So war er der Adressat der letzten Briefe Yisangs, in denen dieser seine literarische Position formulierte und seine Schreibpläne mitteilte, oft indem er sich auf Begriffe von Kim Kirim bezog. Es war also kein Zufall, dass die erste Yisang-Anthologie von 1949 auf seine Herausgeber-Initiative zurückging. Yisang war wiederum der Lektor und Editor des Gedichtbandes "Wetterlage" [kisangdo] von Kim Kirim, den Yisang 1936 herausbrachte, als Kim sich zum zweiten Mal zum Anglistik-Studium in Japan aufhielt.

Im Aufsatz "Historische Stellung des Modernismus" [Modŏnisŭm-ŭi yŏksajŏk uich'i] (1939) definiert Kim Kirim rückblickend den *Modernismus* als die *Neue Literatur* des neuen Jahrhunderts, also des 20. Jahrhunderts:

(O-Zitat Nr. 19)

> Das 20. Jahrhundert begann mit Imagisten. In Frankreich zeigten sich die Zeichen der Literatur des 20. Jahrhunderts nach der kubistischen Lyrik bei Dadaisten und Surrealisten, in Italien bei Futuristen. Die Literatur des 20. Jahrhunderts in Chosŏn begann nach meiner Ansicht bei den Modernisten. [385]

Die Epoche des Romantizismus von Victor Hugo, George Gordon Byron oder Percy Bysshe Shelley nennt er in der Schrift "Technik der modernen Lyrik" (1935) das goldene Zeitalter der alten, subjektiven Gefühlslyrik. Dem stünden die Imagisten wie Ezra Pound entgegen. Das Objektive und Visuelle sei das Wesentliche des Modernismus. Während die romantische Lyrik auf der akustischen Ästhetik basiere, auf Reim und Metrik, sei in der modernistischen Lyrik das Visuelle wichtig, wobei er sich auf die Begriffe von Ezra Pound beruft. Dies entspreche der Moderne, in der ein Gedicht gedruckt und gelesen und nicht mehr rezitiert werde. Als Bespiele für das Visuelle nennt er Guillaume Apollinaire und Jean Cocteau. Thematisch konzentriere sich die modernistische Lyrik auf das moderne Leben in der Stadt, der Modernismus sei "Sohn der städtischen Zivilisation", heißt es an einer Stelle. Nach diesem Literaturverständnis nennt er Chŏng Chiyong den ersten Modernisten Koreas, da er den "Stellenwert des Klangs der Wörter und die erfrischende und archaische Kraft des Visuell-Imagistischen entdeckt"[386] habe. Nach dem Verständnis Kim Kirims, der in der Literatur eine evolutionäre Entwicklung sah, ist der *Modernismus* in Chosŏn die Literatur des neuen Jahrhunderts. Die moderne Literatur in Korea davor sei inspiriert durch die Rezeption der romantizistischen westlichen Literatur, da diese der traditionellen Lyrik Asiens, ebenso einer Gefühlslyrik, am besten

[385] Kim Kirim (1939), S. 291.
[386] Ebd., S. 293.

entsprach. Er verweist auf die Entsprechung von William Butler Yeats und Kim Sowŏl.[387] In dem Abschnitt "Asiaten" in der Schrift "Poetik des Vormittags" nennt er als Wesenszüge der Asiaten erstens den "Überschwang der Gefühle" und zweitens den "Mangel an Intellekt". Diese gehören für ihn zum 19. Jahrhundert. So stehen nach Kim Kirim die sentimentale Lyrik Kim Sowŏls und überhaupt die literarische Retro-Bewegung der 1920er Jahren, die an die indigenen Formen anknüpfte, ganz klar im Geiste der *alten* Literatur. In dem "Phänomen des literarischen Chosŏnismus"[388] sah er teilweise ähnliche Züge wie in der nationalistischen Literatur Nazi-Deutschlands: Gegen diese regressive Literatur des Nationalismus stellt Kim Kirim die kosmopolitische Literatur nach dem Weltliteraturbegriff Goethes. Auch Joyce sah er als Kosmopoliten.

Aber dann widerfährt diese anfängliche Position bezüglich der *Neuen Literatur*, die für ihn die modernistische Literatur darstellte, eine Korrektur. Ende der 1930er Jahre trat in der Position Kim Kirims eine Wende ein, die er unter dem Schlagwort *Überwindung der Moderne* in seinen Schriften kundtut, in denen er seine bisherige Position aufkündigt. Der Modernismus sei zum inhaltsleeren *Manierismus* [kigyojuŭi] herunterkommen. Um aus dieser Lage wieder herauszufinden, sei die Selbstreflexion des Modernismus unvermeidlich geworden. An dieser Stelle deutete er die *Manierismus*-Debatte [kigyojuŭi nonjaeng] an, die um 1935 herum hauptsächlich zwischen den Positionen der *Reinen Literatur*, vertreten durch Pak Yongch'ŏl, des Modernismus, vertreten durch Kim Kirim, und der politisch engagierten Literatur, vertreten durch Im Hwa, geführt wurde.[389]

Der Literaturforschung zufolge kam es zu einer Annäherung zwischen Im Hwa und Kim Kirim, was Kim Kirim zu seiner *Poetik der Synthese* [chŏnch'esiron] bewegte. In der als Ideal anzustrebenden poetischen Synthese soll das Extreme der Positionen des ästhetizistischen Modernismus und der Tendenzliteratur der KAPF überwunden werden. Diese Position wurde Ende der 1930er Jahre und Anfang der 1940er Jahre unter dem Eindruck des erneut ausgebrochenen Weltkriegs zu einer Position der *Überwindung der Moderne* [kŭndaeŭi ch'ogŭk] weiterentwickelt. In dieser Phase resümiert er in dem Aufsatz "Reflexion über die Literatur Chosŏns - Die Aufgabe der modernen Literatur Chosŏns-" [Chosŏnmunhak-ŭi pansŏng - hyŏndae chosŏnmunhak-ŭi han kwaje-]:

---

[387] Ebd. S. 160.
[388] So heißt die am 15.11.1934 in der Tageszeitung Chosŏn veröffentlichte Schrift. S. 125 ff.
[389] Besinnung auf den Manierismus in der Lyrik sowie seine Perspektive, 14.2.1935 in der Tageszeitung Chosŏn; vgl. den Hinweis von Sŏn Chŏngsu (2002), S. 137 ff.

(O-Zitat Nr. 20)

> Der Kurs der Entwicklung der bisherigen Neuen Kultur Chosŏns, will man ihn mit einem Wort zusammenfassen, war die Imitation der *kŭndae* [Moderne des Westens][390]. Auf die Gefahr hin, dass das Wort Imitation zum Missverständnis führen könnte, kann man an dessen Stelle das Streben nach der *kŭndae* [Moderne des Westens] sagen.[391]

Nun schienen ihm die heterogenen Ismen aus dem Westen, die die Literaten unter dem Namen der *Neuen Literatur imitiert* haben, die teilweise auch er etwa in der ersten Hälfte der 1930er Jahre als allgemeingültige und weltliterarische Literatur des Neuen Jahrhunderts annahm, nur noch ein "belangloses Stöhnen" des Westens zu sein:

(O-Zitat Nr. 21)

> [Das aktuelle Problem] ist, dass die Moderne *kŭndae,* wonach wir seit dem Beginn der Aufklärungszeit so eifrig strebten, nun in eine Sackgasse geraten ist. Aus dem Begriff *kŭndae* leiten sich alle Prinzipien der moderne Gesellschaft seit der Renaissance und die daraus schlussgefolgerten Lösungen ab. *kŭndae* befindet sich gegenwärtig in einer ernsthaften Lage, aus der sie sich keinen einzigen Schritt hinauswagen kann. Das Ereignis in Paris war ein Zeichen für die Krise der [westlichen] Moderne. [...] Die verschiedenen Ismen, der Modernismus, Humanismus, Aktivismus, Intellektualismus usw., die wir in den letzten zehn Jahren importiert haben, waren doch gewiss nicht mehr als belangloses Stöhnen des Nachkrieg- Europas und die letzten Zuckungen der Moderne. [392]

In den 1930er Jahren herrschte ein geistiges Klima allgemeiner Skepsis und Kritik an der westlichen Kultur der Moderne, die Japan und Korea unter dem Motto Modernisierung adaptiert hatten. Vor und während der Kriegszeit, und zwar in der zweiten Hälfte der 1930er und in der ersten Hälfte der 1940er Jahre, kippte die Moderne-Kritik in die Rhetorik der *Überwindung der Moderne* um. Sie diente unter anderem als Ideologie der Mobilmachung zum Krieg. Die Formel der *Überwindung der Moderne* wandte Kim Kirim auf den literarischen Modernismus an, der zum Manierismus heruntergekommen sei, und forderte, diesen zu überwinden, indem er ihn mit dem "gesellschaftlichen und historischen Aspekt" [sahoesŏng-gwa yŏksasŏng] ergänzte:

(O-Zitat Nr. 22)

> [Die allgemeine Tendenz in den letzten sechs Jahren] in der Lyrikszene war die Synthese von der vormaligen Tendenzliteratur und dem Modernismus. In der letzten Phase des Modernismus fiel die Selbstreflexion der Tendenzdichter, die dadurch die Bedeutung der Sprache entdeckten, und die Selbstkritik der Modernisten beinah zeitgleich auf. (...) So hat die Lyrik einen klaren Weg in die Zukunft eingeschlagen, den Weg der Synthese des Modernismus mit dem

[390] Anmerkung von der Verfasserin dieser Arbeit.
[391] Kim Kirim (1940), S. 336.
[392] Kim Kirim (1940), S. 343.

> Gesellschaftlichen. Das war der einzige richtige Weg, auf dem die Lyrik voranschreiten konnte.[393]

Seine Wende und die Annäherung an die Position der gesellschaftlich engagierten Literatur nimmt die Umkehr seines Lebensweges und seine spätere Hinwendung zum Marxismus vorweg, den er anfangs in der Zeit der Gründung der *Gruppe Neun* ablehnte. Er ging 1950 in den kommunistischen Norden.[394] Die meisten bedeutenden Autoren der *Gruppe Neun* schlossen sich Kim Kirims Weg an: Yi T'aejun, Pak T'aewŏn, Chŏng Chiyong, es sei denn, der frühe Tod verhinderte dies, wie bei den beiden früh an Tbc verstorbenen Kim Yuchŏng und Yisang.

Abschließend lässt sich festhalten: Auch bei Kim Kirim ist eine unsichere kulturelle Identität auszumachen, welche sich in der Veränderung seiner literaturtheoretischen Positionen deutlich zeigt. Das anfängliche Schwärmen für den Modernismus aus dem Westen, den er in der ersten Hälften der 1930er Jahren als die zukunftsweisende Literatur des neuen (20.) Jahrhunderts gesehen hatte, schlug später in die radikale Kritik an der Adaption der westlichen Moderne als bloßer *Imitation* [sŏgu kŭndae-ŭi mobang] um. Beim anfänglichen Schwärmen für die westliche Moderne taucht auch bei ihm ein minderwertiges Selbstbild der Asiaten auf. Dieses ist die Projektion seines Verständnisses von der besseren Moderne aus dem Westen. Das trifft auch auf seinen späteren Begriff *Imitation* zu, mit dem er die *Neue Literatur* seit dem Beginn der Modernisierung in Korea an den Pranger stellt. Den Begriff *Imitation* verwendet er zwar kulturkritisch, dennoch setzt der Begriff *Imitation* ein normatives Kulturverständnis voraus, das zwischen einem normgebenden Original und seinen Imitationen unterscheidet.

3. *Das Dritte* und *das Hybride* der Kultur bei Im Hwa

Zu etwa der gleichen Zeit, in der Kim Kirim seine Theorie von der *Poesie der Synthese* [chŏnch'esi] vertrat, legte auch Im Hwa im Diskurs der *Neuen Literatur* seine Position offen. Darin finden sich einige interessante Begriffe wie die *verpflanzte Literatur* [isik munhak], mit der er die moderne Literatur Koreas definierte, sowie das *Dritte* [che samja] und das *Hybride der Kultur*. Aufgrund seines Begriffs der *verpflanzten Literatur* wurde er von koreanischen Literaturhistorikern wie Kim Yunsik scharf kritisiert.[395] Das entspringt nach meiner Ansicht

[393] Kim Kirim (1939), S. 294.
[394] Offiziell wird sein Weg nach Norden als Verschleppung [napbuk] deklariert, was umstritten ist.
[395] Kim Yunsik/Kim Hyŏn (1973), S. 17 f. und Kim Yunsik (1987 a), S. 83-112.

einer einseitigen Sichtweise, denn der Begriff der *verpflanzten Literatur* ist nur einer der Aspekte. Andere Begriffe wie das *Dritte und das Hybride* werfen für mich ein neues Licht auf das Verständnis der Literatur der Kolonialzeit und sind folglich noch sehr aktuell. Deshalb wird in diesem Kapitel die Position von Im Hwa genauer in Betracht gezogen.

In seinen 1940 veröffentlichten Aufsatz-Reihen "Die Methoden zur Geschichte der *Neuen Literatur*" [sinmunhaksa-ŭi pangbŏp] reflektierte Im Hwa die bisherige Entwicklung der *Neuen Literatur* seit der *Aufklärungszeit*:

(O-Zitat Nr. 23)

> Die Neue Literatur hat sich mit der Rezeption der westlichen Literaturgattungen - der freien Lyrik und modernen Erzählgattungen im konkreten Sinne - herausgebildet, und jede literarische Epoche war von Anregungen, Einflüssen und Imitationen der ausländischen Literatur geprägt, so dass es nicht übertrieben ist bezüglich der Geschichte der Neuen Literatur von der Geschichte der verpflanzten Literatur zu sprechen. Daher ist es äußerst wichtig, vor allem die ausländischen Literaturströmungen zu erforschen, die die Genese und Entwicklung der Neuen Literatur der jeweiligen Epoche beeinflusst haben. Die intensive Auseinandersetzung mit ihnen wird die meisten Aspekte der Neuen Literatur ans Licht bringen.[396]

Diese Ansicht entspricht der Position der *Stunde Null*, an die die Schriftsteller der ersten Generation der *Neuen Literatur* glaubten und die sie einforderten. So ist für Im Hwa die *Neue Literatur* Chosŏns das Ergebnis einer Literatur, die sich "formal an den literarischen Gattungen des Westens orientiert und inhaltlich vom modernen Geist geprägt ist"[397]. Im Unterschied zur ersten Generation ist für Im Hwa, einen Autor der dritten Generation, die *Verpflanzung* der westlichen Literatur nicht der Schlusspunkt, sondern nur der Ausgangspunkt der *Neuen Literatur*. Diese ist für ihn zwar die Ausgangsbasis, aber die *Neue Literatur* entwickelt sich erst in der Begegnung und im Zusammenspiel mit den indigenen und fremden somit den alten und neuen Elementen. Im Hwa hält die Dichotomie alt vs. neu oder modern vs. traditionell für illusorisch. Das begründet er unter dem Gesichtspunkt der Tradition [傳統 chŏnt'ong] damit, dass die importierte Literatur und Kultur auf einen bereits bestellten Boden der kulturellen und literarischen Tradition fallen.[398] Ohne sie ist die Rezeption literarischer Strömungen nicht möglich. In seiner kritischen Reflexion kommt der Kulturtransfer so zustande, dass die indigene Kultur ihre bisherige Universalgültigkeit in der Begegnung mit der fremden Kultur ver-

[396] Im Hwa (1940), S .653 f. Siehe den Originalwortlaut im Anhang: O-Zitat Nr. 23. Die Übersetzung ist von der Verfasserin.
[397] Im Hwa (1940), S. 647. Siehe den Originalwortlaut im Anhang: O-Zitat Nr. 24. Die Übersetzung ist von der Verfasserin.
[398] Ebd., S. 656.

liert. Im Kontakt der beiden Kulturen werden bestimmte Elemente durch die Kulturschaffenden im jeweiligen historischen Kontext ausgewählt oder weggelassen, daraus entsteht etwas Neues. Die Kriterien dafür werden durch die historischen Erfordernisse des jeweiligen Kulturraums bestimmt:

(O-Zitat Nr. 25)

> Das ist der Weg, wie eine Literatur/Kunst die fremde adaptiert. Das, was auf diesem Weg der Schaffung der neuen Kultur, gleich guter oder schlechter Art, kreiert wird, ist ein Drittes.[399]

Das neu entstandene *Dritte* kann aber in dem Prozess und seiner Beschaffenheit unterschiedlich ausfallen. In der einen Variante kann die fremde Kultur Oberhand gewinnen und die indigene Kultur wird ihr einverleibt.[400] Es kann aber auch anderes sein. In der kulturellen Begegnung

(O-Zitat Nr. 26)

> zwischen den ostasiatischen Ländern und dem Westen scheint nur auf den ersten Blick das endgültige Ergebnis die einseitige Verpflanzung einer Kultur in die andere zu sein. Innerkulturell geht der Prozess [des Kulturtransfers] jedoch weiter, in dem die Geschichte der Kulturverpflanzung selbst dekonstruiert wird. Im Zuge des Fortschreitens dieses Dekonstruktionsprozesses reift die neue Kultur von innen heran.[401]

In dieser Variante des Kulturtransfers ist die indigene Kultur [koyumunhwa 固有文化] der Agens, der die fremde Kultur [oeraemunhwa 外來文化] in sich aufnimmt [攝取]，wodurch ein Wandlungsprozess der Kultur in Gang gesetzt wird. Dieser Prozess ist jedoch durch die Tätigkeiten der Kulturschaffenden vermittelt, da letztlich die Kultur nur mittels materieller Dinge, die in konkreten Lebenszusammenhängen verwurzelt sind, geschafften werden kann. Der Antrieb der Kulturschaffenden ist nicht nur kulturell veranlasst, sondern auch materiell. Er nennt diesen kulturellen Prozess den *Transfer/Austausch der Kultur* [munhwagyoryu 文化交流] und die *Hybridisierung der Kultur* [munhwahonhwa 文化混和]. *Das Neue*, das aus diesem Prozess hervorgeht, nennt er *das Dritte* [chesam-ŭi cha(者)], das weder mit der fremden noch alten indigenen Kultur identisch ist. Bezüglich der indigenen Elemente sagt er, dass diese teilweise im neu entstehenden *Dritten* integriert wird. Sie leben darin als *Tradition* [chŏnt'ong 傳統][402] fort. Was nicht im Dritten aufgehoben wird, geht als *Überrest* [yu-

[399] Ebd., S. 656.
[400] Ebd. S. 657.
[401] Ebd., S. 65.
[402] Ebd., S. 658. Im Hwa verwendet die deutschen Wörter, die er im Text hinter den koreanischen Begriffen in Klammer setzt.

mul 遺物] unter. In dem Sinne ist die Tradition das Ergebnis, das sich in dem dynamischen Kulturtransfer bewährt hat und in der *Neuen Litertur* ihre Existenzberechtigung bekommt. Zugleich wird diese Variante des Kulturtransfers zum Postulat, das sich an die Kulturschaffenden richtet:

(O-Zitat Nr. 27)

> Für die Genese und Entwicklung der Neuen Literatur ist die alte Kultur der Chosŏn-Dynastie in diesem Zusammenhang mit dem so definierten Begriff der Tradition verortet. Dies unterscheidet die Neue Literatur in Form und Inhalt von der ausländischen Literatur. Die Neue Literatur ist ein Bereich der Kulturgeschichte, in der die indigenen Werte durch die Schaffung des Neuen wiederbelebt werden. Dass die Neue Literatur mit der Befreiung vom Altchinesischen begann, bedeutet zugleich die Rückkehr zur Kultur in der Han'gŭl-Schrift. Es ist nicht nur die schriftsprachliche Rückkehr, sondern die geistige Rückkehr zur Kultur der Han'gŭl-Schrift.[403]

Dieses *etwas Drittes* ist für Im Hwa letztendlich die ideale *Neue Literatur*, die nicht nur vom Neuen aus dem Westen angeregt ist, sondern auch aus dem Reservoir der Tradition schöpft. Sie ist das Produkt der kulturellen Begegnung. In diesem Sinne sah er in dem *Dritten* und dessen Dynamik die produktive Dimension des Kulturtransfers vom Westen nach Ostasien.

Sein *Begriff des Dritten* steht nach meiner Ansicht in erstaunlicher Nähe zu den Begriffen der Hybridität und des Dritten Raumes, die in der aktuellen Diskussion der postkolonialen Kulturtheorie von Bedeutung sind.[404] Interessant ist, dass Im Hwas Reflexion über den Kulturtransfer zwischen Ostasien und dem Westen an Homi Bhabha erinnert. Vergleicht man beide Theorien des Kulturtransfers in der Colonial Modernity, dann fällt der Unterschied auf: Das *Dritte* bei Im Hwa ist ein Produkt, das die Kulturschaffenden der Empfängerkultur bewusst und aktiv erschaffen sollen. Dagegen entsteht das Hybride bei Bhabha in dem Prozess des Kulturtransfers von den Kolonisatoren an die Kolonisierten, der sowohl unbewusst bzw. zufällig als auch bewusst verläuft.

Als Gemeinsames sind folgende Punkte zu nennen: Erstens geschieht der Kulturtransfer in der Colonial Modernity zunächst einseitig, durch Imitation und Verpflanzung der allgemeingültig ideologisierten Kultur der Kolonisatoren. Zweitens entsteht in diesem Prozess etwas Neues, das von beiden das *Dritte* oder *Hybride* genannt wird. Drittens sind im dynamischen Prozess des Kulturtransfers Differenzen der Imitate zum Original unvermeidlich, wodurch *das Dritte* bzw. *das Hybride* entsteht. Zum letzten wird zwar *das Dritte* bei Im Hwa

[403] Ebd. Für Im Hwa gehört ebenso die alte Literatur in Altchinesisch zur koreanischen Literatur, und sie ist damit Gegenstand der Literaturgeschichte. Dies unterscheidet ihn von der ersten Generation, die diese alte Literatur aus der Literaturgeschichte Koreas verbannt wissen wollte.

[404] Vgl. Aydin (2003).

als Postulat formuliert, während bei Homi Bhabha *das Hybride* in sich das Potenzial des Kritischen innehat, dennoch überwinden beide, das *Dritte* von Im Hwa und das *Hybride* von Bhabha das normative Kulturverständnis, nach dem die eine Kultur als überlegen und daher als universal gültige Norm gilt. Bei beiden wird eine transnationale Kulturtheorie entwickelt, mit der die nichtwestlichen Kulturen seit der weltweiten Modernisierung, in der der West-Ost-Kulturtransfer stattfand, wertneutral betrachtet werden können.

4. Hybride Formen und literarischer Pluralismus

4.1. Beispiele des Hybriden in der kolonialen Literatur Koreas

Im literarischen Feld der Colonial Modernity Koreas finden sich Beispiele und Indizien dafür, dass in der Aneignung der literarischen Stilrichtungen des Westens, die auf die indigenen Verhältnissen, Bedingungen und Bedürfnisse in der nichtwestlichen Welt bzw. der Kolonie trafen, etwas Neues und *Drittes* entstand.

Einige konkrete Beispiele sind folgende: Das traditionelle Gedicht in Altchinesisch [hansi] wurde von Konfuzianern in Korea bewusst erneuert und in aufgelockerten Formen weitergeschrieben.[405] Zum Beispiel Chŏng Chiyong, der anfangs vom literarischen Modernismus angetan war, kehrte in seiner Spätphase diesem den Rücken und schrieb Gedichte, die vom *hansi* (der alten chinesischen Gedichtform) inspiriert waren. Zudem gab es Intellektuelle, die eine konfuzianische Bildung genossen hatten und die Tradition nicht im vollen Umfang verwerfen wollten. Sie definierten und funktionierten sie angesichts der Umbruchsituation um. Pak Ŭnsik, Sin Ch'aeho und Yi Haejo, die Volksaufklärer sein wollten, kritisierten zunächst zwar die überlieferten Erzählungen wie *Geschichte von Chunhyang* [chunhyang-chŏn], *Geschichte von Simch'ŏng* [simch'ŏng-chŏn] und *Geschichte von Hong Kildong* [holgildong-chŏn], die vom einfachen Volk seit je rezipiert wurden, als inhaltlich weltfremde und deshalb nutzlose Geschichten. Sin Ch'aeho und Yi Haejo versuchten doch später das alte Erzählgenre *chŏn* [傳] in den 1900er Jahren mit volksaufklärerischem und patriotischem Inhalt und formal erneuert für das neue Zeitalter zu adaptieren.[406] Auch den traditionellen literarischen Genres,

[405] Vgl. Kim Yunsik, Kim Chaehong et al. (2001), S. 60: Es gab auch Konservative wie Hwang Hyŏn (1855-1910), die an dem konfuzianische Weltbild und der alten Gedichtform *hansi* festhielten. Seine letzten Gedichte [絶命詩 *Letzes Lied*] von 1910, in denen er wegen der Annexion seines Vaterlandes tief trauerte, verfasste er kurz vor seinem Suizid in der überlieferten Form *hansi* in Altchinesisch.

[406] Vgl. Kwŏn Yŏngmin (2002), S. 81 f.

wie Sijo, Minjo und P'ansori, die in der sogenannten Volksseele-Bewegung des Chosŏnismus [Chosŏnjuŭi] der 1920er Jahren wiederbelebt wurden, widerfuhr eine Weiterentwicklung und Erneuerung durch die bewusste Mischung mit exogenen Elementen aus der westlichen und japanischen Literatur. Auf diese Weise lebte das Alte fort oder existierte in neuem Gewand.

Als ein konkretes Beispiel dafür können die Gesellschaftsromane von Ch'ae Mansik genannt werden. Die Erzähltechnik in seinen Gesellschaftsromanen knüpft an die sarkastisch-kritische Tradition der P'ansori an. Es ist eine hybride Form aus modernem Erzählen und der besonderen Erzähler-Position aus der traditionellen Solo-Oper P'ansori.

Als weiteres Beispiel ist die Lyrik von Kim Sowŏl (1902-1934) zu erwähnen. Die Gedichte von Kim Sowŏl, der in Korea als der prototypische Volkspoet [kugminsiin] gilt, sind ein gelungenes Beispiel für das hybride Produkt, das im Kontext der Bemühungen Kim Ansŏs um die Wiederbelebung des Minjo zu verorten ist. Kim Sowŏl war Schüler von Kim Ansŏ, der sich nach einer anfänglichen Begeisterung für westliche und symbolische Lyrik von dieser abwandte und nach der Synthese der freien Lyrik des Westens mit dem koreanischen Volkslied Minjo suchte. In den 1920er Jahren unterrichtete er Kim Sowŏl in der Dichtkunst. Dieser verband in seiner gefühlsbetonten Lyrik die alte folkloristische Metrik mit einer westlich angeregten freien Gedichtform. Kim Kirim weist auf die Adaption der Lyrik des irischen Dichters William Butler Yeats (1865-1939) in der Lyrik Kim Sowŏls hin.[407] Seine Gedichte, meistens Liebesgedichte, besangen in einer hochgradig verdichteten Sprache die Kollektivgefühle wie *han* (Groll und Trauer aus der verzweifelten Ausweglosigkeit) und den Verlust der Heimat [silhyang]. Sie boten den damaligen Lesern eine Projektionsfläche an, auf der sie sich mit dem lyrischen Ich und seinen Gefühlen identifizieren konnten. Die Lieder, in denen seine Gedichte vertont sind, werden noch heute immer wieder in modernen Musikgenres transformiert und gesungen.

Die Hybridisierung fand auch auf der medialen Ebene statt. Das prägnanteste Beispiel dafür ist die Tatsache, dass die alten Romane durch die neuen Drucktechniken eine richtige Konjunktur erlebten. Die alten Romane aus der vormodernen Chosŏn-Dynastie, *Die Geschichte von Chunhyang* [Chunhyang-Chŏn], *Die Geschichte von Simch'ŏng* [Simch'ŏng-chŏn] und *Die Geschichte von Hong Kildong* [holgildong-chŏn] konnten zunächst dank der modernen Drucktechnik, dann der akustisch-visuellen Medien wie Schallplatten, Theater und Film, eine vorher nie dagewesene Massenwirksamkeit erreichen. Besonders der Roman *Die*

[407] Vgl. Kim Kirim (1939), S. 90. Auch Kim Yunsik (1997) weist auf die Inspiration durch Yeats auf die Lyrik von Kim Sowŏl hin, vgl. S. 76 ff.

Geschichte von Chunhyang [chunhyang-chŏn] ist in mehrfacher Hinsicht ein augenfälliges Beispiel für das Phänomen der Hybridisierung. Dieser alte Roman handelt von einer in der Chosŏn-Dynastie unmöglichen Liebe zwischen Ch'unhyang, der Tochter einer Kisaeng (Unterhaltungsdame, die dem untersten sozialen Rang angehörte), und Yi, Sohn eines Yangban (Schriftgelehrter, der der Eliten-Schicht zugehörig war). Dieser Roman einer Liebe, die die alten Schranken der ständischen Hierarchie überwindet, wurde zum meist verkauften und gelesenen Buch während der gesamten Kolonialzeit.[408] Die damalige Beliebtheit dieser überlieferten Liebesgeschichte ist nicht nur der medialen Hybridisierung zu verdanken, sondern die Liebe als das Modethema während der Colonial Modernity steht in einem Zusammenhang mit der Rezeption dieser überlieferten Liebesgeschichte. Ohne den zeitgeistigen Hintergrund des Liebesdiskurses ist das Phänomen der Rezeption *Der Geschichte von Chunhyang* in der Kolonialzeit kaum erklärbar.

Diese literaturproduktiven und -rezeptiven Beispiele sind Indizien dafür, dass letztlich auch im Bereich der Literatur der Experimentiergeist herrschte. Die Colonial Modernity Koreas war Raum und Zeit eines Übergangs.[409] Es herrschten kultureller Pluralismus und Hybridisierung. Der Begriff *Neue Literatur*, sei es auf der Ebene der Unterhaltungsliteratur, sei es im Sinne der *progressiven Nationalliteratur*, wurde in den jeweiligen Phasen sogar bewusst oder kollektiv-unbewusst eklektisch bestimmt. Was früher als Irrtum, Missverständnis und chaotische Rezeption aufgefasst wurde, enthüllt sich neuerdings als die unvermeidliche Aneignungsweise in der nichtwestlichen Welt und in der Colonial Modernity, die Pang Minho in Anlehnung an Bill Ashcroft *Appropriation* [專有][410] nennt. Das dadurch Entstandene, *das Dritte* oder *das Neue*, kann sowohl ein Produkt einer bewussten Synthese als auch ein unbewusstes hybrides Zufallsprodukt sein.

Der dynamische Prozess im Sinne von Im Hwa, der bei dem Kulturtransfer auftreten kann, nimmt in der Modernisierungsphase im ostasiatischen Raum viel extremere Formen an, und zwar durch die Beschleunigung der Zeit, die bei der Transformation der vormodernen Gesellschaft Koreas (Ostasiens) in die kapitalistische Gesellschaftsordnung eine maßgebliche Rolle spielte. Die neuzeitliche Entwicklung von vierhundert Jahren im Westen sollte in Ostasien in einer Generation gezeitigt werden. Dieser Gedanke steckte in allen Köpfen. Diese

[408] Vgl. Kapitel *Leser und Buchmarkt*.
[409] Cho Tongil zum Beispiel konstatiert in seiner Literaturgeschichte einen langen Übergangszeitraum von der Vormoderne in die Moderne, nämlich zwischen dem 17. Jahrhundert bis zum Jahr 1918.
[410] Vgl. Pang Minho (2005), S. 223 f.

Beschleunigung generierte den *chaotischen Pluralismus* in der Kolonie.[411] Dieser taugt auch als Erklärungsmodell dafür, weshalb kein Schriftsteller der Kolonialzeit eine homogene literarische Entwicklung oder intellektuelle Laufbahn aufweisen konnte, sondern alle durch Brüche, Diskontinuität und Unsicherheit gekennzeichnet waren. Das spiegelt sich auch in ihren Lektüreerfahrungen wider, die sich in ihren Texten niederschlagen. Der literarische Pluralismus in der beschleunigten Moderne im kolonialen Raum besteht aus dem heterogenen Nebeneinander unterschiedlicher Stilrichtungen sowohl aus dem Westen als auch aus dem literarischen Reservoir der Tradition. Dieser kennzeichnet die Literatur der Kolonialzeit, ist sogar innerhalbe einer Literatengruppe wie bei *Gruppe Neun* zu beobachten. Er ähnelt den postmodernen Verhältnissen[412], wenn man die Pluralität als eines der wichtigsten Kennzeichen für die Postmoderne annimmt. Der literarische Pluralismus, der im beschleunigten Kulturtransfer entstand, ist eine Quasi-Postmoderne, die bei den Avantgardisten und Modernisten in nichtwestlichen Regionen nicht selten ist.[413] Dies trifft auch auf Japan in den Anfängen der Modernisierung zu, wie im nächsten Kapitel über das japanische Erzählgenre Shishōsetsu zu sehen werden.

4.2. Shishōsetsu, das japanische autobiographische Erzählgenre

4.2.1. Shishōsetsu, ein *Drittes* im West-Ost-Kulturtransfer

Die Definitionen von Shishōsetsu (私小說, "Ich-Erzählung") variieren, so dass man im extremsten Fall dazu neigt zu sagen, es gäbe so viele Shishōsetsu-Formen wie einzelne Werke, wie der koreanische Japanologe Kang-U Wŏnyong meint.[414] Sie changieren von Autobiographien, autobiographisch gefärbten Erzählungen bis hin zu Brief- oder Tagebucherzählungen. So definiert die koreanische Japanologin An Yŏnghŭi die japanische "Ich-Erzählung" als eine

[411] Vgl. Ballantyne, Tony/Burton, Antoinette (2012), S. 303: Der englische Historiker John Darwin nannte es "das Prinzip des <chaotischen Pluralismus>, mit dem er erklärte, "wie der westliche Imperialismus zumindest im 19. und 20. Jahrhundert die Hegemonie erlangen konnte." Beim Prinzip des <chaotischen Pluralismus> geht es darum, dass es keinen Masterplan des englischen Empires gab, sondern das englische Empire war ein Sammelsurium von Entwürfen, die teilweise miteinander konkurrierten und vorwiegend improvisiert, zum großen Teil dezentralisiert und instabil waren.

[412] Wenn man von der Definition ausgeht: "Die Postmoderne ist nämlich - im Gegensatz zur Moderne - geprägt durch das heterogene Nebeneinander unterschiedlichster politischer und ästhetischer Systeme, die sich nicht mehr *einfach* ineinander überführen oder synthetisieren lassen." Siehe Bossard (2012): 1.Vorlesung: Einführung: Moderne, Modernismus, Avantgarde und Manifeste, S. 3.

[413] Vgl. ebd. Bossard stellt dieses Phänomen auch bei den Avantgarden in Mexiko fest und legt nahe, dass die literarische Moderne in Mexiko übersprungen wurde.

[414] Kang-U Wŏnyong (2013 a), S. 383.

autobiographische Prosa, in der der Autor seine authentische Lebensgeschichte beinahe ohne fiktive Elemente erzählt"[415]. Aber für den japanischen Romancier und Kritiker Itō Sei (1905-1969), der die Definition des Shishōsetsu maßgeblich mitgeprägt hat, ist das Shishōsetsu eine "halb autobiographische, eine der Miszellen(literatur)[zuihitsu] ähnelnde Charakteristik aufweisende" Gattung[416]. So ist Shishōsetsu (私小說, "Ich-Erzählung") als Oberbegriff für heterogene autobiographische Erzählformen anzusehen.[417]

Zugleich wird es in der internationalen Shishōsetsu-Forschung einstimmig als japanisches Genre gesehen, ohne das die japanische moderne Literatur nicht zu verstehen ist. So äußern sich Hirano Ken und Morikawa Tatsuya diesbezüglich wie folgt:

> Will man die innere Logik überblicken, welche die moderne japanische Literatur durchzieht, so ließe sich nichts darüber sagen, wenn man diese Shishōsetsu-Tradition ignoriere.[418]

> Ob es einem nun behagt oder nicht - der Shishōsetsu bildet seit [Beginn] der Moderne beständig die Seinsweise der japanischen Literatur, d.h. er besitzt sozusagen den Rang und die Bedeutung einer Urform [genkei].[419]

Einen Zusammenhang von Shishŏsetsu und der modernen Literatur Japans sieht der Kulturwissenschaftler und -kritiker Karatani Kojin in zweifacher Hinsicht. [420] Zum einen beginnt für ihn die moderne japanische Literatur mit den japanischen Naturalisten im dem Sinne, dass das moderne Selbst aus dem Westen hier literarisch zum ersten Mal sichtbar wird, zum anderen weist er darauf hin, dass die Etablierung der grundlegenden Elemente für die japanische moderne Literatur zeitlich mit der Hauptphase der Shisōsetsu schreibenden Naturalisten zusammenfällt. Erst in den 40er Jahren der Meiji-Zeit (1907-1911) greift die Vereinheitlichung der gesprochenen und schriftlichen Sprache in Japan. In dieser homogenisierten Sprachform, der "Denksprache", so Karatani Kojin, die die Naturalisten im vollen Umfang literarisch umsetzten[421], wird das Geständnis des verinnerlichten Selbst der Moderne zum ersten Mal auch in

---

[415] An Yŏnghŭi (2006), S. 5; der Originalwortlaut: 사소설은 일반적으로 작가가 자신의 사생활을 거의 허구를 섞지 않고 충실하게 재현한 자전적인 산문작품이라고 할 수 있다.

[416] Hijiya-Kirschnereit, S. 88.

[417] " Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung „Shishōsetsu“ in der modernen japanischen Literatur" lautet auch der Titel der 1981 von der Japanologie-Professorin Hijiya-Kirschnereit verfassten Dissertation über den japanischen Shishōsetsu, die 2005 überarbeitet wiederauflegt wurde.

[418] Hirano Ken: Geijutsu-to jisseikatsu (1958², 1.Aufl.:1951), zitiert nach Hijiya-Kirschnereit, S. 3.

[419] Morikawa Tatsuya: Bungaku-wa hirakareru (1980), S.191, zitiert nach Hijiya-Kirschnereit, S. 3.

[420] Karatani Kojin (1996), S. 83: In dem Kapitel, "Die Institution namens Geständnis" geht es um den naturalistischen Shishŏsetsu.

[421] Auch Kato Shuichi (1990) spricht von der neuen "Denksprache". So nennt der Literaturhistoriker Kato die neue Hochsprache, deren Ansätze sich schon vor den Naturalisten abzeichneten: "Dieser [neuen Hochspra-

Japan literarisch möglich. Der japanische Literaturkritiker und -wissenschaftler Kobayashi Hideo sieht den Zusammenhang von Shishŏsetsu und westlicher Literatur dahingehend, dass es für ihn in der gleichen Literaturtradition wie die Autographie und die Bekenntniserzählung der westlichen Literatur, wie Goethes *Werther* (1774), Rousseaus *Confessions* (1782) und Étienne de Senancours *Obermann* (1804) steht.[422]

Wie kam es dazu, dass das autobiographische Erzählgenre Shishōsetsu ursprünglich auf die Rezeption der westlichen Literatur zurückgeht und doch inzwischen als eine eigenständige japanische Erzähltradition angesehen wird? Die Antwort liegt einerseits in der in dem vorangehenden Kapitel besprochenen beschleunigten Modernisierung und dem dadurch generierten *chaotischen Pluralismus,* andererseits ist sie in dem dynamischen Prozess des Kulturtransfers geschuldet, in dem die literarischen Strömungen aus dem Westen in Japan nicht linear übersetzt wurden, sondern aufgrund der kulturellen Eigenart der Rezipierenden umgedeutet wurden. Auf den ersten Punkt macht der Hinweis des japanischen Literaturkritikers Hirano Ken in einem Essay (1976) aufmerksam:

> Unsere moderne japanische Literaturgeschichte musste innerhalb eines weniger als siebzig Jahre umfassenden Zeitraums die Geschichte von mehreren Jahrhunderten europäischer Literatur komprimieren und verarbeiten. In diesem überstürzten Tempo ließ sich ein [schnelles] Auf und Ab vielfältiger literarischer Strömungen [bungei shichō] nicht vermeiden. Inmitten dieses schwindelerregenden Wechsels verschiedener '-ismen' [shugi-shuchō] existiert der shishŏsetsu nun schon fast mehr als vierzig Jahre und lebt auch noch bis in unsere Tage fort. Wahrhaft genug, um ihm eine reife literarische Tradition zuzusprechen.[423]

Genau in diesem Rezeptionszusammenhang "vielfältiger literarischer Strömungen aus dem Westen" "in überstürztem Tempo" hatte das autobiographische Erzählgenre Shishōsetsu seinen Ursprung und entwickelte sich zu einer neuen eigenständigen Erzähltradition. Vierzig Jahre nach dem Erscheinen des ersten Shishōsetsu 1907 wird es als eigene japanische Literaturtradition angesehen. Auch die Japanologin Hijiya-Kirschnereit sieht Shishōsetsu in ihrer anthropologisch angelegten Studie als ein "japanisches Phänomen".

> Der Shisōsetsu ging zu Beginn dieses [20.] Jahrhunderts aus dem Shinzenshugi [japanischen Naturalismus] hervor, einer literarischen Strömung, die sich am europäischen Naturalismus orientierte und Wahrheitstreue und „unverblümte Beschreibung“ auf ihr Banner geschrieben

che] hatte die klassische Grammatik, die damals noch die Schriftsprache bestimmte, zugunsten der in der gesprochenen Sprache gebräuchlichen Form aufgegeben und so eine Angleichung von beiden Sprachformen geschaffen." (S. 497). Auch bei E. Schulz (1995) findet sich eine Stelle dazu: "Durch den Naturalismus setzte sich die seit Mitte der 1880er Jahre geforderte Verwendung von kōgo, die an der gesprochenen Sprache orientierte Schriftsprache, für die literarische Prosa endgültig durch." (S. 73 f.).

[422] Vgl. Hijiya-Kirschnereit (2005²), S.82.

[423] Hirano Ken: Geijutsu-to jisseikatsu (1958², 1.Aufl.:1951), zitiert nach Hijiya-Kirschnereit (2005²), S.3.

> hatte. Zum allgemeinen Durchbruch gelangte der Shizenshugi [japanische Naturalismus] jedoch erst, nachdem eine spezifische Umdeutung des Gebots der bedingungslosen und wertungsfreien Realitätsbeschreibung in Richtung auf eine ungeschönte Selbstaussage stattgefunden hatte. Mit diesem Umschlag ins Private und Privatistische als Gegenstand der Literatur mit dem Einmünden des Shizenshugi-Hauptstroms [des japanischen Naturalismus] in eine Bekenntnisliteratur, deren ästhetische Qualität man an der Aufrichtigkeit des Geständnisses zu messen beginnt, entsteht der Shisōsetsu.[424]

Die komprimierte sowie eklektische Art der Rezeption unterschiedlicher Literaturströmungen aus dem Westen in kurzer Zeit generierte kulturell interessante Phänomene wie den japanischen *Naturalismus* (1906-1911)[425], in dem das Shishōsetsu seinen Ursprung hat. Zunächst gelangte in den 1890er Jahren der europäische Naturalismus durch Übersetzungen der Literatur von Zola, Flaubert, Maupassant und den Brüdern Concourt nach Japan und wurde dort auch Zolaismus genannt.[426] Von den japanischen Schriftstellern wurde sowohl eine distanzierte Berichterstattung als auch eine absolute Objektivität der Darstellung angestrebt. Der *japanische Naturalismus,* bei dem zu Beginn beide Komponenten, das Sozialkritische und das Bekenntnishaft-Individuelle, vorhanden waren, begann aber mit dem Erfolg der Erzählung *Futon* (1907) von Tayama Katai (1872-1930) einen eigenen Entwicklungsgang, so dass er mit dem ursprünglichen Naturalismus aus Europa kaum mehr etwas gemein hatte. Mit Tayama Katai und anderen *Naturalisten* verschob sich der Naturbegriff.[427] Zum einen wird "die Begierde des Menschen" als Teil der Natur vordergründig, zum anderen impliziert der so verstandene Naturbegriff die Bedeutung im Sinne von *naturwüchsig, ungeschmückt* und *unverarbeitet* auf der stilistischen Ebene. So wurden in den naturalistischen Shishōsetsu hauptsäch-

---

[424] Ebd., S. 3-4. Die Ergänzung in den eckigen Klammern stammt von der Verfasserin dieser Studie.

[425] Zu den japanischen Naturalisten zählen Tayama Katai (1871-1930), Shimazaki Tōzon (1872-1943), Msamune Hakuchō (1879-1962), Kunikida Doppo (1871-1920) und Tokuda Shūsei (1871-1943). Vgl. Kato Shuichi (1990), S. 532: Die Gemeinsamkeiten dieser Autoren waren: 1. Sie waren Nachwuchs der untergehenden Samurai-Kaste, die durch die Modernisierung keinen Platz mehr in der Gesellschaft hatte. Dies prägte das Krisenbewusstsein dieser jungen Autoren bezüglich ihrer Existenz. 2. Diese jungen Männer konvertierten zum Christentum und gehörten zur Gruppe der christlichen Literaten, die vom Schriftsteller und Christen Uchimura Kanzō geleitet wurde. Jedoch kehrten die jungen Naturalisten dem Christentum bald den Rücken. Auch Karatani Kojin (1996) erwähnt diesen Punkt (S.87).

[426] Vgl. Hijiya-Kirschnereit (2005²), S.21 f.

[427] Vgl. ebd., S.41 f; vgl. auch Kato (1990), S. 535 f.: "Die Romane von Tayama, Shimazaki, Iwano, Tokuda, Kunikida und Masamune haben nichts mit dem naturalistischen Roman im Europa des 19. Jahrhunderts etwas eines Zola gemeinsam, auch ist ihnen dessen theoretische Grundlage fremd." (S.535). Kato weist dabei auf die naturalistischenTheorien von Hippolyte Taine hin. Bezüglich der Rezeption von Emil Zola sagt er, dass ihn die japanischen Naturalisten nicht missverstanden, sondern "nur selektiv zur Kenntnis" nahmen: "Nicht sein spezifischer Begriff von *naturalisme* interessierte sie, sondern das, was er mit anderen Literaten des späten 19. Jahrhunderts in Europa, etwas mit Tolstoj oder Dostojewskij gemeinsam hatte [...] die <offenherzige Beschreibung> des <wahren> menschlichen Lebens [...]." (S. 535).

lich die Innensicht und Empfindungen eines Individuums mit unterdrücktem Libido schonungslos dargestellt, während für den Naturbegriff des europäischen Naturalismus der naturwissenschaftliche Aspekt wie Gesetzmäßigkeit und Exaktheit wesentlich war. Die sozialkritischen Komponenten und allgemein gesellschaftlichen Zusammenhänge, die in Europa von Bedeutung waren, gerieten bei den japanischen Naturalisten in den Hintergrund.[428]

Zudem muss man mit in Betracht ziehen, dass nicht nur französische und deutsche Naturalisten und Realisten den japanischen Naturalisten für die Adaption zur Verfügung standen, sondern auch eine Vielzahl weiterer literarischer und geistiger Anregungen wie Tolstois und Nietzsches Werk, die *Bekenntnisse* von Rousseau, der Briefroman von Goethe und der Darwinismus. Für *japanische Naturalisten* war der Naturalismus nur ein Oberbegriff für verschiedene literarische und geistige Strömungen aus Europa und Russland des frühen 20. Jahrhunderts und auch aus früheren Epochen.[429] Dafür kann Katai selbst stellvertretend zitiert werden:

> Dekadenz, Individualismus, Übermensch, Genie in Verbindung mit der Verherrlichung des einfachen Alltagslebens, einer an satanische Gefräßigkeit grenzenden Sinnlichkeit und der Verherrlichung der Subjektivität und des Ich.[430]

Hinzu kommen noch die christlichen Einflüsse. Folgt man der These von Karatani Kojin, hängen die Vorstellung vom authentischen Ich, der Verinnerlichungsprozess des Selbst und das Bekenntnis, bei den japanischen Naturalisten mit der Tradition des Christentums zusammen, zu dem sich diese jungen japanischen Naturalisten für kurze Zeit bekehrten.[431]

In der unveränderten Aktualität des "japanischen Phänomens" Shishōsetsu sieht Hijiya-Kirschnereit die kulturellen Codes für die japanische Gesellschaft, deren Klima nur wenig Individualität zulässt.[432]

---

[428] Vgl. Hijiya-Kirschnereit (2005²), S. 24 f.
[429] Vgl. ebd.
[430] Tayama Katai: Meiji-no Shishōsetsu: Shizenshugi-to shajitsushugi. (Nihon bungaku kōza, Bd. 11) o.J., S. 33, zitiert nach Hijiya-Kirschnereit (2005), S. 42.
[431] Vgl. Karatani Kojin (1996), S. 87.
[432] Hijiya-Kirschnereit (2005²), S. 88. In Anlehnung an Itō Sei vertritt sie die kulturelle These. Die Gattung Shisōsetsu entspreche dem Einsiedlertum der japanischen Intellektuellen, die abseits der Gesellschaft sich dem rein Privatistischen, dem Subjektiven und dem Ich zugewandt hätten. Dieser Wesenszug der japanischen "Ich-Erzählung" wird auf den typisch japanischen Hang zum eskapistischen Fatalismus zurückgeführt. Itō Sei: Der entlaufene Sklave und der maskierte Gentleman, 1948, vgl. Hijiya-Kirschnereit (2005²), S. 88.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das "japanische Phänomen" früher auf "Missverständnisse", wie es bei Hijiya-Kirschnereit der Fall war[433], oder auch auf "falsche" Übersetzung zurückgeführt wurde, wie es der japanische Literaturhistoriker Kato tat:

> Eindeutig aber haben die japanischen Romanschriftsteller das Wort *naturalism* mit *shizenshugi* **falsch** übersetzt. *Nature* im französischen Begriff bezieht sich auf die Natur als Gegenstand naturwissenschaftlicher Betrachtung. Er bedeutet nicht wie der japanische Begriff *shizen* <unbearbeitet>, <nicht künstlich>, oder im Sinne von Kunikida Doppo pantheistisches Naturerleben.[434]

Aber wendet man den Begriff des *Dritten* von Im Hwa[435] auf das Shishōsetsu an, so sind "Missverständnisse" oder "falsche" Übersetzung nichts anders als die eigenwillige Rezeption des europäischen Naturalismus in Japan, das selbst eine eigene literarische Tradition und kulturelle Hintergründe hat. In dem rezeptiven Prozess der fremden literarischen Strömungen geschieht zugleich der Rückgriff auf die alten Subjektgattungen in der indigenen Kultur Japans, was Hijiya-Kirschnereit als einen "kulturell unbewusst[en]"[436] Prozess sieht. Die fremden literarischen Anregungen fielen in Japan auf einen traditionsreichen Boden. So kann Hijiya-Kirschnereit in Anlehnung an die japanische Shisōsetsu-Forscher die Vorformen des Shishōsetsu in der "*nikki*-" (Tagebuch-) und *zuihitshu*-(Miszellen-) Literatur, in der mit dem Man'yōshū einsetzenden waka- und Haiku-Dichtung, in der mittelalterlichen buddhistischen Bekenntnisliteratur wie Saikakus Genroku-Realismus, in der Genji monogatari ebenso wie im klassischen Nō finden.[437] So stellt das Shishōsetsu ein prototypisches Beispiel für *das Dritte* dar, das im Prozess des produktiven Kulturtransfers zwischen dem Westen und Ostasien zustande kam.

4.2.2. Erscheinungsformen des Shishōsetsu

Zur Frage, was denn der Shishōsetsu ist, wird ausnahmslos auf die 1907 erschienene Erzählung *Futon* von Tayama Katai als erster Durchbruch und die Urform dieser Subjektgattung

---

[433] Ihre Habilitationsschrift „Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung „Shishōsetsu“ in der modernen japanischen Literatur entstand Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahren, wurde 1981 veröffentlicht und 2005 wieder aufgelegt.

[434] Kato (1990), S. 536. Die Hervorhebung mit Fettschrift und Unterstreichung ist von der Verfasserin der vorliegenden Arbeit.

[435] Auch Kim Yunsik spricht im Zusammenhang mit dem Kulturtransfer vom Westen in den Fernen Osten von „fehlerhafter Rezeption [oryu]“ und „Brechung“[kuljŏl], in: ders./Kim Hyŏn (1973), S. 19 f.

[436] Vgl. Hijiya-Kirschnereit (2005²), S. 353.

[437] Vgl. ebd., S. 119.

hingewiesen. Nach dem Erfolg findet *Futon* nicht nur Imitationen, sondern "das dort angelegte Grundmuster des Shishōsetsu [wird] zum wichtigsten und verbreitetsten literarischen Genre der Folgezeit bis in die Gegenwart."[438] In der Erzählung *Futon* steht der Protagonist Tekenaka Tokio im Zentrum, ein Schriftsteller, der dem Autor verblüffend ähnelt und sich wie dieser in einer Schreibkrise befindet. Dieser 36-Jährige verliebt sich in seine 19-jährige Schülerin. Seine moralisch verwerfliche, unerwiderte Liebe und Begierde werden meistens mit einem verinnerlichten Blick und in einer unverblümten Sprache beschrieben. Die äußere Handlung ist kaum von Bedeutung. Als eine Kostprobe dafür wird hier der Anfang der Erzählung angeführt:

> Während er den Kirishitan-Hügel im Stadtbezirk Koishkawa nach Gokurakumigu zu langsam hinabschlenderte, sagte er zu sich selbst: Nun sind die Beziehungen zwischen mir und ihr endgültig zerrissen! [...] Aber war es denn wirklich wahr? Liebte sie mich denn? Oder war es nur Sympathie? [...] Wie hätte ich es auch wagen dürfen, mich in einen solchen Strudel zu stürzen! Denn es war Liebe, was aus dem Glanz ihrer Augen, aus dem schier hörbaren Klopfen ihres Herzens bei unseren literarischen Diskussionen sprach! Hätte sich nur eine günstige Gelegenheit geboten, dann wäre dieser Sturm, der am Grunde unseres Herzens lauert, ausgebrochen mit entfesselter Gewalt und hätte alles zertrümmert! [...] alles, alles wäre vernichtet worden!
>
> So dachte er bei sich. Aber seit zwei oder drei Tagen waren ihm trotzdem an der Echtheit ihres Gefühls Zweifel gekommen.[439]

Es ist eine auktoriale Erzählung, in der die langen Monologe des Protagonisten überwiegen. Der auktoriale Rahmen verleiht den Monologen, die sich auch mit erlebter Rede abwechseln, den Eindruck der Objektivität und Authentizität. *Futon* wurde und wird als Bekenntnis des Autors und als seine authentische Geschichte gelesen, was durch die Selbstäußerung des Autors unterstützt wurde. Die Literatenwelt und die Leser von damals, die durch die Klatschspalten die Lebensgeschichten des Autors Katai kannten, nahmen die nackte Schilderung des Innenlebens des Protagonisten, seiner hässlichen sowie melancholischen Gefühle und vor allem seiner sexuellen Regungen als die des Autors ab. *Futon* wurde damals als sensationell und neu aufgenommen[440] und aufgrund der "Selbstentblößung" und "Reinheit", die als Authentizität des Autors verstanden wurden, von den damaligen Lesern und Kritikern gelobt.

[438] Hijiya-Kirschnereit (2005²), S. 70.
[439] Tayama Katai (1948), S. 175 f.
[440] Vgl. Hijiya-Kirschnereit (2005²), S. 47 ff.

In dem literaturhistorischen Zusammenhang wird das authentische Ich des Autors und des Protagonisten in eins gesetzt, was auch den Begriff des authentischen Ich im *naturalistischen* Shishōsetsu begründet. Der Autor erhält seine Authentizität und die Beglaubigung seines Geständnisses vor der eingeweihten Leserschaft. In diesem japanisch-naturalistischen Sinne ist der Shishōsetsu auf ein literarisches Umfeld angewiesen, in dem die eingeweihten Leser und der Autor in eine Kommunikation eintreten. In ihr wird die Authentizität der Geschichte beglaubigt. In diesem Pakt der literarischen Kommunikation zwischen Autor und Leser wird der Glaube aufrechterhalten, dass der Autor nur Fakten ohne Fiktion erzähle. Das lautet nach den Worten Tayama Katais so: "Du darfst nur noch Faktisches schreiben! Gib die Phantasien auf und schreibe Faktisches." So sei er dazu gekommen "sein privates Inneres [so] vollständig bloßzulegen und [so] hemmungslos zu beichten".[441] Insofern ist das Subjekt des Geständnisses mit sich im Reinen, indem es alles wahrhaftig erzählt. Er allein setzt die Wahrheit über seine wahrhaftige Geschichte in die Welt. In dem Zusammenhang stehen die vom Autor gesetzten Fakten als authentisch und wahrhaftig dem Fiktiven als unwahr und unwahrhaftig entgegen. Das Fiktive steht als Uneigentliches und Unwahrhaftiges dem Authentischen und Faktischen gegenüber, was wiederum kulturell bedingt ist. Die kulturelle Abwertung des Fiktiven wird von Literaturforschern als typisch japanisch angesehen. Dies schlägt sich auch in der japanischen Literatur nieder, in der tendenziell das autobiographische Erzählgenre Shishōsetsu überwiegt. Auch die Grundtendenz der Erzählprosa zum Lyrischen und Essayhaften wird darauf zurückgeführt.[442]

In der weiteren Entwicklung des Shishōsetsu wird jedoch der für diese Gattung zentrale Begriff des Authentischen immer erneut problematisiert. Je nachdem wie dieser definiert wird, verändert sich auch die Grenze zwischen Leben und Kunst. Demnach wird die Stellung des Fiktiven anders verortet. Insofern verwundert es nicht, dass es nicht nur den naturalistischen Shishōsetsu nach der Art *Futon*s gibt, sondern noch andere Arten des Shishōsetsu. Für Kang-U etablierte sich der Shishōsetsu als eigenständige Erzählgattung sogar erst mit den Anti-Naturalisten, die sich zu Beginn und in der Taishō-Zeit (1912-1926) formierten. Zu diesen gehörten verschiedene Literaten-Vereinigungen: Es gab die Shikabara-Schule um die

[441] Tayama Katai: *Dreißig Jahre Tōkyō* (1917), zitiert nach Hijiya-Kirschnereit(2005), S. 39.

[442] So sagte Itō Sei in seinem Essay "Der entlaufene Sklave und der maskierte Gentleman" (1948), dass die Shishōsetsu-Autoren keine Fiktion (Maske) brauchen (S.18). Der entlaufene Sklave steht für die Shishōsetsu schreibenden Autoren, die der Gesellschaft entfliehen. Sie literarisieren ihr nacktes Leben, in dem sie nichts zu verlieren haben, also auch keine Fiktion brauchen. Der Gentleman steht für die in der Gesellschaft etablierten Schriftsteller, um ihre Stellung zu schützen, treten sie mit einer Maske auf. Die Maske steht für die Fiktionalität in der Literatur.

Zeitschrift *Weiße Birken* (1910-1923)[443], die Shinkankakuha (Neosensualisten), die sich der literarischen Moderne (Proust, Joyce) annäherten, und schließlich die Gruppe um die Zeitschrift *Subaru* (Die Plejaden) "mit der neuromantischen Tradition (shin rōman shugi)"[444] und Akutagawa Ryūnosuke.

Während in dem naturalistischen Shishōsetsu die "Selbstentblößung" vordergründig ist, tritt sie in dem psychologischen bzw. idealistischen Shishōsestu von Shiga Naoya und Arishima Takeo, die zu den Literaten um die Zeitschrift *Weiße Birke* gehörten, in den Hintergrund. Vielmehr wird bei diesen Autoren das Ich-Thema auf der allgemein-menschlichen Ebene behandelt. In ihren Shishōsetsu-Erzählungen kommen oft gescheiterte Individuen vor, die durch ihre ethischen Verfehlungen am Rande der Gesellschaft (Irrenhaus, Gefängnis usw.) existieren. Die behandelten Themen (Hass, Liebe und christliche Religion) sind archetypisch und doch am einzelnen Individuum und mit einer dichten Intensität, die sich deutlich vom Stil Katai abhebt, dargestellt. Besonders sind die kunstvoll arrangierten Erzählungen von Shiga Naoya von einer meisterhaften Größe darin, wie minutiös die psychischen Bewegungen und Regungen in Momenten bestimmter Empfindungen und Gefühlen beschrieben werden.[445]

Das Ausspielen des Authentischen und Faktischen gegen das Fiktive wird in Japan in den 1920er Jahren wieder zum Angelpunkt bei der Shishōsetsu-Diskussion, in deren Zusammenhang auch der Begriff Shishōsetsu sich endgültig etablierte. Im Jahr 1924 entbrannte eine Shishōsestu-Debatte zwischen den Schriftstellern Nakamura Murao und Kume Masao, die in den darauf folgenden Jahren die ganze japanische Literaturwelt berührte.[446] Auf Nakamuras Angriff auf den Shishōsestu, die er *psychologische Erzählung* [shinkyō setsu 心境小説] nannte, "in welcher der Autor im Werk direkt in Erscheinung tritt (...)[und] der Autor (...) selbst unmittelbar das Wort ergreift (...), [die aus] dem Reden des Autors besteht"[447], verteidigte Kume Masao in seinem berühmten Essay "Ich-Erzählung und psychologische Erzählung" [Watakushishōsetsu-to shinkyŏshōtsu] (1925), den Shishōsestu als den "eigentlichen Weg" der Erzählung. Im gleichen Zug hebt er die realistisch-humanistische Erzähltradition aus dem Westen als negativen Gegenpol hervor.

---

[443] Humanistisch-idealistisch orientierte Literatengruppe: Arishima Takeo (1878-1923), Shiga Naoya (1883-1971), Mushakōji Saneatsu (1885-1976).

[444] E. Schulz (1995), S. 75 f.

[445] Ich möchte hier auf die Erzählungen "Das Verbrechen des Han", "Trübe Verwirrungen" und "Kuniko" hinweisen.

[446] Diese literarischen Debatten sind gut dokumentiert bei Hijiya-Kirschnereit (2005²), S. 151 ff., auch bei Miyoshi Yukio (2002), S. 75 ff.

[447] Hijiya-Kirschnereit (2005²), S. 154.

Kume Masao verurteilt die Gesellschaftsromane der großen Realisten wie Tolstoi und Flaubert. Sie seien nichts weiter als "große Unterhaltungsromane", "Lesefutter", da sie mit Hilfe der Fiktion jenseits des Ichs bloß mit "spannenden Geschichten" Leser anlocken. Damit verdammte er auch seine Brotkunst und bekannte sich zum Shishŏsetsu als der höchsten und reinsten Form der Erzählprosa, genau genommen *die psychologische Erzählung*, die er als fortgeschrittene Variante des *naturalistischen* Shishŏsetsu ansah. Die Erzählungen von Shiga Naoya (1883-1971) nannte er als Beispiel für die gelungenste *psychologische Erzählung*, die höhere Shishŏsetsu-Form und damit die reinste Form der Erzählung. Damit stempelte er das Fiktive als Erzählgattung als wertlos ab. In dieser Debatte ging es hauptsächlich um die Frage dafür, was die wahre Literatur ist. Für die Shishŏsetsu-Verfechter war die persönliche und literarische Authentizität das Kriterium für die wahre Literatur, hierbei spielt dann das Fiktive keine Rolle, oder es wird in die Nähe des Unwahren gebracht. Den Shishŏsetsu-Gegnern ist das Fiktive aber das Wesentliche für den "echten Roman"[448], das sie in den großen Gesellschaftsromanen sahen.

An dieser Debatte nahmen noch weitere Schriftsteller teil. [449] So auch 1927 in der Auseinandersetzung zwischen Akutagawa Ryūnoske und Tanizake Jun'ichirō um die Bedeutung der Fabel in der Erzählung. Auf die Position von Akutagawa Ryūnoske, die für das Verständnis der autobiographischen Erzählungen Yisangs wichtig ist, gehe ich im Teil III ausführlich ein.

4.3. Shishōsetsu-Adaption im kolonialen Korea

Die ersten Adaptionsspuren des Shishōsetsu bzw. der Bekenntniserzählung Japans sieht die Literaturforschung Koreas in den 1910er Jahren sporadisch bei dem jungen Yi Kwangsu, Yang Kŏnsik und anderen. Die Shishōsetsu-Rezeption entwickelte sich dann ab den 1920er Jahren in zwei Richtungen. Die eine Entwicklung ging dahin, dass die Shishōsetsu-Rezeption deutlich in der Erzähllliteratur Koreas bereichernde Spuren hinterlässt. In der anderen steht die autobiographische Erzählung als eigenes Genre im Vordergrund.

Bezüglich der ersteren Entwicklung sind zunächst die Literaten-Gruppen der sogenannten *Reinen* bzw. *romantischen Literatur* in der ersten Hälfte der 1920er Jahre zu nennen.

[448] Vgl. Hijiya-Kirschnereit (2005²), S. 153.
[449] Vgl. ebd.

In der *Reinen Literatur*, wie die Literaturgeschichte die Literatur der 1920er um die Gruppen *Schaffung*, *Weiße Woge* und *Ruine* bezeichnet, wird das Individuum mit seinem Innenleben und wahrhaftigen Gefühlsregungen ins Zentrum der literarischen Darstellung gerückt. Die Innerlichkeit des Subjekts als Ort der Reflexion wurde entdeckt. Das Ich identifiziert sich nicht mit dem von außen als Ideal herangetragenen Kollektivsubjekt, wie die Protagonisten es in den Romanen von Yi Kwangsu explizit tun, sondern das Ich erfährt die Diskrepanz zwischen seinen inneren Wünschen - oft in Form von Sehnsucht nach romantischer Liebe - und der von ihm erfahrenen Welt. Die Zerrissenheit, die das Ich dabei innerlich empfindet, wird oft im inneren Monolog dargestellt. Die Literaturforschung Koreas sieht in der *Reinen Literatur* der 1920er Jahre den Beginn der Subjektliteratur Koreas, die sich innerhalb der modernen Literatur Koreas als eine eigene Entwicklungslinie durchzieht. Die ästhetische Subjektivität im modernen Sinne entsteht in der *romantischen Literatur* der 1920er Jahre.[450] Die in den Texten eingebauten Briefe, in denen die Protagonisten ihre inneren und authentischen Gefühle bekennen, ist die Form, in der sich die ästhetische Subjektivität veräußerlicht.[451] In diesem Zusammenhang ist die romantische Liebe die Metapher für das wahrhaftige Ich, da ihre Wahrheit oder Wahrhaftigkeit ausschließlich durch die subjektiven Gefühle begründet wird. Das gilt auch für die Kunst und das Schöne, worin die Protagonisten solcher Erzählungen die Erfüllung des authentischen Selbst und des Lebens suchen. Das ist der Unterschied zu dem Subjekt nach dem vormodernen konfuzianischen Weltbild, in dem das wahre Ich in der sozialen Funktion konstituiert wird und sich erfüllt, aber auch zum rationalen Denken der Moderne, dessen Wahrheit mit äußeren Maßstäben messbar ist.

Zu der ersteren Entwicklung gehören ebenso die in der Literaturgeschichte Koreas als *Naturalisten* genannten Autoren der 1920er Jahre. Bei Kim Tongin und Yŏm Sangsŏp finden sich deutliche Spuren der Rezeption der japanischen Naturalisten.[452] Dies brachte ihnen in der Literaturgeschichte Koreas die Kategorisierung als *naturalistische* Autoren [chayŏnjuŭi] ein. Kim Tongins erste Erzählungen "Traurigkeit der Schwachen" [Yakhanjaŭi sŭlp'ŭm] (1919)

[450] Vgl. Kim Yunsik (1992), S. 134 ff. Das betreffende Kapitel mit wichtigen Hinweisen auf die Shishōsetsu-Rezeption im literaturhistorischen Zusammenhang ist mit der Überschrift "Der Ursprung des Bekenntnisstils" versehen; Ch'a Hyeyŏng (2004), S. 51 f. Als den Gegenpol bezeichnet Ch'a die "Aufklärungsliteratur", zu der alle Literaturrichtungen, die die Literatur zum Medium der von außen gesetzten Ideen und Werte machen, sei es die Befreiung der Nation, die eigentlich die ganze Kolonialzeit begleitet, oder sei es der Klassenkampf bei den marxistischen Literaten, die seit der Mitte der 1920er präsent sind.

[451] Vgl. ebd.

[452] Vgl. Chŏng Inmun (1996), S. 134 ff.

sowie "Schwachen Herzens" [Maŭmi yŏtŭnjayŏ] (1919) wird die Nähe zu Shishōsetsu nachgesagt. Kim Yunsik verweist zudem auf eine andere Quelle für den Bekenntnisstil bei Yŏm Sangsŏp. Er verfolgte die Spuren bis zu der japanischen Literatengruppe *Weiße Birke* [Shikabara 白樺] (1910-1923), von deren Individualismus als literarisches Ideal sich Yŏm Sangsŏp inspirieren ließ. [453] Es gibt für Kim Yunsik nachweisliche Parallelen zwischen dem autobiographischen Roman von Arishima Takeo "Qual der Herkunft " [生まれ出づる悩み Umareizuru nayami] von 1918 und der autobiographisch gefärbten Erzählung von Yŏm Sangsŏp "Frosch im Labor", die er 1921 schrieb.

In dieser Entwicklungslinie bereicherte sich die Erzählliteratur Koreas durch die Shishōsetsu–Rezeption auf der sprachlichen, erzähltechnischen und thematischen Ebene. Sprachliche Formen, Erzähltechniken sowie bestimmen Textformen wie Briefe und Tagebuch, die die Innerlichkeit der Erzählfiguren ermöglichen, fanden sich zum ersten Mal in den Erzählungen von Kim Tongin, Na Tohyang, Yŏm Sangsŏp und Hyŏn Chingŏn. Dafür wurden auch die sprachlichen Mittel eruiert und erzähltechnisch eingesetzt.[454] Bei diesen Autoren erst setzt sich die Angleichung der Schriftsprache an die gesprochene Sprache durch. Die altertümlichen Endungen der finiten Verben wie "-dŏra", "-nora" und "-doda", denen die objektivierende Sicht des unsichtbaren auktorialen Erzählers der Vormoderne implizit war, verlieren hier endgültig ihre Wirkkraft. Sie werden ersetzt durch die verbale Satzschlussendung "-*ŏtda"*, die dem epischen Präteritum entspricht, wodurch die Differenzierung der unterschiedlichen Tempora und Blickwinkel ermöglicht wird. Zu der Weiterentwicklung der Erzählliteratur zählt ebenso die Einführung des Pronomens für die dritte Person *kŭ* [皮 "er", "sie"], was als großer Verdienst von Kim Tongin gilt, für welchen besonders in seiner frühen Phase die Adaption des japanischen Shishōsetsu und der Bekenntnisliteratur eine zentrale Rolle spielte.[455] Diese neuen sprachlichen Mittel heben zwei Aspekte im Erzählen hervor: erstens, wer erzählt, und zweitens, aus welcher Perspektive erzählt wird. Sie fehlten in dem vormodernen Erzählen und waren bei Yi Kwangsu und in der Erzählliteratur der 1910er Jahren nur ansatzweise da.[456] Dadurch wurde einer der wichtigen Aspekte vordergründig, nämlich die Innerlichkeit der Erzählfiguren, die eines der signifikantesten Charakteristika für die moderne

[453] Vgl. Kim Yunsik (1992), S. 142 f.
[454] Vgl. ebd.
[455] Vgl. ebd.
[456] Vgl. ebd.

Literatur darstellt. Durch ihre Texte durchschritt die Erzähllliteratur der modernen koreanischen Literatur ein wichtiges Entwicklungsstadium. In ihren Erzähltexten wird das Subjekt in die Mitte des Erzählens gerückt, ein wichtiger Schritt für die ästhetische Subjektivität, in der das Individuum und seine Selbst- und Weltwahrnehmung in den Texten versprachlicht wird.

Kim Tongin, Yŏm Sangsŏp und Hyŏn Chingŏn, die mit den Bezeichnungen *romantisch* und *naturalistisch* kategorisiert werden, wandten sich nach einer frühen Experimentphase aber bald im realistischen Stil gesellschaftlichen Themen zu, nämlich der Misere der kleinen Leuten im kolonialen Zeitraum. Auch schon in Kim Tongins ersten Erzählwerken und in "Traurigkeit der Schwachen", denen starken Einflüsse des japanischen Ich-Romans Shishōsetsu nachgesagt werden, ist der Bekenntnisstil kein Medium für eine exzesshafte Selbstentblößung oder für ein nacktes Bekenntnis aus der authentischen Lebensgeschichte des Autors. Vielmehr dienen die Monologe der Protagonistin Elisabeth Kang in "Traurigkeit der Schwachen" der Beschreibung und Objektivierung ihres Seelenzustandes, die sich aufgrund ihrer ungezügelten erotischen Liebe mit einem verheirateten Mann in einer Lebenskrise befindet:

(O-Zitat Nr. 28)

> Unentwegt dachte Elisabeth nur an sich. Ohne zu wissen, wie es war, kam sie, die sie in der Krise vor einer Wende stand, mit dem scharfen Kopf, den eine Frau nach der Entbindung hat, zu einer klaren Lösung.
>
> ´So ist es. Jetzt bin ich eine Schwache. Aber ich bin in dem Moment die Starke, in welchem ich mich als eine Schwache erkenne (...) Woher kommen die Traurigkeit der Welt, die Unzufriedenheit und Ungleichheit? Aus der Schwäche? (...) Aber wenn ich eine Starke werde? (...)´ "Ja, das ist das, es ist die Liebe! Sie ist das Fundament meines weiteren Wegs."
>
> Sie schlug die Decke zur Seite und stand auf. Vor ihr öffnete sich eine unendliche Welt. Sie, die bis dahin niedergedrückt wurde, stellte sich nun auf. Ihre Mundwinkel breiteten sich zu einem freudigen Lächeln aus, das das ganze Universum erobert hat.[457]

Als Elite der kolonisierten Nation gingen Kim Tongin, Hyŏn Chingŏn und Yŏm Sangsŏp der nationalen Aufgabe nach, wenigstens die Misere des Volkes und der Nation literarisch zur Sprache zu bringen. Das hat mit dem unausgesprochenen Auftrag der Nation an die Schriftsteller zu tun: Das individuelle Ich ordnet sich dem gesellschaftlichen Auftrag unter, mit dem sich diese Schriftsteller als Vorhut der Nation identifizierten. Dennoch bahnte sich durch die Adaption des Bekenntnisstils nach Art des Shishōsetsu bei dieser Gruppe von Autoren etwas

[457] Kim Tongin (1919), S. 95 ff.

Eigenes in der Literaturszene Koreas seinen Weg. Sie brachte die Erzählliteratur weiter, und diese machte in ihrer Evolution einen Entwicklungsschritt.

Bezüglich der anderen Entwicklungsrichtung der Shishōsetsu-Adaption im literarischen Feld der Kolonialzeit, sind die Erzähltexte zu nennen, die erstens als autobiographisch und zweitens von Autoren und Kritikern als eigenes Genre wahrgenommen wurden. Diese weisen entweder eine deutliche Nähe zur Autobiographie und damit auch zum Shishōsetsu auf und werden *Sasosŏl* [私小說 "persönliche Erzählung"], *Sinbyŏnsosŏl* [身邊小說 "eigene Erzählung"] und *Simgyŏngsosŏl* [心境小說 "psychologische Erzählung"] genannt. Bei diesen Autoren und in ihren Texten stand wie beim japanischen Shishōsetsu eine Lebenskrise als Auslöser für das autobiographische Schreiben am Ausgangspunkt.

So schrieben die *Neuen Frauen* in den 1920er und 1930er Jahren, die um ihre neue Identität und deren Anerkennung in der Öffentlichkeit kämpften, autobiographisch und bedienten sich des Genres *Sasosŏl*. Ihre Erzählungen basieren auf Selbsterfahrungen, –erkenntnissen und –bildern. Bei den *Neuen Frauen* sieht man deutlich, wie das autobiographische Schreiben mit der Identitätsfindung in der Moderne Hand in Hand geht. Als die wichtigsten Schriftstellerinnen dieser Richtung sind Na Hyesŏk[458], Kim Myŏngsun[459], Ch'oe Chŏnghui und Kang Kyŏngae zu nennen.[460]

Es war eine Lebenskrise, die eine Schreibkrise auslöste, die die Autoren Yi Kwangsu, Yi T'aejun und Ch'ae Mansik[461] dazu bewegten, autobiographisch zu schreiben. Diese Autoren, die sich den gesellschaftsrelevanten Themen verschrieben hatten, wandten sich gerade in der Phase ihrer Schreibkrise dem Thema Ich und damit dem autobiographischen Schreiben zu. In den Zeiten des *Fünfzehnjährigen Krieges* von 1931 bis 1945 wurden die schreibenden

[458] Die autobiographischen Erzählungen von ihr sind *Kyŏnghŭi* (1918), *Chŏngsun* (1918), *An die zum Leben wiedergekehrte Enkeltochter* (1918), *Hyŏnsuk* (1936), *Mutter und Tochter* (1937). Vgl. dazu http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1685009&cid=41708&categoryId=41735.

[459] Ihre autobiographischen Erzählungen: *Truthahn* (1922), *T'ansil und Chuyŏng* (1924), *Im Rückblick* (1924). Die Erzählung *Im Rückblick* [Torada bol ttae] wie auch die Erzählung *Futon* von Tayama Katai wurde durch das Drama *Einsame Menschen* von Gerhard Hauptmann angeregt. Vgl. dazu Yi Taesuk (2002), S. 17.

[460] Diese Frauenschriftstellerinnen wurden in der Literaturforschung marginalisiert, also kaum wahrgenommen, was sich erst in den 1990er Jahren veränderte. Auch die Schriftstellerinnen der Gegenwart schreiben seit den 1990er Jahren wieder gerne autobiographisch. Dazu nennt An Yŏnghŭi (2012), S. 363 f., die Autorinnen Kong Chiyŏng und Sin Kyŏngsuk.

[461] Vgl. Kim Kyŏngmi (2011), S.61 f., zu den autobiographischen Erzählungen von Yi Kwangsu: Seine „Autobiographie" [Kŭ-ŭi chasŏjŏn], veröffentlicht in der Tageszeitung Chosŏn vom 12.12.1936-30.4.1937, Anonym [Mumyŏng], veröffentlicht in Stil, Januar 1939, Traum [Kkum], veröffentlicht in Stil, Juli 1939, und mehr. Vgl. Pang Minho (2007), S. 302, zu den autobiographischen Erzählungen von Pak T'aewŏn; vgl. Pang Minho (2005) zu den autobiographischen Erzählungen von Yi T'aejun.

Koloniebürger vom Generalgouvernement systematisch aktiv in den Dienst der Ideologisierung und der Mobilmachung der Koloniebürger hineingezogen. Sie mussten Propagandatexte verfassen und entsprechende Vorträge halten. Im Schreiben in seinem eigentlichen Sinne geraten diese Autoren in eine Krise und wenden sich der "persönlichen Erzählung" zu. Aber innerlich haben sie zu diesem Erzählgenre, das sie für literarisch minderwertig halten, kein reines Verhältnis und können sich mit ihm nicht identifizieren, da es sich mit ihrem Schriftsteller-Bild als *Nationalliteraten* nicht deckt. Das extreme Beispiel dafür ist Ch'ae Mansik, der von der Literaturkritik und der Literaturgeschichtsschreibung als gesellschaftskritischer Autor der Kolonialzeit wahrgenommen und gelobt wurde. Er sieht seine Zuwendung zur "persönlichen Erzählung", in der er seine persönliche Geschichte ausbreitet, als üblen Zustand an:

(O-Zitat Nr. 29)

> Ist das denn aber bei allen Umständen nötig, mich in diesem psychisch nackten Zustand ohne literarische Sublimierung zu entblößen, was mit Wahrhaftigkeit nichts zu tun hat? Das scheint mir wahrlich die unbewusste Resignation angesichts meiner literarischen Krise gewesen zu sein, in die ich immer tiefer und schlimmer hineingeglitten bin. In meinen Texten drehte es sich immer mehr um meine persönlichen Geschichten. Es war gewiss die Annäherung an den sogenannten Sasosŏl, für den ich mich nie interessiert hatte und interessieren wollte. (...). Es ist ein übler Zustand, dass ich zu meiner krankhaft-nihilistischen Neigung noch nach einem weiteren unlauteren Ding schiele.[462]

Auch der Schriftsteller An Hoinam, der oft Erzählungen nach Art des Shishōsetsu schrieb und bekannt dafür war, äußerte sich ähnlich.[463] Auch die damalige Literaturforschung und –kritik hielt das autobiographische Schreiben für literarisch minderwertig. Wenn der Literaturwissenschaftler Paik Ch'ŏl den japanischen Shishōsetsu als "Bastard der japanischen Erzählliteratur [ilbonjŏkin sasaenga-ŏi sosŏl]" vorstellt, in der die psychische Welt des Autors als Individuum dargestellt wird[464], dann spiegelt sich darin nur die mehrheitliche Meinung im damaligen literarischen Feld der Kolonialzeit. Er sieht den japanischen Shishōsetsu als misslungene Adaption der Erzählgattung aus dem Westen. [465.]

Es sei Pak T'aewŏn gewesen, erwähnte Paik Ch'ŏl, der für ihn als der erste koreanische Autor nach diesem Gattungsschema schrieb. Dieser war zwar nicht der erste Autor, aber einer

[462] Ch'ae Mansik: Neuerdings [kŭnil], in: Annalen [Ch'unch'u], 1941, Band 2., S. 288 f. zitiert nach Pak Hŏnho (2006), S. 463.
[463] Vgl. Pak Hŏnho (2006), S. 464.
[464] Paek Ch'ŏl: Modernität der Gruppe Neun und Pak T'aewŏn [Kuinhoi-wa Pak T'aewŏn-ŭi modŏniti], in: Paek Ch'ŏl Gesamtwerk, Seoul, 1968, zitiert nach Chin Yŏngbok (2000), S. 77 f.
[465] Ebd.

der wenigen Autoren, die die Subjektprosa Sasosŏl als gleichwertiges Genre neben den damals viel höher angesehenen Gesellschaftsroman im realistischen Stil stellten und sich ihr zuwandten. Pak T'aewŏn bezog literaturtheoretisch eine klare Position zu *Sasosŏl* [私小說 "persönliche Erzählung"], *Sinbyŏnsosŏl* [身邊小說 "eigene Erzählung"] und *Simgyŏngsosŏl* [心境小說 "psychologische Erzählung"]:

(O-Zitat Nr. 30)

> Der echte Roman (Gesellschaftsroman) hat eine viel größere [Erfahrungs-]Welt in sich als die psychologische Erzählung. Hinsichtlich des Stoffs, der inhaltlichen Vielfalt und dergleichen kann man das erstere mit dem letzteren nicht vergleichen. Zwar hat die sog. eigene Erzählung eine viel begrenzte [Erfahrungs]Welt in sich, aber dafür etwas in sich, welches man mit <Tiefe> bezeichnen kann. [466]

(O-Zitat Nr. 31)

> Selbst ein hervorragender Autor muss sich [beim Schreiben thematisch] auf die Welt begrenzen, in der er sich gut auskennt und über die er daher gut schreiben kann. Besonders wenn ein Autor sich in die psychische Analyse für sein Schreiben einüben möchte, gibt es nichts Besseres als eine psychologische Erzählung zu schreiben.
> Manche denken, eine *persönliche Erzählung* zu schreiben ist leicht, aber das ist nicht so. Über sich selber zu schreiben ist keineswegs eine leichte Sache. Tatsächlich ist es so, dass wenn ein Autor sich und seine unschönen Erlebnisse authentisch entblößt, seine Einstellung zum Reinen alleine schon genügt, als ein guter Autor gelobt zu werden. [467]

Wie dem frühen Pak T'aewŏn wird dem Modernisten Yisang das Ich zum Fluchtpunkt seiner Literatur. Er greift die Subjektprosa Shishōsetsu auf, besonders den sogenannten psychologischen Shishōsetsu in den 1930er Jahren, mitten in einer Zeit, in der die Individuen einerseits durch den Militarismus vom Kolonialregime vereinnahmt wurden, andererseits, in der die Schriftsteller sich und ihr Schreiben in den gesellschaftlichen Dienst im Sinne entweder der Kolonialherren oder der nationalistischen Forderung stellen mussten. Diesem Sachverhalt in Bezug auf Yisang wird im nächsten Teil dieser Arbeit nachgegangen.

[466] Vgl. Pak T'aewŏn: Notizen zum Schreiben. Ausdruck, Beschreibung, Technik und sonstiges [Ch'angjakyŏrok -p'yohyŏn. myosa. kigyo ...] in der Tageszeitung Chosŏn chungang ilbo vom 28.12.1934, zitiert nach Yi Chungjae (1998).
[467] Ebd., S. 183.

Die Sünde, die Schönheit erkannt zu haben, die eine den Menschen unerlaubte Gabe ist. Jetzt ist es an uns, sie zu büßen. Ich habe dir einen Spiegel und eine goldene Maske gegeben [...]
Jorge Luis Borges, *Spiegel und Maske*

Teil III
Yisang: Spiegel, Maske und Ich

In seinem Prosawerk blieb Yisang von dem literarischen Erstling, dem Roman "Der 12. 12.", bis zur letzten Erzählung "Verlorene Blume" dem autobiographischen Schreiben treu. Zurecht spricht Kim Yunsik von seinem Schreiben in "Sasosŏl-Art" [sasosŏljŏgin kŭlssŭgi]:

(O-Zitat Nr. 32)

> Nach seiner Denkungsart, die das Private in das Öffentliche umkehrt, ist das Schreiben an sich das Leben. So kann man seine Erzählungen *Flügel*, *Letzte Aufzeichnungen* und sein ganzes Schreiben als eines der Sasosŏl-Art sehen.[468]

Der Teil III der vorliegenden Arbeit widmet sich Yisang als autobiographisch schreibendem Autor der Kolonialzeit Koreas. Zunächst wird der Frage nachgegangen, warum er autobiographisch schrieb. Dem wird sein Leben in einem kurzen Abriss vorangestellt, da es den unmittelbaren Hintergrund seines autobiographischen Schreibens darstellt. Dann kommen einzelne Kapitel, in denen nicht-fiktive Texte, fiktive sowie autobiographisch gefärbte Texte Yisangs analysiert und im Hinblick auf Selbstbilder untersucht werden. Diese werden in jeweiligem Kapitel zu den kulturellen Identitäten im Diskurs der *Neuen Literatur* und zu bestimmten Diskursen der Colonial Modernity, die in den vorangehenden Teilen herausgearbeitet wurden, in Beziehung gesetzt.

[468] Herausgeberkommentar von Kim Yunsik in Yisang GA 1989, Bd. S. 244.

1. Yisangs Leben und Schreiben

1.1. Leben

Der Stammhalter

Kim Haekyŏng, der sich später den Künstlername Yisang gab, wurde am 23. September 1910, einen Monat nach der Annexion durch Japan, in Kyŏngsŏng (heute Seoul) geboren.[469] Die Familie väterlicherseits gehörte zur Mittelkaste [*chungin*][470] und war zur Zeit seines Urgroßvater Kim Hakjun ziemlich angesehen. Aber in der Generation des Großvaters Kim Pyŏngbok, der es nicht zu einem Beamtenposten brachte, begann die Familie zu verarmen. Seinem innigsten Wunsch, die Familie aus der Armut zu retten, kam nur der erstgeborene Sohn Kim Yŏnp'il, der Onkel Yisangs, teilweise entgegen, der zeitweilig eine Anstellung als Techniker unteren Ranges in der Abteilung Industrie und Handel des japanischen Generalgouvernements innehatte. Sein jüngerer Bruder Yŏnch'ang (1883-1937), der Vater Yisangs, erfuhr als zweiter Sohn weniger familiäre Aufmerksamkeit, wie es nach der konfuzianischen Familienvorstellung damals üblich war. Er verdiente sein Geld als ungelernter Arbeiter bei einer Druckerei, wo er drei Finger verlor, später dann als Friseur oder Verkäufer. All diese Versuche brachten ihm keinen finanziellen Erfolg, so dass die Familie stets in Armut lebte. Seine Mutter Park Sech'ang war eine Frau unbekannter Herkunft, vermutlich als Waise aufgewachsen.

Yisang war der älteste Sohn und hatte zwei Geschwister, den drei Jahre jüngeren Bruder Unkyŏng und die sechs Jahre jüngere Schwester Okhŭi. Als seine Mutter das zweite Kind erwartete, wurde Yisang ins Stammhalterhaus geschickt, in dem seine Großeltern und sein Onkel mit seiner Frau lebten. Yisangs Onkel, der als der erstgeborene Sohn der Stammhalter war, hatte keinen Nachwuchs. So rückte Yisang zum künftigen Stammhalter auf. Die Erwartung der Familie an diesen Stammhalter-Sprößling zeigten der Großvater und sein Onkel mit Yisangs bürgerlichem Namen Haekyŏng, der „Inhaber eines großen Amtes wie das Meer" bedeutet. Die Beweggründe für die Adoption[471] Yisangs durch seinen Onkel waren offensichtlich darin begründet, dem zukünftigen Stammhalter eine angemessene Bildung und Umgebung zu geben. Solcher Art Adoption war in der Vormoderne und noch in der Kolonialzeit

[469] Für dieses Kapitel wurden unter anderem folgende Literatur herangezogen: Ko Ŭn (1974), Kim Yunsik (1987), Kim Sŭnghŭi (1982) sowie der Sammelband mit Zeugnissen und Erinnerungen von Yisangs Freunden und Bekannten, hrsg. von Kim Yujung/Kim Chuhyŏn: Yisang, der Gesehnte [Kŭriun kŭ irŭm Yisang], Seoul, 2004.

[470] Die Mittelkaste *Chungin* rangierte zwischen der Yangban-Kaste (Elite, Schriftgelehrte) und der Kaste des einfachen Volkes (Bauer, Händler, Handwerker).

[471] Vgl. Kim Yunsik (1987), S. 52 und Ko Ŭn (1974), S. 42

nicht unüblich. Yisangs Eltern lebten zudem in finanziell prekären Verhältnissen. Vom zweiten Lebensjahr an wuchs Haekyŏng unter der Obhut der Großeltern und des Onkels, ohne Mutterliebe, auf. Die Situation wurde für den kleinen Haekyŏng noch schwieriger, als der Onkel nach seiner Heimkehr aus der Mandschurei seine Geliebte und ihren Sohn mitbrachte, der zwei Jahre jünger als Haekyŏng war. Das war damals moralisch nicht verwerflich, da seine rechtmäßige Frau keinen Sohn gebären konnte. Dennoch verließ ihn seine Frau, da sie keine Nebenfrau in ihrem Haushalt ertrug. So wuchs Haekyŏng in dieser neuen familiären Konstellation auf, was ihm sicherlich nicht leichtfiel. In seinem Essay „Festung der Angst" [*kongp'oŭi sŏngch'ae*] heißt es: „Ich kann mich nicht daran erinnern, dass mir die Zärtlichkeit zuteilwurde, mit der man einen Schoßhund knuddelt".[472]

Yisangs Onkel, dem die für die Mittelkaste typischen Charakterzüge wie der pragmatische Sinn und der Ehrgeiz zum sozialen Aufstieg und zur Bildung nachgesagt werden, gab seinem künftigen Stammhalter die bestmögliche Bildung, die seine finanziellen Verhältnisse erlaubten. Es hatte sich damals nach der Einführung der modernen Schule nach westlichem Modell ein eklektisches Bildungsmuster herausgebildet. Man brachte den Söhnen noch vor der Einschulung in die moderne Schule Altchinesisch mittels der alten konfuzianischen Literatur und nach den alten Lernmethoden bei. Das ist in den Biographien beinahe aller Schriftsteller und Intellektuellen der Kolonialzeit[473] festzustellen. Bei Yisang müsste es einer der Privatgelehrten einer der konfuzianischen Schulen [*sŏdang*] gewesen sein, die in der Kolonialzeit nicht nur die Kinder der ehemaligen Yangban (Schriftgelehrten) aufnahmen, sondern sich der Allgemeinheit öffneten und dadurch einen großen Zulauf hatten. So erwarb Yisang wie die anderen Schriftsteller der Kolonialzeit noch das Altchinesische und dadurch den Zugang zur konfuzianischen und altchinesischen Literatur.

Mit sieben wurde Haekyŏng in die Sinmyŏng-Grundschule eingeschult, an der moderne Fächer wie Japanisch, Koreanisch, Mathematik, Erdkunde, Ethik, Turnen und auch Altchinesisch unterrichtet wurden. Allen Mitschülern soll nach der Erinnerung des Mitschülers

[472] Yisang-GW Bd.3, S. 212

[473] Einen guten Einblick in die Schullaufbahn von Männern während der Übergangszeit von der Vormoderne in die Moderne gewährt die autobiographische Erzählung „Der Yalu fliesst" von Li Mirok (1899-1950). In dieser 1946 auf Deutsch erschienenen Erzählung schildert der 1919 aus Korea nach München emigrierte Autor seine Kindheit und sein Leben in Korea. Sein Vater, ein konfuzianischer Gelehrter und Gutsbesitzer unterrichtete ihn in den alten konfuzianischen Klassikern, bevor er in die moderne Schule eingeschult wurde, um dann später ein Medizinstudium aufzunehmen.

An Usaeng[474] seine Begabung im Malen aufgefallen sein. 1921, nach der vierjährigen Grundschule, kam er in die fünfjährige Posŏng-Höhere-Schule.[475] Unter seinen Mitschülern waren auch Im Hwa und Kim Kirim, die später berühmte Schriftsteller wurden. Der ehemalige Mitschüler und spätere Historiker Kim Sang'gi erinnerte sich daran, wie Yisang mit seinen Manga-Bildern an der Tafel die anderen öfters zum Lachen brachte.[476] Auch der damalige Mitschüler Wŏn Yongsŏk behielt in seiner Erinnerung den Wunsch Yisangs, Maler zu werden. Im April 1926 wurde Haekyŏng in die Kyŏngsŏng Technische Hochschule für das Fach Bauwesen aufgenommen. Diese Entscheidung entsprach dem Wunsch seines Onkels, Haekyŏng sollte später einen existenzabsichernden Beruf ergreifen. Die Hochschule war dem Chosŏn Generalgouvernement direkt unterstellt, das auf diese Weise seine Techniker für den praktischen Einsatz ausbildete. Jeder bekam nach dem erfolgreichen Abschluss eine Anstellung mittleren Ranges. An der Kyŏngsŏng Technischen Hochschule schrieben sich jedes Jahr sechzig neue Studenten für die Fächer Bauwesen, Textilwesen, Angewandte Chemie und Bergwesen ein. Für den Jahrgang 1926 wurden zwölf Neueingeschriebene im Fach Architektur gezählt. Nur zwei waren Koreaner, davon blieb nur Yisang bis zum Abschluss. Das Architektur-Studium entsprach auch Haekyŏngs künstlerischer Ambition. Denn in dem Fach Architektur wurde auch Kunstgeschichte, Kunst und Malen regelmäßig unterrichtet.[477] Um 1926 begann Yisang auch literarisch tätig zu werden. Er schrieb Gedichte und gab 1927 mit seinen Kommilitonen monatlich eine Literaturzeitschrift namens *Gestrandetes Schiff* heraus.

Sein Onkel hatte sich in einem Winter eine schlimme Verletzung zugezogen, so dass er die Stelle beim Generalgouvernement aufgab. Er versuchte daraufhin durch Brennholzverkauf Geld zu verdienen, jedoch ohne Erfolg. So musste der Vater Yisangs das Haus verkaufen, in dem er mit seiner Frau und den zwei Geschwistern von Yisang bis dahin wohnte, und die Familie zog in ein viel kleineres Haus. Unter diesen Umständen wuchs die Erwartung der Familienmitglieder immer mehr, Yisang möge schnellstens den Abschluss machen, eine Anstellung bekommen und Geld nach Hause bringen.[478]

---

[474] Kim Sŭnghi (1982), S. 24.

[475] Die Posŏng-Schule wurde 1906 von dem Beamten Yi Yongik gegründet. Die Schulleiter No Paeng'nin, Cho'i Rin und noch andere waren Nationalisten, die Bildung und Schule als den Eckstein eines starken und unabhängigen Staates sahen. Im Jahr als Yisang die Schule abschloss, gab es der Aussage Wŏn Yongsŏk zufolge insgesamt 98 Absolventen; vgl. Wŏn Yongsŏk (1980), S.166.

[476] Ebd., S. 28.

[477] Ebd., S. 36.

[478] Vgl. Kim Sŭnghŭi (1982), S. 38 ff.

Wie erwartet bekam Yisang nach dem Abschluss im März 1929 auf Empfehlung des Professors Igawa Hiromichi eine Anstellung als Bauingenieur in der Bauabteilung des Chosŏn Generalgouvernements.[479] Damit bezog er ein monatliches Gehalt in Höhe von 50 bis 55 Wŏn. Seine japanischen Kollegen erhielten ein Monatsgehalt von 88 Wŏn und eine Dienstwohnung dazu. Diese ungleiche Behandlung dürfte Yisang nicht entgangen sein. Sein Gehalt war jedoch hoch im Vergleich zu Koreanern in anderen Branchen: Ein koreanischer Verwaltungsbeamter in der Provinz verdiente in den 1930er Jahren monatlich rund 10 Wŏn. Oder sein Freund Mun Chonghyŏk verdiente als Angestellter bei einer Börsenagentur 30 Wŏn monatlich.[480] Mit dem Geld musste aber Yisang nicht nur sich selbst sondern auch seine Großfamilie unterhalten.

Neben der Arbeit in der Bauabteilung beim Generalgouvernement widmete sich Yisang weiterhin der Malerei und dem Schreiben in seinem dunklen Zimmer, so Mun Chonghyŏk.[481] Im Dezember 1929 landete Yisangs Einsendung beim Wettbewerb für das Titelblatt der Fachzeitschrift „Chosŏn und Architektur“ auf dem ersten Platz, und sein Bild schmückte das Titelblatt der genannten Zeitschrift. 1931 wurde sein Selbstportrait auf dem 10. Chosŏn Kunstwettbewerb mit einem Preis gekrönt. Dennoch soll der Aussage Muns zufolge Yisang immer mehr an seiner Begabung im Malen gezweifelt und seine künstlerische Ambition auf das Schreiben verlagert haben.

Tbc

In seinem Essay „Drei mit Blut geschriebene Schwurbriefe“ [*hyŏlsŏsamt'ae* 血書三態] schreibt Yisang, dass er im Jahr 1930 „an einer tödlichen Krankheit litt, an der er (ich) beinahe gestorben wäre“ [482]. Die Diagnose Tbc, damals eine immer tödlich verlaufende Krankheit, war für die Betroffenen wie eine vorangekündigte Todesstrafe. Das Suizidthema, das in seinem literarischen Erstling, dem Roman „Der 12. 12.“, auftaucht und sich durch seine Texte zieht, ist nach der Untersuchung von Kim Yunsik auf die Tbc-Diagnose im Jahr 1930 zurückzuführen.

[479] Vgl. Yu (1981), S. 371.
[480] Vgl. Mun Chonghyŏk (1968), S. 109.
[481] Vgl. ebd., S. 99.
[482] Yisang-GW Bd.3, S. 33.

Eine Reihe seiner Gedichte handeln von der Tbc, oft verschlüsselt und objektiviert und ohne Larmoyanz[483]. Nach der Tbc-Diagnose scheint sein Schreiben sich intensiviert zu haben. Seine ersten Gedichte, in Japanisch verfasst, wurden in „Chosŏn und Architektur" (*Chosŏnkwa Kŏnch´uk*) in der Rubrik „Miszellen" (*Manp´il,* 漫筆) veröffentlicht. In der Juli-Ausgabe 1931 erschienen die Gedichte: „Merkwürdige reversible Reaktion", „fragmentierte landschaft", „▼s spiel", „bart", „BOITEUX•BOITEUSE", und „hunger".[484] In der August-Ausgabe folgt dann der Gedichtzyklus „Vogelperspektive" mit acht Gedichten, ebenso auf Japanisch geschrieben: „zwei leute 1", „zwei leute 2", "neurotisch fettes dreieck", „gesicht", „bewegung", „bekenntnis einer verrückten", „schauengel".[485]

Diese Gedichte wirken sehr hermetisch, zum großen Teil wie in Chiffren verfasst: Mathematische Formeln und geometrische Begriffe mischen sich mit Wörtern aus dem Französischen, Chinesischen und Japanischen. Hier ist kein lyrischer Raum der Gefühle oder der Naturerscheinungen, in dem sich der Leser gewöhnlich wiederfindet, sondern es ist eine Sprache, die spielerisch konstruiert ist aus Wörtern und Zeichen aus Mathematik, Geometrie und Fremdsprachen. Im Oktober 1931 erschien noch ein Gedichtzyklus in derselben Zeitschrift, „Bauplan eines dreidimensionalen Winkels" mit sieben Gedichten, im Juli des darauffolgenden Jahres dann noch ein weiterer Gedichtzyklus mit dem Titel „Architektonisch unendlicher Hexagoneder". Beide waren ebenso in Japanisch geschrieben. Zwei Erzählungen, in Koreanisch verfasst, wurden jeweils in der März- und Aprilnummer der zweisprachigen Amtszeitung „Chosŏn" abgedruckt: „Topographie einer Dunkelkammer" sowie „Betriebsferien und andere Umstände".

Der modern boy

Im Mai 1931 verstarb sein Onkel. Es scheint Streitigkeiten zwischen Yisang und seiner Tante wegen der Erbschaftsregelung gegeben zu haben. In dem Text „Aufzeichnung der Angst" ist von Spannungen zwischen den beiden die Rede und von seinem schlechten Gewissen.[486]

All das brachte jedoch zunächst in seinem Doppelleben als Bauingenieur und Künstler keine große Veränderung mit sich. Yisang fiel in der Öffentlichkeit wegen seines dandyhaften

[483] Yisang-Gedichte Dt. (2005). Vgl. darin folgende Gedichte: 1931 (S. 132), gedicht nr.9 pistolenmündung (S.22), morgen (S. 46), der weg (49).
[484] Yisang-Gedichte Dt. (2005), S. 101 ff.
[485] Yisang-Gedichte Dt. (2005), S. 93 ff., darin nicht enthalten sind die beiden Gedichte „bekenntnis einer verrückten", „schauengel".
[486] Yisang GA 2009 Bd. 4, S. 103.

Outfits auf: Weißer Smoking mit einem Panamahut und weißen Lackschuhen dazu. Er ging in dem Café Nang'na Pallna, eines der ersten Cafés im modernen westlichen Stil, ein und aus. Cafés waren damals noch besondere Räume und wurden oft von Künstlern und Schriftstellern betrieben. Meistens verkehrten dort Intellektuelle, *modern boys* und *modern girls*, die den modernen Lebensstil aus dem Westen bejahten. Hier lernte er Ku Ponung kennen, den koreanischen Pionier der Malerei im westlichen Stil. Beide wurden ein stadtbekanntes Paar in der Künstler-Szene. Alle sollen sich noch einmal umgedreht haben, wenn die beiden sich in ihrem exotischen Outfit auf der Straße zeigten.[487] Ku unterhielt zu Hause ein großes Atelier, in dem Künstler und Intellektuelle aus allen Bereichen wie Schriftsteller, Kritiker, Maler, Filmemacher oft zusammenkamen. Yisang scheint sich in dem Künstlermilieu wohl gefühlt und seine Bauingenieur-Existenz bedauert zu haben.

Das Haus des Onkels musste verkauft werden, dann kehrte Yisang im Frühjahr 1933 zu dem Haus seiner Eltern zurück. Seine Eindrücke beschrieb er in dem Essay „Traurige Geschichte":

(O-Zitat Nr. 33)

> „Nach dreiundzwanzig Jahren bin ich wieder zu Hause. Meine Familie ist immer noch bettelarm. Die Mutter nahm mir die Hosenbändchen und den Gürtel ab. Mein Vater schlug einen Nagel für meinen Hut und den Smoking ein. Mein jüngerer Bruder ist inzwischen ein Mann geworden und meine jüngere Schwester ein ordentlich gereiftes Fräulein. Aber ich kann kein Geld verdienen. Wie verdient man Geld? Ich kann es nicht."[488]

Der Stammhalter Yisang war moralisch verpflichtet, die bettelarme Familie voll zu ernähren, wozu er sich nicht mehr in der Lage sah, denn er hatte zu dieser Zeit schon die Stelle beim Chosŏn Generalgouvernement gekündigt, höchstwahrscheinlich aufgrund seiner Tbc.[489] Yisang empfandt diese familiäre Konstellation bedrückend und war gequält von Mitgefühl und Gewissensbissen. Nach dem zweiwöchigen Aufenthalt bei seiner Familie begab sich Yisang im März 1933 in den Kurort Baech'ŏn. Hier lernt er die zwei Jahre jüngere Kisaeng Kŭmhong (Yŏnsim mit bürgerlichem Namen) kennen, die Schüsselfigur für seine Erzählungen „Spinnen", „Flügel", „Begegnung und Abschied" und einige Gedichte. Es entstand zwischen beiden ein Liebesverhältnis, das von einer rund dreijährigen Dauer war. Im Mai kehrte Yisang nach Seoul zurück, um die Zeremonie zum ersten Todestag des Onkels abzuhalten, und blieb.

[487] Vgl. Kim Yunsik (1987), S. 203.
[488] Yisang-GW Bd.3, S. 132 f..
[489] Vgl. Kim Yunsik (1987), S. 45. Aber seine Schwester Okhŏi sprach von Beleidigungen, die Yisang von seinem japanischen Abteilungsleiter erleiden musste, worauf Yisang seine Stelle gekündigt haben soll. Vgl. dazu Kim Okhŭi (1964), S. 59.

Dann mietete er in dem Stadtviertel Chong'no, der belebtesten Gegend in Nord-Seoul, Räume und eröffnete im Juli ein Café. In diesem *Café Schwalbe* (1933-1935) arbeitete seine Geliebte Yŏnsim mit. Sie war nicht seine rechtmäßige Frau, wurde von ihm dennoch „meine Frau" genannt. Nach der Untersuchung von Kim Yunsik bewegten zwei Gründe Yisang zu einem selbst betriebenen Café, doch Geld zu verdienen und seine Liebhaberei für den modernen Lebensstil. Mun Chonhyŏk liefert hierfür ein Zeugnis, dass Yisang mit 20 Jahren davon geträumt haben soll, ein modernes Künstler-Café zu eröffnen, in dem Künstler ein- und ausgehen.[490]

Das *Café Schwalbe* war karg eingerichtet, mit weiß gekalkten Wänden. Diese schmückten ein Landschaftsbild von Ku Ponung und das preisgekrönte Selbstportrait Yisangs.[491] Außerdem hingen hie und da Aphorismen aus dem Essayband des französischen Schriftstellers Jules Renard (1864-1910).[492] Im Café *Schwalbe* lernte Yisang bald einige koreanische Schriftsteller wie Pak T'aewŏn, Kim Kirim, Chŏng Chiyong persönlich kennen, die in seiner weiteren Schriftstellerlaufbahn eine wesentliche Rolle spielen sollten. Und genau hier begann die Phase, in der Yisang vom Literaturbetrieb richtig wahrgenommen wurde. Chŏng Chiyong fand Yisangs Gedichte *exotisch*. Kim Kirim und Pak Taewŏn waren von seinem Gedicht „bewegung" sehr angetan: „Ich hatte damals kein Interesse am Surrealismus, aber sein Gedicht „bewegung" hat mich sofort angezogen."[493] 1933 ermöglichte Chŏng Chiyong die erste Veröffentlichung der auf Koreanisch geschriebenen Gedichte Yisangs. In der Zeitschrift *Katholische Jugend*, die Chŏng Chiyong herausgab, erschienen die Gedichte *blütenbaum, Dieses Gedicht, spiegel* usw. 1934 trat Yisang zusammen mit Pak T'aewŏn der *Gruppe Neun* bei. Damit war er in die Literatengruppe des Modernismus aufgenommen. Yi Taejun, die graue Eminenz der *Gruppe Neun* und der verantwortliche Redakteur für den Feuilletonteil der Tageszeitung *Chosŏn-Mitte* [Chosŏn chungang], ergriff die Initiative, so dass Yisangs Gedichtzyklus *Mogelperspektive* (*Rabenperspektive*) mit 30 Gedichten vom 24. Juli 1934 an erscheinen konnte. Nach der 15. Folge wurde der Abdruck nach vehementen Leserprotesten eingestellt. Yisang reagierte ziemlich brüskiert. Aber gerade durch dieses Ereignis wurde er

[490] Vgl. Mun Chonghyŏk (1969), S.118.
[491] Vgl. Pak Taewŏn (1937), S. 22 f.
[492] Vgl. ebd., S.23 und Pak Hyŏnsu (2003), S. 237 ff. Der Essayband von Jules Renard (1864-1910) *Histoires naturelles* (1894, deutsch *Naturgeschichten*, Zürich 1960) wurde im Juli 1934 ins Japanische übersetzt. Dieser Essayband und seine Tagebücher sind dort mit Begeisterung aufgenommen worden. Besonders der impressionistische Stil mit kurzen Sätzen wirkte anregend auf die „Bewegung der Neuen Literatur" in Japan in den 30er Jahren. Auch Yisang kannte diese Übersetzung.
[493] Pak Taewŏn (1937), S. 18 f.

als „ein seltsames Unikum“[494] und von einer bestimmten Leserschicht entdeckt und wahrgenommen.[495] Die nicht veröffentlichten 15 Gedichte sind nicht überliefert worden, ebenso wenig die mehreren tausend Gedichte, von denen Yisang 30 zum Mogelperspektive-Zyklus ausgewählt haben soll. Manche Gedichte davon waren bereits auf Japanisch publiziert und wurden nun von Yisang ins Koreanische übersetzt, überarbeitet und neu publiziert.

Zu dieser Zeit war Yisangs Lebenswandel vom normalen Arbeitsalltag völlig abgekoppelt, glich eher einem Boheme-Leben. Tagsüber schlief er bis Mittag im dunklen Hinterzimmer[496] des *Café Schwalbe,* ging nachmittags ins Kino oder flanierte in der Stadt herum, abends gesellte er sich zu den Freunden mit Kneipenbesuchen, und nachts schrieb er. Außer Künstler, die Yisang kannten, verlor sich nur selten eine Menschenseele ins *Café Schwalbe,* und bald musste er es aufgrund finanzieller Engpässe schließen. Im September 1935 war es soweit. Seine Muse Kŭmhong hatte in den letzten Jahren eher ein flatterhaftes Flittchen gespielt und mehrmals Reißaus genommen. Sie trennte sich mit der Schließung des *Café Schwalbe* endgültig von Yisang. Er versuchte es mit neuen Cafés, diesmal mit einer anderen Muse namens Kwŏn Sunok. Jedoch mit *Café 69, Café Ssru* [鶴] und *Café Mugi* [麥] scheiterte Yisang kläglich. Dadurch verschlechterte sich nicht nur seine finanzielle Lage, sondern auch sein gesundheitlicher Zustand. Er begab sich erneut auf eine Erholungsreise. Yisang beschrieb in dem Essay „Das erste Umherreisen“, wie er entmutigt und in einem gesundheitlich kritischen Zustand[497] war, als er im September 1935 Seoul verließ und aufs Land in Richtung nach Sŏngch’ŏn in der Provinz P’yŏng’nam reiste, den Geburtsort seines Freundes Wŏn Yongsŏk. Dieser arbeitete dort nach dem Abschluss der Kyŏngsŏng Technische Hochschule in der Seidenherstellung. Bei der Gelegenheit müssen die beiden Freunde einige kurze Reisen in der Gegend gemacht haben. Eines der Reiseerlebnisse fand in dem Prosastück *Unterwarteter Abschied von einem Wanderstock* Eingang, das 1934 in der Augustnummer der Monatszeitschrift *Wŏlgan maesin* erschien. Aus den Reiseerlebnissen und -eindrücken entstanden seine Essays *Reiseimpressionen im Bergdorf, Gib diesen Kindern Spielzeug*, *Überdruss* und *Bedauerliches Abendessen.*

[494] Pak Taewŏn (1937) S. 21, erzählt von einem Auftrag der Zeitschrift “Frau”, er solle unter dem Titel “Yisang, das literarische Unikum“ über Yisang schreiben.
[495] Pak Taewŏn (1937), S. 20.
[496] Die Freunde sollen es Dostojewski-Zimmer genannt haben. Vgl. Kim Sŭnghŭi (1982), S. 71.
[497] So ist der Eindruck, den Yisang auf seinen Freund Wŏn Yongsŏk macht, der in seiner Erinnerung schreibt, „blass und mager, nur Haus und Knochen und düster dreinschauend“ soll er nicht wiederzuerkennen gewesen sein. Vgl. Wŏn Yongsŏk (1980), S. 170.

Nach der Rückkehr schien Yisang in Kyŏnsŏng voller Tatendrang gewesen zu sein. Er traf sich wieder mit den Freunden aus der *Gruppe Neun.* Gerade in der Zeit von der Eröffnung des *Café Schwalbe* im Juli 1933 bis zur Abreise nach Tokio im Oktober 1936 erlebte Yisang seine produktivste Phase. Vierunddreißig Gedichte, alle in Koreanisch verfasst, wurden veröffentlicht, darunter auch die wichtigsten wie *Spiegel* (1933)[498], die fünfzehn Gedichte im Zyklus *Mogelperspektive* (1934), die Gedichtzyklen *Orakel* (1936)[499] und *Kritischer Zustand* (1936)[500]. Der Gedichtzyklus *Kritischer Zustand* erschien in der Tageszeitung *Chosŏn*, eine der damals renommiertesten Tageszeitungen. Dies legt nahe, dass Yisang mit seiner „merkwürdigen" Lyrik in der literarischen Öffentlichkeit angekommen war. Sŏ Chŏngju (1915-2000), einer der bedeutendsten Lyriker Koreas, damals noch ein Nachwuchslyriker, erinnert sich, wie er mit ein paar anderen angehenden Lyrikern Yisang besucht hatte, um bei ihm Expertenrat zu ersuchen. Die wichtigsten Prosaarbeiten entstehen ebenso in dieser Zeit. Dazu gehören die Erzählungen *Unterwartetet Abschied von einem Wanderstock* (August 1934), *Spinnen Treffen Schweine* (Juni 1936) und *Flügel* (September 1936). Nebenbei war er als Illustrator für Zeitungen tätig, illustrierte nicht nur seine Erzählungen selbst, sondern auch die längere Erzählung *Ein Tag des Romanciers Kubo* von seinem Literaturfreund Pak Taewŏn. Als Yisang 1936 im Verlags- und Druckhaus Ch'angmunsa für ein Tagesgeld von 1 Wŏn 50 Chŏn arbeitete, übernahm er die Editionsarbeit für *Gedicht und Erzählung* [siwa sosŏl], das Organ der *Gruppe Neun*, von dem es nur diese einzige, schmale Ausgabe gab, und für den Gedichtband *Wetterlage* [kisangdo] von Kim Kirim.

Tokio, die Endstation

Briefen Yisangs an Kim Kirim zufolge, der inzwischen in Japan das Anglistik-Studium erneut aufgenommen hatte, schien er sich durch die Tokio-Reise neue Anregungen zu erhoffen, die jedoch nur vage formuliert sind. Seit Juni 1936 war Yisang mit Pyŏn Tong'nim verheiratet, einer Anglistin und angehenden Schriftstellerin. Nach der Aussage von Pyŏn Tong'nim sollen die beiden von vornherein gemeinsam die Tokio-Reise geplant haben, um dort zu studieren.

[498] Vgl. Yisang-Gedichte Dt. (2005), S. 34.
[499] Vgl. ebd., S. 45 ff.
[500] Vgl. ebd., S. 53 ff.

Kim Yunsik rekonstruiert aus seinen Erzählungen, Essays und Briefen die möglichen Motivationen für die Entscheidung Yisangs für Tokio und kommt zu der Schlussfolgerung, diese sei ein Verzweiflungsakt gewesen:

(O-Zitat Nr. 34)

> […] eine Flucht vor dem Kampf um seinen von Tbc dahinsiechenden Körper und vor den lokal und zeitlich bedingten Engen des damaligen Seouls unter der japanischen Herrschaft, die seinen Geist immer mehr zuschnürten. Dies hat er [Yisang] sein Asyl genannt.“[501]

Im Oktober 1936 reiste Yisang nach Tokio und mietete sich ein kleines Zimmer in Kanda Chinbocho [神田 神保町], einem zentral gelegenen Stadtviertel Tokios. Diese dunkelfeuchte und kalte Bude[502] wurde die Bleibe für seine letzten sechs Monate. Tokio war zu der Zeit eine Metropole, nach westlichem Modell urbanisiert, mit über vier Millionen Einwohnern (1930), damals für viele koreanische Intellektuelle eine Pflichtstation für den Eintritt in die Moderne. Wenn man etwas werden wollte, ging man dort hin.[503]

Yisang nahm bald zu koreanischen Studenten Kontakt auf, die meistens angehende Literaturwissenschaftler oder Literaten waren, besonders zu dem literarischen Zirkel *34-Literatur* [samsamunhak 三四文學], der sich dem Surrealismus verschrieben hatte. Yi Chinsun (1916-1984), damals Student der Tokio Kunsthochschule, erinnerte sich daran[504], was für ein überraschendes Erlebnis es war, Yisang, seinen verehrten Dichter des Surrealismus, im Oktober 1936 auf einem monatlichen Treffen der „Vereinigung der Kunststudenten Tokios“ [*tongkyŏnghaksaengyesulchwa* 東京學生藝術座] leibhaftig erleben zu dürfen. Yi Chinsun erlebte Yisang als einen sehr humorvollen und belesenen Dichter, der aus heiterem Himmel eine Partie aus der japanischen Solo-Oper Naniwabushi [浪花節] so echt singen konnte, dass alle Anwesenden sich krumm lachen mussten.

Nachts am 12.02.1937 wurde Yisang von patrouillierenden japanischen Polizisten angehalten, „antikolonialistischer Umtriebe“ [pulnyŏngsŏnin 不逞鮮人] verdächtigt und auf dem Polizeirevier Kanda abgeliefert, wo er 34 Tage lang in Untersuchungshaft saß. Er, der er nie in seinem Leben mit irgendeinem politischen Aktionismus zu tun hatte, fiel damit dem damals herrschenden Militarismus in Japan und der Kriegsmobilisierung zum Opfer. In Japan gab es zu der Zeit eine Antikriegs- und Antimilitarismusbewegung der Intellektuellen, gegen

[501] Kim Yunsik (1987), S. 149.
[502] Laut Yi Chinsun war das Zimmer vier Tatami groß, schäbig, stockdunkel, darin Decken, ein kleiner Tisch, ein paar Bücher und ein Aschenbecher. Vgl. Yi Chinsun (1973), S. 160.
[503] Kim Yunsik (1987), S. 199.
[504] Vgl. Yi Chinsun (1973).

die die japanische Regierung mit rigoroser Unterdrückung und Repressalien vorging. Sein gesundheitlicher Zustand verschlechterte sich in der kalten Gefängniszelle viel schneller, und er wurde am 16. März 1937 als „baldiger Toter auf Reise“ entlassen. Seine Freunde in Japan wie Kim Soun brachten ihn in die Klinik der Tokio Universität. Der zuständige Arzt soll gesagt haben, von seinen Lungen sei kaum etwas übrig. Am 17. April 1937 entschlief er in der Klinik.

1. 2. Texte und Editionsgeschichte

Yisang hat ein schmales Werk hinterlassen, einen Roman, sechzehn Erzählungen, etwa hundert Gedichte und fünfzig Texte, die verschiedene Längen und Formen haben: Essays, Zeitungsartikel, Aufsätze usw.[505] Zu seinem Werk gehören auch zehn Briefe, darunter ein offener Brief. Sein allzu kurzes Leben erlaubte ihm nur eine kurze Schaffenszeit, die vom Erscheinen seines literarischen Erstlings des Romans „Der 12. 12.“ im Jahr 1930 bis zu seinem Tod 1937 gerade mal acht Jahre umfasst.

Trotz der kurzen literarischen Schaffenszeit spricht die Yisang-Forschung von der ersten und zweiten Hälfte der Schreibperiode.[506] Die erste Hälfte geht vom Ende 1929 bis 1932/33. Yisang schrieb von Anfang an sowohl Prosa als auch Lyrik in beiden Sprachen, Koreanisch und Japanisch, wobei er die Prosa von Anfang an auf Koreanisch schrieb, die Gedichte anfangs ausschließlich auf Japanisch und erst später in der zweiten Hälfte auf Koreanisch. In der ersten Hälfte der Schreibperiode erschienen seine Texte in fachfremden Zeitschriften. So erschien 1930 sein Erstling „Der 12.12.“ in koreanischer Sprache verfasst in „Chosŏn“, dem zweisprachigen Amtsjournal des Chosŏn-Generalgouvernements, in neun Folgen. Als angestellter Bauingenieur hatte Yisang ohne Umstand Zugang zu diesem Journal. Das dieses auch allgemeinere Texte für die Leserschaft aufnahm, war für Yisang die Gelegenheit, seine literarischen Texte darin zu publizieren. Auch die Fachzeitschrift „Chosŏn und Arckitektur“ (*Chosŏnkwa Kŏnch´uk*), eine Fachzeitschrift der „Vereinigung der Architekten in

[505] Vgl. Kim Ju-hyeon (1999), 13 ff. Auch die Tabellen S. 423 ff., mit einzelnen Texten nach Erscheinungsdatum und Genre sortiert, sind sehr aufschlussreich. Vgl. auch zur Editionsgeschichte Kwon Young-min (2009): Vorwort, S. 5-17.
[506] Saekusa Tosikasū (2000), S. 345.

Choson“ (*Chosŏnkwa Kŏnch´ukhoui)* [507], zu der Yisang schon eine Beziehung durch mehrmalige Teilnahme an Wettbewerben pflegte, diente ihm am Beginn seiner literarischen Arbeit als Veröffentlichungsort. In dieser Zeit benutzte Yisang mehrere Namen zur Veröffentlichung: Kim Haekyŏng, Yisang, Pigu und Bosan.[508]

In der ersten Zeit blieben seine Texte ohne große Resonanz in der literarischen Öffentlichkeit. Dies änderte sich ab dem Jahr 1933, in dem Yisang nach dem Eröffnen des *Cafe Schwalbe* mit den Autoren der Gruppe Neun in Berührung kam. Mit dem Beitritt zu dieser Literaturvereinigung bekam er die Möglichkeit, in literarischen Zeitschriften und Zeitungen seine Texte zu veröffentlichen, und wurde damit von der literarischen Leserschaft wahrgenommen. Sein erster Durchbruch in der damaligen literarischen Öffentlichkeit war die Veröffentlichung des Gedichtzyklus *Mogelperspektive* in der wichtigen Tageszeitung *Chosŏn-Mitte* [Chosŏn chungang] im Juli 1934. Danach erschienen seine Texte nur noch in wichtigen Tageszeitungen und literarischen Zeitschriften, was auch der Grund dafür sein kann, dass er in der zweiten Hälfte seiner Schaffensperiode sowohl Gedichte als auch Prosa überwiegend in Koreanisch schrieb. In der Zeit hatte Yisang rege Kontakte zu koreanischen Schriftstellern. Er wurde in der literarischen Öffentlichkeit als surrealistischer Autor bekannt und dann bald als Autor des Modernismus immer wichtiger. In dieser Phase etabliert sich der Name Yisang als sein einziger Künstlername für literarische Texte.

Zu seinen Lebzeiten wurden seine Texte in Tageszeitungen und Zeitschriften veröffentlicht. Erst 1949 wurde der erste Yisang-Band dem Leser präsentiert, eine Anthologie mit Gedichten, Erzählungen und Essays von seinem Schriftstellerfreund, dem Literaturkritiker und -theoretiker Kim Kirim, herausgegeben.[509] Diese erste Yisang-Anthologie [yisang sŏnjip] (Seoul; Paekyang-Verlag) enthält die drei Erzählungen *Flügel, Begegnung und Abschied* und *Treffen Spinnen Schweine* neben ausgewählten Gedichten: Die Gedichtzyklen *Mogelperspektive* und *Orakel* sowie die Gedichte *Reguläres Verfahren, Über Soyong, Blütenbaum, Papiergrabmal, Dieses Gedicht, Der 1.6. 1933, Spiegel*, die sechs Essays *Aufzeichnung der Angst, Quellwasser, Das verlorene Himmelreich, Kim Yujŏng, Nach Art des 19. Jahrhunderts* und

[507] In der ersten Nummer dieser Zeitung (Nr.1, 25.06.1922, S. 2-5) heißt es: „Angesichts der rasanten Entwicklung Chosŏns und der Ausweitung der Verstädterung sind die optimale Entwicklung der Architekturbranche in Chosŏn und der auf dem Fundament der Wissenschaft organisierte Städtebau, die Verbesserung des kulturellen Lebens sowie der Bau dem Klima gewachsener Wohnhäuser zu bestreben. Um sich diesen Aufgaben als Bauingenieure zu stellen, gründen wir die Zeitschrift“. Die Mitglieder waren 122 japanische Bauingenieure und ein paar bekannte, projapanisch gesinnte Koreaner wie Yi Wanyong, Pak Yŏng-hyo usw.

[508] Vgl. Kim Sŏngsu (1999), S. 84.

[509] Vgl. http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=maenam111&logNo=90154626238.

Überdruss. Hier sind nur Texte aufgenommen, die Yisang von Anfang an auf Koreanisch verfasst und veröffentlicht hatte. Vor dem Hintergrund des Koreakrieges (1950-1953) blieb diese Yisang-Anthologie jedoch sowohl seitens der Literaturfreunde als auch der Literaturwissenschaft ohne große Resonanz.

1956 brachte der Literaturwissenschaftler Yim Chongguk das erste Yisang-Gesamtwerk in drei Bänden heraus. Jedem Band ist jeweils eine literarische Gattung zugeordnet: Gedicht, Erzähllliteratur, Essay. Zudem enthielt es außer den bis dahin bekannten Titeln noch neun unveröffentlichte Gedichte in japanischer Sprache, die vom Herausgeber ins Koreanische übersetzt wurden. Damit war ein wichtiger Schritt für die Rezeption und Erforschung der Yisang-Literatur getan, aber auch für die Historiographie der koreanischen Literatur, besonders der literarischen Moderne in Korea [*modŏnijŭm munhak*], so die einvernehmliche Beurteilung in der Yisang-Forschung.[510]

In dem Zeitraum von 1960 bis 1966 wurden neun weitere unveröffentlichte Gedichte in japanischer Sprache und fünf Essays in koreanischer Sprache von dem Literaturwissenschaftler Cho Yŏnhyŏn entdeckt. Dieser übersetzte die Gedichte ins Koreanische und veröffentlichte sie mit den Essays in der Literaturzeitschrift *Moderne Literatur* [Hyŏndaemunhak]. 1976 erschienen noch weitere sieben Gedichte in der Literaturzeitschrift *Literatur und Geist* [munhaksasang], die Yisang ursprünglich in Japanisch geschrieben hatte und nun ins Koreanische übersetzt wurden.

1977 und 1978 brachte Yi Ŏryŏng, Literaturwissenschaftler an der Nationaluniversität Seoul, das zweite Yisang-Gesamtwerk in vier Bänden heraus. Dieses umfasst alle alten und neu entdeckten, ins Koreanische übersetzte Titel und war mit seinen Kommentaren versehen. Diese Yisang-Gesamtausgabe, die von damaligen Yisang-Forschern viel gepriesen und genutzt wurde, entsprach zehn Jahre nach ihrem Erscheinen nicht mehr dem medientechnischen Stand der Zeit. Bis dahin wurde in Printmedien das Han'gŭl in der Vertikal-Schreibweise [*serossŭgi*] gedruckt. Anfang der 80er Jahre stellten sich die Zeitungen und Verlage allmählich auf die Horizontal-Schreibweise [*karossŭgi*] um.

Auf diese medientechnische Veränderung reagierte auch die Yisang-Forschung. Zudem war bis dahin einiges in der Forschung hinzugekommen. 1986 erschienen noch drei weitere unveröffentlichte Essays von Yisang in der Zeitschrift *Literatur und Geist* (*Munhaksasang).* So sah Kim Yunsik sich veranlasst eine neue Gesamtausgabe herauszugeben. Von 1989 bis

[510] Vgl. Kwŏn Yŏngmin (2009 b), S. 6.

2001 erschien dann die dritte Gesamtausgabe in drei Bänden, herausgegeben von diesem und Yi Sŭnghun, mit sehr aufwendigen Kommentaren, die oft in eigene Interpretationen übergehen.

Kim Ju-hyeon, der sich in der Yisang-Forschung die Textkritik zur Aufgabe gemacht hat[511], glich die Urversionen, die zu Yisangs Lebzeiten in Zeitschriften erschienen waren, mit den drei Gesamtausgaben ab und nahm die aus dem Japanischen ins Koreanische übersetzten Texte unter die Lupe. Auch die Kommentare der Herausgeber ließ er nicht außer Acht. Als Ergebnis präsentierte er 2009 die Originalfassungen in dem dreibändigen Yisang-Gesamtwerk, das, anders als bisherige Yisang-Ausgaben, den Text nicht modernisiert und alle paratextuellen Phänomene akribisch berücksichtigt. Das wirft ein neues Licht auf manche wichtigen Stellen. Ein Beispiel dafür ist der Prolog in der Erzählung *Flügel*. In der Urversion von 1936 war er in ein Kästchen eingerahmt, was ihn vom Haupttext abhebt. Dies fand keine Entsprechung in den bisherigen Yisang-Gesamtausgaben. Das wurde durch die Textkritik von Kim Ju-hyweon korrigiert.

Im Jahr 2010 brachte zum hundertsten Geburtstag Yisangs Kwŏn Yŏngmin, ebenso ein Yisang-Forscher, erneut eine Yisang-Gesamtausgabe heraus, die sowohl die modernisierte Version als auch eine leicht modernisierte Urversion mit Kommentaren enthält.[512] Nicht erwähnt werden hier die Aufnahmen mancher Texte Yisangs in unzähligen Anthologien unterschiedlicher Kontexte und literarischen Reihen und Serien.

1.3. Autobiographisches Schreiben

Was brachte Yisang zum Schreiben in der "Sasosŏl-Art", so dass die Lebensgeschichte des Autors zum Stoff seiner Erzählungen wurde? Yisang hinterließ keine theoretischen Schriften dazu. Aber es finden sich Spuren und Hinweise in seinen Texten, Selbstaussagen und Zeugnissen von seinen Freunden und Bekannten, die Anhaltspunkte dafür geben, dass offensichtlich einige Faktoren ihn zum autobiographischen Schreiben motivierten: Zum einen durchlebte er eine Lebenskrise, ausgelöst durch die Krankheit und Lebensumstände, mit denen er sich im Schreiben auseinandersetzte, zum anderen scheinen es die damaligen literarischen

[511] Vgl. Kim Ju-hyeon (1999), S. 359-406.
[512] Diese Gesamtausgabe enthält leider auch Hinweise und Kommentare in Fußnoten, die die Leser in die Irre führen.

Prämissen gewesen zu sein, die er sich durch Lektüre aneignete und die ihn zum autobiographischen Schreiben führten.

1.3.1 Lebenskrise

Die Tbc-Erkrankung bedeutete für Yisang den nahenden Tod. Eine Reihe der Gedichte thematisiert die Krankheit und legt Assoziationen frei, die den Verfall des Körpers umkreisen:

> Meine Lunge leidet an Blinddarmentzündung [...] ("1931 (werk nr. 1)")[513]
>
> dunkle luft zu atmen ist schädlich. an der lungenwand setzt sich ruß ab. die ganze nacht hindurch leide ich schmerzen. nacht gibt es auch zuviel. [...] ("Morgen")[514]
>
> ob innereien von einem überfluteten viehstall zu unterscheiden sind ("gedicht nr. 5)[515]
>
> in meinen verdauungsorganen spüre ich den schweren leib einer pistole im geschlossenen mund eine glatte pistolenmündung. als ich dann wie beim schießen ein auge zudrückte was hab ich da statt einer kugel ausgespuckt (gedicht nr.9 pistolenmündung)[516]
>
> in die blutgefäße scheinen spuren tropfnasser tusche gedrungen zu sein. meine reuig abgeworfene knitterhaut kehrt als weißes papier zurück und wo der pinsel vorbeistrich perlt schillerndes blut ("inneres")[517]

Der Verfall des Körpers löst ein Ohnmachtsgefühl, Todessehnsucht und Selbstmordgedanken aus:

(O-Zitat Nr. 35)

> husten. mühevoll werfe ich luft in die luft aus. der weg den ich keuchend tapse ist meine story. die interpunktion die der husten setzt wird von der gelangweilten luft geknetet und verdaut. Als ich ein kapitel gelaufen bin und gerade die schienen überquere da gibt es einen der meinen pfad betritt. der schmerz wird vom dolch zerteilt und legt sich mit den schienen überkreuz. ich breche zusammen sodass mir der husten entfällt. unter tosendem gelächter wird die selbstverächtliche miene mit giftiger tinte übergossen. der husten lässt sich einfach aufs nachdenken plumpsen und macht rabatz. mir bleibt die spucke weg. („der weg“) [518]
>
> [...] einer der (ich) die Frechheit hatte 70 nein 24 Menschenjahre zu leben an diesem Tag habe ich meine Autobiographie eigenhändig um meine Todesnachricht ergänzt („1.6.1933“) [519]
>
> die todessehnsucht sucht sich ein messer [...] vom in mir eingesperrten selbstmord wird der körper immer schwerer" ("untergang")[520]

[513] Yisang-Gedichte Dt. (2005), S. 132.
[514] Ebd. S. 46.
[515] Ebd. S. 17.
[516] Ebd., S. 22.
[517] Ebd., S. 62.
[518] Ebd., S.49; Yisang-GW Bd.1, S. 110.
[519] Ebd., S. 37.
[520] Ebd., S. 55.

Gegen diese Krankheit, die ihm sein Leben rauben wird, ist das Schreiben die einzige Möglichkeit, seinem schnell vergehenden Leben einen Sinn zu geben. Die Indizien dafür sind zweierlei. Zum einen fällt die Produktionsphase des Romans "Der 12. 12", seines literarischen Erstlingswerks, in den Zeitraum, in dem die Diagnose gestellt wurde, und Yisang sich intensiv mit dieser Krankheit beschäftigte. Einen weiteren Hinweis liefert eine Notiz zu diesem Roman, in der Yisang sich als Autor zu seinem Schreiben äußert. Diese Zeilen vermitteln ein Selbstbild des Autors, der durch seine Vergangenheit (Kindheit) und Krankheit belastet ist und die gequälte Existenz durch Selbstmord befreien möchte. Aber er taumelt im Zwiespalt zwischen dem Willen zum Suizid und dem Nichtkönnen. Dann kommen die letzten Zeilen:

(O-Zitat Nr. 36)

> Jetzt hoffe ich. Diese Hoffnung gilt weder dem Leben noch dem Tod. Ich hoffe nur, dass mein [erhofftes] letztes Glück [zu sterben] gestundet werden kann, bis ich diese Aufzeichnung zu Ende bringe. Es ist eine schonungslose Aufzeichnung.
> Der [Schreib]Stift ist meine letzte Waffe.
>
> 26. April 1930, auf der Baustelle Ŭijut'ong (Yi) [521]

Der Roman erschien in der Monatszeitschrift *Chosŏn* von Januar bis Dezember 1930. In der 4. Folge (also der Maiausgabe) wurde diese Autor-Notiz mitgedruckt. Die Tatsache, dass die vom Autor mit dem 26. April 1930 angegebene Fertigstellung dieser Notiz kurz nach der Tbc-Diagnose (März 1930) erfolgte, erlaubt uns die Schlussfolgerung, dass die Ausweglosigkeit des Autors in der Notiz im Zusammenhang mit der frisch erfahrenen Diagnose stand und der Roman unter dem entsprechenden Eindruck geschrieben worden ist. Bei dem Roman, den der Autor als "eine schonungslose Aufzeichnung" bezeichnet, handelt sich um einen autobiographischen Roman. In diesem Briefroman[522], in welchem autobiographische Inhalte im fiktiven Aufbau mit gedeckten Namen aufgefangen werden, setzte sich der 20 jährige Yisang, der dem nahenden Tod ins Angesicht blicken musste, mit seinem bisherigen Leben auseinander.[523] Also hier schon zeichnet sich sein autobiographisches Schreiben ab.

---

[521] Yisang-GW Bd.2, S. 76 ff.

[522] Kim Juhyŏn sieht in dem Roman die Spuren der Rezeption des Briefromans "Leiden des jungen Werther" von Goethe.

[523] Kim Yunsik sieht in dem Roman die Abrechnung Yisangs mit der Elterngeneration, insbesondere mit seinem Onkel, zu dem Yisang ein prekäres Verhältnis gehabt habe. In den Augen des erwachsenen Yisangs sei die Armut seiner Eltern auf die Machenschaft des Onkels zurückzuführen, der sie um die Erbschaft gebracht habe.

Zudem rieb er sich nicht minder an den ausweglosen Umständen, von der elenden Armut,[524] der damals überall im kolonialisierten Land wie eine Epidemie grassierte, verfolgt zu werden, und zugleich als Stammhalter die ganze bettelarme Großfamilie ernähren zu müssen, wie es sich nach dem neokonfuzianischen Gebot ziemte. Yisang empfand diese familiäre Konstellation bedrückend. Zugleich lassen ihn Mitgefühl, Sorge um seine Familie und Gewissensbisse nie los, nicht einmal auf der Erholungsreise nach Sŏngch'ŏn in der Provinz P'yŏng'nam im Jahr 1935. Das wird in seinem Essay *Reiseimpressionen im Bergdorf* zur Sprache gebracht:

(O-Zitat Nr. 37)

> Ich träume flüchtig von einem Stadtmädchen, das gleicht dem Firmenlogo <Paramount>. Unbemerkt erscheint mir dann im Traum meine bettellarme Familie. Sie reihen sich vor mir nebeneinander wie jene aneinander gereihten Fotos, auf denen Gefangene abgebildet sind. Und sie bereiten mir Sorgen. Dann wache ich aus dem Schlaf auf.[525]

Wenn man hier die Notiz des Autors zu "Der 12. 12." hinzunimmt - "der erwünschte Tod soll nur so viel gestundet werden, solange er schreibt"-, dann ist das Leben gerade in diesem existenziellen Schreiben aufgehoben, in dem der Autor versucht, des Selbstes und seiner Existenz habhaft zu werden. Die Zuwendung des Autors zum autobiographischen Schreiben ist eine Strategie dafür, das Leben und seine Existenz in der Literatur zu gründen und es zu vollziehen, indem er es in Texten aufschreibt. Insofern liegt bei Yisang der Zusammenhang von Lebenskrise und autobiographischem Schreiben zugrunde, der bei den autofiktionalen Autoren im Westen[526] wie bei den japanischen Shishōsetsu- und koreanischen Sasosŏl-Autoren zu beobachten ist.

1.3.2. Lektüre

Zu den Leseerfahrungen mit klassischen Texten in Altchinesisch und sonstiger Pflichtlektüre, die sich Yisang schon vor der Einschulung sowie in der Schulzeit aneignete, kamen noch Lektüreerfahrungen im erwachsenen Alter, die Yisangs Schreiben entscheidend prägten. Die

---

[524] Von der bitteren Armut war die gesamte Bevölkerung betroffen; vgl. dazu das Kapitel *Rekonfigurierung von Raum und Zeit* im Teil I der vorliegenden Arbeit. In den 1920ern und 30ern blühten Spekulationsgeschäfte. Manche Schriftsteller wie Kim Kijin, auch Ch'ae Mansik ließen sich aus Verzweiflung in Spekulationsgeschäfte mit Goldminen verwickeln. Vgl. Chŏn Ponggwan (2005), S. 226 ff.

[525] Yisang-GW Bd.3, S. 47.

[526] So hatten die japanischen Shishōsetsu -Autoren meistens ein tragisches Leben, das sie durchs Schreiben der Shishōsetsu zu bewältigen versuchten, indem sie es literarisch festhielten. Vgl auch Zipfel, Frank (2001), S. 307. In Anlehnung an Marc Weitzmann hält Zipfel hier fest, "dass die Autofiktion wegen ihrer grenzüberschreitenden Qualität allgemein zur Darstellung von <grenzüberschreitenden> Lebensgeschichten besonders geeignet sei."

literaturhistorischen Aussagen über Akutagawa Ryūnosuke, einen der bedeutendsten Autoren Japans, – er war "eine Schöpfung von Maruzen, einem der größten Buchläden für ausländische Literatur in Tōkyō"[527] und zeichnete sich durch "schier unvorstellbare[n] Leseleistungen in der westlichen Literatur"[528] aus –, sind in gewissem Maße auf Yisang übertragbar, der sich durch Lektüre die neuesten literarischen Anregungen aus dem damaligen transnationalen Kontext holte.[529] Diese Möglichkeit der weltliterarischen Lektüre war, wie es im Kapitel „Leser und Buchmarkt“ im Teil I der vorliegenden Arbeit dargestellt wurde, durch die Buchmarktsituation der 1930er Jahren in Korea gegeben. Sie passt zu der Erinnerung von Yisangs Freund Mun Chonghyŏk, der wie Yisang regelmäßig Buchhandlung besuchte, in der er oft lange im Stehen Bücher verschlang.[530] Demnach war Yisang sehr belesen in japanischer Gegenwarts- und westlicher Literatur: Natsume Sōseki (1867-1916), Kikuchi Kan (1888-1948), Arishima Takeo (1878-1943), Edogawa Rampo (1894-1965), Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) und andere japanische Autoren standen der Erinnerung von Mun Chonghyŏk zufolge auf der Lektüreliste Yisangs. An diese schließt sich eine lange Liste mit westlichen Autoren wie Shakespeare, Tolstoi, Dostojewski, Hugo, Nietzsche, Hegel und Goethe an. Im Grunde beinah alles, was die Buchhandlung in Seoul bot, müsste Yisang gelesen haben, natürlich auf Japanisch.

1930 dürfte Yisang seinen künstlerischen Weg endgültig auf die Literatur ausgerichtet haben, was bereits in dem vorangehenden Kapitel anhand der Autor-Notiz zu seinem Roman "Der 12. 12." erläutert wurde. Dies bestätigt auch die Erinnerung von Mun Chonhyŏk, der von Yisang im Frühjahr 1930 gefragt wurde, ob es auch in der Literatur Dadaismus gebe.[531] Seine Literaturrichtung scheint sich genau zu dieser Zeit herauskristallisiert zu haben: Seine literarische Neigung hatte sich zu Akutagawa Ryūnosuke, Makino Shinichi (1896-1936), Haruyama Yukio (春山行夫 1902-1994) sowie Yokomitsu Riichi (横光利一, 1898-1947) hingewendet. [532] Im Gegenzug verurteilte er Kikuchi Kan [菊池寛][533] als seichte Unterhaltungsliteratur und die engagierte Kunst der marxistischen Richtung als minderwertig.[534] Mit

[527] Kato Shuichi (1990), S. 59: Der studierte Anglist Akutagawa war "der erste [japanische] Schriftsteller, der die westliche Literatur kannte, ohne je im Westen gelebt zu haben."
[528] May, Ekkehard/Maurer, Karl (1971), S. 252.
[529] Vgl. Chŏn Chŏnghwan (2003), S. 381 f.
[530] Vgl. Mun Chonghyŏk (1974).
[531] Vgl. Mun Chonghyŏk (1974), S. 133
[532] Vgl. Kim Yunsik (1987), S. 422.
[533] Er schrieb nach seiner anfänglichen ambitionierten Phase tatsächlich populäre Literatur und war damit sowohl in Japan als auch in Korea erfolgreich.
[534] Als Yisang die Bilder der marxistischen Kunst sah, soll er seinem Freund Mun gesagt haben: "Soll es Kunst sein? Es sind Geschäftsschilder."

Akutagawa Ryūnosuke, Makino Shinichi, Haruyama Yukio und Yokomitsu Riichi kamen die literarischen Richtungen, die die literarische Welt der 1920er und 1930er Jahre in Japan bewegten, zu Yisangs literarischer Prägung zusammen:

Haruyama Yukio war in den 1930er Jahren der führende Literat der japanischen Adaption der avantgardistischen Literaturbewegung aus dem Westen.[535] In der Zeitschrift "Poesie und Poetik"(1928-1931), die er mit neun seiner Literaturfreunde gründete, wurden hauptsächlich surrealistischen Gedichte und Poetik in Übersetzung vorgestellt: André Breton und sein *Manifeste de surréalisme,* Guillaume Apollinaire und seine *esprit nouveau*-Bewegung, Jean Cocteau, Max Jacob, Paul-Marie Verlaine, Louis Aragon.[536] Darüber hinaus wurden auch die späten Symbolisten wie A. Gide und P. Valery, aber auch die Erzählliteratur mit *stream of consciouness* von Proust, Joyce und Lawrence in Übersetzung vorgestellt und besprochen.[537] Haruyama Yukio war ebenso der Chefredakteur des Kultur- und Kunstmagazins *Serpent* (1931-41, Tokio)[538], in dem die Neuigkeiten aus Kultur und Kunst, also auch Literatur, aus dem Westen vorgestellt wurden. Dass Yisang durch die Lektüre über die literarische Szene Japans und somit über die avantgardistische Literatur des Westens stets im Bilde war, bezeugt eine Stelle in dem Essay *Das erste Vagabundieren* (ch'ŏtbŏnzzae pang'nang):

(O-Zitat Nr. 38)

> Ich muss alles vergessen. Ich muss mir untersagen, als hätte das Ich sich bereits ausgelöscht, mich in der mir ziemenden Art zu verhalten. Ich hole *Serpent* heraus. Das ist das Lieblingsthema von Apollinaire: *Der gemordete Dichter*.[539]

Yisangs Affinität zu den französischen Avantgardisten ist besonders in den visuellen Elementen seiner Lyrik zu spüren, was die damaligen Literaturkritiker dazu veranlasste, Yisang als "den Surrealisten" zu bezeichnen.[540]

Kim Munjip, Literaturkritiker und ein Zeitgenosse Yisangs, brachte schließlich 1938 die Erzählung *Flügel* in den Zusammenhang mit der "neuen psychologischen Erzählung"

[535] Vgl. Hirano Ken (2001), S. 87.
[536] Vgl. Hirano Ken (2001), S. 81 ff.
[537] Ebd., S. 88 f.
[538] Vgl. Yisang-GW Bd.3, S. 188.
[539] Ebd.
[540] So bezeichnet Kim Kirim das Gedicht *Bewegung* von Yisang als ein Bespiel für surrealistische Lyrik.

[sinsimnijuŭi], die schon vor sieben bis acht Jahren in Tokio en vogue gewesen und inzwischen dort so gewöhnlich wie Sommerhüte im Sommer sei.[541] Was ist die "neue psychologische Erzählung"? Zunächst nannte man bestimmte Erzählungen der Literaten-Gruppe der *Neosensualisten* in Japan so. Die *Neosensualisten* experimentierten mit dem Stilmittel *stream of consciouness* von Joyce und Proust, weshalb ihnen auch die Bezeichnung *Neo-Psychologisten* verliehen wurde. In der Zeitschrift "Bungei Jidae" ("Literarisches Zeitalter“) wurden unter dem Begriff *Neosensualismus* die literarischen Strömungen der avantgardistischen Richtungen aus dem Westen wie Futurismus, Dadaismus und Expressionismus zusammengefasst.[542] Der Hauptakteur war Yokomitsu Riichi, der meist gelesene Autor neben der Unterhaltungsliteratur der 1930er Jahre[543]. Die Erzählung "Mechanismus" [機械 kikai] (1930) von Yokomitsu Riichi ist ein bekanntes Beispiel für die "psychologische Erzählung" mit der neuen Erzähltechnik *stream of consciouness*. Zu dieser Definition kam noch ein Aspekt hinzu, und zwar in der heftigen Shishōsetsu-Debatte, die in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre stattfand. In dieser literarischen Diskussion zwischen den Shishōsetsu-Verfechtern und -Gegnern widerfuhr dem japanischen Shishōsetsu eine Weiterentwicklung. [544] Genau in diesem Zusammenhang prägte Kume Masao den Begriff der psychologischen Erzählung "[心境小說] als fortgeschrittene Form des Shishōsetsu. Er bezeichnet nämlich in dem Kontext der Shishōsetsu-Debatte das "Psychologische"[心境] als "die inneren Zustände des Dichters wie beim Verfassen des Haiku"[545]. Uno Kōji, der 1925 in der Shishōsestu-Debatte mit Kume Masao auf derselben Linie stand[546], sprach bezüglich der "psychologischen Erzählung" vom "Eindringen in die tiefe Bewusstseinsschicht des Ich"[547]. Kume Masao hielt sie nicht nur für die fortgeschrittene Form des Shishōsetsu, sondern auch für die höchste literarische Form überhaupt. Im Gegenzug verurteilte er die realistischen Gesellschaftsromane:

> Ausgehend von einer Definition des Shishōsetsu als eines künstlerischen "Selbstberichts" ("jijo"), die ihn sowohl vom formalen Zwang zur ersten Person wie im Ich-Roman als auch

[541] Originalwortlaut: 이 정도의 작품은 지금으로부터 칠팔년 전 신심리주의의 문학이 극성한 동경문단의 신인작난에 있어서는 여름의 맥간모자와 같이 흔했다" 고 날개를 평함, in: Literaturkritik [Pip'yŏng-munhak], Seoul, 1938, S. 40, zitiert nach Chang Hyechŏng (2007).
[542] Vgl. Schaarschmidt, Siegfried/Mae Michiko (Hrsg.) (1990), S. 114 ff.
[543] Vgl. Kato, S. 595.
[544] Vgl. Chin Yŏngbok (2000), S. 84.
[545] Zitiert nach Kim Myŏngju (2009), S.178.
[546] Vgl. sein Essay "Meine Ansicht zum Shishōsestu" (Oktober 1925). Dieser Hinweis stammt von Hijiya-Kirschnereit (2005²), S. 156.
[547] Kim Myŏngju (2009), ebd; vgl. auch Hijiya-Kirschnereit (2005²), S. 156. Sie zitiert aber die Stelle mit dem "japanischen Wesen" in dem Essay von Uno Kōji: "Der shinkyŏ-shōtsu [d.i. die psychologische Erzählung, Anm. v. Verf.] entspräche vielmehr dem japanischen Wesen, und daher brächten japanische Autoren in dieser Schreibart die größten Meisterwerke hervor."

> von einer dokumentarischen Autobiographie abhebt, [...] [ist der] eigentliche[r] Weg des Romans. Werke wie Balzacs *Menschliche Komödie* wirken dagegen künstlich [...] und unglaubwürdig [...]. Tolstojs *Krieg und Frieden*, Dostoevskijs *Schuld und Sühne* oder Flauberts *Madame Bovary* mögen zwar erstklassig sein, aber letzten Endes sind sie nichts als hervorragende Trivialromane, (denn) sie sind letztlich künstlich und (nichts als) Lektüre (...) Die Basis aller Kunst liegt im ‚Ich`. Daher stellen Werke, in denen das Ich (...) direkt ausgedrückt wird - das sind in Bezug auf die Prosa Shishōsestu - eindeutig den eigentlichen Weg der Kunst, ihre Basis und ihren Kern dar.[548]

Die literarische Diskussion setzte sich fort, nämlich in der Debatte mit Tanizaki Jun'ichirō und Akutagawa Ryūnosuke, einem "zentrale[n] Ereignis in der literarischen Welt des Jahres 1927"[549]. In dem Essay "Literarisches, Allzuliterarisches"[550], einer Replik auf Tanizakis Position, die den "Reiz der Fabel" und den "der Konstruktion und der Struktur"[551] als tragende Elemente für die Erzählgattung hervorhob, hielt ihm Akutagawa, enger literarischer Gefährte und Freund von Kume Masao, die "Erzählungen ohne geschichtenähnliche 'Geschichte'" entgegen:

> Es sind unter allen Erzählungen diejenigen, die dem Gedicht am nächsten stehen. Anderseits stehen sie der Erzählung weitaus näher als die 'Prosagedichte' o.ä. genannten Werke. [...] Ich halte jene Erzählungen ohne 'Geschichte' nicht für das Höchste. Aber betrachtet man sie einmal vom Gesichtspunkt der 'Reinheit', betrachtet man sie vom Gesichtspunkt des 'nicht alltäglichen Interesses' aus, dann sind es gewiß die reinsten Erzählungen. [552]

Für Akutagwa waren Shiga Naoya mit seinen Shishŏsetsu-Erzählungen[553] und Jules Renard die Beispielautoren, die solche Erzählungen schrieben. Jules Renard verglich Akutatagawa mit Cézanne: "Wenn, wie ein Kritiker behauptet, Cézanne der Zerstörer des Bildes ist, dann ist Renard der Zerstörer des Romans."[554] Die Erzählung "Der Familienstil des Hauses Philippe" sei "auf den ersten Blick wie unvollendet, in Wirklichkeit aber eine Erzählung, die nur mit 'gut schauenden Augen' und mit einem 'für Gefühle empfänglichen Herzen' geschrieben werden konnte"[555]. Parallel zu der Debatte experimentierte Akutagawa mit dem Stil der "Erzählungen ohne geschichtenähnliche 'Geschichte'" und legte einen Monat nach dem Beginn der Debatte die Erzählung "Die Luftspiegelung" [shinkirō] vor, das Musterbeispiel für die

[548] Kume Masao: "Shishōsetsu und psychologische Erzählung" [Watakushishōsetsu-to shinkyŏ-shōtsu] (1925), zitiert nach Hijiya-Kirschnereit (2005²), S. 155.
[549] Hijiya-Kirschnereit (2005²), S.157; vgl. auch May, Ekkehard/Maurer, Karl (1971), S. 258.
[550] Akutagawa Ryūnosuke (1924-1927), übersetzt von May, Ekkehard (1971), S. 247.
[551] Ebd.
[552] Ebd.
[553] Vgl. Kōjin, Karatani (1996), S. 105 und S. 177 ff.
[554] Akutagawa Ryūnosuke (1924-1927), übersetzt von May, Ekkehard (1971), S. 247.
[555] Ebd., S. 249.

"Erzählung ohne Fabel"[556]. Auch die letzten Erzählungen, die er kurz vor seinem Tod schrieb, werden dazu gezählt,[557] vor allem die posthum erschiene Erzählung "Zahnräder". Zudem ist zu erwähnen, dass sich Akutagawa in der letzten Schaffensphase etwa seit 1923/24 bis zu seinem Freitod 1927 dem autobiographischen Schreiben zuwandte, was er bis dahin abgelehnt hatte. So fallen zwei neuen Erzählexperimente in seiner letzen Schreibphase zusammen, erstens das Erzählen "im Geiste der dichterischen Prosa ", auf den der Anspruch der "Erzählungen ohne geschichtenähnliche 'Geschichte'" hinausläuft, und zweitens das Erzählen in der Shishōsetsu-Art. Das ist kein Zufall, sondern nur eine logische Konsequenz, die sich aus den von ihm formulierten Prämissen für die "Erzählung ohne Fabel" ergibt: Diese, in Korea später auch *lyrische Erzählung* [sijŏk sosŏl] genannt, sei eine "durch das Auge und Herz eines Dichters hindurchgegangene"[558] Erzählung, also basiert auf der reinsten subjektiven Erfahrungsebene des Autors, was genau dem Erzählen in der Shishōsetsu-Art entspricht. Daher decken sich Akutagawas Umschreibungen der "lyrisches Erzählung " bzw. "Erzählung ohne Fabel" mit der "psychologischen Erzählung" von Kume Masao.

Die Nähe Yisangs zur *psychologischen Erzählung* als eine der Shishōsetsu-Varianten lässt sich durch Selbstäußerungen in seinen Texten sowie durch Zeugnisse seiner Freunde belegen. An einigen Stellen äußerte Yisang seine Affinität zu den japanischen Autoren, die in dieser Shishōsetsu-Art schrieben. In seinem Brief vom 29. November 1936 an Kim Kirim sprach Yisang aus, dass er sich in einem psychischen Erschöpfungszustand befände, so wie es Akutagawa Ryūnosuke und Makino Shinichi[559] in ihren letzten Lebensmomenten ergangen sein müsste.[560] Eine Stelle in der autobiographisch gefärbten Erzählung *Skelett-Frau* [Tonghae] belegt die intensive Beschäftigung Yisangs mit Yokomitsu Riichi. Dort fertigt der Ich-Erzähler Yisang seine untreue Freundin Yŏni mit einem Zitat von Yokomitsu Riichi ab.[561]

Besonders fällt der Name Akutagawa Ryūnosuke in den Zeugnissen und Texten Yisangs mehrmals auf[562]. In Akutagawa Ryūnosuke, der 1927 durch seinen Freitod nicht nur in Japan, sondern auch in Korea für Furore sorgte, sah Yisang den wahren Künstler [ch'amdoin

---

[556] May, Ekkehard/Maurer, Karl (1971), S. 259.
[557] Vgl. Chang Hyechŏng (2007), S. 131 ff.
[558] Akutagawa Ryūnosuke (1924-1927), übersetzt von May, Ekkehard (1971), S. 248 f.
[559] Vgl. die Aufsätze, die Yisang und Makino Shinichi vergleichend untersuchen: Kim Hyŏsun (2012), Kim Myŏngju (2013).
[560] Yisang GW Bd.3, S. 265.
[561] Yisang-GW Bd.3, S. 328.
[562] Eine Reihe der Forschungsarbeiten untersucht die Einflüsse von Akutagawa Ryūnosuke auf Yisang und die literarische Korrespondenz zwischen den beiden Autoren: Kim Yunsik (1987), ders. (1998), Chang Hyechŏng (2007), Kim Myŏngju (2009), Kim Hyŏsun (2010), Pang Minho (2010).

yesulga].[563] Die literarischen Prämissen von Kume Massao und Akutagawa kehren bei Yisang wieder. So ähnelt das Urteil Yisangs über Tolstoi dem von Kume Massao. In dem Brief an Kim Kirim vom 29. November 1936 wirft Yisang Tolstoi und Kikuchikan[564] in einen Topf, die beiden seien nichts als "ewiger Unterhaltungsstoff für die Masse"[565].

Zudem berichten Yisangs Literaturfreunde seine tiefe Empathie, die Yisang Jules Renard (1864-1910) entgegenbrachte, der von Akutagawa als "lyrischer Erzähler" gerühmt wurde. Die Aphorismen-Sammlung des heute in Europa völlig in Vergessenheit geratenen französischen Autors *Histoires Naturelles*[566] wurde 1934 ins Japanische übersetzt und war so sehr beliebt, dass sie 1936 die zweite Auflage erlebte.[567] Der schmucklose und skizzenhafte Stil, der dem *lyrischen Erzählen* eigen war, wurde nicht nur von Akutagawa literarisch hochgehalten, sondern war in der Szene der elitären Literatur in Japan wie ein Trend. So auch bei den Literaten der avantgardistischen Bewegung um die Zeitschrift "Poesie und Poetik" (1928-1931) von Haruyama Yukio. Von Yisangs Schwärmen für Jules Renard berichtet Pak T'aewŏn: Einige Aphorismen aus *Histoires Naturelles* hingen an den Wänden seines *Cafés Schwalbe*.[568] Yisang habe vor Kim Kirim einmal die Aphorismen-Sammlung *Histoires Naturelles* aus der Tasche gezogen und eine Passage vorgelesen. Auch in Yisangs impressionistisch knappen Stil, der oft ins Lyrische übergleitet, und die häufig auftauchenden Aphorismen in seinen Erzählungen haben etwas Verwandtes mit Jules Renards Aphorismen.[569]

Nach einer Untersuchung Karl Maurers[570] gab es eine ähnliche literaturtheoretische Debatte wie um die "Erzählung ohne Fabel" in Japan ein paar Jahre früher in den 1920er

---

[563] Mun Chonghyŏk (1974), S.132. Im Originalwortlaut: 예술가란 자기자신의 새 세계를 개척해내야한다. 그것이 참된 예술가요 예술가의 의무요 인류에 공헌하는 길이다.

[564] Kikuchikan schrieb nach seiner anfänglichen ambitionierten Phase tatsächlich Unterhaltungsliteratur und war als Unterhaltungsliterat sowohl in Japan als auch in Korea erfolgreich.

[565] Yisang-GW Bd.3, S. 263 f.: "Genaugenommen sind Tolstoi und Kikuchi Kan nichts als ewiger Unterhaltungstext (nicht Literatur). Im Originalwortlaut: 톨스토이나 菊池寬 씨는 말하자면 永遠한 大衆文藝(文學이 아니라)에 지나지 않는 것을 깜빡 잊어버리신 듯 합디다.

[566] Deutsche Übersetzung trägt den Titel *Naturgeschichten*, Zürich: Manesse-Verlag, 1960.

[567] Ebd., S.23. Vgl. Pak Hyŏnsu (2003), S.237 ff. dazu: Der Essayband von Jules Renard (1864-1910) *Histoires naturelles* (1894) wurde im Juli 1934 ins Japanische übersetzt. Dieser Essayband und seine Tagebücher sind dort mit Begeisterung aufgenommen worden. Besonders der impressionistische Stil mit kurzen Sätzen wirkte in den 30er Jahren anregend auf die „Bewegung der Neuen Literatur“ in Japan. Auch Yisang kannte diese Übersetzung.

[568] Pak Taewŏn (1937), S. 23.

[569] Vgl. Pak Hyŏnsu (2001). Hier geht Pak den Spuren des Stils aus *Histoires Naturelles* von Renard in den Essays von Yisang nach, aber auch wie Yisang über den Stil Renards als Ausgangspunkt hinausgehend einen eigenen Stil abgewinnt, den Pak die "Poetik/Rhetorik der Stadt" nennt.

[570] May, Ekkehard/Maurer, Karl (1971), S. 260-266. In diesem gemeinsamen Aufsatz von den beiden Verfassern zu Akutagawa, der wie ein Dialog zwischen dem Japanologen May und dem Romanisten Maurer aufgebaut ist, kommt dieser Hinweis in dem Beitragsteil von Maurer vor.

Jahre auch in Europa. Viktor Sklovskij nannte die Texte von Rozanovs und Renards "Literatur ohne 'sujet'" als "neue Gattung", die "alle möglichen Dinge aus dem persönlichen Umkreis beschreiben [...] bei Rozanov ganz kompromisslos aus ihrem Kontext gerissene persönliche Fakten und Zeugnisse, bei Renard gerundete Skizzen in idyllischer Verklärung"[571]. Nach Maurer war Akutagawa durch die späten französischen Symbolisten beeinflusst, was der Hinweis in seinem Essay "Literarisches, Allzuliterarisches" auf Gides Satz nahelegt: "Le mot: grand, ne veut rien dire: c'est être un pur poète, qui importe..."[572] Ähnliches findet sich auch bei Valéry und bei Sartre mit seinen "Überlegungen zur literarischen Konstitutionen der <aventure> in "Nausée". [573] Für Doubrovsky, der den Begriff Autofiktion prägte, ist Sartre der Referenzautor und die Antipode zugleich.[574]

Der transnationale literaturhistorische Zusammenhang, der oben genealogisch herausgearbeitet wurde, ist der Hintergrund für das Korrespondenzverhältnis zwischen dem japanischen Shishōsetsu in der Art der psychologischen Erzählung, dem koreanischen Sasosŏl in der Art, wie Yisang autobiographisch schrieb, und dem autofiktionalen Erzählen im Sinne der *autofiction* in Europa, die der französische Schriftsteller Serge Doubrovsky 1977 als Konzept eingeführt hat. Ob sich dieses Korrespondenzverhältnis von den Textmerkmalen her bestimmen lässt, wird erst in dem Schlusskapitel der vorliegenden Arbeit erörtert.

[571] Ebd., S. 265.
[572] Maurer weist auf die Quelle hin, einen Brief Gides an Alissas; vgl. ebd., S. 266.
[573] Maurer fügt noch hinzu, "dass die Identifikation des der 'Alltäglichkeit' enthobenen 'dichterischen Geistes' mit dem Lyrischen im dichterischen Selbstverständnis Japans zutiefst verwurzelt ist. Ebd., S. 266.
[574] Vgl. Reiser, Frank (2004), S. 217 ff.

2. Selbstbilder in nicht-fiktionalen Texten

In Briefen, Essays und Gemischtem (kurze oder längere Artikel in Zeitungen und Magazinen spricht der Autor Yisang als historische Person und bezieht sich auf authentische Ereignisse und Erlebnisse. Dabei kreisen die Themen in den ausgewählten Texten um Literatur, Familie, frei bestimmte Liebe und Modernisierung. In ihnen kommen Selbstbilder zum Vorschein, die in diesem Kapitel herausgearbeitet werden. Dabei gilt seinem Ego als Künstler und dem modernen Mann das Hauptaugenmerk, das in solchen Texten gespiegelt wird. Besonders ist dies an der Rhetorik und bestimmten Ausdrücken auszumachen.

Hierfür sind folgende Texte ausgewählt worden: Der Essay *Drei Blutschwüre* [hyŏlsŏsamt'ae] (Juni 1934), der Zeitungsartikel *Worte des Mogelperspektiv-Dichters* (ca. September 1934), der offene Brief *An mein Schwesterherz Okhŭi und an alle Brüder auf der Welt* (September 1936), die Essays *Tokio* (entstanden Anfang 1937) und *Nach Art des 19. Jahrhunderts. (April 1937),* die sieben Briefe an Kim Kirim, die im Zeitraum vom April 1936 bis Februar 1937 entstanden sind, sowie ein Brief an den Schriftsteller An Hoinam (10. Februar 1937).

2.1. *Hyde und noch einmal Hyde* als Künstler-Identität

Der Essay *Drei Blutschwüre*" [Hyŏlsŏ samt'ae] und der Zeitungsartikel *Worte des Mogelperspektiv-Dichters* entstanden im gleichen Zeitraum, der zur Anfangsphase seiner Schreibtätigkeit zuzuordnen ist. In ihnen gibt der Autor Yisang sein Künstler-Ego preis, mit dem er sich identifiziert. In dem Text *Drei Blutschwüre,* der die persönlichen Gedanken teilweise im essayhaften Stil und teilweise im Briefstil festhält, vergleicht Yisang sein Leben mit dem Doppelleben [Doppelcharakter] von *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* [575]:

(O-Zitat Nr. 39)

> Soha! [ein Deckname für einen Freund des Autors - v. Verf.] Ich hatte auf meinem Weg der Kunst gar keine Unterstützung. [...] Ich gestehe, dass ich in mir nur einen minimalsten *Dr. Jekyll* spüre und dafür einen umso viel größeren Mr. *Hyde* [...] Indes zwingt mich der schwere Druck des Alltags, die kultivierte Gabe für die vernünftige Lebensweise aufzugeben, und mein Doppelleben von *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* entwickelt sich zusehends zum *Hyde und noch einmal Hyde*.[576]

[575] Yisang erwähnt in dem Text den gleichnamigen Film und den Roman, vgl. Yisang-GA v. Kwon Bd.4, S. 25 f.
[576] Yisang: *Drei Blutsliebesschwüre* (Juni 1934), in: Yisang-GW Bd.3, S. 36.

Yisang sieht sein Ich in *Dr. Jekyll*, das bürgerliche Ich, und in Mr. Hyde, das schreibende Ich, aufgespalten, was er als bedrohlich empfindet, denn das geschieht unter dem Druck des Alltags, so dass das Ganze zur Aufgabe des bürgerlichen Lebens führen könnte. Der unvereinbare Gegensatz von Bürgerexistenz/Leben/Geld vs. Künstlerexitenz/Kunst/ Armut steigert sich zu einem Riss, vergleichbar dem Doppelleben von *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*. Die Steigerung macht aber keinen Halt, so dass die Kunst die Oberhand über das Leben [saenghwal] gewinnt. In einem anderen Text wird der unüberwindbare Riss zwischen der Familie und dem Ich thematisiert, wobei er einen gänzlichen Bruch mit seiner Herkunft und eine neue Existenz herbei imaginiert:

> Alle sieben Jahre soll der Mensch seine Körperzellen restlos erneuern. Sieben Jahre lang soll meine Nahrung mit diesen Verwandten nichts zu tun haben. Eine nicht für euch bestimmte und sieben Jahre lang nicht für mich bestimmte neue Abstammung will ich bekommen - darf ich denn nicht so denken?[577]

Kim Yunsik sieht zum Beispiel in Kim Haegyŏngs Festlegung auf den Künstlernamen Yisang den realen Vollzugsakt des Wunsches, sich von der bürgerlichen Existenz loszureißen, die sich mit dem Namen Kim Haegyŏng verbindet. Für ihn ist der Name Yisang eine *Maske* für seine heroische Künstler-Existenz, hinter der Yisang seine bürgerliche Identität verstecken wollte, was durch einen Minderwertigkeitskomplex ausgelöst worden sei. Die Position von Kim Yunsik scheint spekulativ zu sein, dennoch ist der Hinweis auf die *Maske* ein fruchtbarer Ausgangspunkt für die Lektüre seiner Texte. Darauf komme ich in dem nächsten Abschnitt im Zusammenhang mit dem Begriff *Pose* zurück, der in den Texten Yisangs mehrfach vorkommt. Er ist als Gegenpol zu dem Begriff des Authentischen bzw. des Wahrhaftigen zu verstehen, der bei Yisang in verschiedenen Zusammenhängen immer wieder auftaucht.

Wie oben erwähnt, ist die Konsequenz der übersteigerten Form der Künstler-Existenz, für die der Ausdruck *Hyde und noch einmal Hyde* steht, die Aufgabe des Lebens. Der emphatische oder wahrhaftige Dichter, den Yisang in Akutagawa Ryūnoske sah, verkörperte für Yisang den authentischen Künstler, der letztlich sein Leben für die Kunst und folglich für die Menschheit aufs Spiel setzte.

> Ein Künstler muss sich seine eigene Welt gründen. Das ist der wahrhaftige Künstler, es ist seine Pflicht und sein Weg, sich für die Menschheit einzubringen. [578]

---

[577] "Kapitel der Blutverwandten", in: Yisang (2005), Mogelperspektive, S. 83

[578] Mun Chonghŏk (1974), S. 132. Im Originalwortlaut:예술가란 자기자신의 새 세계를 개척해내야한다. 그것이 참된 예술가요 예술가의 의무요 인류에 공헌하는 길이다.

Dieses Idealbild vom Künstler ist eine imaginierte Vorstellung des jungen Yisang, der am Beginn der Schriftsteller-Karriere stand. Als Indizien dafür sind einige Faktoren zu nennen: Zum einen hatte der Suizid von Akutagawa, der von der literarischen Welt in Japan und Korea mit der Schreibkrise in Verbindung gebracht wurde, einen anderen Hintergrund. Er litt nämlich an der Angst vor Psychose, aufgrund derer seine Mutter lebenslang keine menschenwürdige Existenz führen konnte. Die Angst sowie die beginnenden Symptome der Psychose trieben ihn schließlich zum Freitod[579]. Zum anderen ist der Authentizitätsanspruch, der der *Reinen Literatur* bei Akutagawa zugrunde lag, nicht etwas Zeitloses. Vielmehr scheint mir die authentische Kunst, die Akutagawa mit seiner Definition von *Erzählung ohne Geschichte* bzw. "lyrische Erzählung" verbunden sah, nicht eine grundsätzlich substanzielle Definition sondern eine relative zu sein. Denn liest man die Erzählungen von Akutagawa und auch die von Shiga Naoya, die Akutagawa wegen des reinen dichterischen Geistes hochschätzte, stellt man fest, dass auch sie nicht ohne konstruierte Elemente auskommen.[580] Desweiteren hatte die authentische Literatur auch eine identitätsstiftende Funktion in dem damaligen literaturhistorischen Kontext, denn die exklusive Definition der *Reinen Literatur* kommt auch dadurch zustande, indem sie sich von der Unterhaltungsliteratur abgrenzt, die mit einer spannenden Geschichte die Masse anlockte[581]. Die Fiktion als Mittel für die Konstruktion solcher spannenden Geschichten war ihnen deshalb suspekt. Deswegen forderten sie mit ihrem elitären Selbstverständnis die *Erzählung ohne Geschichte* und erklärten sie für authentisch im Sinne der *Reinen Literatur*.

2.2. *Pose, Imitate*

So ähnlich verhält es sich, wenn sich Yisang als wahrhaftigen Dichter sieht, der dem Massengeschmack trotzt. Er, der Dichter des Gedichtzykluses "Mogelperspektive", grenzte sich einerseits gegen die Scharlatanerie der "Möchte-Gerne-Dichter" und andererseits gegen den Massengeschmack, dem die Zeitung schmeichelt, ab. In *Worte des Mogelperspektiv-Dichters* reagierte Yisang heftig und brüskiert auf die Unterbrechung der Publikation seines Gedichtzyklus *Mogelperspektiv*e in der Tageszeitung Chosŏn-Chungang 1934. Sie geschah aufgrund

[579] Vgl. Akutagawa Ryūnosuke (Ryonosuke Akutagawa) (Dt.1997a), besonders das Kapitel *Seine Mutter* (S. 11) sowie sein Brief an seinen Freund *Notiz für einen alten Freund* (S. 69 ff.).
[580] Besonders beim Lesen der Novellen von Shiga Naoya scheint das Autorenleben durch. Die Erzählung *Trübe Verwirrung* ist eine sehr kunstvoll gestaltete Rahmenerzählung.
[581] Vgl. Miyoshi Yukio (2002), S. 75 f.

der Proteste der Zeitungsleser, die seine bizarren Gedichte mit Zahlen und voller Experimentfreude als „schwachsinniges Gefasel von einem Verrückten“ abtaten.

(O-Zitat Nr. 40)

> Warum meinen sie, dass ich verrückt bin? Wollen sie noch immer nur zusehen, obwohl wir im Vergleich zu den anderen zig Jahre im Rückstand sind und nichts dagegen tun? Es mag sein, dass es an meiner nur unzulänglichen [literarischen] Gabe lag. Aber wir müssen doch endlich einsehen und mit Reue bedenken, was für Nichtstuer wir bis jetzt waren. Sie [meine Gedichte] sind in keinster Weise mit denen von den Möchte-Gerne-Dichtern zu vergleichen. Ich hatte meine Mühe und habe geschwitzt, dreißig aus zweitausend Gedichten auszuwählen. Die [die dreißig zur Publikation ausgewählten Gedichte] sind der Drachenkopf [der erlesenste Teil] meiner Arbeiten aus den Jahren 1931 und 1932. Nun machen sie so ein Affentheater, dass ich nicht mal den Schlangen- oder den Mausschwanz zeigen durfte. Das bedauere ich. Ich hatte vergessen – also mein Fehler, dass die Zeitung kein geeignetes Medium war. Yi Tae-jun und Pak Tae-wŏn haben sich mit großem Engagement für mich [die Veröffentlichung] eingesetzt, dafür mache ich hier eine große Verbeugung. Der eiserne Weg, das ist mein neuer Weg, ich werde mich niemandem beugen. Auf solch einen großen Paukenschlag ist kein einziges Echo zu vernehmen, das ist ein Elend.[582]

Hier positioniert er sich als elitärer Dichter, der gegen den seichten Massengeschmack und gegen den Trend der Möchte-Gerne-Dichter schreibt. Er hebt sich als avantgardistischer Dichter ab, der von der breiten Menge nicht verstanden wird. Die Zeitung sei kein richtiger Publikationsort für seine Gedichte. Damit spricht er auf das literarische Feld in den 1930er Jahren an, als die Unterhaltungsliteratur aufblühte. Die Zeitung war der Träger dieser Tendenz, indem sie mit unterhaltsamen Fortsetzungsromanen dem allgemeinen Geschmack des neu entdeckten Massenpublikums entgegenkam. Yisang distanziert sich von dieser Unterhaltungsliteratur und identifiziert sich mit Yi Taejun und Pak Taewŏn, beide Hauptakteure der *Gruppe Neun*. Er stellt sich als ein Einsamer dar, der von der tumben Masse nicht verstanden wird. Hier wird ein elitäres Selbstbild von einem avantgardistischen Dichter gezeichnet, dem das defizitäre Kollektiv-Bild gegenübersteht.

Zudem ist die Stimme eines ambitionierten Schriftstellers vernehmbar, der auf dem Gebiet der Literatur die Modernisierung vorantreiben will. Zugleich ist auch der Modernisierungsdruck zu spüren, denn er spricht hier unüberhörbar in der Rhetorik der Modernisierung, die spätestens seit Ende des 19. Jahrhunderts nach der Öffnung Koreas vorherrschte. Ein Modernisierungsfieber ergriff das Land, das Motto hieß: Wacht auf! Schaut wie weit schon die

[582] Worte des *Mogelpersepektive*-Dichters [Ogamdo chaktcha-ŭi mal] wurde nach Kim Ju-hyŏn und Kwŏn Yŏng-min, den Herausgebern der Yisang-GW erstmalig posthum mit einem Nachruf von Pak Tae-wŏn in der Literaturzeitschrift *Chokwang* (Juni –Ausgabe 1937, 303-304) veröffentlicht. Hier zitiert nach Yisang GA 2009, Bd.4, S. 161.

Anderen sind, und wie rückständig wir sind, es ist höchste Zeit, dass wir uns modernisieren, sonst sind wir verloren. Darin spiegelt sich ein defizitäres Kollektivbild der Koreaner wider. Mit den *Anderen* hier im Zitat sind sicherlich die Japaner gemeint, denn bezüglich des Modernisierungsrückstandes Koreas im Vergleich zum Westen sprach man von einer zeitlichen Verzögerung von vier- bis fünfhundert Jahren, im Vergleich zu Japan jedoch von dreißig Jahren.[583] Hier in der Stimme Yisangs vernehmen wir den damals sehr verbreiteten und kollektiv geteilten Minderwertigkeitskomplex hinsichtlich der Modernisierung, das Konkurrenzdenken und den Modernisierungsdruck. Yisang versteht sich als Vorhut dieser defizitären Nation im Bereich der Literatur und hat das Ziel das *Projekt der Moderne*, das damals alle gesellschaftlichen Bereiche ergriff, voranzubringen. So wie die politische, wirtschaftliche und soziale Modernisierung ihren Rückhalt in der politischen Elite hatte, die die Moderne auch gegen den Widerstand des angeblich unwissenden Volkes durchsetzen wollte, verbindet Yisang das Modern-Sein mit der *Neuen Literatur*, die von der Menge nicht verstanden wurde, aber den Rückhalt einer literarischen Elite, nämlich der *Gruppe Neun*, hatte.

Auch bezüglich der Familie und der Mann-Frau-Beziehung, die Yisang in dem Brief an seine sechs Jahre jüngere Schwester Okhŭi thematisiert, offenbart sich das Selbstbild eines modernen, die Frauenrechte unterstützenden Mannes. Der Brief *An mein Schwesterherz Okhŭi und an alle Brüder auf der Welt* wurde durch ein besonderes Ereignis in der Familie veranlasst. Anfang August 1936 flüchtete seine Schwester Okhŭi in die Mandschurei mit einem gewissen K, zu dem sie seit einem Jahr ein Liebesverhältnis hatte. Es muss eine von den Eltern untersagte Liebe gewesen sein, wie an einer Briefstelle erwähnt wird. In dem langen Brief[584] äußert Yisang seine Sorge um ihre Zukunft und um seine Eltern, die in einem Armen-Viertel Seouls leben. Andererseits kommt zur Sprache, dass Yisang von Anfang an über dieses Liebesverhältnis informiert war.[585] Er zeigt weiterhin Verständnis für ihren Entschluss und erweitert seine bejahende Haltung zu ihrer Entscheidung zu einem Plädoyer für die frei bestimmte Liebe:

(O-Zitat Nr. 41)

> Die Eltern sind nicht bereit, eure Liebe zu akzeptieren. Wenn die Liebe der Kinder aufrichtig ist, hätten sie sie euch gestatten sollen; nein, es wäre sogar ihre Pflicht gewesen, euch darin anzuleiten - zu unserem Unglück aber sind unsere Eltern zu alt und dazu nicht in der Lage. Und

[583] In der Tat begann 1868 die Zeit der Meiji-Reformen, der offiziellen Mordernisierung in Japan, während die Kabo-Reformen, die ersten Modernisierungsmaßnahmen in Korea, 1894 offiziell verkündet wurden.
[584] Er umfasst über neun Buchseiten in der Ausgabe Yisang-GW, Bd. 3, S. 241 ff.
[585] Ebd., S. 243. Im Originalwortlaut: 너희들의 연애는 물론 내게만은 양해된 바 있다.

> du warst innerlich überfordert und hattest es nicht fertiggebracht, solche Eltern von eurer Liebe mit Worten zu überzeugen. Es blieb dir nichts anders übrig als sie in die Tat umzusetzen.[586]

Das Interessante an dem Brief ist, dass er seine private Angelegenheit zu einer öffentlichen Sache macht. Es ist ein offener Brief, der 1936 in der Septemberausgabe des damals wichtigen Monatsmagazins *Mitte* veröffentlicht wurde. Warum veröffentlichte er seine private Angelegenheit auf diese Weise? Kim Yunsik sieht darin eine Parallelität zur Literarisierung seiner Lebensgeschichte. Demnach gebe es für Yisang keine Grenze zwischen der privaten und öffentlichen Ebene. Im Schreiben selbst vollziehe er das Leben.[587] Aus meiner Einschätzung heraus, scheint die Gleichsetzung von Leben und Literatur zu kurz gegriffen zu sein. Mit dem offenen Brief stellt sich Yisang nämlich dem damals sehr virulenten Thema der frei bestimmten Liebe und räumt der Frau das Recht auf diese ein. Es geht um die Authentizität der Liebe und des Selbstbildes des modernen Mannes, die hier in dem Brief hervorgehoben werden, und zwar einmal durch die Textform Brief, die neben dem Tagebuch als die authentischste Textform gilt, und dann durch die Bezugnahme auf eine authentische Geschichte, die seiner Familie zugestoßen ist. Zum Vorschein kommt die Geschichte einer zerrütteten Familie, verarmt und zerrieben zwischen den alten und neuen Wertvorstellungen und dem Generationenkonflikt in der Sache Mann-Frau-Beziehung. Der Briefverfasser scheint von seiner Position und Authentizität so überzeugt zu sein, dass er den Brief an alle älteren Brüder des Landes richtet, wie der Untertitel ankündigt, und es liegt ihm am Herzen, dass alle Brüder, die eine jünger Schwester wie seine haben, ihn lesen möchten, wie am Schluss von ihm hinzugefügt wird.

Dieses dezidierte Selbstbild vom modernen Mann, das in den beiden oben erörterten Text hervortritt, verblaßt in den späteren Texten, die er nach der Ankunft in Tokio verfasste, nämlich in dem Essay *Tokio* und in den sieben Briefen an Kim Kirim. Dieser geht schon im Frühjahr 1936 nach Japan, um sein Anglistik-Studium fortzusetzen. Yisang kündigte Kim Kirim in den ersten vier Briefen an, die er noch aus Seoul schrieb, wo er beim Verlagshaus Ch'anmunsa arbeitete, er wolle auch nach Japan kommen. Die drei anderen Briefe schrieb er von Tokio aus an Kim Kirim, der sich mittlerweile in Sendai aufhielt. Kaum kommt er in Tokio an, der Hauptstadt der *Anderen* und damals das *Mekka der Moderne* in Ostasien, wohin alle koreanischen Intellektuelle zum Studium der modernen Wissenschaften gingen und wo

[586] Ebd., S. 246.
[587] Yisang Kim Yunsik-Ausgabe 3, S. 244.

ein transnationaler Kulturaustausch herrschte, ist er auch schon desillusioniert. Das geht aus dem Essay *Tokio* hervor.[588]

Yisang, einer der namhaften modernen Autoren und der *modern boy* mit dem westlichen dandyhaften Lebensstil in der Koloniehauptstadt Kyŏngsŏng der 1930er Jahre, ist von Tokio, dem Inbegriff der Moderne in der damaligen Zeit, enttäuscht. Das bedeutet, dass das reale Tokio seiner Wunschvorstellung nicht entsprach. Es sind erste Eindrücke von der Megastadt Tokio. Aus seiner Sicht findet man ohne Auto hier nicht zurecht, so müsse auch er ein Taxi nehmen. Die Stadt sei voller Bezingestank, die Preise seien hoch. Glitzernde Kaufhäuser in Hochhäusern, in die Yisang sich nicht traut, da er Angst hat, sich darin zu verirren. Das, was er hier wahrnimmt, sind die Begleiterscheinungen oder die Schattenseiten der westlich orientierten Modernisierung. Es sind die Physiognomien der Metropole Tokio, die er als unecht, als "Imitate“ des Westens wahrnimmt. Er, der sich in dem Brief an Kim Kirim am 29. November 1936 "Proletarier" nennt, will lieber heute als morgen zurück nach Kyŏngsŏng, zu dem "gemütlichen Dorf", "wo die Leute gutherzig sind und es sich gut leben lässt" im Vergleich zu dem „ordinären Tokio".[589] Es geht sogar noch einen Schritt weiter; der Moderne gegenüber, die Tokio ihm präsentiert, empfindet er einen Ekel:

> Nirgendwo zieht es mich an. Ein Ekel überkommt mich, so wie die mit der westlichen Oberfläche überzogenen Imitate stinken, die nur Formel sind, sich aber wie echt gebärden.[590]

Hier taucht wieder die Rhetorik der Authentizität auf. Die Moderne, auf die er aus den Physiognomien der Stadt Tokio schließt, sei aus "Imitaten" gemacht, habe also keinen eigenen Wert. Dann ist ihm Kyŏngsŏng lieber, das zwar noch ein Dorf und unterentwickelt, aber von wahrhaftigen Menschen bewohnt sei. Hier schleicht sich ein anders Selbstbild ein als das, was sich in beiden oben erörterten Schriften offenbart hatte. Auch in dem Brief an Kim Kirim, geschrieben in Tokio am 29. November 1936, also nur zwei Monate nach dem offenen Brief an seine Schwester, ist von der *Pose* die Rede, in der er auftritt, als sei er modern:

(O-Zitat Nr. 42)

> Mit besten Willen kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, ein Monster zu sein, das in dem Spalt zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert zerquetscht wird und in Ohnmacht fällt. Um ein perfektes Mitglied des 20. Jahrhunderts werden zu können, fließt in meinen Adern wie eine Drohung viel zu viel seriöse Moralvorstellung aus dem 19. Jahrhundert.

---

[588] Yisang GA 2009, Bd. 4, S. 157. Siehe das Zitat im Kapitel Seoul - Tokio - London, S. 228.
[589] Yisangs Brief an Kim Kirim vom 29. 11. 1936, in Yisang GA 2009, Bd. 4, S. 171.
[590] Ebd., S. 172. Das Zitat im Originalwortlaut: 어디를 가도 구미(口味)가 땡기는 것이 업소그려. 같잖은 표피적인 서구적 악취(惡臭)의 말하자면 그나마도 그저 분자식(分子式)이 겨우 여기 수입이 되어서 진짜 행세를 하는 꼴이란 참 구역질이 날 일이오.

> Aber die Helden der *Gruppe 34* sind makellose Helden im Geiste des 20. Jahrhunderts. Dostojewski ist ihnen schon längst nicht mehr einer der Urahnen. Sie halten irrtümlicherweise auch Yisang für einen des 20. Jahrhunderts. Ich will sie nur nicht enttäuschen und trete in der Pose von einem des 20. Jahrhunderts vor ihnen auf. [591]

Das was Yisang *Pose* nennt, kann man Maske[592] oder Attitüde nennen, im Sinne des Vormachens, was der Andere erwartet, oder wie einer von anderen gerne wahrgenommen werden möchte. Hier gibt er sich als modernen Mann aus, macht also den Mann des 20. Jahrhunderts vor. Das 20. Jahrhundert, also die Moderne, ist für ihn nur eine Maske und vielleicht auch nur eine Rhetorik oder vage Wunschvorstellung, die nirgendwo einer Realität entspricht. So wie das Moderne der internationalen Stadt *Tokio*[593] in seinen Augen aus lauter "Imitaten" gemacht zu sein scheint, ist sein Modern-Sein nur eine *Pose*, eine Maske, hinter der sich eine Zwitterexistenz zwischen dem vormodernen 19. und modernen 20. Jahrhundert versteckt.

Es ist ein Selbstbild vom Zwischen-den-Stühlen-Sitzen, das auch in dem Essay *Nach Art des 19. Jahrhunderts* [594] ganz stark zum Vorschein kommt. Während in dem Brief *An mein Schwesterherz Okhŭi und an alle Brüder auf der Welt* der modernen Frau die selbst bestimmte Liebe und damit auch die freie Sexualität eingeräumt wird, steht die Keuschheit der Frau in diesem Essay im Mittelpunkt. Sie gehöre zur Moralvorstellung der Vormoderne, an der aber sein männliches Ego des 20. Jahrhunderts eisern festhalten wolle. Auch hier geht es Yisang um authentische Liebe, die der Frau eine absolute Treue in der Sexualität abverlangt.

Aus den bisherigen Betrachtungen in diesem Kapitel lässt sich schlussfolgern, dass der authentische Künstlertyp des Modernismus und das dezidierte Selbstbild eines modernem Mannes zum Selbstbild eines Mannes wird, der zwischen den Stühlen von Vormoderne und Moderne sitzt. Anstatt auf die „authentische Moderne“ trifft er in Tokio auf die „imitierte Moderne“. Diese von außen gesetzte Moderne kehrt beim Einzelnen wieder als das Maskenhafte in der Erscheinung, das bei Yisang mit seinen Begriffen *Pose* und *Imitate* ausgedrückt wird. In diesem Zusammenhang wirkt der Typ des authentischen Künstlers, hinter dem sich das Nationalprojekt Modernisierung verbirgt, etwas aufgesetzt, ja zwanghaft.

---

[591] Ebd., S. 172 f.
[592] In der Schrift *Unglückliches Erbe* [Pulhaenghan kyesŭng] ist von Maske die Rede. Vgl. Yisang GS, Bd. 4, S. 421.
[593] Ebd., S. 157 ff.
[594] Ebd., S. 101 f.

3. Solipsistische Künstler-Existenz

3.1. Entstehung der Erzählungen

Die beiden Erzählungen *Topographie einer Dunkelkammer* [地圖의 暗室, Chidoŭi amsil][595] und *Betriebsferien und andere Umstände* [休業과 事情, Hyuŏp-gwa sajŏng][596] haben einige Gemeinsamkeiten. Zunächst erschienen sie beinah zeitgleich nach seinem literarischen Erstling "Der 12. 12."(Februar - Dezember 1930) in der Zeitschrift *Chosŏn*, jeweils in der März- und Aprilnummer 1932. Die Entstehungszeit der beiden Erzählungen müsste zwischen 1931 und 1932 liegen. Also fallen die beiden Erzählungen *Betriebsferien* und *Dunkelkammer* in die erste Hälfte der Schreibperiode, in der Yisang insbesondere vom experimentellen Geist inspiriert war.[597] Dieser zeitliche Kontext färbt auch die beiden Erzählungen, die durch eine experimentelle Erzählstruktur und Hermetik gekennzeichnet sind. Dies gilt besonders für die Erzählung *Dunkelkammer*. Yisang veröffentlichte sie unter verschiedenen Künstlernamen: Pigu bei *Dunkelkammer* und Bosan bei *Betriebsferien.* Die beiden Erzählungen haben einsame Künstler als Protagonisten, die in der Abgeschiedenheit ihrer Kunst nachgehen. Aufgrund dieser Gemeinsamkeiten werden die beiden Erzählungen hier in einem Teil behandelt.

3.2. *Topographie einer Dunkelkammer*

3.2.1. Interpretationen in der Yisang-Forschung

In der Yisang-Forschung fand die *Dunkelkammer* wenig Beachtung, das liegt höchstwahrscheinlich an ihrer hermetischen Struktur, die den Leser vor den Kopf stößt. Dies gilt in hohem Maß für die ältere Yisang-Forschung; so verlieren Yi Ŏryŏng und Kim Yunsik nur wenige Worte über diese Erzählung. In seinem Kommentar betont Kim Yunsik lediglich die Verfremdungspoetik, für die die typologische Gestaltung dieser Erzählung steht, nämlich die

[595] Das Kürzel *Dunkelkammer* wird im Weiteren für diese Erzählung verwendet.
[596] Das Kürzel *Betriebsferien* wird im Weiteren für diese Erzählung verwendet.
[597] Vgl. Saekusa Tosikasū (2000), S. 345, positioniert *Dunkelkammer* in die Übergangsphase von der ersten zur zweiten Hälfte der Schreibperiode.

Missachtung der Getrenntschreibung.[598] In seinen beiden großen Yisang-Studien erwähnt er an keinen Stellen diese Erzählung.[599]

Der Yisang-Herausgeber Kwon Yŏngmin, der zu der zweiten Generation der Yisang-Forschung gehört, räumt dagegen der Nicht-Getrenntschreibung keine große Bedeutung ein, da diese damals unter dem Einfluss des Japanischen, das keine Getrenntschreibung kannte, bei den Autoren häufig vorkam. Umso mehr misst Kwon Yŏngmin der Erzählung *Dunkelkammer* einen wichtigen Stellenwert in dem gesamten Erzählwerk Yisangs bei, da erstens in der Erzählung mit den modernistischen Erzähltechniken auf einem hohen Niveau experimentiert werde[600] und zweitens alle Motive und Themen seiner Prosa Eingang fänden.[601] Er nennt *Dunkelkammer* das erste koreanische Erzählwerk, in dem das Motiv *Flaneur* auftritt[602]. Als Erzähltechniken werden das stream of consciousness, das automatische Schreiben[603], die Collage und Montage sowie metafiktionales Schreiben genannt.[604] In dem Protagonisten sieht er ein anonymes Subjekt ohne Eigenschaften in der Großstadt. Unkonventionell ist für Kwon Yŏngmin, dass der Alltag einer anonymen Person also eines Antihelden erzählt wird.[605] Der Protagonist stellt für ihn ein isoliertes Subjekt in der Moderne da, insofern wird hier anhand des Protagonisten das moderne Subjekt dekonstruiert. Mit dem isolierten, in sich gefangenen und dekonstruierten Subjekt gehe die Tatsache einher, dass der innere Monolog überwiegt.[606] Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch die Interpretation von Kim Sŏngsu [607] in produktionsästhetischer Hinsicht. Aber anders als Kwon Yŏngmin liest Kim Sŏngsu in der *Dunkelkammer* ein poetisches Statement von Yisang. Trotz der Realität, die so aussichtslos und finster ist wie in einer *Dunkelkammer*, will Yisang eine poetische Realität schaffen, die im Leben eine Orientierung geben könne.[608] Auch Kim Ju-hyeon sieht das moderne Subjekt als das zentrale Thema der *Dunkelkammer*. [609] Das gespaltene Subjekt sei mit dem Doppelgänger-Motiv dargestellt worden. So sei der Freund des Protagonisten K. niemand anderes als sein Doppelgänger.

---

[598] Vgl. Yisang GA 1989, Bd.2, S. 177 ff.
[599] Vgl. Kim Yunsik (1987) und ders. (1998).
[600] Auch Saekusa Tosikasū (2000), S. 345, vertritt die gleiche Meinung, nämlich dass die Erzählung *Dunkelkammer* sich durch erzähltechnische Raffinesse auszeichnet.
[601] Vgl. Kwŏn Yŏngmin (2009-3), S. 273 f. und 298 f.
[602] Ebd.
[603] Ch'oe (1982), S. 272.
[604] Ebd., S. 273; S. 290; S. 296f.
[605] Ebd., S. 295
[606] Ebd., S. 297.
[607] Kim Sŏngsu (1999), S. 84 ff.
[608] Ebd., S. 93.
[609] Kim Ju-hyeon (1999), S. 234 ff.

3.2.2. Handlungsebenen

Von der äußeren Handlung her ist es eine recht simple Geschichte. Sie handelt von einem bestimmten und exemplarischen Sonntag des schreibenden und malenden Lisang. Dieser steht um zehn Uhr morgens auf, macht sich zurecht, isst um zwölf Uhr, geht am Nachmittag ins Kino, anschließend dann in seine Stammkneipe und kommt nach Hause, setzt sich an den Tisch, schreibt und geht gegen vier Uhr morgens wieder ins Bett.

Erweitert man aber den Begriff der Geschichte auf das innere Geschehen, also auf das was im Bewusstsein des Protagonisten passiert, ist sie alles andere als simpel. Der größte Teil der Erzählung besteht aus Gedankenberichten und erlebter Rede, die für die Darstellung des Bewusstseins geeignet sind. Selbst der Erzählerbericht fungiert hier als Mittel zur Darstellung der Innensicht des Protagonisten Lisang. Dieser ist die Fokalisierungsinstanz, aus deren Sicht erzählt wird. Sichtbar werden die Innensicht des Lisang, seine Gedankenwelt und das, was in seinem Bewusstsein passiert.

So gesehen sind hier zwei Erzählstränge am Werk, die im Erzähldiskurs miteinander verflochten sind. Einmal die Ebene der äußeren Handlung, was der Protagonist leibhaftig tatsächlich tut und was ihm passiert, und dann die Ebene des Innenlebens oder was in seinem Kopf passiert. Das letztere überwiegt, und die Übergänge zwischen den beiden Erzählsträngen sind oft fließend und verwischt. Im Folgenden werden sie analytisch betrachtet.

3.2.3. Der Ich-Erzähler und der Protagonist Lisang

Diese Erzählung beginnt mit einem etischem Auftakt, d.h. ohne zeitliche sowie räumliche Hintergründe wird der Leser sogleich in dem ersten Absatz mit dem Protagonisten Lisang konfrontiert.

(O-Zitat Nr. 43)

> Lange geschlafen, kurz gelegen, oder kurz geschlafen, lange gelegen, wie auch immer, jedenfalls ruht er, von vier Uhr an, dann fünf, sechs, sieben, acht, neun bis zehn, so lange lässt er seine Arbeit liegen, dieser merkwürdige Mensch namens Lisang. Ich kenne ihn, doch will ich mir eine bestimmte Seite seiner Person etwas genauer anschauen. Grell von Pseudosonnen erleuchtete Nacht, herabschießender Regen, er geht hinaus, was wird ihm jetzt passieren, so ohne *raincoat*?[610]

[610] Yisang-Erzählungen (2014), S. 27; Yisang-GW, Bd.2, S. 151.

Hier ist die einzige Stelle, an der der Ich-Erzähler als Person ("Ich") auftritt. Ansonsten ist er ein schwacher Erzähler, der hinter dem Rücken des Protagonisten verschwindet. Also haben wir es hier mit einer personalen Erzählsituation zu tun. Lisang, der Name des Protagonisten, ist als identisch mit dem Namen des Autors anzusehen, da Lisang nur die phonetische Schreibweise des Namen Yisang in den europäischen Fremdsprachen Englisch oder auch Französisch darstellt.

Diese merkwürdige personale Konstellation zwischen Pigu, dem Verfasser der *Dunkelkammer,* und dem Protagonisten Lisang ist verwirrend und dies umso mehr, wenn man noch zwei weitere Punkte bedenkt: Erstens hatte Yisang 1930, also zwei Jahre vor der *Dunkelkammer*, den Roman *Der 12. 12.* unter dem Künstlernamen Yisang veröffentlicht und zweitens steckt hinter dem Autor Yisang sowie dem Pigu die natürliche Person Kim Haegyŏng. Der Protagonist Lisang in der *Dunkelkammer* trägt tatsächlich ähnliche Züge wie der Autor Yisang bzw. wie die natürliche Person Kim Haegyŏng: Auch Yisang war ein enthusiastischer Kinogänger wie der Protagonist in der *Dunkelkammer* und Maler und Schriftsteller zugleich. So evoziert die Namensgleichheit den Autor Yisang als den Verfasser des Romans *Der 12. 12.*

Der Auftritt des Autors in seiner eigenen Erzählung legitimierte oft die Lesart, Yisangs Prosa als seine persönliche Geschichte, also als Spiegelbild seines Lebens, zu lesen. Diese Lesart wurde aber auch oft abgewiesen[611] mit dem Argument, der Ich-Erzähler Yisang oder die Yisang-Figur in seinen Erzählungen seien fiktive Figuren und mit dem Autor Yisang nicht gleichzusetzen.[612] Die Yisang-Forschung bietet einige alternative Versuche, dieses Verwirrspiel zu klären. Kim Yunsik findet die Antwort in Yisangs Biographie und bietet dafür den Begriff *Maske* an: Yisang, der als bürgerlicher Kim Haegyŏng unter einem Minderwertigkeitskomplex litt, wollte unter dem Namen Yisang eine neue Existenz gründen. Alle Ich-Erzähler und Yisang-Figuren seien *Masken*.[613] Auch für Kang Sanghŭi sind die Yisang-Figuren fingierte Ichs [hŏgu-ŭi chaa], und so produziert der Autor Yisang in den Erzählungen die

[611] Kang Sanghŭi (1999b).
[612] Ebd.
[613] Kim Yunsik (1998), S. 67 ff. Er unterscheidet drei Ebenen des Schreibens von Yisang: Auf der 1. Schreibebene sei der Ich-Erzähler (in der Erzählung Flügel) der fiktive Ich-Erzähler, der in einer fiktiven Erzählung vorkommen könne. Auf der 2. Ebene sei eine doppelte Struktur im Spiel, nämlich die Gleichheit des Ichs als Erzähler und Protagonist mit dem Autor Yisang wie in der Erzählung *Letzte Aufzeichnungen*. Die 3. Schreibebene beziehe sich auf die bürgerliche Person Kim Haegyŏng, der als authentische Person Briefe und Essays verfasst hatte. Die 1. und 3. Ebene gehören zu den eingängigen Schreibpraktiken für Prosatexte. Aber die 2. Ebene ist etwas Ungewöhnliches, was man bei anderen Autoren selten findet. Auch für Sin Pŏmsun (2006), S. 22, ist das Masken-Motiv wichtig und von ihm aus interpretiert Sin dann sein ganzes Erzählwerk: Es erzähle von verschiedenen Masken, die in der Kolonialzeit entstanden seien.

Masken-Ichs[614] und "verfälschten Ichs" [uijangjŏgin chaa], und zugleich wird in seinen Erzähltexten der Zeigefinger mit eingebaut, der gerade auf diese *Masken* hindeutet. Diese Doppelstruktur habe mit Yisangs Wunsch nach dem Authentisch-Sein und Selbstschutz zugleich zu tun und gehöre zu seiner spezifischen "bekenntnishaften Erzählstrategie" [chagigopaekjŏk sŏsajŏllyak], so schlummere im Autor Yisang der "authentische innere Kern [chinsilhan naemyŏn]"[615].

Diese biographischen Erklärungen oder auch die Erklärungen für die Namensgleichung als fiktives Phänomen mögen ihre Richtigkeit haben. Solche Kritik erinnert den Rezipienten an den inzwischen zum Allgemeinwissen gehörenden Fiktionspakt. Doch hat darüber hinaus die Namensgleichheit des Ich-Erzählers bzw. des Protagonisten mit dem Autor Yisang keine Bedeutung für die Lektüre seiner Erzählungen?

Die Kritik mit dem Argument des Fiktionspaktes greift hier im Falle von Yisang zu kurz und scheint mir entgegen der Beschaffenheit der fiktiven Welt verwendet zu werden. Zwar kommt die Fiktionalität durch einen Fiktionspakt zustande, den die Gesellschaft als Konvention akzeptiert und ihre Lesegewohnheit demnach ausrichtet, und man müsste den Protagonisten Lisang als fiktive Figur sehen, die in der realen Welt nichts zu suchen hat. Aber die fiktive Welt wird von Versatzstücken gestaltet, die unserer Realität entnommen sind. Das prägnanteste Beispiel dafür sind die Ortsnamen, die in fiktiven Erzählungen integriert werden. Dann ist ein realer Ort, den wir uns als Leser vorstellen, ein Teil der fiktiven Welt. So verhält sich der Protagonist Lisang zu dem realen Autor Yisang. Also ist es dem Leser erlaubt, sich beim Namen Lisang in dem Text den empirischen Autor Yisang vorzustellen. Noch einen Punkt müssen wir berücksichtigen, nämlich dass der Autor Yisang durchaus den Kunstgriff kannte, dass man die authentische Person mit einem Pseudonym verdecken kann, was er bereits in dem Roman *Der 12. 12.* getan hatte. Warum tat er es bei der *Dunkelkammer* nicht? Indizien für die Antwort auf diese Frage finden sich in dem Text selbst. Das sind die Stellen mit dem Motiv des multiplen Subjekts: Das Phänomen des multiplen Subjekts wird im Text an einer anderen Stelle unmittelbar thematisiert:

> 我是二 雖說沒給得三也我是三
> *Ich bin zwei. Bei drei bin ich drei Ichs.*[616]

[614] Kang Sanghŭi (1999b), S. 14.
[615] Ebd.
[616] Yisang-Erzählungen (2014), S. 37; Yisang-GW, Bd. 2, S.161 und Yisang GA 2009, Bd.2, S. 21.

Auch das Spiegelmotiv, das bereits in dieser Erzählung vorkommt und damit Yisangs Spiegelgedichte vorwegnimmt, steht hier in der *Dunkelkammer* im Zusammenhang mit dem multiplen Subjekt. Der Protagonist Lisang sieht sich im Spiegel und sein Spiegelbild als einen anderen Lisang, nur mit identischem Namen, so entsteht ein Verwirrspiel mit dem Lisang und dem gespiegelten Lisang:

(O-Zitat Nr. 44)

> Im Fenster, das sich im Spiegel öffnet, begegnet er einem Lisang – merkwürdig, diese Namensübereinstimmung. Dieser Lisang trägt wie er einen Trainingsanzug, aber anders als er geht Lisang keiner Beschäftigung nach, sodass Lisang ihn am liebsten fragen würde, wo Lisang sich denn den lieben langen Tag herumtreibt.
>
> Wenn er auf Lisang trifft, den Sportlehrer Lisang, begrüßt er ihn höflich, ja geradezu respektvoll, und reibt sein Gesicht an dem Lisangs, das er dann mit einem Handtuch abwischt. Er fragt nicht nach Einzelheiten, nicht danach, wo und was Yisang so treibt.[617]

Nimmt man den gespiegelten Lisang als ein objektiviertes Bild des authentischen Lisang, das von einem anderen Menschen oder von sich selbst wahrgenommen oder dargestellt wird, kann man aus dem Verwirrspiel mit dem Spiegel schlussfolgern, dass es kein objektives Abbild vom Subjekt geben kann. Das rekurriert auf das Unterfangen des bescheidenen Ich-Erzählers, nur "eine bestimmte Seite seiner Person etwas genauer anzuschauen", also nur eine Facette von Lisang darzustellen. Der Ich-Erzähler kann den identischen Namen annehmen, aber der in dieser Erzählung dargestellte oder erzählte Lisang deckt sich nicht vollkommen mit dem authentischen Lisang. Hier springt die Erzählung auf die Metaebene, auf der sie über sich selbst reflektiert. Es ist evident, dass das Verwirrspiel der Namensidentität mit der Selbstreflexivität dieser Erzählung zu tun hat. Es verweist auf die Beschaffenheit ihrer fiktiven Welt, indem die Grenze von realer und fiktiver Welt in Frage gestellt wird. Insofern ist die Namensgleichheit als doppelte Strategie zu sehen. Zum einen ist sie als ein metonymischer Hinweis auf den authentischen Autor Yisang lesbar; ähnlich wie wir uns bei der Erwähnung von New York in einer fiktiven Erzählung das reale New York vorstellen[618], so stellen wir uns den berühmten Autor Yisang vor, wenn wir den Namen Lisang lesen. Zum anderen wird dort nicht ein objektiver Yisang gespiegelt, sondern es ist das multiple Subjekt im Spiel, das gerade die objektive Spiegelung unmöglich macht, was der schwache Erzähler zugesteht.

[617] Ebd., S. 30; ebd., S. 153 f. und ebd., S. 23.
[618] Vgl. Fludernik (2008), S. 52 ff.

3.2.4. Opake Metaphern

Die Erzählung enthält zahlreiche eigensinnige Metaphern, die ich hier als *opake Metaphern* bezeichne, da sie sehr hermetisch sind. Es sind wenige Stellen, in denen die konventionelle Beziehung zwischen dem sprachlichen Zeichen und den bezeichneten Dingen aufrechterhalten wird. An die Stelle der konventionellen Beziehung von Wort und Sache treten die opaken Metaphern, die auf bestimmte Sachen in der Gedankenwelt des Protagonisten anspielen könnten, aber dem Leser oft unverständlich bleiben.[619]

Der Höhepunkt der ungewöhnlichen Metapher ist der sehr assoziationsreiche Titel, der jedoch keinen eindeutigen Sinn hergibt. Im Koreanischen steht das Attributnomen des Genitivs vor dem Bezugswort. So scheint die Reihenfolge der Wörter im Titel, „Dunkelkammer der Landkarte“ [Chido-ŭi amsil, 지도의 암실, 地圖의 暗室] [620], höchst ungewöhnlich, denn im normalen Sprachgebrauch reden wir von einer Landkarte einer bestimmten Region. Dann müsste es „Landkarte der Dunkelkammer" [암실의 지도“ Amsil-ŭi chido, 暗室의地圖] heißen, auf der eine bestimmte Dunkelkammer kartographiert ist. Aber bei der „Dunkelkammer der Landkarte“ [Chido-ŭi amsil, 지도의 암실, 地圖의 暗室] ist das Bezugswort

---

[619] Ein paar Beispiele für die opaken Metaphern aus der Erzählung:
- Grell von **Pseudosonnen erleuchtete Nacht**… Im Originalwortlaut: 태양이 양지쪽처럼 내리쪼이는 밤에. Yisang-Erzählungen (2014), S. 27; Yisang-GW, Bd. 2, S. 151.
- Im **Fenster, das sich im Spiegel öffnet**… Im Originalwortlaut: 거울에 열린 들창. Ebd., S. 30; ebd., S. 153.
- Sein geschäftiger Hintern liefert ihm **eine eigene Astronomie**. So hat er entschieden und hockt nun auf einem Berg nah den Sternen, hat dort ein paar Sonnenstrahlen mit Nägeln befestigt und lümmelt herum. Viel Sand. Und noch mehr Gras. Sein Berg liegt niedriger als die Ebene, liegt in einer Vertiefung. Wäre er ein Zauberer, die Sterne kämen zu ihm herab und auch der Orion wäre dabei. Abwarten. Sein Leben: angefüllt mit unnützen Tätigkeiten, mit Nachäffen und bloßem Schwindel, vielleicht interessant für die Sterne, aber so weit weg von ihm. Ebd., S. 32; ebd., S. 155.
- Er bricht die **Freundschaft mit dem Affen.** Ebd.; ebd.
- Er denkt an ein **Kamel,** mit dem er die Wüste durchquert, in der Wüste müsste etwas zu finden sein, etwas wie ein guter Freund. Er reitet auf dem Kamel. Er wird es töten. Ebd., S. 33; ebd., S. 157.
- Mitten in der Stadt hat man soeben eine **Grabstätte** eröffnet. Hier sind, wie an einem Käfer, Gesichter aus aller Herren Länder versammelt, sie strahlen und schütteln sich vor Lachen. Hier stirbt er, weil er es so will, doch er muss ein zweites Mal **sterben,** dann ein weiteres Mal, und auch danach ein weiteres Mal, und er nimmt all seine Kräfte zusammen und stirbt noch einmal, aber das ändert nichts, immer wieder versucht er zu sterben, letztlich ist kein Ende abzusehen. Mein Gott, hast du ihn etwa verlassen, warum lässt du ihn so oft sterben? Er überlegt sich, wie er dieses Grab aus dem Weg räumen soll, schließlich packt er die Bruchstücke des Grabes in die Jacke, die sich seines Rückens entledigt hat, und trottet davon, sich den Kopf zermarternd, ob Gott denn nichts dagegen unternehme, und wenn doch, was genau er wohl vorhabe. Ebd., S. 35; ebd., S. 159 f.

[620] Der Yisang-Herausgeber und -Forscher Kwŏn Yŏngmin interpretiert den Titel als Anspielung auf die Toilette (Dunkelkammer) und auf das Firmament (Landkarte). In dem düsteren Alltag, für den die Dunkelkammer stehe, könne eine Landkarte nicht taugen, so lautet seine Interpretation. Vgl. Kwŏn (2009-3), S. 299.

die *Dunkelkammer*, das von dem Wort *Landkarte* attribuiert wird. Diese Struktur gibt auf Anhieb keinen ersichtlichen Sinn.

In dem Text selbst ist an zwei Stellen von der *Landkarte* die Rede. Die erste Stelle findet sich am Anfang der Erzählung:

(O-Zitat Nr. 45)

> Auf dem Zimmer lässt er seine Finger loslaufen, in Windeseile huschen sie über die **Landkarte** dahin, zahllose Silberkörper sieht er erglänzen, aber sein Wille treibt sie weiter. Friede breitet sich aus, von wo nur? denn K. ist fort, der hatte sein *bible face* mit kopftuchweitem Blick gestreift. [621]

Die zweite ist am Ende der Erzählung zu lesen:

(O-Zitat Nr. 46)

> Unglückliche Restseele, volle Entschädigung für die ruinierte einsame Jacke, seelische Abrechnung. Er zog sich die Jacke an und ging hinaus auf die Straße. Ein Ereignis so ungewöhnlich, als wäre er ohne Jacke auf der Straße. Pathos im Herzen, ging er die Straße entlang, nur mit Mühe vermochte er einen Gedanken an den nächsten zu reihen. – Nächtliche Enge, kaum ein Weiterkommen möglich – schon immer kam ihm die Nacht dichter, zäher, enger vor als der Tag, aber das war schon in Ordnung – er lief strammen Schrittes mit der im Stich gelassenen Erinnerung, gefolgt von seiner Jacke nebst ihrer einfältigen Seele, die Jacke war hier und da benetzt, er wusste nicht, dass er **eine Landkarte ohne jegliche Legende** bei sich trug, nach der man weder etwas erbauen noch übers Meer segeln konnte. Die unwissende Nacht schob sich, wurde geschoben, er lief in die immer tiefere Nacht hinein, in eine Nacht tief und dicht in Reih und Glied, in Abenteuer hinein, ohne zu ahnen, dass es Abenteuer waren.[622]

In dem O-Zitat Nr. 45 ist er noch zu Hause in seinem Zimmer und lässt seine Finger auf der *Landkarte* laufen. Das O-Zitat Nr. 46 ist einer Stelle entnommen, an der der Protagonist Lisang nach dem Kino in der Stadt spazieren geht. Hier trägt er die Landkarte bei sich, ohne es zu wissen. Sie enthält keine Legende (im Original „ohne Charakterisierung“), und daher kann man nach ihr "weder etwas erbauen noch übers Meer segeln". Demnach gibt sie keine Orientierung, also taugt sie wenig fürs Leben draußen. Jedoch hat sie in seinem Zimmer einen Sinn.[623] So hat die *Landkarte* mit seiner Arbeit zu tun, die er täglich zwischen zehn Uhr abends bis vier Uhr morgens in seinem Zimmer verrichtet. Was für eine Arbeit es ist, erfährt man an zwei Stellen:

(O-Zitat Nr. 47)

> Eine eigenartige Schrift, von der die Menschheit bisher nichts weiß, erscheint ihm einmal so und dann wieder ganz anders, versetzt ihn in ein kurzweiliges Grübeln, wo mag das herrüh-

[621] Yisang-Erzählungen (2014), S. 27; Yisang-GW, Bd.2, S.151. und Yisang GA Bd.2, S. 21.
[622] Ebd., S. 36 f.; ebd., S.160 f. und ebd., S. 29.
[623] Vgl. das vorherige O-Zitat Nr. 47.

ren?, fragt er sich, vielleicht liegt es an der verdammten Trägheit, immer wieder dieselben abgenutzten Kunstgriffe zu verwenden, Stereotype, die bereits beim ersten Durchlesen dem Vergessen anheimfallen. Er wälzt die Wörter hin und her, als wären sie sein Eigentum, dann kommt ihm ein Mensch in den Sinn, zu zwei Gedanken gesellen sich drei Wörter, auch vier oder fünf, und abermals fünf, noch einmal fünf und noch einmal fünf Wörter, letztlich muss er sich ja doch der Zeit und ihrer mörderischen Macht fügen. Ist eine Sache einmal passiert und passé, ist sie hernach zu *Nichts* mehr nutze, das ist ihm klar, dennoch lässt er dieses *Nichts* außer Acht, und auch das ist nichts als eine Makulatur, könnte er sie daher nicht einfach fallenlassen?, (sic) dieser Frage will er sich partout nicht stellen. Gedanken, Wörter, die ihm im Moment einfallen, die er auf der Stelle niederschreibt, zerfallen wenig später in ihre Gliedteile und diese wiederum in weitere Einzelglieder und diese wiederum in weitere Einzelglieder – alles zwecklos, warum sollte er sie jetzt niederschreiben, also lass ich's lieber, denkt er sich, aber schon sind sie niedergeschrieben. Schon lange hingeschrieben. Schon passiert. Lange schon passé.[624]

Das ist ein eindeutiger Hinweis, dass er sich mit Wörtern und Sätzen befasst, also ein Schriftsteller ist. Auch zum Schluss der Erzählung erfährt der Leser etwas über seine Arbeit, der er sich nächtlich in einem Raum widmet:

(O-Zitat Nr. 48)

Ein Blatt weißen Papiers, bunte Stifte in der Hand, öffnet er die Tür, dann die Tür dahinter, und noch eine Tür, noch eine Tür, noch eine Tür, noch eine Tür und noch eine Tür. Hier ist es, denkt er und setzt sich hin, legt das Papier ab und die Stifte darauf. Beginnt zu schreiben in diesem Niemandsland schöner, komplizierter Technik. Jede Nacht ein weites, lichtes Feld, so dass er das Enge, das Dunkle um sich herum vergisst, vollkommen vergisst. Tag für Tag dringt er tief hinein in diese Welt, tiefer und tiefer, noch glaubt er, es wäre ihm ohne Umstände möglich, aus der sich immer mehr vertiefenden Tiefe zum Ausgang zurückzufinden, wiewohl er weiß, dass die Wahrscheinlichkeit dagegen spricht. Dass ihm die Rückkehr aus der Tiefe tatsächlich nicht mehr gelingen sollte – dieser Fall wird wohl niemals eintreten, aber so ganz sicher ist er sich da nicht.[625]

Dieser Raum, in dem er seine Kunst erschaftt, wird als ein *dunkler* und *enger* Raum beschrieben. Es ist ein abgeschlossener Raum, was die Ausdrücke „hinter mehrfachen Türen" und „Niemandsland" nahelegen. Darin wird seine Kunst gemacht, für die er „Stifte", „weißes Papier" und „schöne und komplizierte Technik" braucht. Dort wird durch seine Arbeit etwas Neues erschaffen, was als *ein weites, lichtes Feld* beschrieben wird.

Dieser Vorgang seines Kunst-Schaffens assoziiert genau den Vorgang der Bild-Entwicklung der Photographie in der Dunkelkammer. Das koreanische Wort *amsil* für Dunkelkammer, das in dem Titel enthalten ist, ist nämlich auch im allgemeinen Sprachgebrauch die

[624] Yisang-Erzählungen (2014), S. 28.; Yisang-GW, Bd. 2, S. 152 und Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 22.
[625] Ebd., S. 39 f.; ebd., S.164 f. und ebd., S. 32 f.

Dunkelkammer als photographisches Labor. Die Attribute *eng, dunkel, abgeschlossen* sind typische Merkmale für eine Dunkelkammer der Bild-Entwicklung, und etwas Lichtes und Helles seiner Kunst steht dann für das Bild, das sich hell aus dem dunklen Negativ allmählich herausschält. Hier scheint die Photometaphorik[626] im Spiel zu sein. Die Aussage, dass die Metaphorisierungen der Photographie „seit dem mittleren 19. Jahrhundert ihre Spuren hinterlassen, und in poetoloigschen Reflexionen […] eine oftmals wichtige Rolle [spielen]“[627], bezieht sich auf die europäische Literatur. Dennoch ist die Entwicklung der zunehmenden Visualisierung der Kunstmedien und der Lebenswelten auch in Ostasien zu der zeit nicht zu übersehen. Dies betrifft ebenso die Lyrik, besonders die modernistisch verstandene Lyrik. So auch bei Kim Kirim[628], nach dem bei der modernen Lyrik das Visuelle das Entscheidene sei. Guillaume Apollinaire und Jean Cocteau, die für die visuelle Lyrik standen, spielten für Yisangs Entwicklung eine wichtige Rolle. So ist auch bei Yisang sehr auffallend, dass er sowohl bei der Textgestaltung mit visuellen Elementen arbeitet als auch die visuelle Wahrnehmung thematisiert. Dies betrifft besonders seine Lyrik, die man ohne weiteres als visuelle Lyrik bezeichnen kann.[629] Yisang, der enthusiatische Kinogänger, thematisiert ebenso in dieser Erzählung das visuelle Medium und die Wahrnehmung. Der Protagonist Lisang geht nämlich ins Kino, das hier mit dem Grab metaphorisiert wird. Gerade hier wird in der Erzählung beschrieben, wie die perzeptiven Sinneseindrücke nach dem Hollywoodfilm „The Love Parade“, einem Musical, auf den Protagonisten Lisang so sehr nachwirken, dass dieser danach auf der Promenade musikalisch tänzelnden Schritts beinahe dahinschwebt.

Im Text ist dann von einer „Tiefe“ der Dunkelkammer die Rede, in die er tagtäglich immer tiefer und tiefer hineindringt und vor der er Angst hat. Das ist eine andere Dimension als die oben erläuterte Metapher der Dunkelkammer. Hier scheint die Photometaphorik, die mit der *Dunkelkammer* in dieser Erzählung zusammenhängt, weiterzughen. Nämlich: Die Dunkelkammer oder camera obscura (übersetzt heißt es Dunkelkammer) stehen als Metapher für das Unterbewusstsein.[630] Diese „Tiefe“ des Unterbewussten an dieser Stelle hat somit einen Bezug zur Metaebene dieser Erzählung, in der vorwiegend die inneren Vorgänge des Protagonisten erzählt werden.

[626] Vgl. dazu Schmitz-Emans (2012 b).
[627] Ebd.
[628] Vgl. S. 102 in der vorliegenden Arbeit.
[629] Vgl. Yisang-Gedichte (2005).
[630] Vgl. Blazejewski (2002), S. 80.

Die opaken Metaphern der *Dunkelkammer* und der *Landkarte* zusammen, die der Titel der Erzählung enthält, legen das Selbstverständnis des Protagonisten Lisang als Künstler nahe. In seiner Kunst kartographiert er das Unsichtbare, und er ist Seher des Unsichtbaren. Dafür braucht er eigene bis eigensinnige Techniken und Kunstgriffe.

3.2.5. Multilingualismus

Der Begriff Multilinguralismus bezieht sich auf einer der Schreibtechniken von Yisang. Er war mehrsprachig, beherrschte Koreanisch, Japanisch und Chinesisch (nur schriftlich), konnte auch europäische Sprachen, Englisch und Französisch, lesen. Er setzte diese Mehrsprachigkeit sowohl in der Lyrik als auch in Erzähltexten als Schreibstrategie ein.

Der Multilinguralismus zieht durch sein ganzes Werk durch. Er sticht aber in *Dunkelkammer* besonders ins Auge und gibt der Erzählung ihren eigenen Ton. Beinahe in jedem Absatz kommen Wörter aus den Fremdsprachen Englisch, Französisch und Chinesisch vor. „raincoat“(1),[631] „bible“ (2), „ampoule“(4 und 5), „calendar“ (5), „toothbrush“(6), „skating“, „skirt“(10), „post“(14), „siren“(15), „necktie“, „a little“(18), “cigarette”, “trick” (20), „baiser“(23), “pavement”, “light”, “sports”(24), “door”, „restaurant“(25), „table“(26), “trumph”(27)

An einer Stelle stehen nicht nur Wörter aus dem Französischen, sondern auch ein kleiner Dialog:

> JARDIN ZOOLOGIQUE
> CETTE DAME EST-ELLE LA FEMME DE MONSIEUR LICHAN? [632]
> Hättest du, Papagei, das so nachgeplappert, dann hätte ich
> OUI!
> gesagt, denkt er.

Viele dieser fremdsprachigen Wörter sind heute ganz im täglichen Sprachgebrauch des Koreanischen eingebürgert, müssen jedoch damals ganz exotisch, für manche unverständlich gewirkt haben. Aber „bible“, „ampoule“, „calendar“, „toothbrush“, „post“, „a little“, “trick”, „baiser“, “pavement”, “door”, die sich im Sprachgebrauch seitdem nicht durchgesetzt haben, wirken auch auf den heutigen Leser befremdlich. Das Befremdliche dieser Dinge hat im Text die Wirkung einer Anspielung auf die „Zivilisationsgüter“ und Lebensarten aus dem Westen,

[631] Die Zahlen in den Klammern beziehen sich auf die Absätze.
[632] „Diese Dame ist die Frau von Herrn Yisang?“

die im Zuge der Modernisierung die Alltagskultur in allen Bereichen verändern und die tradierten Formen an den Rand gedrängt haben. Zum Bespiel, ob eine Frau einen *skirt* trug und ihre nackten Beine zeigte oder einen *ch'ima*, den langen traditionellen Wickelrock, war damals ein himmelschreiender Unterschied. Auch in den 1930er Jahren, in denen der westliche Lifestyle zumindest in bestimmten Vierteln von Seoul auf der Straße immer sichtbarer wurde, hatte er sich noch nicht soweit durchgesetzt, dass er vielen nicht mehr exotisch erschienen wäre. So heißt es auch in dieser Erzählung: Es gibt die nackten Beine unter dem *skirt* selten auf der Straße zu sehen[633].

An vier Stellen finden sich Sätze auf Chinesisch:

> 離三茅閣路到北停車場 坐黃布車去
> *Hinterm Strohdachhaus geht's nach draußen, zum* Lokus[634]
>
> 你上那兒去 而且 做甚磨
> *Nisang, wo willst du hin, was hast du vor*? [635]
>
> 活胡同是死胡同 死胡同是活胡同
> *Im Leben der Tod, im Tod das Leben*[636]

Die Stellen auf Chinesisch sind im Text sehr augenfällig durch die Andersartigkeit der chinesischen Zeichen und durch die typographische Hervorhebung. Diese Sätze sind jeweils in einem eigenen Absatz eingelassen und fallen damit besonders auf. Für die heutigen Leser ist die chinesische Schreibung befremdlich, da das Chinesische wegen der Entsinifizierung weitgehend aus der Schriftkultur verbannt ist. Durch den Entkonfuzianisierungsprozess, der schon Ende des 19. Jahrhunderts in Korea einsetzte, und durch die die Hangŭl- Bewegung[637], befand sich die alte Schriftkultur im Chinesischen schon damals im Rückzug. In der Öffentlichkeit (Zeitungen, Zeitschriften) hatte sich in den 1930er Jahren die koreanische Schrift soweit durchgesetzt, dass das Chinesische seine Anwendung nur noch in der Verschriftung einzelner Wörter fand, aber nicht mehr auf der syntaktischen Ebene. In dem literarischen Feld hatte sich die koreanische Schrift voll durchgesetzt. Es war in den 1930er Jahren eine Selbstverständlichkeit, dass die Schriftsteller auf Koreanisch schrieben.

Vor diesem kulturellen Hintergrund wirkt die Umgangsweise Yisangs mit dem Chinesischen eigenwillig. Es ist eine ästhetizistische Umgangsweise, in der das Materielle der Zeichen vordergründig wird, worauf Kim Yunsik zurecht hingewiesen hat: Der Autor Yisang

[633] Yisang-Erzählungen (2014), S. 28.; Yisang-GW, Bd. 2, S.152.
[634] Ebd., S. 27.; ebd., Bd. 2, S. 151.
[635] Ebd., S. 30.; ebd., S. 154.
[636] Ebd., S. 35.; end., S. 158.
[637] Vgl. Kapitel 2.2 *Homogenisierung der Nationalsprache - Han'gŭl-Bewegung.*

habe die Sprachen einschließlich der Zahlen und noch andere technische Sprachen als Material für den spielerischen Umgang verstanden. So sind die chinesischen Sätze wie fremde Versatzstücke im Text eingebaut. Die Leser stolpern an solchen Stellen, wodurch die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Zeichen selbst gelenkt wird.[638] Dies gilt ebenso für Zahlen, die in Yisangs Werk, besonders in der Lyrik, oft auftauchen. In dieser Erzählung werden die Zahlen auf dem Kalender in ihrer typographischen Form, also auf der Ebene des Bezeichnenden wahrgenommen. Die Ebene der Bedeutung tritt in den Hintergrund. Diese Art Wahrnehmung wirkt wie eine Magie, erweckt die Zahlen zum Leben und verleiht ihnen zudem eine erotische Dimension[639]:

(O-Zitat Nr. 49)

> Zwei schemenhafte Ziffern sind in zärtliche Umarmung miteinander verschlungen, er muss über sie lachen, erst recht, als sie ihn nachäffen und ihm lachende Blicke zuwerfen.[640]

3.2.6. Lektüre und Erosenko als Namenszitat

Die Lektüreerfahrung des Protagonisten ist einer der wichtigen Faktoren in dieser Erzählung. Es fällt der Name *Erosenko* als Lektüregegenstand. Erosenko, ein Schüler Kropotkins (1842-1921), anarchistischer Pazifist und Esperantist, war damals in Ostasien bei Intellektuellen eine berühmte Persöndlichkeit. [641] Das Wissen von der Evolutionstheorie, Jehova, Astronomie sind indirekte Hinweise auf die vorausgegangene Lektüre. Auch der Hollywoodfilm „The Love Parade“ gehört hierher.

---

[638] Vgl. Kim Yunsik (1998), S. 22 ff. In seiner frühen Yisang-Studie hat er das Spielerische als Schreibtechnik des Manierismus [kigyojuŭi] kritisiert. Vgl. dazu auch Kim Yunsik (1987), S. 204 ff.

[639] Ein Beispiel aus dem Alltag Yisangs, das diese ästhetizistische Umgangsweise mit den Zahlen verrät, ist der Name eines seiner kurzlebigen Cafés, nämlich Café 69, das zwei umschlungene Menschen assoziieren kann.

[640] Yisang-Erzählungen (2014), S. 30.; Yisang-GW, Bd. 2, S.153 und Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 23.

[641] Vasilij Erosenko (1890-1952), russischer Dichter, ging 1915 auf Einladung des japanischen Esperanto-Verbandes nach Japan und hatte dort großen Einfluss auf die Esperantobewegung im damaligen Ostasien. Er schloss Freundschaften mit ostasiatischen Intellektuellen, die dem Denken Kropotkins nahestanden. Erosenko ist in Japan und China noch immer präsent, seine Kindermärchen werden bis heute in Japan gelesen. Das Bild *Porträt des Herrn Erosenko*, gemalt 1920 von dem bedeutenden japanischen Maler Nakamura Tsune (中村 彝·, 1887~1924), hängt im Nationalkunstmuseum in Tokyo. Kim Ansŏ und noch ein paar andere koreanische Intellektuelle lernten 1916 in Japan Esperanto und brachten es nach Korea. 1920 bot der Dichter Kim Ansŏ in Seoul Esperanto-Kurse bei YMCA an. Er schrieb Gedichte in Esperanto, andere Schriftsteller wie Hong Myŏnghŭi sogar Romane und Erzählungen. Schon in den 1920er Jahren wurde das Märchen *Zum Regebogenland* von Erosenko durch O Ch'ŏnwŏn übersetzt. Vgl. dazu auch Yi Kyŏnghun (2000), S. 85.

Die Lektüre und der Film bleiben nicht äußerlich, sondern greifen im hohen Maß in sein Denken und Bewusstsein formal und inhaltlich ein. Nach der Lektüre über *Erosenko* befestigt sich seine Ansicht, das Vergangene sollte man vergangen sein lassen. Der Gedanke des Protagonisten an die mögliche Erosenko-Lektüre löst bei ihm sofort Assoziationsketten aus:

(O-Zitat Nr. 50)

> Er könnte beispielsweise Erosenko lesen. Aber er sieht. Warum hat er Augen, die mich nicht sehen können. Lieber sähe er. Das eingenommene Frühstück rutscht durch die Speiseröhre und gelangt, ob verdaut oder nicht, in Erosenkos Hirn, drängt in der gewohnten Rutschbewegung vorwärts, ohne sich dem Zeitbegriff zu widersetzen. Es ist unerträglich, sein Frühstück einem fremden Hirn zu überlassen, denkt er, also nimmt er sich vor, es nicht zu tun, also tut er es nicht. Bald findet er, was er sucht, bald vergisst er, was er gefunden.
> Die Sonne wird schlafwarm sein. Sie wird niederprasseln. Der Mensch wird hüpfen wie ein Käfer. Es wird warm werden. Er wird hinfallen. Schwarze Bluttropfen werden klirrend auf den Boden fallen und zerbrechen. Sie werden am Boden haften bleiben. Es wird riechen. Es wird festtrocknen. Der Mensch wird seine Haut schwarz beschichten. Der Mensch wird sich stoßen. Es wird klirren. [642]

Erosenko war als Kleinkind erblindet.[643] Darauf spielt diese Stelle an: "Aber er sieht. Warum hat er Augen, die mich nicht sehen können. Lieber sähe er." Also trotz dessen Blindheit hält Lisang Erosenko für einen Seher und scheint zu bedauern, dass er ihn nicht persönlich kennenlernen kann. Diese Stelle spricht für seine Sympathie für die antinationalistisch-anarchistisch-pazifistischen Ideen Erosenkos.[644] Seine Gedanken an Erosenko vermischen sich aber mit der Gegenwart des Protagonisten, der gerade frühstückt. Beim zweiten Absatz im O-Zitat Nr. 50 scheint auch eine solche Art von Vermischung im Spiel zu sein. Dieser Absatz erinnert an eine bekannte Erosenko-Episode.[645] Überliefert ist eine kleine Anekdote, die seine Einstellung gegen das damals verbreitete Rassendenken verdeutlicht. Einen rassistischen Lehrer soll er mit folgender Frage in Verlegenheit gebracht haben: "Sie sagen, dass die Menschen mit schwarzer Hautfarbe weniger zivilisiert sind als die mit weißer Farbe. Ist es denn so, dass die Weißen, wenn ihre Haut im Sommer durch die Sonne gebräunt wird, dann weniger zivilisiert sind?" Der zweite Absatz im Zitat scheint auf diese Episode anzuspielen. Um diese Hypothese als wahr bzw. evident festzulegen, haben die assoziativen Sätze zu wenig Realitätsbezug. Diese zeigen lediglich, worum seine Gedanken kreisen. Sie scheinen sich aber nirgendwo festzulegen, bleiben Assoziationen und werden damit in der Schwebe gehalten.

---

[642] Yisang-Erzählungen (2014), S. 31.; Yisang-GW, Bd. 2, S.154 und Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 24.
[643] Die Episoden sind entnommen von Pak Noja (Vladimir Tikhonov): Der gute Mensch Erosenko [‚ch'akhansaram' Erosenko], in: ders. (2007), S. 368 f.
[644] Vgl. dazu Müller, Gotelind (2001), S. 492 ff.
[645] Vgl. Pak Noja (Vladimir Tikhonov): ebd.

Was hier an der Erosenko-Stelle deutlich wird, ist ein typischer Kunstgriff Yisangs, der mit seinem intertextuellen Schreiben zu tun hat. Ein Namenszitat, hinter dem sich eine ganze Epoche oder ein gesellschaftliches Phänomen verbirgt, löst Assoziationen bei den Figuren aus, die aber im Text selbst nicht erklärt werden. Dadurch wird der Text in Richtung außertextueller Bereiche erweitert, vorausgesetzt, dass der Leser das, was sich hinter dem Namenszitat verbirgt, nachgehen möchte, um den Text besser zu verstehen. Solche Namenszitate nenne ich in Anlehnung der Definition der Metonymie von Fludernik[646] die *intertextuelle Metonymie*, da ein Namenszitat als ein Teil für ein ganzes Phänomen steht.

Dieser Kunstgriff der *intertextuellen Metonymie* findet sich beinahe in jeder Erzählung Yisangs: Die *Börsenagentur* [ch'uiinchŏm] in der Erzählung „Treffen Spinnen Schweine" ist so eine. Hinter diesem einzigen Begriff stehen die Auswüchse, die durch die Einführung des Kapitalismus und die Ökonomisierung der Gesellschaft im kolonialen Korea entstanden waren. Seit der Hälfte der 1920er Jahre blühten Spekulationsgeschäfte an den Terminbörsen und im Sektor der Goldminen. Die Koreaner, Koloniebürger und meistens Niedriglohnempfänger, besaßen weder Kaufkraft noch Kapital. So ergriffen sie die Spekulationsgeschäfte, um mit Glück Kapital zu erlangen. Es wurden oft unwissende Bauern zu Börsenspekulanten, die ihr Land, ihre Existenzgrundlage, zu Geld machten. Die Zeitungsartikel dieser Zeit sind voll von Berichten über dubiose Charaktere, die über Nacht Millionäre wurden oder in den Ruin stürzten. Diese gesellschaftlichen Verhältnisse stehen hinter der *Börsenagentur* in der Erzählung Yisangs. Auch in der Erzählung *Flügel* gibt es mehrere Stellen mit der *intertextuellen Metonymie*: der Bahnhof der damaligen Kolonialhauptstadt Kyŏngsŏng, das Kaufhaus Mitsukoshi. In der Erzählung sind sie scheinbar als Lokale, an denen der anonyme Ich-Erzähler verweilt, eingebaut.[647] Sie verweisen jedoch als ein Teil des Ganzen auf die damaligen gesellschaftlichen Verhältnisse, die in der Erzählung nicht explizit in der Hinsicht weiter ausgeführt werden.

Dieser Kunstgriff ist produktionsästhetisch gesehen wie eine Scharnierstelle, an der der Text sich zum Gesellschaftlichen hin öffnet. Rezeptionsästhetisch gesehen ist so ein Namenszitat ein Wink an den Leser, dem dahinter verborgenen Phänomen bzw. Text nachzugehen und dadurch die verborgenen Ebenen des Textes zu entschlüsseln. Sicherlich ist das nicht als Programm des Autors aufzufassen, sondern als ein im Text intendiertes Potential oder als

[646] Fludernik (2008), S. 68.
[647] Vgl. zu weiteren Ausführungen: Yang (2014), S. 212 ff.

im Text implizierten Lesemodus. Darauf komme ich später im Zusammenhang mit anderen Erzählungen wieder zurück.

3.2.7. Mimesis an die Bewusstseinsformen

Aneinanderreihungen von Nomen[648] sind Assoziationsketten, die vorsprachliche Bewusstseinsformen nachzuahmen scheinen. So werden auch die zäsurlosen Ströme der Gedanken durch die typographische Gestaltung des Textes nachgeahmt. Dies geschieht durch Weglassen der Punkte innerhalb der Absätze und Absatzbrüche mitten im Satz an vier Stellen.[649]

Die Synästhesie oder ästhetische Wahrnehmung der Welt gehört ebenso zur Mimesis der Bewusstseinsformen. Die akustisch vernehmbare Sirene löst sehr lebhafte visuelle Assoziationen aus. Ferner duftet die Müdigkeit und ist zugleich anfassbar.

(O-Zitat Nr. 51)

> Die Mittagssirene strahlt wie Gummischläuche, auf deren Eigensinn antwortet das dumpfe Klopfen der Tempelglocken. Er sieht die niederfallenden Glockenklänge herumhüpfen wie Gummibälle. Zuletzt, auf einem Hügel, umschlingen sich Mittagssirene und Tempelglocken, purzeln herunter und zerstreuen sich in alle Richtungen. Wie ein Dorftrottel steht er da und betrachtet staunend den eigenen Kot, dann legt er sich auf die grüne Wiese, seine duftende Frühjahrsmüdigkeit hin und her schiebend wie Abakuskugeln. Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben, acht, sieben, sechs, sieben, sechs, fünf, vier, fünf, sechs, sieben, acht, neun, acht, neun, acht, neun.[650]

Die Wiederholung bestimmter Wortsegmente wird im Text an mehreren Stellen eingesetzt. Es geht es um den Automatismus, der sich beim Formulieren der Gedanken einstellt. Sobald ein Gedanke auftaucht, kommen mehrere Assoziationen auf, die sich mit den Wörtern für diesen Gedanken verbinden. Das wiederholte Aufzählen der Zahlen im Zitat Nr. 51 imitiert das eintönige Einnicken des Protagonisten. Das Wort „sterben“, das als Metapher fürs Eintauchen in den Spielfilm im Kino eingesetzt wird, wiederholt sich.[651] Das wiederholte Sterben versinnbildlicht seinen wiederholten Kinobesuch und damit seine Liebhaberei. Im O-Zitat Nr. 52 geht es um die Imitation und das Nachäffen oder das wiederholte Wechselspiel des Nachäffens und des Nachgeahmten:

(O-Zitat Nr. 52)

> Er bricht die Freundschaft mit dem Affen. Der Affe äfft ihn nach, er äfft den Affen nach, das Nachäffen äfft das Nachäffen nach, das das Nachäffen nachäfft, das das Nachäffen nachäfft,

[648] Vgl. Yisang-Erzählungen (2014), S. 35 f.
[649] Vgl. ebd., S. 32 ff.
[650] Yisang-Erzählungen (2014), S. 33; Yisang-GW, Bd. 2, S.157 und Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 26.
[651] Vgl. das vorherige Kapitel 5.2.2.3. *Opake Metaphern* dieses Teils.

> das das Nachäffen nachäfft. Er war so beschäftigt, dass er nicht nach dem Affen geschaut hatte, und ist hierhergekommen. Bei dem Gedanken, der Affe habe ihn vergessen, genau wie er den Affen, krampft sich sein Herz zusammen. Affe, du bist mit der Gabe, Menschen nachzuäffen, auf die Welt gekommen und meinst, der Mensch solle dich nachäffen; wenn ich es tue, sagst du wieder, der Mensch soll dich nachäffen, wenn ich es tue, sagst du es wieder, wenn ich es tue, sagst du es wieder, auch wenn ich es tue, auch wenn ich es tue, es tue, sagst du es immer wieder, immer wieder. [652]

Die Wiederholung als Stilmittel wirkt überzeichnend und suggeriert eine unbewusste Angewohnheit oder sogar Obsession, indem diese durch die insistierende Wiederholung der Wörter im Text buchstäblich raumgreifend in Szene gesetzt werden.

3.2.8. Das Motiv der Zeit

Die Zeit ist das am häufigsten wiederkehrende Motiv innerhalb dieser Erzählung. Sie ist das Leitmotiv, sofern sie die Struktur dieser Erzählung trägt, denn sie beginnt mit dem Zeitplan des Protagonisten und endet mit der Zeitangabe, wann er sich schlafen legt. In der ganzen Erzählung drängt sich die Zeit immer wieder in das Bewusstsein des Protagonisten. Die Uhr schlägt, beinahe obsessiv denkt er an die Uhrschläge:

(O-Zitat Nr. 53)

> Mag die Uhr drei Mal schlagen, na gut, und drei Minuten später noch mal, also in dreiundsechzig Minuten, was soll's, da beginnt sie, die tolerante Zeit, Uhrschläge sind ihm dann sowas von egal.[653]

(O-Zitat Nr. 54)

> Vier – eins, zwei, drei, vier, wie schön wär's, wenn die Uhr jetzt entschlossen vier schlüge, sie tut's aber nicht, eins und zwei und drei sind bestimmt schon dahin, wie auch das Leben irgendwann vorüber sein wird [...] [654]

Der Kalender zeigt den Sonntag mit roten Zahlen an, die Sirene heult am Mittag. Auf diese Weise erinnern diese Zeitanzeiger ihn immer an die Zeit.

(O-Zitat Nr. 55)

> Heute ist das Datum auf dem *calendar* rot angelaufen, gegen diesen Tagbestand, verursacht vom Hersteller wie auch von dem, der das Kalenderblatt abreißt, ist kein Widerstand möglich. K, ein guter Mensch, weiß das Identische seiner Kalenderfarben mit seinen eigenen zu schätzen, zum Beispiel warnt es ihn: Achtung Rot!, was ihn immer ziemlich auf Trab bringt.[655]

[652] Yisang-Erzählungen (2014), S. 13 f.; Yisang-Erzählungen (2014), S. 156 und Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 25.
[653] Yisang-Erzählungen (2014), S. 28; Yisang-GW, Bd.2, S. 152 und Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 22.
[654] Ebd., S. 40; ebd., S. 165 und Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 33.
[655] Ebd., S. 29; ebd., S. 153 und Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 23.

Das ist die identische und messbare Zeit, die zum pragmatischen Nutzen von und für Menschen gemacht ist, und er kann sich ihr nicht entziehen. Sein Körper, der der Müdigkeit verfällt, verweist auf den unausweichlichen Tod, der ihn immer verfolgt, und erinnert ihn an seine begrenzte Lebenszeit:

(O-Zitat Nr. 56)

> Allmählich spürt er seinen Rücken. Der Tod ist hinter mir her, aber das soll ihn nicht beeindrucken. Wenn der Tod so schwer ist, so gewichtig, überlässt er ihm am besten den mickrigen Rest seines Lebens, das wäre die hygienischste Lösung, denkt er, die sauberste Lösung, eine Zeit des Genießens wie niemals zuvor. Er zerbricht sich den Kopf, ob er den Tod ertrüge oder nicht. Der Tod wird ihn einholen, wie stets, gleich ob er sich nach der Regel des Parallelogramms fortbewegt oder nach dem Boyle-Charles-Gesetz. Der Tod schiebt ihn vorwärts.[656]

Die „Macht der Zeit“ [657] schreibt sich auch in die Schrift ein, indem die Zeit eine ungreifbare, amorphe Größe erst in dem Geschriebenen als etwas bereits Vergangenes sinnfällig wird. Der unausweichlichen „Macht der Zeit“ bietet er die Stirn, einmal indem er versucht, nur im Präsens, also nur im Jetzt zu leben[658], während die Zeit nur als vergangene Größe erfahrbar ist. Zum anderen gestaltet er seine Zeit nach seinem Eigensinn außerhalb der gesellschaftlich organisierten Arbeitszeit. Wie der Erzähler uns im Auftakt berichtet, ist sein Tagesablauf nicht nach dem gesellschaftlich organisierten Arbeitsalltag ausgerichtet. In diesem Sinn sagt Lisang, dass seine Zeit sinnentleert sei, d.h. nicht *sinnvoll* nach dem kapitalistischen Maßstab der Produktion genutzt wird. Er schläft noch und geht seinem Schlendrian nach wie dem Sinnieren auf dem Klo, Kino- und Spaziergang, wenn die Normalbürger schon längst arbeiten. Dazu gehört auch der Halbschlafzustand, der mit dem Zwielicht verglichen wird. Er leidet nämlich unter einer Schlafstörung. Seine Tätigkeit, der er nachts nachgeht, ist mit seinen Worten ebenso eine „sinnlose Tätigkeit“, die die anderen Menschen „schrecklich“ finden würden. Seine Zeit ist subjektiv erfüllte Zeit, die aus Malen, Schreiben besteht. Die andere Variante der privat gestalteten Zeit jenseits der Arbeitswelt ist der Schlaf, die er „tolerante Zeit“ nennt, anscheinend im Vergleich zur rigorosen Zeit nach der Uhr oder sonstigen oben genannten Zeitverrichtungen.

---

[656] Ebd., S. 34; ebd., Bd. 2, S. 158 und Yisang GA 2009, Bd.2, S. 27.

[657] Ebd., S. 28; ebd., S. 152 und Yisang GA 2009, Bd.2, S. 22; im Original: 시간이라는 것의 무서운 힘.

[658] Vgl. Yisang-Erzählungen (2014), S. 34 und Yisang GW, Bd. 2, S.158. Auch in der Erzählung „Treffen Spinnen Schweine“ wird über den Protagonisten gesagt: „[…] sorge dich nicht um den morgigen Tag, so lautet doch schon der Satz eines Weisen. Völlig richtig, keine Frage. Nur im Heute leben, voll und ganz.“ Yisang-Erzählungen (2014), S. 53.

[659] Gewiss erlaubt die Erzählung andere Lesarten.

Ein anders Problem der Zeit taucht im Zusammenhang mit der Kunstthematik auf. Sie wurde oben mehrfach angesprochen. Dann im O-Zitat Nr. 47 werden seine Reflexionen über die Schrift und das Verhältnis der Kunst zu der Zeit und den Gedanken berichtet. Die abgegriffenen Wörter, die wir gewohnheitsmäßig benutzen, sind unzulänglich, denn zu einem Gedanken kommen immer zwei, drei und mehr mögliche Wörter und Assoziationen hinzu. Es geht um das Verhältnis der Gedanken, Assoziationen zu Wörtern. Die Wörter sind träge, denn sie sind viel langsamer als die Gedanken und Assoziationen, die im Kopf vorbeihuschen. Zudem hat die gemeine Sprache sozusagen eine hypotaktische Struktur, die der Linearität der mechanischen Zeit entspricht, während die Gedanken und Assoziationen simultan im Kopf entstehen und dadurch parataktische Struktur, d. h. mehrfache Tiefenschicht haben. Also stehen sie in einem inkommensurablen Verhältnis, d.h., die gemeinen Sprachen sind nicht geeignet, die gemeinsprachlich noch nicht abgestutzten Gedanken im Bewusstsein auf die Form zu bringen. Deshalb ist auch von einer *ganz neuen Schrift* die Rede, die die Menschheit noch nicht kennt.

3.2.9. Künstler als Kartograph des Unsichtbaren

Die Ergebnisse der oben vorgenommenen Analyse erlauben folgende Semantisierung der Erzählung *Dunkelkammer*.

Es handelt sich um eine selbstreflexive Erzählung. Anhand der oben erläuterten Erzählstrategien, Sprachmittel und Motive werden die Künstlerexistenz und seine Arbeit reflektiert.[659] Die Kunst-Thematik ist hier in der Erzählung sowohl auf der Ebene des Erzähler- und des Erzähldiskurses angesiedelt, meistens in Form von Gedankenberichten, als auch auf der metanarrativen Ebene. Man kann von der Verortung der Kunst und seiner Existenz sprechen, die sich an dem Selbstentwurf des Protagonisten Lisang entäußert.

Der Protagonist Lisang ist ein Individuum der Moderne, das die metaphysischen Weltanschauungen hinter sich gelassen hat. Das Vergangene, also die tradierten Werte, will er vergangen sein lassen. Doch die westliche Religion, wofür im Text „Jehova“ steht, gibt ihm keinen Halt, und auch die Wissenschaften wie Evolutionstheorie, Astronomie, die damals ins Land kamen, bieten ihm keine Grundlage für die Welterklärung und seine Existenz. Dieses „obdachlose“ und zugleich freie Individuum muss sein Subjekt aus sich selbst ergründen und setzt dafür auf die Kunst.

[659] Gewiss erlaubt die Erzählung andere Lesarten.

Seine Kunst ist in vieler Hinsicht eine emphatische. Sie ist eine ganz *neue Kunst*, worauf Lisangs Reflexion über die "neue Schrift" schließen lässt. Sie zeichnet sich durch hohen Autonomieanspruch aus und arrangiert sich nicht mit der Realität. Sie ist amimetisch, bildet die Realität nicht ab und bietet damit dem Publikum keine Identifikationsmöglichkeit an. Es ist eine Kunst, die den normalen Leser vor den Kopf stößt. Sie schreckt ihn ab. Dennoch erhebt sie einen Erkenntnisanspruch. Der Erkenntnisanspruch seiner Kunst schöpft sich daraus, dass in ihr Unsichtbares sichtbar gemacht wird. Seine Kunst bringt eine Realität zutage, die unseren bloßen Augen unsichtbar ist. Dafür stehen zum einen die im Titel angelegten Metaphern *Landkarte* und Dunkelkammer zum anderen die Anspielung auf Erosenko als sehenden Blinden. In seiner Kunst werden die Innensicht, seine Gedankenwelt, Assoziationen und Bewusstseinsbewegungen im vorsprachlichen Stadium aufgezeichnet. Dafür wird eine Reihe von Kunstgriffen eingesetzt: Synästhesie, Assoziationsketten, die die Visualisierung bestimmter Ideen freisetzen. Dann exzessive Wiederholung der Wortsegmente, parataktische Reihung der Wörter und Episoden, typographische Gestaltungen wie punkt- und zäsurlose Absätze und Multilingualismus. In gewisser Hinsicht trägt auch die Reflexion über die Unzulänglichkeit der Sprache dazu bei, dem Leser ahnen zu lassen: Es gibt noch etwas, was nicht versprachlicht werden kann.

So ist seine Kunst der Subjektivität des Individuums verschrieben. Das extreme Sinnbild dafür ist seine Fäkalie als seine Wissenschaft. Er stellt zum Beispiel die Astronomie gleichwertig mit seiner fäkalen Ausscheidung, die das Alltägliche des Individuums versinnbildlicht. Nicht die weltbewegenden Fragen, sondern der Alltag des Individuums rückt ins Zentrum seiner Kunst. Dies geht mit der erzählten Zeit konvergent einher, die ca. einen Tag umfasst, genau genommen von 10 Uhr morgens bis ca. 4 Uhr morgens.

Es ist eine spezifische Form der Subjektivität, die in dem Künstler-Entwurf des Protagonisten Lisang im Spiel ist. Sie zeigt sich an dem Phänomen des multiplen Subjekts, das an mehreren Stellen im Text vorkommt. Es entäußert sich ebenso an dem Spiegelmotiv. Dem wird auch durch das Verwirrspiel mit der Namensgleichung vom Autor und dem Protagonisten Rechnung getragen. Zu der Zeit, als *Dunkelkammer* erschien, benutzte Kim Haegyŏng drei Künstlernamen: Yisang, Pigu und Bosan. Nach dem Erklärungsmodell von U. Eco sind Yisang, Pigu und Bosan als seine Schriftsteller-Identitäten zu verstehen und seine natürliche Person Kim Haegyŏng als eine Art Paratext, zu dem sich seine Erzähltexte in unterschiedlicher Weise verhalten. Zu dem Erklärungsmodell von U. Eco hinsichtlich der personalen

Konstellation ist zu erwähnen, dass er nicht nur zwischen dem Autor und Ich-Erzähler, sondern auch zwischen der natürlichen Person und dem Autor bestimmter literarische Texte unterscheidet.[660] Diesen nennt er Modell-Autor (ähnlich wie impliziter Autor), der nichts anders als die Stimme im Text oder der bestimmte Stil der Texte ist. Das ist leicht verständlich, wenn man die Metamorphose der Harry Potter-Autorin Joan K. Rowling heranzieht. Diese wollte ihre Identität als Schriftstellerin von Harry Potter hinter sich lassen, damit sie andere Genres schreiben konnte, und nahm eine neue Schriftstelleridentität unter dem Namen Robert Galbraith an.[661] Das Verwirrspiel mit der realen und fiktiven Welt, das U. Eco in bezug auf E.A.Poe ein "Spiegeltheater" nennt, wird vom Autor Yisang bewusst inszeniert. Das bewirkt zweierlei. Zum einen wird durch das Verwirrspiel der Namensidentität die *Dunkelkammer* selbstreflexiv und reflektiert das Verhältnis von realer und fiktiver Welt. Die Trennung von Fiktion und Realität wird spielerisch in Frage gestellt. Zum anderen wird hier die Unmöglichkeit, der Identität des Subjekts habhaft zu werden, thematisiert, wodurch das identische Subjekt negiert wird. An dessen Stelle tritt das multiple Subjekt.

Insgesamt sind seine Kunst und Künstlerexistenz in einer paradoxen Konstellation verortet. Das drückt sich in den Antinomien aus, in denen die Metaphern *Landkarte* ohne Legende im Dunkeln, das „weite und licht Feld“ in der Dunkelkammer und die Anspielung auf Erosenko als sehenden Blinden angelegt sind. Also ist der Künstler, den der Protagonist Lisang entwirft, ein *Sehender* im blinden Zustand und *Kartograph* im Dunkeln (der *Dunkelkammer*). So ist der Kunstraum ein Freiraum, in dem er sich und seine Subjektivität entfalten kann. Darauf spielt das *lichte* und *weite* Feld als Metapher für seine Kunst und das Erfülltsein durch die künstlerische Tätigkeit an. Durch die Kunst erschafft sich der Protagonist Lisang eine eigene Welt, einen Kunstraum, der zugleich ein Freiraum ist. Dieser ist zwar hinter den "tausendfachen Türen", geschützt vor der Realität, diese Realität draußen ist jedoch nur zeitweise und in begrenztem Ausmaß gebannt. So ist seine Kunst in einer vertrackten Konstellation verortet, einmal in einem binären System von Kunst vs. Realität positioniert, und zugleich ist sie gerade in dieser Realität inkludiert. Der Künstler muss diese Paradoxie und Am-

[660] Eco, Umberto (1994), S. 25 ff.
[661] Vgl. Spiegel Online, Ausgabe vom 4. 12. 2014: http://www.spiegel.de/kultur/literatur/j-k-rowling-als-robert-galbraith-der-seidenspinner-auf-rang-5-a-1006365.html

bivalenz aushalten. Insofern ist er als Künstler ein einsamer Kartograph in einem *Niemandsland*, das sich doch in der Realität befindet.[662] Diese doppelte Verortung der Kunst löst bei ihm, dem Künstler, ambivalente Gefühle aus: Sie befreit, erfüllt, ist aber auch beängstigend und macht einsam.

3.3. *Betriebsferien und andere Umstände*

3.3.1. Interpretation in der Forschung

In der Erzählung[663] *Betriebsferien und andere Umstände* [Hyuŏp-gwa sajŏng 休業과 事情] sieht Yisang-Forscher Kim Yunsik eine stilistische Weiterentwicklung im Vergleich zu dem zwei Jahre früher veröffentlichten Roman *Der 12. 12*. Nach seinem Urteil führten zwei Faktoren dazu[664]: Der Misch-Stil von Chinesischem und Koreanischem, in dem der Roman verfasst wurde, sei in der Erzählung *Betriebsferien* ganz überwunden. Zudem kehre die geometrische Symmetrie, die seinem ganzen Werk zur Grunde liege, hier weiter ausgefeilt hervor. Für Kwŏn Yŏngmin dagegen

(O-Zitat Nr. 57)

> herrscht in dieser Erzählung ein Erzählduktus, der die Grenze der konventionellen Logik und Syntax verschiebt, ein typischer Stil des frühen Yisang. Man kann sagen, dass diese Erzählung den nicht ganz ausgereiften Stil des frühen Yisang wiederspiegelt.[665]

[662] Die vertrackte Situation der Kunst ist durchaus übertragbar auf die der Schriftsteller, die in dem kolonialen Zeitraum schrieben. So könnte der Außenraum, der mit dem Dunklen und Engen konnotiert wird, als damalige Konstellation der Kolonialhauptstadt Kyŏngsŏng, gelesen werden. An der Stelle, wo vom Kunstraum hinter den "tausendfachen Türen" die Rede ist, kommt der Protagonist Lisang etwas lädiert von der reizüberfluteten Innenstadt zurück, die metonymisch für die damalige Kolonialstadt Kyŏngsŏng steht. Der Innenraum, in dem Lisang seiner Kunst nachgeht und auf diese Weise zu sich findet, wären nach diesem Lesemodus tatsächlich die eigenen armseligen vier Wände irgendwo in Kyŏngsŏng. Das darin befindliche Subjekt kann sich jedoch dem Außenraum um sich herum nicht ganz entziehen.

[663] Im Weiteren wird das Kürzel *Betriebsferien* für diese Erzählung verwendet.
[664] Vgl. Yisang GA 2009, Bd.2, S. 162 f.
[665] Vgl. ebd., S. 390, den Herausgeber-Kommentar von Kwŏn Yŏngmin.

Die Erzählung wird von der neueren Forschungsgeneration unter verschiedenen Ansatzpunkten gerne aufgegriffen. Eine Dissertation befasst sich mit ihr unter dem Gesichtspunkt der ostasiatischen Kosmologie der Yin-Yang-und-Fünf-Elemente [ŭmyang ohaengsŏl][666]. Cho Yŏnjŏng, die in ihrem Aufsatz[667] das Doppelgängermotiv in den Texten Yisangs untersucht, verbindet die symmetrische Struktur der personalen Konstellation dieser Erzählung mit der Aufspaltung des Ich in dem Gedicht *Spiegel* und liest diese Erzählung als die erzählerisch abgewandelte Variante des Gedichtes.

Pak Hyŏnsu spricht in seiner Yisang-Studie[668] von zwei Ebenen seiner Texte, die eine bestehe aus Rhetorik und Stilmitteln, die ihn den modernistischen Autor zuordnen lassen, auf der anderen Ebene weisen seine Texte postmoderne Züge auf, wie in der Erzählung *Betriebsferien*, in der besonders über die moderne Hygiene, die damals von der Kolonialherrschaft eingeführt wurde, reflektiert wird. Auch für Kim Yeri[669] sind die moderne Erblehre und Hygiene wichtige Motive dieser Erzählung, und sie nähert sich ihr von der Thematik der Moderne aus an. Mit den Begriffen *Masochist* von G. Deleuze und *Humor* analysiert sie die personale Konstellation der Erzählung. Der Protagonist Bosan vertritt der Lektüre Kims zufolge die instrumentelle Rationalität der Moderne. Diese werde von seinem Antipoden SS besiegt. Dieser Vorgang werde mit der Rhetorik des Humors gestaltet. So erreiche Yisang, sich mit dem Mittel *Humor* aus der Moderne zu befreien, die auch er sich verinnerlicht habe. Dies nennt Kim die besondere (postkoloniale) Art (Strategie) über die Moderne zu reflektieren. Yisang sei der *Masochist* im Sinne von Deleuze.

3.3.2. Erzählanalyse

Die recht ereignisarme Geschichte handelt von zwei Nachbarn, Bosan und SS. Bosan lebt abseits der Gesellschaft, zurückgezogen als alleinstehender Dichter. Tagsüber schläft er oder sinniert und nachts schreibt er – ein Intellektueller. Dagegen ist SS, sein Nachbar, ein einfacher Durchschnittsmensch. Dieser besitzt eine höchst unangenehme Angewohnheit: Er speit hinunter in den Hof Bosans, der sich darüber kolossal aufregt. Andererseits empfindet er beim Anblick des dicken Vaters mit seinem Töchterchen beinahe Mitleid darüber, dass ein Stumpfsinniger zwangsläufig ein neues stumpfsinniges Geschöpf in die Welt setzt. Eines Nachts hört

[666] Vgl. Cho Sŏnsuk (2007).
[667] Vgl. Cho Yŏnjŏng (2006).
[668] Vgl. Pak Hyŏnsu (2003).
[669] Vgl. Kim Yeri (2006).

Bosan seinen Nachbarn singen und ist geradezu verzaubert. Am anderen Morgen steht er zufällig selbst in aller Frühe auf und entdeckt die Welt neu. Doch der fortgesetzt speiende SS bringt ihn wieder zur Weißglut. Als Bosan dann einen scharfen Protestbrief unter die Haustür schieben will, sieht er dort eine fröhlich-bunte Girlande: SS hat Nachwuchs bekommen, ein Söhnchen.

In dieser skurril anmutenden Geschichte ist ein personaler Erzähler am Werk. Damit tritt hinter dem Protagonisten Bosan zurück. Nur am Anfang, am Ende und sporadisch an wenigen Stellen ist er vernehmbar. Die Sachverhalte werden durch den Erzähler vermittelt und dadurch objektiv autorisiert. Für überwiegende Teile der Erzählung aber ist die Perspektive des Protagonisten Bosan von Bedeutung. Dieser ist die Reflektorfigur bzw. der Fokalisator[670], durch dessen Stimme der Leser die Außenwelt, Geschehnisse oder Eigenschaften der Figuren vernimmt.

Die Sätze, in denen der Erzähler Bosans Gedanken und Verhalten berichtet, gehen übergangslos in Monologe und erlebte Rede Bosans, über. So überwiegen Gedanken, die sich auf der Bewusstseinsebene Bosans abspielen, Monologe und erlebte Rede, die die innere Stimme und die Innenwelt Bosans sprach-mimetisch darstellen.

(O-Zitat Nr. 58)

> Warum speit einer so dreist in des Nachbars Hof? Was muss im Kopf eines solchen Menschen vorgehen, dass er überhaupt auf die Idee kommt, auf ein fremdes Grundstück herunterzurotzen? Unerklärlich für Bosan; er dachte: und wenn ich das vielleicht einmal selbst ausprobiere? Mich also an sein Fenster stelle und mich hinauslehne? Ob auch ich dann nicht anders kann, als hinunterzuspucken in meinen Hof? Doch er tat nichts dergleichen, und sein Ärger, seine Wut über das abstoßende Verhalten des SS hielten unvermindert an.[671]

Die Figurenkonstellation ist auf einer binären Struktur angelegt. Dies wird am Anfang der Erzählung schon durch den Erzähler angedeutet:

(O-Zitat Nr. 59)

> Seit drei Jahren, so lange zog sich das schon hin, gingen sie sich aus dem Weg, ging jeder in die eigene Richtung. Tagaus, tagein, lediglich durch eine Mauer getrennt, und ohne dass ihre Köpfe sich zunickten zur Begrüßung, wenn sie sich sahen, verbanden sich ihre Lebensfäden zu einem lockeren Knoten und lösten sich wieder. Ein amüsantes Schauspiel, das Ganze.[672]

Diese binäre Figurenkonstellation hat mit den gegensätzlichen Lebensumständen der beiden Nachbarn zu tun, die vom Erzähler hier als "Lebensfäden" bezeichnet werden. Der Nachbar

[670] Vgl. Genette, Gérard (2010³) S. 121 ff. und Fludernik, Monika (2008²), S. 45 f.
[671] Yisang-Erzählungen (2014), S. 9; Yisang GW, Bd.2, S. 166 und Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 34.
[672] Ebd.; ebd.; ebd.

SS ist nämlich Familienvater und scheint ein normales und durchschnittliches Mitglied der Gesellschaft zu sein. Bosan dagegen ist einsamer Dichter und führt ein vom normalen Arbeitsalltag völlig abgekoppeltes Dasein, was sein Tagesablauf zeigt. Er steht gegen zwei oder drei Uhr am Nachmittag auf und schreibt nachts Gedichte.

In dieser binären Konstellation spielt die Spuckattacke eine wichtige Rolle. Sie ist das Leitmotiv der Erzählung. Die Situation von SS als Spuckendem auf der einen Seite und Bosan als mit der Spucke Attackiertem auf der anderen Seite bringt die binäre Figurenkonstellation ins Rollen. Die Spuckattacke von SS ist der Auslöser für die Hasstriaden, Mutmaßungen und volkspädagogischen Reflexionen von Bosan, in denen erst die binäre Struktur richtig aufgebauscht wird. Dass SS in den Hof Bosans herunter spuckt, ist eine Tatsache in dieser erzählten Welt. Aber warum er spuckt, was SS wirklich ist, erfährt der Leser genauso wenig wie Bosan. Die gegensätzlichen Eigenschaften der beiden Nachbarn werden allein von Bosan, sich selbst und seinem Nachbar, zugeschrieben, insofern sind sie seine Kopfgeburt.

SS sei ein "Fettwanst", "Schwachkopf", "potthäßlich", "tierisch" und habe "ein unterentwickeltes Hirn“.

(O-Zitat Nr. 60)

> Du nennst mein Verhalten tierisch – das verstehe ich nicht. Daher gibt es für mich auch nichts an meinem Verhalten zu ändern. Auf diese Antwort werde ich dir dann ein endgültiges Ultimatum schicken: Lieber SS, einem Schwachsinnigen wie dir darf man nichts durchgehen lassen, einem Brunnenvergifter, einer Gefahr für die ganze Menschheit. Deshalb muss ich es auf mich nehmen, dich zu liquidieren, in flagranti, gleich morgen früh, wenn du dich wieder zu deiner Schandtat hinreißen lässt, werde ich dich erschießen - peng, peng, peng, peng – ein guter Freund von mir besitzt eine Luftpistole, der wird sie mir borgen auf die Schnelle.[673]

SS ist ein Tatenmensch, der seine natürlichen Triebe auslebt. Das drückt sich in seinem Gesang und seiner Fortpflanzung aus. Eine Stelle spielt darauf an:

(O-Zitat Nr. 61)

> Bosans Ohren glaubten mit Sicherheit *Yasugi-Bushi* zu erkennen. Selbst wenn Frau SS nachts japanische *Yasugi-Bushi* sänge, wäre es sehr unanständig, dass die beiden sich im selben Zimmer aufhielten, dachte Bosan, und noch unanständiger, ihn auf diese Weise zum Mitwisser, zum Mithörer zu machen. Unablässig wälzte Bosan seine Gedanken hin und her an seinem Platz vor der Mauer, wo er immer noch stand und dem Gesang lauschte.[674]

Bosan dagegen ist ein zivilisierter Mensch, befürwortet die Beherrschung der Natur. Hygiene, Pflege des Körpers, Park, Geburtenkontrolle zugunsten der Verbesserung der

[673] Ebd., S. 22 f.; ebd., S. 178 und ebd., S. 45.
[674] Ebd., S. 20; ebd., S. 175 und ebd., S. 43.

Menschheit sind die Themen, um die seine Gedanken kreisen. Er ist zudem ein Volkspädagoge, denn er überlegt, wie er mit seinen Briefen das „primitive Verhalten SS“ verändern und in das Leben des „unwissenenden“ SS‘ aufklärend eingreifen könnte:

(O-Zitat Nr. 62)

> Haben Sie denn niemals von den Wirkungen gehört, die optische Reize auf die Psyche des Menschen ausüben? Oder von der Hygiene? Oder davon, dass Schmutz dem Menschen nicht nur physisch schadet, sondern auch geistig? Ich bitte Sie, besinnen Sie sich, so benimmt sich doch kein Gentleman, und unterlassen Sie fortan Ihr unflätiges Spucken![675]

(O-Zitat Nr. 63)

> SS, dieser Fettwanst, muss ein unterentwickeltes Hirn haben. Ein normal intelligenter Kopf gäbe sich niemals eine solche Blöße! Wie schamlos! Bei diesem Gedanken empfand Bosan ehrliches Mitleid für die kleine Tochter, denn der SS-Nachwuchs würde gewiss ebenso schwachsinnig sein und es daher im Erwachsenen-Alter viel schwerer haben und dadurch viel unglücklicher werden als die jetzigen Erwachsenen mit schwachsinnigem Hirn. Denkt denn SS überhaupt nicht an die Zukunft seines Nachwuchses? Wieso trainiert er sein eigenes Hirn denn nicht? Nun gut, da ist wohl nicht mehr viel zu machen, aber hätte er nicht ein Verhütungsmittel nehmen können, um die Geburt seiner Tochter, eines zukünftig zweifellos unglücklichen Wesens, zu verhindern? Warum in aller Welt hat er das unterlassen?[676]

(O-Zitat Nr. 64)

> Doch halt! Eines könnte ich immerhin versuchen, ich könnte an seine Frau schreiben und ihr ein paar Geheimtipps zur Verhütung geben, aber dann, Himmel, nein! – wäre ich gezwungen, ein paar langweilige Fachbücher zu lesen, was mir höchst zuwider wäre, nein, kommt gar nicht in die Tüte! Wenn Bosan indes bedachte, wie unglücklich SS, seine Frau und Tochter sein müssten, wurde ihm unweigerlich schwer ums Herz.[677]

Bosan ist vor allem ein Geistmensch, der sich "in den Prinzipien von Yin und Yang auskennt und nach dem Vorbild seiner Vorfahren seinen Geist trainierte" und "sich in den Wissenschaften übte, so wie es den Yin- und Yang-Prinzipien entsprach". Er ist ein einsamer Dichter dazu, der hervorragende Gedichte schreibt, die die dumme Masse nicht versteht.

(O-Zitat Nr. 65)

> Er schlug das Buch zu, in dem er gelesen hatte, nahm ein Blatt Papier und begann ein Gedicht zu schreiben. Er schrieb ein Gedicht, dann ein zweites, ein drittes, und er schrieb ganz anders als jene Allerweltsdichter, die, verfangen in ihren irdischen Angelegenheiten, sich von den Zwängen der Realität nicht zu lösen vermochten. Welch himmelweiter Unterschied! Aber die Durchschnittsmenschen waren nicht in der Lage, seine Gedichte zu verstehen, oder hielten sie gar für den Ausdruck von Größenwahn. Darüber war Bosan traurig, und allein mit dieser Traurigkeit, es gab niemanden, der sie mit ihm teilen würde. In seiner Einsamkeit fiel Bosan der Vers eines Weisen aus uralten Zeiten ein:
>
> 德不孤 必有隣

[675] Ebd., S. 12; ebd., S. 169 und ebd., S. 36.
[676] Ebd., S. 15; ebd., S.172 und ebd., S. 39.
[677] Ebd., S.16; ebd., S.172 f. und ebd., S. 40.

Innerer Wert bleibt nicht verlassen; er findet sicher Nachbarschaft.[678]

Das hier entstehende Selbstbild Bosans ist der Typus des modernen aufgeklärten zivilisierten Subjekts, das sich auf der Grundlage des Verstandes, der Vernunft konstituiert und sein Schicksal, seine Natur und Umgebung mithilfe der modernen Wissenschaften und Technik planend selbst in die Hand nimmt. Ein weiteres Moment seines Selbstbildes ist die Verbundenheit mit der Tradition. Dafür sprechen seine Kenntnisse über Konfuzius und die Yin-Yang-Prinzipien. Der Höhepunkt seiner Traditionsverbundenheit stellt das Lied dar, das Bosan singt, um den Gesang seines Nachbars zu kontern:

(O-Zitat Nr. 66)

Durch die Baumwipfel bläst der Wind
Im kalten Mondschein leuchtet der Schnee
Hoch oben auf der Grenzburg weit, weit von Seoul
Steht aufrecht ein General mit seinem Säbel
Er pfeift ein Lied aus der Heldenzeit
Und es erzittert die ganze Welt.[679]

Das Gedicht ist nichts Geringeres als das berühmte *Triumphlied* [Kaesŏnga 凱旋歌] von Kim Chongsŏ (1383 ~ 1453), der in der koreansichen Geschichte als vorbildlicher Patriot galt/gilt und das nationale Selbstbild der unbeugsamen Koreaner in der Chosŏn-Zeit und danach auch in der Kolonialzeit nährte.

Mit dem Sijo-Zitat rückt Bosan in die Nähe der nationalistischen Intellektuellen der Kolonialzeit, die einen eklektischen Bildungshintergrund hatten und die Modernisierung nach dem westlichen Modell, aber in Verbundenheit mit der indigenen Kultur und Literatur befürworteten und in diesem Sinne auf die tumbe Masse aufklärend mit ihren literarischen Tätigkeiten wirken wollten.

Die Motive der geraden Linie und der Zeit stehen für das moderne Subjekt mit Anspruch auf eine authentische Persönlichkeit sowie Planbarkeit und Zweckmäßigkeit seiner Existenz. Zu Bosans Liebhaberei für die gerade Linie heißt es an einer Stelle:

(O-Zitat Nr. 67)

> In seinem Zimmer mussten die Bilder kerzengerade hängen. Hing ein Rahmen schief, korrigierte Bosan ihn sofort. Nach seiner Vorstellung hatte alles in seinem Zimmer, aber auch wirklich alles, gerade und aufrecht zu sein, ganz so wie er selber [...][680]

[678] Ebd., S.17; ebd., S.173 und ebd., S. 40 f.
[679] Ebd., S.14; ebd., S.171 und ebd., S. 38. Vgl. auch http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=2411957&cid=41773&categoryId=44404
[680] Ebd. S. 17; ebd., S. 174 und ebd., S. 41.

Die Zeit ist in der Erzählung doppelt angelegt: Einmal prägt sie die Struktur der Erzählung. Dann ist sie ein Motiv, mit dem Bosan charakterisiert wird. Er denkt beinah obsessiv an die Planbarkeit der Zeit:

(O-Zitat Nr. 68)

> Ob ich mich jetzt hinlegen soll? Schlafe ich exakt eine Stunde, ist es vier und ich muss essen. Dann wird es fünf. Anschließend eine Stunde, um das Essen zu verdauen; also um vier lege ich mich hin, nein, sagen wir lieber um sechs, denn ich kann ja nicht sofort einschlafen, bis ich einschlafe, dauert es eine Stunde, das heißt gegen fünf. Sechs, um sechs stehe ich auf, da hat man zwar noch Licht, doch schon bald ist es wieder dunkel, wieder Abend, und das Abendessen vorbei. Hat es dann überhaupt einen Sinn, erst am Nachmittag aufzustehen? Ach, lieber gehe ich im Park spazieren [...][681]

Die gegensätzlichen Eigenschaften von SS und Bosan entstehen in den Gedanken Bosans. Es ist ein in Bosans Bewusstsein gespiegeltes SS-Bild, das vieles über Bosans Selbstbild und seine Ansichten aussagt, so wie ein Ich-Erzähler in einer Rollenprosa durch seine Sprechweise eigentlich sich selbst charakterisiert oder sogar entlarvt. Das von Bosan imaginierte Selbstbild vom modernen Subjekt, das sich sein Selbst und seine Welt selbst konstituiert, wird ad absurdum geführt. Dies zeigt sich am Motiv des Zufalls, an weiteren Stilmitteln und Erzählstrategien.

Zunächst zum Zufallsmotiv: Die prägnanteste Stelle, an der die Erzähler-Stimme deutlich vernehmbar ist, ist folgende: Bosan steht zufällig und ausnahmsweise früh gegen neun auf.

(O-Zitat Nr. 69)

> Wie lange hatte er geschlafen, eine Nacht, zwei Nächste? Bosan war unsicher, die Uhr zeigte neun, ein Zufall. Er trat in den Hof, aber sein Herz lag noch immer unter der Decke. Der Morgen in seiner ungewohnten Erscheinung erschreckte Bosan [...] er konnte sich nicht genug wundern über die frühen Eindrücke, nie zuvor hatte er dergleichen wahrgenommen. Auf dem Dach saß eine Elster so behaglich in ihrem Nest [...] Wenn Bosan sonst gewöhnlich erst gegen drei Uhr nachmittags aufstand, war die Elster offenbar immer unterwegs [...][682]

Diese Stelle leitet die Wende in der Erzählung ein. Bosan wacht aus seiner Phantasterei auf und erblickt am Ende doch die objektive Wahrheit, nämlich dass seine volkspädagogischen Reflexionen zu nichts führen. Der nationalistische Volkspädagoge, der über die individuellen Bedürfnisse der Einzelnen (hier SS) die Geburtenkontrolle und Hygiene für die bessere Menschheit stellte und einen Höhenflug zum Retter der Menschheit gemacht hatte, kommt am Ende der Erzählung auf den Boden zurück:

[681] Ebd. S. 14; ebd., S. 171 und ebd., S. 38.
[682] Ebd., S. 20; ebd., S. 176f. und ebd., S. 43 f.

(O-Zitat Nr. 70)

> Diesem Allerärmsten darf ich auf keinen Fall etwas antun, beschloss Bosan spontan und spürte sogleich, wie ihn innerlich etwas schmerzte, dann trottete er davon und fand sich, als er kurz darauf innehielt, in seinem Hof.[683]

Als nächstes ist dann die *ironische Distanz* [684]des zurückhaltenden Erzählers zu dem Protagonisten als Erzählstrategien zu nennen, die die Position Bosans relativiert. Sie entsteht durch die zahlreichen erlebten Reden und Monologe, in denen seine Gedankenwelt hervorgekehrt wird. Damit werden seine subjektiven Ansichten relativiert. Die *ironische Distanz* entsteht ebenso durch das *Überzeichnen*, mit dem das Verhalten, die innere Aufregung und Obsession Bosans dargestellt werden. Hierzu ein weiteres Zitat:

(O-Zitat Nr. 71)

> Doch das erste Wort, das er mit Tinte und Feder niederschrieb, war bereits fehlerhaft, was ihn verstimmte, worauf er das Papier zerknüllte und in den Hof warf, wo es ausgerechnet in jenen Kreis fiel, den der Speichelfleck von heute Morgen gebildet hatte, was Bosan verdross, worauf er sich sofort von seinem Platz erhob, in den Hof eilte, dort den Papierknäuel aufhob und es auf eine ihm geeignet erscheinende Stelle legte, was ihn zur Überlegung veranlasste, nun könne man nicht mehr *hinausgeworfen* sagen, sondern allenfalls *hingelegt*, was dem eigentlichen Wesen eines Papierknäuels widerspreche, welche Einsicht ihn dazu trieb, es wieder in seine Wohnung zurückzubringen, um es noch einmal richtig hinauszuwerfen [...][685]

Das slapstickartige Überzeichnen zieht den Protagonisten ins Lächerliche, wodurch seine Position und sein Selbstbild karikiert werden.

3.3.3. Parodie als Scharnier zwischen literarischen und gesellschaftlichen Diskursen

In der Erzählung *Betriebsferien* fallen Zitat und Allusion als intertextuelle Verfahren auf. Die intertextuellen Bezüge werden in diesem Kapitel im Hinblick darauf näher erörtert, welche semantischen Funktionen sich im Text ergeben.

Wie bereits in dem vorangehenden Kapitel erwähnt, charakterisieren die Zitate und die Allusionen, die in den Mund des Protagonisten gelegt werden, den Protagonisten Bosan und bestimmen sein Selbstbild. Sie sind Bausteine, aus denen Bosan besteht. Zugleich sind es gerade die Zitate, die die Einmaligkeit des modernen Subjekts, das Bosan imaginiert, relativieren. Er tröstet sich über sein solipsistisches Dichter-Dasein mit einem Zitat aus dem „Gespräch mit Konfuzius“ hinweg. Und als Bosan den Gesang SS‘ mit seiner unangenehm rauen

[683] Ebd., S. 24; ebd., S. 180 und ebd., S. 47.
[684] Zu dem Begriff vgl. Fludernik (2008²), S. 70.
[685] Yisang-Erzählungen (2014), S. 24; Yisang GW, Bd.2, S. 179 und Yisang GA 2009, Bd.2, S. 46.

Stimme vernimmt, will er SS kontern. Um ihn zu übertrumpfen, fällt ihm ein Sijo vom General Kim Chongsŏ aus der Chosŏn-Zeit ein. Auch sein Wissen über die moderne Hygiene, Eugenik und Verhüttungsmittel werden in einem plumpen und oberflächlichen Ton gehalten. Seine Gedanken und sein Selbstbild sind weder authentisch noch originär. Bosan sieht sich als elitären, von der Masse unverstandenen Dichter. Aber seine Gedankenkette ähnelt einem Flickenteppich aus Zitaten.

Zum anderen beziehen sich die Zitate und Allusionen auf die damals aktuellen gesellschaftlichen Diskurse. So verbirgt sich hinter dem Zitat des *Triumphliedes* die nationalistische Kulturbewegung der Kolonialzeit. Kim Chongsŏ war Schriftgelehrter und General in Chosŏn, der es bis zum Premierminister [chwaŭijŏng 左議政] brachte. König Sejong (1397-1450) ernannte ihn 1443 zum Verantwortlichen für die Sicherheit der nördlichen Grenzen, wo es oft zu Raubüberfällen und Plünderungen durch Mandschuren kam, die von den Bewohnern Chosŏns als Barbaren angesehen wurden. Kim Chongsŏ, der in diesen Grenzgebieten sechs Militärstützpunkte errichtete und damit für die Sicherheit und Verteidigung der Grenzen sorgte, schrieb über seine strategischen Erfahrungen das Buch "Sieg und Verteidigung" [chesŭngbang'nyak 制勝方略]. Darin finden sich auch zwei Gedichte, die er während seiner Amtszeit an der nördlichen Grenze verfasste. *Triumphlied* in Yisangs Erzählung zitiert aus einem der beiden Gedichte. Das Gedicht bedient sich der Sijo-Form, eines Dreizeilers: Jede Verszeile hat vier Versfüße, jeder Versfuß drei bis sechs Silben. Sijo gilt als indigene Gedichtform Koreas. Man nimmt an, dass sie sich in der Zeit des Koryŏ-Königreiches (918-1392) entwickelt hat. Wiederentdeckt wurde das Sijo in der Kolonialzeit, der Hochzeit des koreanischen Nationalismus, von Schriftstellern wie Ch'oe Namsŏn (1890-1957), Yi Pyŏnggi (1891-1968) und anderen, die in dieser literarischen Gattung den damals vielbeschworenen 'Nationalgeist' [kukhon 國魂] wiederfanden. Sie gaben zahlreiche Sijo-Sammlungen heraus oder schrieben selbst Sijo. Besonders Ch'oe Namsŏn erkor das Sijo zu der Form der Nationalliteratur [kugminmunhak] und veröffentlichte die älteste Sijo-Sammlung *Ewige Lieder Koreas* [Chŏngguyŏngŏn], die das *Triumphlied* von Kim Chongsŏ enthält.[686]

An dem Sijo-Zitat überlagert sich palimpsestartig[687] die Geistes- und Nationalgeschichte Koreas. Sie funktioniert wie ein kollektives Gedächtnis, das an die Unbeugsamkeit

[686] Die Sijo-Sammlung *Ewige Lieder Koreas* [Chŏngguyŏngŏn] wurde ursprünglich 1728 von dem Liedersänger Kim Ch'ŏnt'aek (Lebensdaten unbekannt) herausgegeben. Vgl. http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=563432&cid=46642&categoryId=46642.
[687] Vgl. Genette, Gérard (1993).

der Koreaner, ihren Nationalgeist und Patriotismus erinnert. In dem Text gibt das *Triumphlied* Bosans nationalistische Gesinnung preis.

Es gibt indirekte Zitate, die eher Allusionen sind, da sie sich nicht konkret auf einen individuellen Text beziehen, sondern auf „Textkollektiva“ oder auf die „hinter ihnen stehenden und sie strukturierenden textbildenden Systeme“[688] . Dazu zählen auch bestimmte Diskurstypen wie „der religiöse, philosophische, der wissenschaftliche oder der politische Diskurs, oder – noch pointierter – eine historisch-spezifische Ausformung solcher Diskurstypen, hinter denen immer auch bestimmte Sinnsysteme stehen“. [689]

Einer dieser gesellschaftlichen Diskurse ist die Eugenik. Die Geburtenkontrolle, Volkshygiene und -gesundheit, um die die Gedanken Bosans kreisen, sind Anspielungen auf die damals sehr aktuellen Diskurse. Die Eugenik, die "Lehre von der geplanten Erbgesundheit", war damals weltweit verbreitet und fand auch in Japan und im kolonialen Korea eine entsprechende Resonanz.[690] Aufgrund der westlichen Erblehre wurden die Rassen auf einer Skala als hoch- und minderwertig eingestuft. Es galt damals als wissenschaftlich erwiesen, dass die gelbe Rasse minderwertiger als die weiße sei.[691] Deshalb setzte Japan auf die rassenhygienische Variante, die in Anlehnung des französischen Evolutionswissenschaftlers Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829)[692] an die Vererbung der nach der Geburt erworbenen Eigenschaften glaubte. Demnach wäre die Rassenaufwertung durch eine Verbesserung der Umwelteinflüsse erreichbar. Japan förderte daher die Erziehung und Verbesserung der Lebensbedingungen, sprich Volkshygiene, Körperertüchtigung und bessere medizinische Versorgung. Dies wurde auch in der Kolonialpolitik umgesetzt.[693] Um die Koloniebürger darüber aufzuklären, wirkten die volksaufklärerischen Intellektuellen mit.

Besonders trat Yi Kwangsu als Volkspädagoge unter dem Motto der *Reform der Nation* [minjok kaejo] auf. Er trat für die freie Liebe im Sinne der freien Entscheidung der Partnerwahl zugunsten der Rassenhygiene und damit des Fortschritts der Menschheit ein. In den

[688] Vgl. Broich, Ulrich/Pfister, Manfred/Suerbaum, Ulrich (1985), S. 53 f.
[689] Ebd., vgl. auch den Hinweis darauf, dass die Diskurstypen der *Vielfalt der Sprachen* bei Bachtin entsprechen und der Stimme bei Kristeva.
[690] Vgl. Yi Yunjŏng (2006), S. 301.
[691] Vgl. ebd.
[692] Vgl. ebd., S. 304 f.
[693] Vgl. ebd., S. 301.

Essays „Ansichten über Heirat“ [Honin-e taehan kwan‘gyŏn] [694] und „Gedanken über die Heirat“ [honinnon][695] unterscheidet er zwischen der „tierisch-primitiven Liebe“ und der „zivilisierten Liebe“. Die erste suche ihre Erfüllung in der sexuellen Vereinigung, die letztere ist "die geistige und körperliche Liebe zwischen jungen, gesunden Männern und Frauen, die die bestmögliche Erziehung genossen haben" [kajang kyoyug-ŭl chal padŭn, kajang kŏnjŏnhage palyuk‘an ch'ŏngch'un namnyŏ-ŭi yŏnye]. Nur diese jungen Männer und Frauen haben die Befähigung zur Heirat. Denn der Sinn der Heirat besteht aus Fortpflanzung und Glück, wobei die Fortpflanzung der Einzelnen dem Gedeihen der Nation und schließlich der ganzen Menschheit dienen sollte. Der Argumentation von Yi Kwangsu zufolge habe die freie Partnerwahl mit dem persönlichen Glück nur wenig zu tun, sondern stehe im Zusammenhang des „Projekts der Moderne“. Die jungen Menschen haben die Lebensaufgabe sich zu einem gesunden Individuum zu entwickeln und sollten ihren Beitrag leisten, indem sie die Ehe schließen und gesunden, mit bestem Erbgut begabten, Nachwuchs zeugen.

Ku Inmo, ein Literaturwissenschaftler, weist darauf hin[696], dass Yi Kwang-su in Sachen Liebe von der Frauenrechtlerin und Reformpädagogin Ellen Key (Ellen Karolina Sofia Key, 1849-1926) beeinflusst war. Ku und noch anderen Forschern zufolge wurden ihre Schriften und Bücher ins Japanische übersetzt und von da aus in China und Korea verbreitet. So wurde ihr Buch „Love and Marriage" (1911 deutsch „Über Liebe und Ehe") 1920 von Harada Minoru ins Japanische übersetzt. In Japan kam es um diese Zeit zu einem regelrechten Ellen Key-Boom.[697]

Auch in Korea ist das Wirken von Ellen Key seit den späten 20er Jahren zu spüren. Die Eugenik wurde damals von der Frauenbewegung aufgegriffen. Wie oben erwähnt, entdeckte sie Ellen Key (1849-1926) für die Frauenbewegung und verband sie mit der freien Partnerwahl. Abtreibung und Verhütung wurden als Mittel zur positiven Selektion des Erbguts legitimiert. Eugenik, Verhütung und freie Partnerwahl waren im Korea der 20er Jahren ein allgegenwärtiger Diskurs und als Themen in Zeitungsartikeln sehr verbreitet. Ich bringe hier ein Beispiel aus der Frauenzeitschrift „Neue Frau“ [sinyŏsŏng]. Der Verfasser des Artikels „Gedanken zur eugenischen Geburtenkontrolle“ [usaenghakjŏk sana chehannon 優生學的産兒制限

[694] Yi Kwangsu (1917a).
[695] Yi Kwangsu. (1917b).
[696] Vgl. Ku, Inmo (2002)
[697] Vgl. ebd.,182 ff.

論][698] Yi Kapsu war der eigenen Angabe nach ein in Deutschland promovierter Arzt. Eingangs stellte er in kurzen Sätzen vor, wie die Eugenik durch Francis Galton, seinerseits wiederum beeinflusst von Darwin – er nennt sein Werk „Ursprung der Arten“ (1859) – entwickelt wurde, die er 1883 in seinem Buch „Eugenik“ publiziert hatte. Er definiert sie als die Wissenschaft, die die „Verbesserung der Rassen in körperlicher und geistiger Hinsicht für die Zukunft erforscht und Methoden zur Verbesserung des schlechten Erbguts entwickelt“.[699] Zu den Methoden zählt er aktive und passive Maßnahmen. Die Geburtenkontrolle gehört zu den letzteren, und zwar gilt es, Nachwuchs mit schlechtem Erbgut zu vermeiden. Zugunsten der Geburtenkontrolle argumentiert der Verfasser malthusianisch[700] mit der zunehmenden Bevölkerungszahl und der damit einhergehenden wirtschaftlichen Misere.

Auch Yisang muss sich mit der Eugenik-Diskussion beschäftigt haben. In dem Essay "Frühlingsszenen" [Choch'un chŏmmyo] (1936)[701] bezieht er dazu eine kritische Position. Er befürchtet, dass eine die Menschen verwaltende Instanz ihn selbst als Element zum Eliminieren abstempeln könnte. Auch der Erzählung *Optische Illusion* wird ein Gedicht vorangestellt, das von der Thematik Erblehre beeinflusst zu sein scheint:

(O-Zitat Nr. 74)

> *Lang, lang zuvor, da lebte ein Tor, der verwechselte*
> *rechts und links, ein Fluch lag auf den hundert Geschlechtern, die folgten*
> *sie brachten einzig Balge zur Welt mit unheilbaren Gebrechen*[702]

In der Erzählung *Optische Illusion* geht es um ein schiefes Gesicht der Protagonistin, die für diesen angeborenen Schönheitsfehler nichts kann. Er quält aber ihren Mann. Der Imperativ, den der Protagonist Yisang in dieser autofiktiven Erzählung ihrem Mann und zugleich seinem engsten Freund gegenüber ausspricht, lautet:

(O-Zitat Nr. 73)

> Korrigiere stattdessen deinen Blickwinkel. Auch wenn dir alles andere ebenfalls nach rechts verrückt vorkommt – egal, Hauptsache, das Gesicht deiner geliebten Frau erscheint dir nun

[698] Yi Kapsu (1933).
[699] Ebd., S. 136.
[700] Dieses Wort bezieht sich auf den Begriff "Malthusianische Katastrophe" (Malthusianische Falle, Bevöl-kerungsfalle, engl. *Malthusian crisis*). Mit diesem Begriff skizzierte Thomas Robert Malthus (1766–1834), wie der künftige Bevölkerungszuwachs ein mögliches Hemmnis für wirtschaftliche Entwicklung und Wachstum darstellen würde. "Anders als andere Denker seiner Zeit glaubte Malthus nicht an die Problemlösungsfähigkeit der Marktwirtschaft. In späteren Ausgaben seiner *Principles of Population* plädierte er für Enthaltsamkeit und späte Heirat, um das Bevölkerungswachstum in den Griff zu bekommen, aber auch für Bildungsinvestitionen als Instrument zur Senkung der Geburtenrate. Verhütung und Abtreibung lehnte er als Sünden ab." Zitiert nach: https://de.wikipedia.org/wiki/Malthusianische_Katastrophe. Wahrscheinlich war Yisang über diesen Begriff von Malthus informiert. Ein Hinweis darauf findet sich in der Erzählung "Flügel". Dort wird nämlich der Name Malthus erwähnt, vgl. Yisang-Erzählungen (2014), S. 106.
[701] Yisang GW, Bd. 3, S. 62-83.
[702] Yisang-Erzählungen (2014), S. 121; Yisang GW, Bd.2, S. 253 und Yisang GA 2009, Bd.2, S. 147.

nicht mehr schief, das ist doch der Sinn jeder Perspektive.[703]

Zuletzt ist der Diskurs über die Schriftsteller-Funktion in der Colonial-Modernity zu nennen. Zwar hatte sich das Schriftsteller-Bild im Zuge des Modernisierungsprozesses verändert, in dem die Literatur aus dem ganzheitlichen Status der Vormoderne herausgehoben und zu einem relativ autonomen gesellschaftlichen Bereich institutionalisiert wurde. Der Schriftsteller wurde von einem Universalgelehrten [munsa] zum Buchschreiber [chakga], der für die Leser schrieb, die sich das gedruckte Buch oder die Zeitung kauften. Aber aufgrund der politischen Lage Koreas blieb die elitäre Stellung der Schriftsteller in der Kolonialzeit unter anderem Vorzeichen erhalten. Die *Neue Literatur* war nicht nur im *Nationalprojekt der Modernisierung* inbegriffen, sondern sollte die Vorhut der Modernisierung und der nationen Befreiung sein. Besonders im nationalistisch-aufklärerischen Literaturverständnis wurde an dem alten Begriff Universalschriftgelehrte [munsa] noch festgehalten, der sich den nationalen Aufgaben (Unabhängigkeitskampf, Volksaufklärung) stellt. Der Unabhängigkeitskämpfer, Romanschreiber und spätere Anarchist Sin Ch'aeho (1880-1936) versuchte es den koreanischen Literaten immer wieder vor Auge zu führen. Aus seinem Exil in der Mandschurei, das er nach der Annexion antreten musste, sprach er in dem "Essay eines Gastes zum Neujahr" [Nanggaeg-ŭi sinnyŏnmanp'il], veröffentlicht in der Tageszeitung *Ostasien* [tonga], Ausgabe vom 2. Januar 1925, alle Unterhaltungsromane[704] schreibenden Schriftsteller an, um sie wachzurütteln und zu einer nationalen Mission aufzurufen:

(O-Zitat Nr. 74)

> Eine ästhetische Literatur muss die Literatur werden, die das jetzige Chosŏn darstellt, eine humanistische Literatur muss die Literatur werden, die das Chosŏn befreit. Die Literatur, die die Verhältnisse des Volkes missachtet, dadurch ihm mittelbar schadet und alle soziale Bewegungen erstickt, ist nicht erstrebenswert für uns.[705]

Die dreiunddreißig Verfasser der Unabhängigkeitserklärung der Erste-März-Unabhängigkeitsbewegung von 1919 waren meistens bedeutende Schriftsteller wie Ch'oe Namsŏn, Yi Kwangsu, Han Yongun. Das Idealbild des Schriftstellers als eine die Nation führende Figur prägte das Selbstbild der Schriftsteller, das sich bis zum Heiligen steigerte:

(O-Zitat Nr. 75)

> Schriftsteller ist nicht der Beruf, in dem man Geld verdient. Noch weniger übt man ihn als Zeitvertreib zum Spaß aus. Schriftsteller ist ein geistlicher Beruf, der dem Hirte gleicht, so

[703] Ebd., S. 130; ebd., S. 261 und ebd., S. 154.
[704] Seine Bemerkung bezieht sich auf die Liebesromane in den 1920er Jahre.
[705] Sin Ch'aeho (1925), in: Tageszeitung *Ostasien* [Tonga], Ausgabe vom 2. Januar 1925.

führt er die Nation und darüber hinaus die ganze Menschheit. Wer seinen Pinsel übers Manuskript schwingt, gleicht einem Geistlichen, der auf der Kanzel die Bibel aufschlägt, so sind seine Aufgaben heilig, die er für sein Volk erfüllt."[706]

Der heilige Nimbus des Schriftstellers, den Yi Kwangsu sich selbst und seinen Kollegen verlieh, scheint nichts Geringeres zu sein als die elitäre Stellung der schreibenden Universalgelehrten in der Vormoderne. Diesem Schriftsteller-Bild steht nach dem aufklärerischen Verständnis das Volk als Masse gegenüber. In der *Aufklärungszeit kaehwagi*, den Anfängen der Modernisierung und danach, war die Masse der Gegenstand, dessen Bereitschaft zur Modernisierung, sprich *Zivilisierung*, geweckt werden sollte. Die Metaphern *tausendjähriges Schlafen* und *träges Schlummern*, die in den damals neu entstandenen Printmedien kursierten, waren immer auf die *dumme Masse* gemünzt. Die Intellektuellen verstanden sich als Elite, die dieses tumbe Volk aus dem Dunkeln ins Licht der Aufklärung, der Zivilisation und der Moderne führen sollte.

Das von Bosan plump herbeizitierte Wissen entspricht den damaligen Diskursen, die im Zuge der Modernisierung aufkamen. Sie spukten in den Zeitungen herum und bestimmten die Denk- und Verhaltensweisen der Menschen. Die Zitate und Allusionen, die oben erörtert wurden, werden dem Protagonisten in den Mund gelegt. Da sie durch die *ironische Distanz* ins Lächerliche gezogen werden, sind sie als *Parodie* auf diese Diskurse anzusehen. Die semantische Funktion der auf die Parodie angelegten Zitate und Allusionen besteht darin, dass die Positionen aus den Modernisierungsdiskursen, die an dem Protagonisten Bosan erkennbar sind, auf diese Weise karikiert und dadurch relativiert werden, jedoch ohne eine alternative Position festzulegen.

3.3.4. Solipsistischer Künstler als Imaginiertes

In dieser Erzählung werden einige Stimmen aus den damaligen gesellschaftlichen Diskursen in den Mund des Protagonisten Bosan gelegt, so dass sie parodistisch verzerrt und karikiert zu vernehmen sind.

Überführt wird das von Bosan imaginierte Selbstbild des sich selbstbestimmenden und sein Schicksal in die Hand nehmenden Subjekts, es ist nur ein Imaginiertes, Fiktives. Es ist ein zusammengesetztes Konstrukt aus Zitaten, das zugleich fragil zu sein scheint. Das in sei-

[706] Yi Kwangsu: Schriftsteller und Selbstreflexion [Munsa-wa suyang], in: Schaffung [Ch'angjo], Nr. 8, Januar 1921, zitiert nach Chŏn Chŏnghwan (2003), S. 448.

nem Kopf gespiegelte SS-Bild bestimmt das Verhalten und die Aktivitäten Bosans zunehmend, so dass er sich zum Schluss hin immer mehr vereinnahmen lässt. Der SS, den Bosan für seinen Antipoden hält, formt sein Dasein und Bewusstsein um. Dafür steht die Stelle mit dem nächtlichen Gesang von SS und seiner Frau, der offensichtlich auf ihren sexuellen Verkehr anspielt. Bosan, der Verstandesmensch, vergisst alles um sich herum und gibt sich der Schönheit des Gesangs hin. Damit gewinnt die Natur über den Verstand.

Ausserdem ist es nicht der menschliche Plan, sondern eher der Zufall, der ihn zur Einsicht bringt. Nämlich durch den zufälligen Umstand erfährt er von der Geburt des neuen Erdenbürgers in seiner Nachbarschaft. Dadurch kommt er zur Erkenntnis, dass er dem neuen Erdenbürger seinen Respekt zu zollen hat. Der einst hasserfüllte und mordlustig gewordene Bosan wird umgestimmt. Vor dieser Realität verblassen seine Haßtiraden und Gedanken über die Geburtenplanung zu einem absurden Hirngespinst.

Ebenso ist der solipsistische Dichter, der Bosan sich zu sein wähnt, nur eine Fiktion, die seiner Imagination entwachsen ist.

4. Begegnung: *Mädchen mit kurzen Haaren*

Die Erzählungen Yisangs, die nach den Künstler-Erzählungen, die in dem vorangehenden Kapitel behandelt wurden, entstanden sind, handeln von Liebe und Mann-und-Frau-Beziehung. In der Yisang-Forschung werden seine Erzählungen mit der Liebesthematik nach zwei Kategorien unterschieden, nämlich die Erzählungen mit der Frauenfigur Kisaeng (Unterhaltungsdamen)[707] und die mit der Frauenfigur der modernen Frau[708]. Die Erzählung *Mädchen mit kurzen Haaren* [709] gehört zur letzteren Kategorie und trägt im Original den Titel *Tanbal* [斷髮], der in linearer Übersetzung "Bob-Frisur", "Kurzer Haarschnitt" oder "Kurze Haare" heißen kann.

Die Erzählung *Mädchen* erschien 1939 posthum in der Aprilnummer *Literatur von Chonsŏn* [Chonsŏn munhak] (1933-1936) mit der Anmerkung des Redakteurs Yi T'aejun, es sei eine große Freude, dank der freundlichen Freigabe von Im Hwa einen der leider nur wenigen Texte des früh verstorbenen Yisang drucken zu dürfen. Dies lässt vermuten, dass das Manuskript höchstwahrscheinlich in den Händen von Im Hwa war.[710] Die genaue Entstehungszeit ist nicht bekannt. Kim Yunsik vermutet sie vor der Erzählung *Flügel* (1936), in der Zeit, in der Yisang noch nicht verheiratet war. Der Yisang-Herausgeber Kwŏn Yŏngmin äußert sich dazu nicht. Aber in der Ausgabe von Kim Ju-hyeon, der die Erzählungen möglichst nach der Entstehungszeit geordnet hat, ist die Erzählung *Mädchen* nach *Flügel* entstanden. Gegen die Position von Kim Yunsik spricht für mich die Tatsache, dass im Text *Mädchen* mehrfach aus der Erzählung *Flügel* zitiert wird.

4.1. Interpretation in der Forschung

Kim Kyŏnguk[711] interpretiert diese Erzählung vor dem Hintergrund der Modernisierung, für die die Bob-Frisur steht. Für Kim Ju-hyeon[712] und An Miyŏng[713] werden in den Liebesge-

[707] Dazu zählen *Spinnen treffen Schweine*, *Flügel* und *Begegnung und Abschied.* Vgl. Kim Yunsik (1987), S. 223.
[708] Dazu zählen *Optische Illusion*, *Skelettfrau* [Tonghae], *Verlorene Blume* [Silhwa] und *Letzte Aufzeichnungen.* Vgl. ebd.
[709] Im Weiteren wird das Kürzel *Mädchen* für die Erzählung *Mädchen mit kurzen Haaren* verwendet.
[710] Vgl. Yisang GA 2009, Bd.2, S.254, auch Yisang GW, Bd.2, S. 291.
[711] Vgl. Kim Kyŏnguk (1999).
[712] Vgl. Kim Ju-hyeon (2000).
[713] Vgl. An Miyŏng (2000).

schichten Yisangs die Café-Girls [yŏgŭp], die als neue soziale Schicht im kolonialen Kapitalismus aufkamen, literarisch dargestellt. Ch'a Miryŏng[714] kritisiert die neueren postkolonialen Lesarten, die von der Annahme auszugehen scheinen, dass die koloniale Realität sich mit den Erzählungen Yisangs decken würde. Ch'a Miryŏng liest die Erzählung *Mädchen* im Hinblick auf die Liebe als "allgemeinmenschliches Begehren und in ihr immanente Charakteristika"[715]. So sei die Protagonistin Suni das Zeichen für das Yisang-typische Scheitern der Liebe und des Liebesaktes, was wiederum für das Scheitern des Subjekts in der Begegnung mit dem Anderen stehe.[716]

In der vorliegenden Arbeit wird die Position vertreten, dass kein exaktes referentielles Verhältnis zwischen der fiktiven Erzähl- und der realen Welt im damaligen kolonialen Zeit-Raum besteht. Jedoch weisen die Erzähltexte Yisangs erzählstrategisch sehr viel Aussparungen, Andeutungen und Assoziationen sowie intra- und intertextuelle Bezüge auf, die die gebührende Kontextualisierung und angemessene Semantisierung der textuellen Bezüge erfordern.

4.2. Handlung

Yuno und Suni liefern sich ein *Gefühlsduell* [kamjŏng-ŭi sihap]: Jeder versteckt vor dem anderen seine wahren Empfindungen aus Furcht vor einer möglichen Zurückweisung. Das Versteckspiel führt jedoch zu nichts. Der Bruder Sunis beendet die Konfusion, denn er selbst ist auf dem Sprung nach Japan und will diese Beziehung zuvor geordnet wissen. Er bittet Yuno, sich ihrer anzunehmen. Yuno macht Suni den Hof und will mit ihr gemeinsam nach Tokio gehen, was sie akzeptiert. Ein Happyend scheint sich anzubahnen. Doch mitnichten - in einem Brief erwähnt sie ihren neuen Haarschnitt. Sie habe sich die Haare kurz schneiden lassen. Dieser symbolgeladene Akt versetzt Yuno in Unruhe und in eine unbeschreibliche Wehmut, so dass es bei einem offenen Ende bleibt.

4.3. Erzählsituation

Während in den anderen Erzählungen mit Liebesthematik diese nur einen der Erzählstränge darstellt, ist sie in *Mädchen* der einzige Faden, an dem sich die oben resümierte Handlung in der herkömmlichen Zeitordnung und Narrativität ordnet. Jedoch ist diese Erzählung in einem

[714] Ch'a Miryŏng (2006).
[715] Ebd., S. 317.
[716] Vgl. ebd., S. 318.

knappen Stil mit erzählerischen Aussparungen und Andeutungen gehalten. Sie ist heterodiegetisch, d.h. aus der Außenperspektive eines auktorialen Erzählers erzählt, der im Text stets als berichtende, kommentierende und erzählende Stimme zu vernehmen ist.

(O-Zitat Nr. 76)

> Er spielte den Liebesboten und prahlte ständig mit dieser Rolle, doch blieb er immer vornehm auf Distanz – wohl eine Maske, um seine Glücklosigkeit zu verbergen und sich den Ernst des Lebens vom Leib zu halten.[717] (*Mädchen*)

Dieser anonyme Erzähler ist der Fokalisator, aus dessen Perspektive die Handlung, das Verhalten sowie die Innensicht der Figuren berichtet und erzählt werden. Das verleiht dem Erzählten eine Objektivität, die in keiner der anderen Erzählungen Yisangs zu beobachten ist. Insofern kommt die Erzählung von allen seinen anderen Erzählungen der konventionellen Erzählweise am nächsten, was als Besonderheit bei Yisang gesehen werden kann.

4.4. Das Duell zwischen Mann und Frau

Yuno und Suni haben alle Voraussetzungen für eine frei bestimmte Liebe, die damals im kolonialen Korea Fuß fasste. Sie sind jedoch kein romantisches Liebespaar und verfolgen in ihrer Beziehung nicht primär ihr gemeinsames glückliches Dasein, sondern sie führen ein psychisches Duell, das der Protagonist Yuno mit einem *Glücksspiel* vergleicht.

4.4.1. Der Mann, zwischen zwei Stühlen sitzend

Das Duell zwischen Mann und Frau ist das wichtigste Motiv der Erzählung. Um es zu verstehen, ist es nötig, die beiden Protagonisten mit ihren Eigenschaften näher anzuschauen. Es gibt intratextuelle Zitate an mehreren Stellen im Text, die im unmittelbaren Zusammenhang mit der Charakterisierung des Protagonisten Yuno stehen:

(O-Zitat Nr. 77)

> Tags darauf saß sie, seinem Vorschlag folgend, mit Yuno in einem ruhigen Fremdenzimmer am Stadtrand. Wie immer zündete er Nebelkerzen aus *witticism* und *irony*, die den Blick trübten.[718] *(Mädchen)*

(O-Zitat Nr. 78)

> Yuno, ich habe mir vorgenommen, dich als meinen lehrreichen Professor zu betrachten und mich als deine treue Studentin, die deiner lebhaften Vorlesung lauscht. Es war mir schon lange bewusst, dass da im Hörsaal ein strenger Professor mit feuriger Stimme einen Vortrag hält,

[717] Yisang-Erzählungen (2014), S. 131; Yisang GW, Bd. 2, S. 291 und Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 168.
[718] Ebd., S. 134; ebd., S. 295; ebd., S. 171.

aber ich habe lange vor der Tür gestanden und gezögert. Ich hörte Worte wie *witticism* durch den Türspalt, und traute mich nicht einzutreten. Aber jetzt bin ich dazu bereit. Nein, ich bin schon im Raum und ganz Ohr. Fang ruhig an! Welches Thema hat dein Vortrag? Geht es um die ‚Problematik der Liebe' oder etwa um ‚Einblicke in den reinen Intellekt'?[719] *(Mädchen)*

(O-Zitat Nr. 79)

Zum Beispiel macht man sich gerade über die Speise her, die einem am meisten zuwider ist, ohne eine Grimasse dabei zu ziehen, um dann doch Geschmack an ihr zu finden, das ist das Paradoxon. Kurzum: Wir können nicht unser ganzes Leben nach einer philosophischen Anschauung ausrichten, das funktioniert nicht, das ist eben unser Schicksal. Der Intellekt? — damit kannst du die Welt verspotten so viel du willst, aber er gibt uns auch nicht die mindeste Kraft, die wir zum Leben benötigen. Da kann man nichts machen. *(Mädchen)*[720]

Die schräg markierten Begriffe *witticism* und *irony* in den beiden O-Zitat Nr. 77 und 78 sowie das O-Zitat Nr. 79 in *Mädchen* kommen aus dem Prolog der Erzählung *Flügel*. Die Begriffe in der deutschen Übersetzung "*witticism*" und "*irony*" im O-Zitat Nr. 77 aus der Erzählung *Mädchen*, "Witziges" und "Selbstironie" im O-Zitat Nr. 80 aus der Erzählung *Flügel* unten sind zwar unterschiedlich übersetzt, aber im koreanischen Original dieselben, aus dem Englischen entlehnten Begriffe "wit" und "irony":

(O-Zitat Nr. 80)

Von neuem entwerfe ich einen Plan für das Zusammenleben mit einer Frau. Es geht dabei um einen irgendwie verstörten Menschen, der, nach kurzen berauschenden Einblicken in den reinen Intellekt, in Liebesdingen sich kaum mehr zurechtfindet. Ich plane also Szenen eines Lebens, in welchem sozusagen nur eine Hälfte der Frau in Anspruch genommen wird – und damit die Hälfte von allem schlechthin. Mit jeweils einem Fuß in solch einem Leben, stehen sich die beiden wie zwei Sonnen gegenüber und können ein hämisches Kichern kaum unterdrücken. Im Grunde, so wird es wohl sein, ist mir alles Irdische unerträglich fade geworden, ich bin damit fertig. Good bye.

Good bye. Ihnen ist zu empfehlen, immer wieder eine Portion Selbstironie aufzubringen, zum Beispiel, wenn Sie sich gerade über die Speisen hermachen, die Ihnen am meisten zuwider sind. Witziges, Paradoxes … (Flügel)[721]

Die Begriffe *‚Problematik der Liebe' ‚Einblicke in den reinen Intellekt'* im O-Zitat-Nr. 78 sind ein angelehntes ("Liebesdingen" in Zitat-*Flügel*-1) und ein direktes Zitat, wobei sie im *Mädchen* durch das einfache Anführungszeichen als Zitat markiert sind, dagegen sind sie im *Flügel* nicht hervorgehoben, da sie eben keine Zitate, sondern Prätexte sind. Das O-Zitat Nr. 81 ist ein angelehntes Zitat aus dem Prolog in *Flügel*. Das O-Zitat 77 gehört zur Erzähler-

[719] Ebd., S. 138; ebd., S. 300; ebd., S. 175.
[720] Ebd., S. 136; ebd., S. 297; ebd., S. 173.
[721] Yisang: Flügel [Nalgae], ebd., S. 81; ebd., S. 262 f.; ebd., S. 76. Die Hervorhebungen durch Unterstreichungen sind von der Verfasserin dieser Arbeit.

Ebene, aber das O-Zitate Nr. 78 entstammt der Feder von Suni aus ihrem an Yuno gerichteten Brief. Sie ist es, die sie aus seiner Erzählung *Flügel* zitiert. Das O-Zitat Nr. 79 spricht Yuno selbst.

Was hat es mit dem Prolog auf sich? Der Prolog[722] ist auf der metafiktionalen Ebene positioniert. Hier reflektiert ein Schriftsteller, der sich "Ich" nennt und sich als "erstarrtes Genie" bezeichnet. Dieser setzt sich in dem Prolog in Szene, spricht den Leser an und gewährt dem Leser Einblick in seinen Schreibvorgang. Er weist ihm darauf hin, dass die Erzählung, die darauf folgt, eine von ihm konstruierte (von ihm "entworfen"), nämlich eine fiktive ist. Durch diesen metafiktiven Rahmen gewinnt die Erzählung, die nach dem Prolog folgt, die erzählerische Dimension „einer Ironisierung und Perspektivierung“[723]. Wer ist denn dieser Schriftsteller im Prolog? Im gewöhnlichen Fall ist der Erzähler, der im Prolog etwas zu der Erzählung sagt und den Leser anspricht. Oder ist es der Modell-Autor, der im Sinne von U. Eco[724] der Verfasser dieser Erzählung und folglich nicht mit dem empirischen Autor – in unserem Fall Yisang/Kim Haegyŏng – identisch ist? Aber diese Abgrenzung von Fiktion und Realität, auf der das Erklärungsmodell von Eco basiert, macht eine Stelle der Erzählung hinfällig. Es ist die Stelle, an der der anonyme Ich-Erzähler, der auch zugleich der Protagonist ist, den Namen seiner Frau ausruft:

(O-Zitat Nr. 81)

> Einmal in ihrem Zimmer, nahm ich die Kosmetikfläschen in die Hand, öffnete sie und roch daran. Wie lange ich diese verführerischen Düfte nicht mehr eingeatmet habe! Mein Körper wand sich in süßer Qual. Es war ihr Geruch, der Geruch meiner Frau, mein Herz rief ihren Namen: Yŏn-sim!
> *(Flügel)*[725]

Der Name der Frau *Yŏn-sim* des Ich-Erzählers ist nichts Geringeres als der bürgerliche Name der Kisaeng Kŭmhong, mit der Kim Haegyŏng (der bürgerliche Name von Yisang) drei Jahre lang eine Liebesbeziehung hatte und zusammen das Café *Schwalbe* betrieb. Der Name *Yun-sim* ist ein Verweis auf das reale Leben, und zudem tragen auch andere inhaltliche Elemente deutlich reale bzw. autobiographische Züge. Damit wird die Grenze zwischen fiktiver Erzählung in *Flügel* und der Liebesgeschichte zwischen Yunsim und Kim Haegyŏng in der

[722] Der Prolog zu Flügel setzt sich durch die typographische Gestaltung ab. In der Erstpublikation war er nämlich mit einem Kästchen eingerahmt, was in der Yisang-Edition lange ignoriert wurde. Aber in den neueren Yisang-Ausgaben wird die Abhebung des Prologs wieder berücksichtigt. Das geht auf den Verdienst des Yisang-Textkritikers Kim Ju-hyeon zurück. Vgl. Yisang GW, Bd. 2, S.262 f.
[723] Fludernik (2008), S. 72.
[724] Eco (1994), S. 18 f.
[725] Yisang-Erzählungen (2014), S. 104; Yisang GW, Bd. 2, S. 285 und Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 168.

realen Welt verwischt. *Yŏn-sim* ist ein Namenszitat wie Erosenko in der Erzählung *Dunkelkammer* und steht metonymisch für das Leben von Kim Haegyŏng. Damit kann der anonyme Schriftsteller im Prolog sowohl der Ich-Erzähler von *Flügel* als auch der empirische Autor Yisang/Kim Haegyŏng sein. Zugleich wird aber im Prolog darauf hingewiesen, dass die Erzählung eine konstruierte d.h. fiktive ist. So ist die Erzählung *Flügel* irgendwo zwischen Fiktion und Realität angesiedelt. Insofern handelt sich bei *Flügel* um eine autofiktive Erzählung.

Daraus folgt, dass Yuno ein Doppelgänger des anonymen Ich-Erzählers und folglich des empirischen Autors Yisang/Kim Haegyŏng sein muss. Hierbei verwende ich den Begriff des Doppelgängers nicht im Sinne einer Maskierung.[726] So werden Yuno genau die gleichen Eigenschaften des anonymen Schriftstellers im Prolog der Erzählung *Flügel* zugeschrieben.[727] Der anonyme Schriftsteller im Prolog der Erzählung *Flügel* gibt seine Selbstreflexion und dadurch entstehende Selbstbilder preis: Ein geistiger Höhenflieger, der kurze *"berauschende Einblicke in den reinen Intellekt"* hatte, ist des Lebens überdrüssig und nihilistisch eingestellt, denn ihm "*ist alles Irdische unerträglich fade geworden"*. Er findet es nicht *"ohne Reiz, sich zu maskieren"*. Für ihn sind "*alle Gefühle in gewisser Weise Posen"*, sind also gespielt. Aber in *"Liebesdingen"* findet er sich kaum zurecht, was mit seinen Ansichten über die Frauen korrespondiert.

(O-Zitat Nr. 82)

> *Bienenkönigin und Witwe – gibt es denn unter so vielen Frauen auf der Welt eine, die nicht ihrem Wesen nach bereits Witwe ist? Nein! Wenn ich also das Fazit ziehe, Frauen seien in ihrem täglichen Leben allesamt Witwen – beleidige ich sie etwa damit? Meinen Sie das wirklich? (Flügel)*[728]

Dann lässt sich aus der Gleichung, alle Frauen sind *Bienenköniginnen* und *Witwen*, seine Disponiertheit auch Suni gegenüber erklären; Suni ist für ihn eine von ihnen. *Bienenkönigin und Witwe* assoziieren die kannibalische animalische Sexualität und sexuelle Freizügigkeit. Einerseits sagt er, man solle das Alte, was im Prolog für "das 19. Jahrhundert" steht, hinter sich lassen, andererseits sagt er, alles sei nur Pose, also vorgespielt. Er ist einerseits ein Mann in einer frei bestimmten Mann-Frau-Beziehung und andererseits ein Mann, der Angst vor der Freizügigkeit der Frauen hat. So verhält sich Yuno auch in der Beziehung zu Suni. Er wünscht sich

[726] Vgl. Schmitz-Emans (2012/2013): Vorlesung vom 18.12.2012-Eco und Auster, S. 15.

[727] Der Erzähler sagt über Yuno folgendes:"[…] er ist in seinem Leben unglücklich, verbirgt aber dies vor anderen." (Yisang-Erzählungen (2014), S. 131.). Er habe mehrere Masken und schauspielert. "Die Welt und sich selbst täuschen gibt seinem wahren Ich eine Fassade des Erhabenen." (Ebd., S. 131 ff.); „er ist des Lebens überdrüssig, ein Nihilist, will in den Freitod mit einer Partnerin" (Ebd., S.132); „Er war jemand, der einen *witticism* mehr zu schätzen wusste als eine Liebschaft / *"witticism*" und "*irony*". (Ebd., S. 133)

[728] Yisang-Erzählungen (2014), S. 82; Yisang GW, Bd. 2, S. 263 und Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 77.

den gemeinsamen Liebestod mit Suni, aber dieser darf nicht durch die Liebe motiviert sein. So sind seine Gefühle Suni gegenüber ambivalent:

(O-Zitat Nr. 83)

> Für ihn selbst überraschend erkannte er in seinen Empfindungen für das Mädchen eine gewisse Nähe zur irdischen Liebe und er fürchtete, seinen Stolz zu verlieren, nicht nur das, er war regelrecht außer sich vor Angst. *(Mädchen)*[729]

Aber diese Angst rührt auch daher, dass er an seinem Ich und seinem Ego festhält. Im Text heißt es: "Er war jemand, der einen *witticism* mehr zu schätzen wusste als eine Liebschaft." Mit *witticism* wird seine Literatur und Kunst charakterisiert, es ist aber auch seine Art, dem Leben und der Frau als seinem Gegenüber zu begegnen. Weiter heißt es: "Wie immer zündete er Nebelkerzen aus *witticism* und *irony* an, die den Blick trübten." (S.134) Insofern stehen "die Nebelkerzen aus *witticism* und *irony" für* die übersteigerte Künstlerexistenz, die sich mit dem Leben nicht vereinbaren lässt. Dass er sich dessen bewusst ist, wird an einer Stelle, im O-Zitat Nr. 80 oben, ersichtlich.

Das ambivalente Verhältnis erklärt sich aus seiner Daseinsweise des Zwischen-den-Stühlen-Sitzens. Der Konflikt zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert, den alten und den neuen Werten, der frei bestimmte Liebe einerseits und das Festhalten an der alten Vorstellung von Keuschheit der Frau andererseits, wird von Yuno mit *witticism* und *irony* mit Hilfe verschiedener Masken sowie Posen überspielt, die nach außen den modernen Mann des 20. Jahrhunderts vorgeben. Diese Ambivalenz scheint auch der Grund zu sein, warum die körperliche Vereinigung zwischen ihm und Suni nicht zustandekommt. Yuno spielt nur den Verliebten, der sie und die körperliche Liebe mit ihr begehrt, doch dahinter steckt keine Leidenschaft:

(O-Zitat Nr. 84)

> Er überschüttete sie daher mit geradezu paradoxen animalischen Liebesbekundungen. Sein dafür zuständiger Körperteil blieb dabei seltsamerweise träge. (*Mädchen*) [730]

An zwei weiteren Stellen wird das Misslingen des Liebesaktes thematisiert. Nach dem Suni von dem ermüdenden Gefühlsduell mit Yuno genug hat, will sie die Beziehung mit der Lüge, sie reise morgen mit ihrer Freundin E. nach Tokio, beenden. Beide verbringen die letzte Nacht gemeinsam, aber der von ihm gewünschte und von ihr akzeptierte Geschlechtsakt bleibt zu seinem und ihrem Bedauern aus. An einer anderen Stelle erinnert er sich an die Gefühlskälte der beiden:

(O-Zitat Nr. 85)

[729] Ebd., S. 132; ebd., S. 291 und ebd., S. 170.
[730] Ebd., S. 131; ebd., S. 291 und ebd. S. 168.

> […] wie er einst genau auf diesem Weg ihre schmalen Lippen berührt hatte [...], es war nur ein oberflächliches Streifen, nein, eher ein beiderseitiges strategisches Sondieren. Es war lediglich ein wechselseitiger Test, wie sich die Berührung anfühlte: den rauen Lippen des anderen und der Luft zwischen den eigenen Lippen. (*Mädchen*)[731]

4.4.2. Frau – *New Woman*

Suni ist lebensbejahend und lehnt seinen Vorschlag zum gemeinsamen Liebestod ab. Sie ist eine der damaligen *Neuen Frauen*; intellektuell, was ihre Lektüre der Erzählung *Flügel* sowie ihr Plan, mit ihrer Freundin E. nach Tokio zu gehen, zweifellos nahelegen. Seit dem Erscheinen des Romans "Herzlos" von Yi Kwangsu ist die Station in Tokio zu einem Bildungsmuster der jungen Menschen geworden, was zu einem beliebten literarischen Motiv in der Kolonialzeit wurde. Zudem bejaht sie die Lebensweise der *Neuen Frau* und geht auf eine frei bestimmte Liebesbeziehung ein, und darüber hinaus ist sie für die freie Sexualität. In der Sexualität bezieht sie eine viel klarere Position als Yuno. Indizien dafür finden sich in dem Text an mehreren Stellen, an denen auf ihr Begehren nach dem Ausleben ihres sexuellen Triebes deutlich hingewiesen wird:

(O-Zitat Nr. 86)

> Es war sein unbezähmbarer Trieb, der ihm die Zunge lockerte. Sie wiederum war wie benebelt von seinem intensiven Körpergeruch, einem Zeichen seiner üblen Nachlässigkeit, die merkwürdigerweise ihre Neugier weckte; sie gab ihm also auf seine Liebeserklärungen hin mit einem flüchtigen Nicken ihre Gewogenheit zu erkennen. *(Mädchen)*[732]

(O-Zitat Nr. 87)

> Das Mädchen hatte schon [...] erwartet, dass er ungestüm über sie herfallen würde. Das war doch paradox! Zum Kuckuck mit dem Nicht-mehr-Wiedersehen - soll er endlich wie ein Tier über mich herfallen – dachte sie und schritt bedächtig den Waldweg hinunter, doch der endete jählings und sie standen auf einer grell erleuchteten Straße, die auch ihm unpässlich war. *(Mädchen)*[733]

Ihre soziale Stellung als *New Woman*, die hier in der Erzählung ins Spiel gebracht wird, ist verbunden mit dem literarischen Motiv des Aufbruchs, das mit der Modernisierung Koreas aufkam und damals sehr verbreitet war. Das Motiv des Aufbruchs ist in dieser Erzählung zweimal auszumachen, einmal taucht es als Motiv des Aufbruchs zum Auslandsstudium (hier Japan) auf, dann als Motiv der elternlosen Generation, die sich von der alten Kultur und Generation loslöst. Die beiden Motive sind miteinander verschränkt. So hat die Protagonistin

[731] Ebd.; S. 135 f.; ebd., S. 297; ebd. S. 172.
[732] Ebd., S. 131; ebd., S. 291 und ebd., S. 168.
[733] Ebd., S. 136; ebd., S. 297 und ebd., S. 136.

Suni zunächst die Stellung im Bündnis mit ihrem älteren Bruder [oppa], den der Erzähler ihren "einzigen seelenverwandten Kumpel" nennt. Dann ereignet sich für Suni etwas Unerwartetes, das sie in eine unermesslich traurige *Einsamkeit* stürzt. Ihr Bruder, auch ein guter Freund von Yuno, geht mit E, der besten Freundin von Suni, eine Liebesbeziehung ein. Ihr Bruder und E sind im Begriff zum Studium gemeinsam nach Tokio zu gehen. Damit löst sich das Versprechen, das seit längerer Zeit die beiden Freundinnen einander gegeben hatten, gemeinsam zum Studium nach Tokio zu gehen, in Luft auf. Dann erfährt durch ihren Bruder auch der ahnungslose Yuno von der Dreieckgeschichte. Der Bruder bittet Yuno darum, die *erregte* Suni in seine Verantwortung zu nehmen. Daraufhin macht Yuno Suni in einem Brief den Vorschlag, zusammen nach Tokio zu gehen. Suni geht auf seinen Vorschlag ein und will sich seiner annehmen.

In dieser Figurenkonstellation findet sich das Motiv von Älterem-Bruder-und-Schwester [onui], das in damaligen literarischen Texten häufig vorkam.[734] Die Metapher der Symbiose von Älterem-Bruder-und-Schwester ist im damaligen Modernisierungsdiskurs verankert und trägt den Zeitgeist in sich. Der ältere Bruder und seine Schwester stehen für die junge Generation, die sich als elternlos verstand, da sie sich von der alten Gesellschaft verabschiedete und eine neue Kultur und eine neue Existenz in einer modernen Gesellschaft gründen wollte. Der ältere Bruder kann auch eine nicht verwandte, männliche, ältere Person sein, die von der weiblichen und jüngeren Person in Korea gewöhnlich auch Bruder-Herz [oppa] genannt wird. Er teilte die gleichen Anschauungen, ging mit ihr weg und konnte auch später ihr Geliebter und Ehepartner werden.[735] Aber in diesem Bündnis fungiert die Schwester als unterlegene Partnerin und Unterstützerin des älteren Bruders. Nur als solche bekommt sie ihren sozialen Status in dem nationalen Modernisierungsprojekt.[736] Das ist nur vor dem historischen Hintergrund der Frauenemanzipationsbewegung zu verstehen, die schon Anfang des 20. Jahrhunderts begann. Sie wurde nämlich von außen an die Frauen herangetragen, zunächst von der christlichen Mission und später dann von den koreanischen aufgeklärten Nationalisten, wie ich im Kapitel 1.4.4. *New Women* dieser Arbeit erörtert habe.

Die Frauenbewegung in Korea wurde von Männern als Aufklärung der Frauen im Zusammenhang mit der nationalen Modernisierung initiiert. Die N*eue Frau* wurde als die Frau

[734] Die Soziologin Kim Sujin (2009), S. 255 ff., analysiert dieses Beziehungsmuster, das sich in dieser Phase herausgebildet hatte und im kolonialen Korea gesellschaftlich akzeptiert und weit verbreitet war.
[735] Vgl. ebd.
[736] Vgl. ebd., S. 226.

der neuen Generation und des neuen Jahrhunderts von den männlichen Intellektuellen enthusiastisch als ihre Partnerin begrüßt, die den Weg der nationalen Modernisierung, die aus den allmählichen Reformen [kaejo] bestand, begleiten sollte. Die *Neue Frauen* sollten die Nation aus dem gegenwärtigen *halbzivilisierten* Zustand heraus in die moderne Zivilisation führen.[737] Für dieses gesellschaftliche Bündnis des jungen, modernen Mannes und der *Neuen Frau* wurde im damaligen Modernisierungsdiskurs in der Öffentlichkeit die Metapher des elternlosen Bruders [oppa] und der Schwester [nui] verwendet.[738] Doch innerhalb dieses Bündnisses gab es eine Hierarchie; der moderne Mann stand der *Neuen Frau* vor. Nur in diesem sozialen Rahmen bekamen die *Neuen Frauen* ihre soziale Existenzberechtigung. Die radikaleren *Neuen Frauen*, die auch persönliche Selbstbestimmung über ihr Sexual- und Berufsleben forderten, sprengten damit ihren Rahmen, und dies wurde sozial geahndet.[739] Die nationale Öffentlichkeit, die damals noch weitgehend eine Männerdomäne war, verfolgte die *Neuen Frauen* mit äußerst kritischen Blicken.

Die soziale Stellung von Suni ist in einem solchen Bündnis von älterem leitenden Bruder und von noch unbeholfener Schwester eingebettet. Die Rolle des sozialen Bruders hatte zunächst ihr leiblicher Bruder inne und wird dann an Yuno herangetragen. Für die Stellung von Suni spricht auch die Bezeichnung *Mädchen* [sonyŏ], die im Vergleich zur Bezeichnung Frau [yŏsŏng] "minderjährig", "unreif" also "noch nicht entscheidungsfähig" ist, zumal auch die erwachsenen Frauen damals vom Gesetz her kaum Rechte besaßen.[740] Aber ihre Denkweise, wie vom Erzähler geschildert wird, ist nicht unreif, im Gegenteil, sie durchschaut ihn, kann das Duell aufnehmen und angemessen kontern, so dass er einmal "innerlich zusammenzuckt" und einmal "einen Stich in der Herzgegend" spürt. Ebenso erkennt sie schmerzlich, dass die Zeit eine entscheidende Rolle im Leben spielt, und letztlich begreift sie ihre *Einsamkeit* und *Erregung* in ihrer Situation. Auf diese beiden Begriffe komme ich im nächsten Kapitel zurück.

4.4.3. Bob-Frisur und *New Women*

In ihrem *Gefühlsduell* scheint zunächst Suni die Oberhand zu haben, denn sie lehnt seinen Vorschlag zum gemeinsamen Freitod ab, durchschaut sein Spielchen und macht Schluss, aber

[737] *Song der Neuen Frau* [Sinyŏjasong] von Chu Yohan, in: Augustnummer von Neue Frau [Sinyŏsŏng], 1924. Siehe das Zitat im Originalwortlaut: O-Zitat Nr. 94 im Anhang, zitiert nach Kim Kyŏngil (2004), S. 46 f.
[738] Vgl. Kim Sujin (2009), S. 225 ff.
[739] Vgl. Kapitel 1.4.4. *New Women* dieser Arbeit.
[740] Vgl. ebd.

nur scheinbar, denn sie will den "Zweikampf" nicht aufgeben, wovor sie weder Angst noch Skrupel hat. Dagegen ist Yuno der Schwankende zwischen der Zuneigung zu Suni und seiner Angst vor einer Liebesbeziehung. Er hält an seinem Ego fest, das ihm das Lebensmuster gibt: Schaffe viele Masken für alle Lebenssituationen und verberge dein Ego in deiner inneren Welt. Deshalb nennt der Erzähler ihn einen "maßlosen Egoisten"(S. 132). Er hat überhaupt Angst vor allen echten Gefühlen; er fürchtet, dass diese die in seinem Innern verborgene Festung des Ichs erschüttern könnten. Nach der Abweisung seines Vorschlags "spielte er den Mann mit den stählernen Nerven", was gelogen war.

Suni ist zwar in ihrer sozialen Stellung die Unterlegene, aber im Zweikampf mit ihm ist sie überlegen. Er findet auf gleicher Augenhöhe statt, da er eben auf der Gefühls- und psychischen Ebene stattfindet, auf der das Soziale weitgehend ausgeklammert wird. Diese Konstellation ändert sich schlagartig, und zwar durch ihren Bruder, der Suni in ihre soziale Stellung zurückweist. Durch das Intervenieren ihres Bruders scheint nun ihr Plan, in Tokio zu studieren, doch noch aufzugehen, aber in dem *Gefühlsduell* mit Yuno zieht sie den Kürzeren, denn sie verliert ihre Position auf gleicher Augenhöhe. Im Gegenzug ist Yuno der Sieger in diesem leichten Spiel; er ist sich dessen bewusst, denn an einer Stelle, nachdem er ihren Brief gelesen hat, in dem sie in den von ihrem Bruder gemachtem Vorschlag einwilligt, heißt es: "Ihr Brief kam einer klaren Niederlage für sie gleich." Nun vollzieht sie die Idee ihres Bruders, indem sie den Vorschlag Yunos, der eigentlich von ihrem Bruder stammt, annimmt, damit sie in Tokio studieren kann. Das impliziert, dass sie Yuno annehmen muss. Das bedeutet, dass die soziale Struktur (älterer Bruder und Schwester) in das Gefühlsduell der beiden, in dem sie als Frau auf gleicher Augenhöhe gestanden hat, einbricht und auf diese Weise ihr als Frau die Entscheidungsmacht genommen wird. Es gilt das, was zwischen den Männern ausgemacht wird.

Die Wende, die durch ihren Bruder eingeleitet wird, verändert zwar die äußere Konstellation, in der die beiden sich befinden, aber nichts auf der Ebene der Gefühle, denn Yuno und Suni setzen ihr minutiöses Gefühlsduell fort. So sagt Yuno, nachdem er seinen Brief an sie geschickt hat, in dem er ihr seinen Wunsch der gemeinsamen Reise nach Tokio offenbart, es

(O-Zitat Nr. 88)

> kam ein zartes Schamgefühl in ihm auf, das er jedoch ignorierte. Er fand seine Ritterlichkeit selbst ein wenig lächerlich. Ich soll mich um dieses Mädchen kümmern? Nur vorläufig? Warum nicht, er würde ja sehen, ob sie sich darauf einlässt oder nicht. Wird sie nicht mehr dagegen ankämpfen, dann wird er das Mädchen aus ihrem *witticism*-Verlies befreien, wie einen

> Kanarienvogel aus seinem Käfig – oder fliegt sie gar aus eigenem Antrieb heraus?
> *(Mädchen)*[741]

Ihr Brief ist mit einem zynischen Ton unterlegt, der die sozial höhere Stellung des Mannes Yuno überzeichnend herausstellt. Die Worte "Professor" und "Vortrag" legen es nahe, dass sie diejenige ist, an die die Entscheidung von außen herangetragen wird, der sie zu folgen hat. Deshalb wolle sie ab jetzt brav auf seine Worte hören. Die wirkliche Wende im Hinblick auf ihr Gefühlsduell geht von Suni aus. In den letzten Zeilen offenbart sie:

(O-Zitat Nr. 89)

> Ich habe mir übrigens die Haare kurz schneiden lassen. Aus reiner Abscheu vor mir selbst, die ich mich sonst nie empöre. *(Mädchen)* [742]

Sie spricht von *Empörung* [hŭngbun]. Auch ihr Bruder spricht davon, dass Suni durch das Ereignis "empört/erregt" sei. Daraufhin tröstet Yuno sie im Brief, sie soll sich nicht *erregen, empören*. Das Originalwort *hŭngbun* ist nur unterschiedlich ins Deutsche übersetzt worden. Suni beginnt ihren Antwortbrief damit, dass sie nicht *empört* sei. Dann schließt sie ihn mit den zitierten Zeilen oben. Sie stellt ihre Handlung, sich die Bob-Frisur schneiden zu lassen, als Aufbegehren gegen sich selbst dar. Sie habe sich nie *empört*, sprich gegen ihre brave Art, alles zu schlucken, gestellt. Also spielt sie darauf an, dass sie Vorschlägen von Männern brav folgt. Dieser plötzliche Akt wird von Yuno als selbständige Handlung aufgefasst:

(O-Zitat Nr. 90)

> Sie hat sich die Haare kurz schneiden lassen, ohne ihm vorher etwas davon zu erzählen. Es muss ein symbolischer Akt gewesen sein, das leuchtete ihm ein, ein Sinnbild für die Lebenskraft des Mädchens, das einen Neuanfang wagte. Tränen füllten seine Augen. Warum nur?
> *(Mädchen)*[743]

Das entscheidende Ereignis kommt in den letzten Sätzen des Zitats oben, denn "Tränen füllten seine Augen." Seine innerliche Bewegtheit kommt in dem Moment auf, wo Yuno sich beim Lesen ihres Briefs das Mädchen mit der neuen Bob-Frisur vorstellt. Da stellt sich plötzlich die Empathie für ihren Entschluss für die neue Frisur ein:

(O-Zitat Nr. 91)

> Das Haareschneiden war dem Mädchen sicher in den Sinn gekommen, nachdem sie sich in ihrer Phantasie einen zweiten Liebhaber erschaffen hatte, den sie veranlasste ihr zu befehlen, sich die Haare schneiden zu lassen, kurzum, es war ihre unendliche Einsamkeit, die ihr die zwei unterschiedlichen Rollen aufgezwungen haben, ganz sicher.

---

[741] Yisang-Erzählungen (2014), S. 138; Yisang GW, Bd. 2, S. 299 f. und Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 90 f.
[742] Ebd., S. 138; ebd., S. 300 und ebd., S. 176.
[743] Ebd., S. 139; ebd., S. 301 und ebd., S. 176.

> Ihre Einsamkeit!
>
> Oder aber unser Duell ist unentschieden und wird sich endlos fortsetzen – so dachte er, aber mehr noch war er neugierig darauf, wie die neue Kurzhaarfrisur auf das Gesicht des Mädchens wirkte, und auf ihre Figur. Das machte ihn viel heißer als alles andere, war ihm eine unwiderstehliche Verführung. *(Mädchen)*[744]

In seinem Innern, auf der Gefühlsebene, findet doch eine Begegnung mit dem Mädchen statt, die auf Empathie beruht. Das ist eine überraschende Wende, denn in der Begegnung mit dem Anderen, hier mit dem anderen Geschlecht, verschiebt sich das männliche Ego Yunos, an dem er sich so eisern festgehalten hatte. Bezeichnend dafür ist, dass er sich nicht mehr als Sieger in dem Duell fühlt. Dass seine Einsicht in ihre Einsamkeit ihre Richtigkeit hat, wird vom Autor autorisiert. An der Stelle, wo Suni von dem Plan ihres Bruders mit ihrer besten Freundin erfährt, ist sie von einer "unendlichen Einsamkeit" überrascht, und auch sie bricht "in Tränen aus."[745]

Durch das Motiv der Bob-Frisur weist diese Erzählung, die im Original die Überschrift "Die Bob-Frisur [tanbal]" trägt, über sich hinaus in den Kontext der Kolonialzeit, in dem der Diskurs der Bob-Frisur eingebettet war. Dies soll an dieser Stelle erläutert werden.

Die Bob-Frisur, die in den USA der 1920er Jahre in Mode kam, wurde im kolonialen Korea zum Wahrzeichen der modernen Frau der 1920er und noch 1930er Jahre.[746] Die Kurzhaar-Frisur [tanbal] bei Männern wurde als Modernisierungsmaßnahme von oben verordnet und zügig in relativ kurzer Zeit durchgesetzt. Während die Kurzhaar-Frisur der Männer in den Städten der 1920er Jahre zu einer Selbstverständlichkeit geworden war, wurde sie erst in dieser Zeit bei Frauen, die vom Haar-Edikt von 1895 ausgenommen waren[747], Mode. Die Kurzhaar-Frisur bei Frauen kam von unten, war eine von den *Neuen Frauen* selbst bestimmte Sache, hatte eine enorme kulturelle Sprengkraft und löste immer wieder groß angelegte Diskussionen in den Printmedien aus. Frauen wie Männer reagierten unterschiedlich. Die *Neuen Frauen* Na Hyesŏk (1896-1949) und Hŏ Yŏngsuk hielten die Tanbal-Frisur für praktisch, hygienisch, zeit- und geldsparend. Manche betroffenen Frauen sprachen von Mut und Scham vor den Blicken der Umgebung,[748] weshalb sie gar nicht zu empfehlen sei. Manche *Neuen Frauen* nahmen die symbolische Kraft der Tanbal wahr, die Zeichen setze, auch die Frauen

[744] Ebd.; ebd.; ebd.
[745] Ebd., S. 134; ebd., S. 295 und ebd., S. 171.
[746] Vgl. Ryu Suyŏn (2013).
[747] In Japan war die Kurzhaar-Frisur anhand der Verordnung vom Juli 1873 eine Zeitlang verboten. Vgl. Ryu Suyŏn (2013), S. 314.
[748] Vgl. Kim Kyŏngil (2004), S. 184.

müssten nicht die vom überkommenen Brauch vorgeschriebene Langhaar-Frisur tragen. Sie war ein Wagnis und erforderte eine große Portion Mut.[749] Nach außen vermittelte die Kurzhaar-Frisur die Botschaft von Aufbegehren und Trotz gegen die herkömmliche, den Männern untergeordnete Frauenrolle.

(O-Zitat Nr. 92)

> Die Generation der Tanbal, so will ich die ersten drei Dezennien unseres Jahrhunderts lieber nennen. Der Bob (Frisur) ist das höchste Symbol für Nora, die die Emanzipation der Frau und ihren Schritt vertritt. Dass du dir die Tanbal zugelegt hast, ist das Zeichen dafür, dass du aus dem Harem, der dich Tausende von Jahren unterjocht hatte, heraus bist und nun unter dem blauen Himmel stehst. Die langen Haare, brav hinuntergeflochten, sind wirklich schön brav, und da schlummert noch die alte rückständige, feudale Zeit.[750]

Die mediale Öffentlichkeit reagierte auf diese *Neuen Frauen* sehr empfindlich, besonders kritisch war sie gegenüber den sogenannten *modern girls*, die die alte Tracht und die alte lange Frisur abgelegt hatten und sich auf der Straße ungeniert zeigten. Diese Frauen waren ein beliebtes Sujet der Karikaturen in den Zeitungen. Die Zeitungsredakteure, meistens männlich, schlugen damit gleich zwei Fliegen mit einer Klappe: Zum einen bediente die erotische Aura dieser Frauen den Voyeurismus der Leser und erhöhte damit die Auflagenzahl. Meistens waren solche Artikel auch mit entsprechend sensationslüsternen Illustrationen versehen. Zum anderen konnten die Zeitungen, die sich oft als die Stimme der Nation wähnten, mit ihrer kritisch-ablehnenden Haltung gegenüber den *modern girls* und *Neuen Frauen* ihren Status festigen.[751] Die Männer waren einerseits von ihrer verführerisch-erotischen Erscheinung angezogen, andererseits nicht frei von unterschwelliger Angst vor dem tiefen Ausschnitt und den nackten Beinen auf hohen Absätzen.



[749] Die Journalistin Hŏ Yŏngsuk berichtet in einem Artikel, wie sie sich nach langem Zögern die Kurzhaar-Frisur wagte und von ihrer Scham vor den gaffenden Blicken auf der Straße. Vgl. Kim Kyŏngil (2004), S. 184. Sie war übrigens die zweite Frau des berühmten Schriftstellers Yi Kwangsu, der sich von seiner ersten Frau (aus einer Frühheirat) scheiden ließ und die *Neue Frau* Hŏ Yŏngsuk heiratete.

[750] Anonymus (Mumyŏngssi): *Miss Korea, leg dir die Tanbal zu!*, in: Tonggwang, September 1932, zitiert nach Kim Kyŏngil (2004), S. 193.

[751] Das obere Bildzitat auf dieser Seite entstammt einem kritischen Zeitungsartikel über *modern girl* in der Tageszeitung *Chosŏn* (7.11.1928). Zitiert nach Sin Myŏngjik (2004), S. 185.

Die Öffentlichkeit bediente sich in Reaktionen auf die *Neuen Frauen* unterschiedlicher Genres, von sachlichen Berichten, Klatschjournalismus, Bekenntnissen bis zu intellektuellen Aufsätzen und Schlüsselerzählungen. Der neugierige, gaffende Blick, der die Tanbal-Frauen auf der Straße verfolgte, verlängerte sich in den Karikaturen der Zeitungen[752], oft mit einem unverhohlenen Hauch von männlichem Voyeurismus, der der erotischen Ausstrahlung der Tanbal-Schönheit erlegen war. Klatschspalten im Stil eines Papparazzi-Journalismus fanden sich in vielen Zeitungen und Zeitschriften. Auffallend ist die Visualisierung der Themen in den Zeitungen und Zeitschriften. Die *Neuen Frauen* und m*odern girls*, der beliebte Gegenstand des damaligen Journalismus, wurden auch in überzeichneten Illustrationen dargestellt. Dabei stand der Frauenkörper im Mittelpunkt. Zeitungen hatten ja schon längst die Frau für die Werbung entdeckt. Bilder von Frauen aus allen Nationen wurden in die Werbung eingebaut,[753] um die Leser zum Konsum zu animieren. Besonders in der Manga-Satire [manmunmanhwa 漫文漫畵], einem Genre, das damals in den 1920er Jahre zum ersten Mal aufkam und aus einem Mangabild und einer kurzen Unterschrift bestand, wurde das Gebaren der *modern girls* pointiert aus dem Blickwinkel der Männer karikiert. Kim Yŏnsuk stellt in ihrer Studie zum Journalismus über *Neue Frauen* fest, dass hinter ihm oft nur Gerüchte standen, die sich mit männlicher Phantasie verbanden.[754]



Der kritische Blick fällt besonders auf die *modern girls*. Mit der Popularisierung der *Neuen Frauen* wich die koreanische Bezeichnung sinyŏsŏng dem englischen Fremdwort *modern girl* [modŏngŏl].[755] Diese trivialisierte Variante der *Neuen Frau* wurde in den Printmedien als die Imitation der *Flapper* in den USA und England dargestellt. Während man die *Neue Frau* [sinyŏsŏng] mit den elitären intellektuellen Frauen verband, die sich den gesellschaftlichen Themen wie Emanzipation und Geschlechterrolle zuwandten, wurden die *modern girls* als junge konsumfreudige, modebewusste Schülerinnen und Frauen aus der Mittelschicht

[752] Das untere zitierte Bild auf dieser Seite ist eine Karikatur *Die Mode der Schülerinnen* von An Sŏkju (1901-1950), gedruckt in *Neue Frau* [Sinyŏsŏng], Juniausgabe 1925, zitiert nach http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1386483&cid=42026&categoryId=42026.

[753] Vgl. Kim Sujin (2009), S. 127.

[754] Vgl. Kim Yŏnsuk (2011).

[755] Man findet auch ein Wortspiel, das das implizite Böse der modern girls auf den Punkt bringt. Das koreanische Wort *mottŏin*, das ähnlich wie *modern* klingt, wird anstelle dieses Wortes gesetzt, so dass das Wort *modŏn gŏl* (modern girl) zu *mottŏin gŏl* (bad girl) wird.

beschrieben. Sie wurden in den Zeitungen als äußerlich schöne, doch strohdumme und nur äußerlich befreite moderne Frauen karikiert. Sie imitieren das Äußere, ohne etwas zu verstehen. Auch der Schriftsteller Yŏm Sangsŏp bezichtigte den Tanbal-Boom der Heuchelei, da die Frauen damit das Modern-Sein vormachen wollen. Die Frauenemanzipation gehe auch ohne die Tanbal, die nur eine Imitation der westlichen Mode sei, die zu den gegenwärtigen Verhältnissen Chosŏns gar nicht passe.[756]

Auch Yisang hat ein paar Zeilen in einem nicht-fiktiven Text über die Bob-Frisur festgehalten:

(O-Zitat Nr. 93)

> Die Bob-Frisur [Tanbal] sieht man immer häufiger, bei fünf- bis sechsjährigen Mädchen wirkt sie erfrischend und sauber, bei sieben- bis achtjährige süß wie ein Püppchen.[757]

Nicht selten artete der Klatschjournalismus soweit aus, dass die Betroffenen an den Rand der Gesellschaft gedrängt wurden. Die Paradebeispiele sind die Liebesaffären der radikalen *Neuen Frauen*, die durch den Klatschjournalismus ihren sozialen Status verloren. Insofern fungierte der Journalismus als öffentliche Instanz, die Ahndungen und Selbstjustiz betrieb. Auch im Bereich der Unterhaltungsliteratur passierte dergleichen. Das makabere Beispiel ist die Schlüsselerzählung *Die Geschichte von der Kim Yŏnsil* von Kim Tongin.[758] Hinter der Protagonistin dieser reißerischen Erzählung steht die Schriftstellerin Kim Myŏngsun. In dieser verschlüsselten Biographie wurde sie, eine der *Neuen Frauen* damals, als abgestumpft und dumm dargestellt. Ihr Leben und ihr Liebesleben als Imitation des westlichen Lebensstils, den sie durch Lektüre und vom Hörensagen mitbekommen habe, verhöhnt. Die lesende Öffentlichkeit wusste, wer dahintersteckte. Man nimmt an, dass ihre Karriere als Schriftstellerin durch diese Erzählung beendet wurde. Danach lebte sie in Isolation bis zum Ende Ihres Lebens, das sie irgendwo auf der Straße in Japan fand.

4.5. Mimesis an die Stimme des anderen Geschlechts

Aus den Analysen der textuellen Bezüge und der Kontextualisierung kann man schlussfolgern: Diese Erzählung geht über die Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau als Allge-

[756] Vgl. Yŏm Sangsŏp: Über die Tanbal der Frau [Yŏja tanbalmunjewa kŭe kwanhayŏ], in: Neues Leben [Sinsaenghwal], August 1922, zitiert nach Kim Kyŏngil (2004), S. 186 f.
[757] Yisang: Impressionen im Frühling [Choch'unjŏmmyo], in Yisang GW, Bd.3, S. 81 und Yisang GA 2009, Bd. 4, S. 65. Die deutsche Übersetzung ist von der Verfasserin dieser Arbeit.
[758] Vgl. Kim Kyŏngil (2004), S. 78 ff.

meinmenschliches hinaus. Die kulturellen Phänomene wie *Neue Frau*, Bob-Frisur und literarische Motive des Aufbruchs stammen aus den Modernisierungsdiskursen im kolonialen Korea. Hier wird der Stimme der *Neuen Frau*, die im damaligen sozialen Kontext das unterlegene Geschlecht darstellte, Gehör geschenkt. In den anderen Erzählungen, die ebenso von der Mann-Frau-Beziehung handeln, verhält es sich deutlich anders. In *Spinnen treffen Schweine, Flügel, Begegnung und Abschied*, *Optische Täuschung* wird stets aus der Perspektive eines männlichen Ich-Erzählers erzählt, wodurch die Frau als Liebesobjekt und erzähltes Objekt wahrgenommen wird. aber ihre Stimme selbst nie vernehmbar ist. In der Erzählung *Mädchen* ist es anders. Das ist durch den auktorialen Erzähler ermöglicht, der auch oft hinter der Protagonistin steht, aber auch durch die Einschübe der Briefe, darunter ein Brief der Protagonistin, in dem sie sich ausspricht. Durch diesen Brief vernimmt auch der Protagonist ihre Stimme, durch die er innerlich bewegt wird. In seinem Innern findet eine Art Umkehrung des männlichen Subjekts statt, indem er von seiner Position abweicht, dafür stehen seine Tränen aus Mitgefühl für ihre *Einsamkeit*. Seinem männlichen Ego, gestärkt durch Masken, hinter denen er seine wahren Gefühle verbirgt, bestätigt durch das Beziehungsmuster wie die Bruder-Schwester-Symbiose-Konstellation, die die damalige Gesellschaft unter dem Namen Modernisierung hervorbrachte, widerfährt eine Wende. Er reagiert auf kulturellen Codes wie die Bob-Frisur und zeigt Empathie für das andere Geschlecht.

5. Seoul - Tokio - London

5.1. *Verlorene Blume*

Die Erzählung *Verlorene Blume*[759] [Silhwa] erschien 1939 posthum in der Märznummer der Literaturzeitschrift *Stil* [Munjang] und ist in der Zeit zwischen Ende Dezember 1936 und Mitte Februar 1937 in Tokio entstanden.

5.2. Interpretationen in der Yisang-Forschung

Für Kim Yunsik[760] stellt die Tokio-Reise Yisangs den Wendepunkt in seinem Schreiben dar; in Tokio erwache Yisang aus seiner Illusion, Tokio und damit Japan seien die Moderne an sich, der Yisang bis dahin entgegenfieberte. Diese Ernüchterung symbolisiere der Titel dieser Erzählung. In Tokio verschieben sich auch seine Themen. Vor Tokio stand die Liebesthematik im Zentrum, aber nach der Ernüchterung in Tokio nimmt in seinem Schreiben der persönliche und nationale Minderwertigkeitskomplex den größten Raum ein. Gerade das sei das Manko von Yisang gewesen, dass er sich nicht über die Zweischneidigkeit der (westlichen) Moderne im Klaren gewesen sei.

Zu einem ähnlichen Ergebnis, aber zu einer gegenteiligen Bewertung und Verortung der *Blume* kommt Pang Minho unter dem komparatistisch-gattungstheoretischen Gesichtspunkt. In seiner Studie *Vergleich von japanischen Shishōsetsus und koreanischen autobiographischen Erzählungen*[761] wird die Shishōsetsu-Erzählung von Akutagawa Ryūnoske *Zahnräder* der *Blume* von Yisang gegenübergestellt. Pangs Argumentation zufolge waren sich beide Autoren der Intertextualität des Schreibens an sich bewusst. Für ihn besteht der Unterschied vor und nach der Tokio-Erfahrung Yisangs darin, dass in den Erzählungen *Flügel* und *Letzten Aufzeichnungen* die Aufspaltung des Ichs in das beobachtende und beobachtete Ich sichtbar werde. In der Erzählung *Flügel* spalte sich das Ich in das Ich im Prolog und das Ich im Hauptteil der Erzählung. In den *Letzten Aufzeichnungen* würden das beobachtende und das beobachtete Ich ineinandergreifen. Aber diese Ich-Spaltung sei in der Erzählung *Blume* aufgehoben. Hier sei ein synthetisierendes Ich [t'onghapjŏk chaa] im Spiel. Das ist für Pang Minho niemand anders als der allwissende Autor selbst, der das persönliche Ich [kaeajŏk chaa] mit

[759] Im Weiteren wird das Kürzel *Blume* für diese Erzählung verwendet.
[760] Vgl. Kim Yunsik (1998), S. 74 ff.
[761] Vgl. Pang Minho (2010), S. 75 ff.

dem gesellschaftlichen Ich [sahoejŏk chaa] synthetisiert. Genau an diesem Punkt scheiden sich der japanische Shishōsetsu und der Sasosŏl von Yisang sowie die Sasosŏl-Erzählungen anderer koreanischer Autoren:

(O-Zitat Nr. 95)

> Die Existenz der modernen koreanischen Literatur war von Anfang an dazu bestimmt, sich unerbittlich ihre Gesellschaft zu verinnerlichen. Diese Tradition hält sich hartnäckig bis heute in der Erzählliteratur. Das ist genau die *anormale Aufgabe*, die die moderne koreanische Literatur schultern musste. [762]

Während Kim Yunsik und Pang Minho in ihren Interpretationen der *Blume* die Intertextualität nur erwähnen, räumt Kwŏn Yŏngmin ihr einen großen Raum in seiner Interpretation ein[763]. Er beruft sich dabei auf die Intertextualitätstheorie von J. Kristeva und führt die Prätexte auf, denen die intertextuellen Zitate und Anspielungen in der *Blume* entnommen sind. Die Funktion der intertextuellen Bezüge sieht Kwŏn darin, dass durch diese die Innenwelt des Protagonisten Yisang objektiviert wird.[764] Auch Kwŏn interpretiert die Erzählung unter dem Gesichtspunkt des Moderne-Diskurses: Der Ich-Protagonist komme zur Erkenntnis, dass Tokio, die Hauptstadt des japanischen Imperiums, bloß eine Imitation der westlichen Moderne sei. Insofern bedeute das Motiv der verlorenen *Blume* nicht nur den Verlust von etwas in der privaten Sphäre, sondern auch den Verlust des Fiebers nach dem *modernen kulturellen Raum* [hyŏndaejŏgin munmyŏng konggan] von dem Autor Yisang.

In der folgenden Relektüre der *Blume* werden zwei Aspekte besonders hervorgehoben, die in der bisherigen Yisang-Forschung keine Beachtung fanden. Das eine ist die Erinnerung, die in der *Blume* als die Konstituente für die Narrativität fungiert. Zum anderen wird die semantische Funktion der Intertextualität in der *Blume* etwas feiner differenziert betrachtet. Die intra- und intertextuellen Bezüge, die im Text in ihrer Funktion unterschiedlich positioniert sind, werden eingehend behandelt, um von da aus ihre Semantisierung vornehmen zu können.

5.3. Handlungsebenen

Der Ich-Erzähler und Protagonist Yisang, der am 24. Oktober in Kyŏngsŏng gen Tokio aufbrach und inzwischen in einem kleinen, schäbigen Zimmer mitten in Tokio krank, mittelos und vom Heimweh geplagt, liegt, erhält am 23. Dezember zwei Briefe aus seiner Heimat

[762] Ebd., S. 79.
[763] Vgl. Kwŏn Yŏngmin (2009 c), darin ist der *Blume* das Kapitel S. 385-420 gewidmet.
[764] Vgl. ebd., S. 416 f.

Kyŏngsŏng. Einen von seinem Leidensgenossen, der ebenso an Tbc erkrankt ist, dem Schriftstellerfreund Kim Yujŏng und einen anderen von seiner Ehefrau Yuni. Beide bitten Yisang dringlich um seine schnellstmögliche Heimkehr.

Am Nachmittag besucht Yisang das Liebespärchen C und C und verbringt dort den Nachmittag. Beim Abschied am frühen Abend schenkt eine der Figuren Yisang eine weiße Chrysantheme. Er spaziert in der regnerischen nebeligen Innenstadt von Tokio umher und kauft sich auf dem nächtlichen Antiquariatsmarkt mit seinen letzten Groschen ein Englisch-Lexikon. Dort trifft er zufällig auf seinen Bekannten Y, einen koreanischen Jura-Studenten. Beide gehen zuerst ins Café *Empress* und dann ins Café NOVA. Am 24. Dezember um ein Uhr morgens steht Yisang am Bahngleis, wartet auf seine Straßenbahn und stellt fest, dass die weiße Chrysantheme in dem Knopfloch seiner Jacke verlorengegangen ist.

5.4. Narrativität der Erinnerung

Diese einfache Geschichte hat keine abgeschlossene Handlung, sondern vielmehr sind es Handlungselemente und Szenen, die in dem für Yisang typischen, andeutenden und aussparenden Stil gehalten sind. In der *Blume* greift Yisang noch einmal auf die Stilmittel zurück, die er in der *Dunkelkammer* eingesetzt hat. Es wird von einem Tag des Protagonisten Yisang erzählt. Dafür werden wie in der *Dunkelkammer* die Erzähltechnik des Bewusstseinsstroms und das Ineinandergreifen von Gedanken und Reflexionen eingesetzt, worin Kwŏn Yŏngmin die Techniken der Montage und des Short Cutting aus dem Filmgenre sieht.[765] Jedoch unterscheidet sich die *Blume* bezüglich des Narrativen von der *Dunkelkammer* in den folgenden Punkten: Beide Erzählungen haben einen lyrischen Unterton, der jedoch jeweils von anderen Formen herrührt. Während in der *Dunkelkammer* die *opaken Metaphern* den lyrischen Unterton ergeben, ist es in der Blume die narrative Struktur auf der Diskursebene, wie wir unten in der Analyse sehen werden. Die Handlungselemente bzw. die Szenen in *Blume* sind auf der Diskursebene in einer Anachronie miteinander verbunden, während sie in *Dunkelkammer* chronologisch aufeinander folgen. Zum anderen ist die *Blume* klarer strukturiert: Die Erzählung *Blume* besteht aus neun Kapiteln, die durch die Nummerierung mit arabischen Zahlen und durch deutliche Zäsuren getrennt sind. Dabei strukturieren zwei Konstituenten das Narrative, nämlich die Erinnerung und die Zeit. Diese verleihen dem Narrativen eine eigene Form.

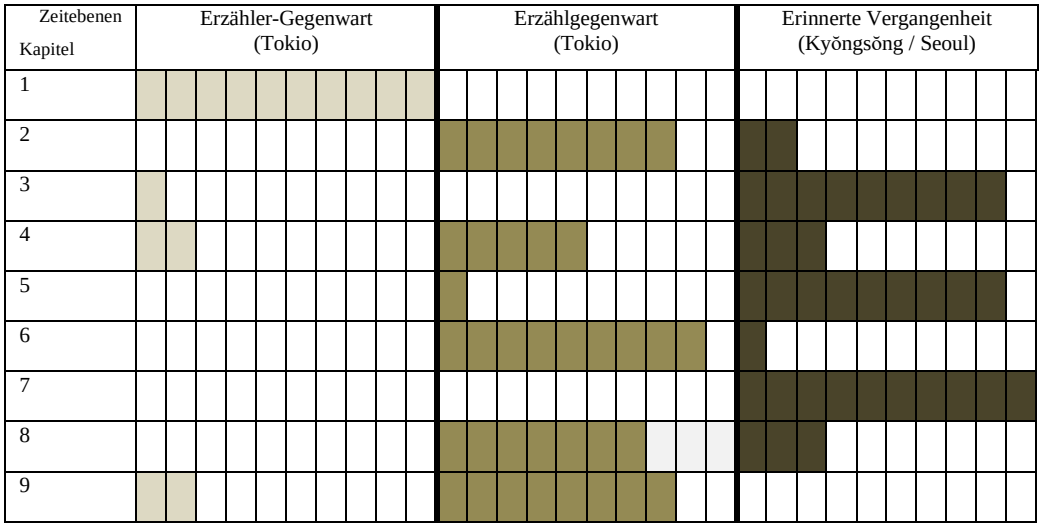
Bedingt durch die Erinnerung sind in der *Blume* mindestens drei Zeitebenen im Spiel:

[765] Vgl. Kwŏn Yŏngmin (2009 c), S. 386.

Die Erzähler-Gegenwart, Erzählgegenwart und die erinnerte Vergangenheit. Die Erzähler-Gegenwart ist die Zeitebene, auf der der Ich-Erzähler Yisang über das Erzählte und Erinnerte reflektiert, z.B. die vier Stellen mit dem Epigramm. Sie ist auf der identischen Zeitebene zu verorten, auf der der Modell-Autor Yisang diese Erzählung schreibt. Die Erzählgegenwart bezieht sich auf den Tag, also die Zeit zwischen der Frühe am 23. Dezember bis zur Frühe am 24. Dezember in Tokio. Auf dieser Zeitebene handelt, sinniert und erinnert sich der Protagonist Yisang. Diese beiden Zeitebenen sind im Präsens gehalten. Die dritte Zeitebene, die erinnerte Vergangenheit, ist die Zeit in der Heimat Kyŏngsŏng bis zur Abreise nach Tokio, also bis zum 24. Oktober. Hier stehen die Sätze im Präteritum.

Durch diese Zeitstruktur steigert sich die Ich-Dissoziierung in Autor, Ich-Erzähler und Figur, die durch die Namensgleichung gegeben ist, um ein Grad, nämlich um das erinnerte Ich, über das auf der Ebene der Erzählgegenwart reflektiert wird. Um die Proportion zwischen den drei Zeitebenen im Textraum anschaulich zu machen, wird sie unten tabellarisch dargestellt. Jedes der neun Kapitel wird als eine Untereinheit gesehen, die jeweils mit zehn Kästchen versehen wird, gleich wie viele Zeilen ein Kapitel umfasst. Nach der Zeilenzahl habe ich dann die Proportion der Zeitebenen auf der Tabelle mit unterschiedlichen Schattierungen markiert.

(Tabelle der Zeitebenen)



Die Kapitel 1, 7 und 8 sind jeweils ganz einer Zeitebene zugeordnet, nämlich der Erzähler-Gegenwart, Erzählgegenwart und der erinnerten Vergangenheit. Ansonsten sind in den restlichen Kapiteln die Zeitebenen gemischt und ineinander verschoben, wobei die Erzählgegenwart und die erinnerte Vergangenheit überwiegen.

Das Epigramm in vier unterschiedlich abgewandelten Wortlauten ist an vier Stellen

positioniert. Das 1. Kapitel besteht nur aus dem zweizeiligen Epigramm:

> Ein Mensch
> ohne Geheimnis ist so arm und verloren wie jemand ohne Hab und Gut.[766]

Das Epigramm kommt im 4. Kapitel an zwei Stellen vor. An der einen ist es im Wortlaut mit dem im 1. Kapitel identisch. An der anderen Stelle ist es abgewandelt:

> Armer Herr Yisang, nicht das geringste Geheimnis hatte er dem entgegenzusetzen, nichts, das ihm erlaubt hätte, über diese „Verkehrstüchtigkeit" hinwegzuwitzeln; noch ärmer dran als ohne Hab und Gut, stand ich da in meiner Leere.[767]

Das Epigramm an der 4. Stelle im leicht veränderten und gesteigerten Ton schließt die Erzählung ab:

> Ein Mensch ohne ein einziges Geheimnis ist der Allerärmste, viel ärmer noch als jemand ohne Hab und Gut, so ist es doch! Schaut nur mich an! [768]

Die Positionen des Epigramms, der Anfang, die Mitte und das Ende definieren seine Bedeutung für die narrative Struktur. Es ist das Leitmotiv, das der *Blume* einen Rahmen gibt. Auf der inhaltlichen Ebene gibt es eine Steigerung von der ersten bis zur letzten Stelle. An der ersten Stelle hat das Epigramm einen allgemein aussagenden Gehalt, da es ohne Kontext allein da steht. Das Epigramm an der zweiten Stelle bezieht das Geheimnis auf die Lebensumstände der C, die die Liebesbeziehung mit dem C geheim hält. An der dritten Stelle steht das Epigramm im Zusammenhang mit der untreuen Yuni. Zum Schluss bezieht sich die Aussage des Epigramms mit den im Superlativ gehaltenen Sätzen ganz auf den Ich-Protagonisen Yisang. Das ist visuell gelesen mit einem Zoomeffekt vergleichbar, in dem die Kamera so geführt wird, dass sich die Fokussierung von der ganzen Szene auf eine Person in Nahaufnahme verschiebt. Dadurch, dass es in identischen und leicht abgewandelten Wortlauten wiederholt wird und dennoch sein inhaltlicher Kern unverändert bleibt, gibt es dem Narrativen einen refrainartigen Rhythmus. In seinem sich steigernden Ton zum Schluss hin ist das Epigramm mit dem musikalischen Crescendo vergleichbar. Diese Effekte wirken wiederum auf die Aussage des Epigramms verstärkend.

---

[766] Yisang-Erzählungen (2014), S. 141; Yisang GW, Bd. 2, S.348; Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 155, im Originalwortlaut: 사람이 / 비밀이 없다는 것은 재산 없는 것처럼 가난하고 허전한 일이다.

[767] Ebd., S.148; ebd., S.355; ebd., S. 161. Im Originalwortlaut: 그러나 불쌍한 이상(李箱) 선생님에게는 이 복잡한 교통을 향하여 빈정거릴 아무런 비밀의 재료도 없으니 내가 재산 없는 것보다도 더 가난하고 싱겁다.

[768] Ebd. S. 156; ebd., S. 364 und ebd., S. 167, im Originalwortlaut: 사람이 - 비밀 하나도 없다는 것이 참 재산 없는 것보다도 더 가난하외다그려! 나를 좀 보시지요?

Es gibt noch ein Wiederholungselement, das zum einen den scheinbar lose aneinandergereihten Kapiteln[769] einen narrativen Rhythmus verleiht und auch innerhalb der Kapitel vorkommt: Ein Textelement, das im jeweiligen Kapitel erzählt wird, kommt am Anfang des nächsten Kapitels vor. Das Schlussmotiv des vorherigen Absatzes ist der Auftakt des nächsten Kapitels. Auch innerhalb der Kapitel werden die einzelnen Motive auf diese Weise miteinander verbunden. Im Fluss der Reflexion oder des Erzählens fällt ein Wort, das wieder einen neuen Gedanken auslöst. Die wiederholte Aufnahme des vorher Gesagten in einem anderen inhaltlichen und zeitlichen Zusammenhang gibt dem Kapitel eine eigene Struktur, die sehr an die lyrische Anapher erinnert. So sind die Kapitel 2-9 in anaphorischen Ketten aneinander geordnet:

2. Kapitel: Am Nachmittag des 23. Dezembers: Yisang ist in der Wohnung von beiden C. Die C, eine Anglistik-Studentin, erzählt von einem Roman, der momentan in ihrem Studium durchgenommen wird. Yisang hört zu. Die Szene endet mit der Ermahnung der C, Yisang soll aufpassen, dass das Tabakfeuer sich nicht in die Pfeife frisst.

Das 3. Kapitel beginnt mit der Erinnerung Yisangs an die Szene, wie er am 23. Oktober in Kyŏngsŏng mit S geraucht hatte. Das Rauchen in der Gegenwart und die mahnenden Worte Cs haben die Erinnerung ausgelöst. Das Kapitel endet mit der Erinnerung an das triste Zimmer, das Yisang mit seiner Frau Yuni ein halbes Jahr zusammen bewohnt hatte. Der Gedanke verweilt bei einer Chrysantheme und einem Goldfisch, mit denen Yisang und seine Frau das Zimmer verschönern wollten, was sie jedoch nie taten.

4. Kapitel: Der Gedanke an die nie besorgte Chrysantheme lenkt den Blick Yisangs in der Gegenwart auf zwei frische Chrysanthemen im Zimmer der Cs und auf die C. Ihre Umstände als Anglistik-Studentin, ihr Geheimnis, dass sie unverheiratet mit dem C in einem Liebesverhältnis zusammenlebt, erinnern ihn an Yuni und ihr Geheimnis. Yisang verabschiedet sich und steckt die weiße Chrysantheme, die die C ihm schenkt, in die linke Brusttasche.

Das 5. Kapitel beginnt mit der Chrysantheme, die bei Yisang die Erinnerung an das mit Yuni gemeinsam bewohntes Zimmer hervorruft, das nicht einmal eine einzige Chrysantheme verzierte. Dann kommt die erinnerte Geschichte, der Abschied von Yuni. Dann wechselt die Szene in die Erzählgegenwart in Tokio. Der spazierende Yisang befindet sich nun in

[769] Kwŏn Yŏngmin (2009 c) sieht es aber anders; die Kapitel stünden in einem erzählerischen Nebeneinander [sŏsajŏk pyŏng'nyŏlgujo] und seien durch die filmische Technik der Montage und des Short-cuttings lose verbunden. Vgl. S. 385 ff.

der Innenstadt Tokio. Es rieselt und ist nebelig, was Yisang an London denken lässt, das er nur vom Hörensagen bzw. durch Lektüre kennt.

6. Kapitel: Es ist nass und nebelig, was die Gedanken Yisangs auf London lenkt. Yisang ist auf dem nächtlichen Antiquariatsmarkt. Mit dem zufällig getroffenen Bekannten Y, einem Jura-Studenten geht Yisang ins Café *Empress*. Der Kaffee mit Creme erinnert ihn an seinem Schriftstellerfreund Kubo. Im Café NOVA erinnert er sich an den Dichterfreund Chong Chiyong. Im Café trinkt Yisang kaltes Bier, dort erklingt ein trauriges Lied aus dem Werk *Nachtasyl* von Gorki: Das Gefängnis sei Tag und Nacht dunkel.

Das 7. Kapitel beginnt mit den Worten *Tag und Nacht dunkel,* die bei Yisang die Erinnerung an seinen schwererkrankten Freund Kim Yujŏng hervorruft. Die Erinnerung geht bis zu der Szene mit seinem Abschied von seiner Frau, in der er Yuni die Worte vor den Kopf wirft: *Du bist ein Genie im Bärenaufbinden.*

Das 8. Kapitel beginnt damit, dass Yisang jemanden fragt: *Bist du auch ein Genie im Bärenaufbinden?* Es ist ein Erinnerungsfetzen aus der Vergangenheit, den man kaum zuordnen kann. Dann wechselt die Szene in die Gegenwart im Café NOVA, danach wieder in die Vergangenheit. Dann kehrt sein Gedanke wieder in die Gegenwart zurück und er schaut sich einen japanischen Studenten an, der Yisang dazu bringt, sich an Chong Chiyongs Gedicht zu erinnern. Das Café-Girl Namiko (Künstlerin), ebenso eine *Neue Frau* wie Yuni, erinnert ihn an Yuni, er, etwas angetrunken, verwechselt sie kurz mit Yuni. An der Straßenbahnhaltestelle stellt Yisang die Uhrzeit fest: Es ist ein Uhr am 24. Dezember.

Das 9. Kapitel beginnt ebenso mit einer Zeitangabe: Es ist in der Frühe am 23. Dezember als Yisang zwei Briefe aus seiner Heimat empfängt.

Das im vorherigen Kapitel thematisierte Wort oder Motiv wird im nächsten Kapitel wiederaufgenommen. Diese anaphorischen Ketten, in denen die Kapitel geordnet sind, gleichen den Schemata, nach denen unsere Erinnerung funktioniert. Es sind das Zufallsprinzip und die Assoziation als Reflexionsart, die der Erinnerung eigen sind. Ein zufällig gefallenes Wort in der Gegenwart löst eine Assoziation aus, die sich mit einer Sache in der Vergangenheit verbindet. So wird die Erinnerung hervorgerufen. Das Erinnerte aus der Vergangenheit wiederum lenkt den Blick in der Gegenwart und verändert ihn auch. So schiebt sich das Gegenwärtige in das Vergangene und umgekehrt. Das Gegenwärtige wird auf der Reflexionsfläche des Vergangenen, das erinnerte Vergangene wird auf der Reflexionsfläche der Gegenwart reflektiert. Das bedeutet, es gibt keine objektiv darstellbare Vergangenheit, die unverändert bleibt, was auch für die Gegenwart gilt. Das Vergangene ist der zufälligen Perspektive der

Gegenwart entsprungen und damit keine feststehende Kategorie. Es ist instabil und so auch das Ich-Bild. Mit der Bewegung des Ichs in der Gegenwart, das dem Zufallsprinzip gehorcht, verschiebt sich nicht nur das Vergangene, sondern auch das Ich-Bild aus der Vergangenheit und in der Gegenwart.

5.5. Seoul (Kyŏngsŏng) - Tokio - London

Hinsichtlich des intertextuellen Schreibens von Yisang sind die Bezugsfelder, denen die Prätexte zugeordnet werden, sehr vielfältig[770]: die westliche Literatur seit der Neuzeit, die Bibel, die konfuzianischen und taoistischen Klassiker, koreanischen Sagen und Mythen, die moderne japanische Literatur, alte und neue koreanische Literatur, Philosophen aus dem Westen und Osten, sowie die gesellschaftlichen Diskurse, die in der damaligen Öffentlichkeit im Umlauf waren.

Zudem zeichnen sich seine Texte durch einen Reichtum an intratextuellen Bezügen aus, d.h. Prätexten, die nicht fremden, sondern eigenen Texten entstammen. So finden sich auch in der *Blume* Anspielungen, Zitate und Parallelen, die in Beziehung zu den eigenen Texten stehen, besonders den Essays *Epigramm* [epigram] (August 1936)[771], *Nach Art des 19. Jahrhunderts* [19segisik] (April 1937)[772], *Tokio* [tong'gyŏng] (Mai 1939)[773] sowie dem Brief vom 29. November 1936 an Kim Kirim[774], in dem Yisang die Stadt Tokio eingehend thematisiert. Außer dem *Epigramm*, das vor der Tokio-Reise im Oktober veröffentlicht wurde, sind alle drei Texte in Tokio entstanden.

Im 3. Kapitel der *Blume* spielt S, der Liebhaber von Yuni, auf Yisangs Essay *Epigramm* an. S belächelt die falsche Angabe, die darin vorkommt. Es sei nicht nur einmal, sondern mehrmals gewesen, wobei sich die Häufigkeit auf den Seitensprung von Yuni bezieht. In dem Essay *Epigramm* geht es um die Unterhaltung Yisangs mit dem dritten Liebhaber, der Yisang beteuert, er habe sich mit Yuni nur einmal getroffen. Erst durch die inhaltliche Kenntnisnahme des Essays kann man die Unterhaltung zwischen Yisang und S in der *Blume* verstehen. Insofern trägt die Kenntnis des Essays *Epigramm* zum Verständnis dieser Stelle in der *Blume bei*, indem gesagt wird, wie die Untreue von Yuni konkret aussah.

---

[770] Eine ausgezeichnete Zusammenstellung der intertextuellen Bezüge findet sich bei Kim, Ju-hyeon (1999); auch bei Kim Miyŏng (2013).
[771] Yisang GW, Bd.3, S. 89 f.
[772] Ebd., S. 112 ff.
[773] Ebd., S. 145 ff.
[774] Ebd., S. 262 ff.

Im Essay *Nach Art des 19. Jahrhunderts* finden sich Stellen, die in manchen Passagen mit dem Epigramm in der *Blume* beinah identisch sind. Darin werden die Gedanken über die Treue der Ehefrau und das Geheimnis im Allgemeinen in vier Absätzen ausgeführt. In dem Essay *Epigramm* geht es um einen konkreten Fall, und in *Nach Art des 19. Jahrhunderts* [19segisik] geht es um die heimlichen Liebesaffären der Frau im Allgemeinen. Der Essay ist ein Statement des Autors Yisang. In *Nach Art des 19. Jahrhunderts* versteht er unter "Geheimnis" die heimliche Liebesaffäre der Ehefrau. Es geht um die Untreue der Ehefrau. Da heißt es: Die Treue ist keine Sache des Gebotes, sondern eine Gewissenssache, und zwar nicht eine der moralischen Art, sondern die Treue der Frau ist nur die Spiegelung ihrer authentischen Liebe, die im Text "die absolute Liebe" [chŏldaejŏk sarang] genannt wird. Also verlangt der Autor von der Frau Treue, die ihm die absolute Liebe beweist. Diese Einstellung nennt Yisang "eine des 19. Jahrhunderts [19segisik]". Aber das Geheimnis, das aus der Untreue der Frau herrührt, ist für die Liebe tödlich, denn die Untreue der Frau darf Yisang als Mann nicht verzeihen. Das Geheimnis ist aber für den schreibenden Yisang wertvoll, so dass er es mit seinem ganzen Vermögen kaufen würde. Deshalb spricht er in dem Essay von zwei *Seiten des Unrechts* [puli-e yangmyŏn]. Daraus ist zu schließen, dass die wertvolle Seite des Geheimnisses sich auf das Schreiben über dieses Geheimnis bezieht. In Analogie dazu kann man schlussfolgern, dass die Yisang-Figur in Tokio kein Geheimnis, also keine Liebesbeziehung hat, was für ihn den schlimmsten Zustand darstellt. Diesen aber bezieht er auf sein Schreiben, er hat nichts mehr, worüber es sich lohnt zu schreiben. Damit spielt er auf seine paradoxe Existenz als Künstler an, der sein Schreiben autofiktional ausrichtet. Nicht nur eine Lebenskrise in der Realität wird zur Motivation zum Schreiben, sondern die genretypische Entgrenzung von Leben und Kunst bringt die paradoxe Umkehrung hervor, dass das Leben für die Literatur gestaltet wird.[775] So entstand bei manchen Autoren ein tragischer Teufelskreis, und manche Shishōsetsu-Autoren mussten absichtlich Lebenskrisen und -tragödien erzeugen, um dadurch den Stoff zum Schreiben zu gewinnen. Das betrifft besonders die naturalistischen Autoren in Japan, für die die literarische Wahrheit mit der objektiven Darstellung

[775] Vgl. An Yŏnghŭi (2006), S. 92 f. Tayama Katai, Shimasaki Toson, Iwano Home und Tasai Osamu opferten ihr Leben für die Kunst, indem sie das Leben in eine permanente Krise umgestalteten, um so den Stoff zum literarischen Bekenntnis zu gewinnen. So hatte die Entgrenzung von Leben und Kunst für manch naturalistischen Autoren in Japan massive Folgen im Leben. Auch bei Dubrovsky ist ein ähnliches Verhältnis von Leben und Kunst zu beobachten. Mitten in einem gemeinsamen autofiktionalen Schreibprojekt von ihm und seiner Frau, das ihr gemeinsames Leben begleiten soll, beging sie Selbstmord, wodurch dieses Schreibprojekt eine dramatische Wende nimmt. Dubrovsky vermutete, dass ihr Freitod im Zusammenhang mit der Erkenntnis, die sie im Schreibprozess gewann, stehen könnte. Vgl. dazu Reiser, Frank (2004), S. 217.

der Realität identisch war. Zwar ist der Glaube, man könne die Realität und das Leben im literarischen Text darstellen, bei Yisang gebrochen. Das steht außer Zweifel, wie wir in den vorangehenden Kapiteln gesehen haben. Dennoch birgt die Entgrenzung von Leben und Kunst, die seinem autofiktional ausgerichteten Schreiben inhärent ist, dieses Umkehrungspotential in sich, wie Yisang als Autor des Essays *Nach Art des 19. Jahrhunderts* andeutet. Dass er darüber reflektiert, macht den Unterschied seines Schreibens zu dem der japanischen-naturalistischen Autoren aus.

Nun wenden wir uns dem Essay *Tokio* zu, der auch in einer intratextuellen Beziehung zu den Stellen mit der Innenstadt Tokio in der *Blume* steht und ebenso eine ergänzende und vertiefende Funktion hinsichtlich des Tokio-Motivs hat. Im Text *Blume* heißt es:

(O-Zitat Nr. 96)

> Hier, Tokyo. Was habe ich hier verloren? [...] Ich befinde mich im Jinbo-Viertel, Bezirk Kanda; genau hier hat die Kaiserliche Ausstellung moderner Kunst ihren Verwaltungssitz, hier, wo ich einst als Schüler Kunstpostkarten bestellt habe. Und nun bin ich an eben diesem Ort als Kranker, als Leidender.[776]

Tokio, von wo er als an Kunst interessierter Schüler Kunstpostkarten beziehen konnte, da man sie im damaligen, rückständigen Korea nicht bekommen konnte, ist das vom Schüler imaginierte Tokio, das fortgeschrittene Tokio, das Objekt des Fernwehs des jungen Yisang. Über dieses imaginierte Tokio-Bild erfährt der Leser in dem Essay *Tokio* mehr. An einer Stelle wünscht er sich ein Zimmer mit Aussicht zum Berg Fuji:

> Ich habe keinen sehnlicheren Wunsch als einmal den Fuji eingehend betrachten zu dürfen, fügte ich hinzu. [777]

Dann heißt es an einer anderen Stelle in dem Essay: Beim Urinieren in einer öffentlichen Toilette geht er gedanklich die Namen seiner Freunde durch, die damit prahlten, dass sie Tokio erlebt hatten[778]. Die damit verbundene Absicht wird noch deutlicher in den ersten Zeilen des Essays:

> Das Hochhaus Marunouchi-Building, das sogenannte Marubiru war in meiner Vorstellung etwas Gigantisches, mindestens viermal größer als das wirkliche. Würde ich auch vom Broadway in New York so enttäuscht sein?[779]

---

[776] Yisang-Erzählungen (2014): S. 141; Yisang-GW, Bd. 2, S.142; Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 156.

[777] Yisang GA 2009, Bd. 4, S. 158, im Originalwortlaut: 후지산을 한번 똑똑히 보았으면 원이 없겠다고 부언해 두었다.

[778] Ebd.

[779] Ebd., S. 157, im Originalwortlaut: 내가 생각하던 ,마루노우치 빌딩, 속칭 마루비루는 적어도 이 ,마루비루,의 네 갑절은 되는 굉장한 것이었다. 뉴욕, 브로드웨이, 에 가서도 나는 똑같은 환멸을 당할는지-

In den Zitaten finden wir, wie die Imagination, die Sehnsucht und das Fernweh nach *Tokio* in der Vergangenheit und Seoul (Kyŏngsŏng) der Ernüchterung im gegenwärtigen Tokio gegenübergestellt werden. Das gegenwärtige Tokio wird als oberflächliche, konsumorientierte Großstadt und als Abklatsch und Imitation des Westens erlebt, in der sich Yisang wie ein Habenichts (er nennt sich "Proletarier") und Kranker verloren vorkommt. Im Gegenzug taucht seine in die Ferne gerückte Heimatstadt Kyŏngsŏng in seiner Imagination als Ideal auf. Dazu ein Zitat aus seinem Brief vom 29.11.1936 an Kim Kirim:

> Tokio ist eine wirklich extravagante Stadt. Im Vergleich dazu ist Kyŏngsŏng nur ein Dorf, aber wie offenherzig die Leute darin sind und wie schön sich darin leben lässt.[780]

Im Gegensatz zu Tokio, dessen moderne Straßen, Hochhäusern und Kaufhäusern mit der Fassade einer Filmkulisse [set] verglichen werden, wird die rückständige Heimatstadt Kyŏngsŏng, noch ein Dorf, in eine authentische Aura getaucht. Hier wird im gegenwärtigen Tokio-Bild sowohl sein Tokio-Bild der Vergangenheit als auch die Heimat Kyŏngsŏng aus der Erinnerung gespiegelt. In diesem Bewusstseinshorizont aber taucht immer der Westen mit auf, denn wenn Tokio (Japan) die Imitation des Westens ist - weil sie so tut, als wäre sie der Westen - dann ist in dieser Logik der Westen das Original der Moderne, also die wahre, echte Moderne. Mit der Enttäuschung über die japanische Moderne, für die Tokio steht, imaginiert Yisang die westliche Moderne. So fragt er sich, wie oben im Zitat genannt, nach der Feststellung seiner Ernüchterung, ob New York so sein würde. Auch in der *Blume* taucht die Stadt London an zwei Stellen auf. Der Nebel in der Innenstadt Tokios assoziiert in dem Bewusstsein London, das er nur vom Hörensagen kennt:

> Nebelfeuchte schlug sich auf den Straßenlaternen nieder. So soll es auch in London sein, wie man hört, der Hauptstadt Englands.[781]

Diese Dreier-Konstellation Seoul (Korea) - Tokio (Japan) – London, New York (Westen) hat etwas Analoges zu dem, was Yu Sŏnyŏng in ihrer Studie zur Kolonialforschung *Modernität der gelben Kolonie und Amerikanisierung* die "imaginierte Moderne " [sangsang-e kŭndae][782] nennt. Die Modernisierung Koreas in der Kolonialzeit nach dem westlichen Modell war eine durch Japan vermittelte. So war der Westen, aus dem die Moderne ursprünglich kam, für die

[780] Ebd., S. 171, im Originalwortlaut: 동경이란 참 치사스런 도십디다. 예다 대면 경성이란 얼마나 인심좋고 살기 좋은, 한적한 농촌, 인지 모르겠읍디다.
[781] Yisang-Erzählungen (2014), S.150; Yisang-GW, Bd. 2, S.358 und Yisang GA 2009, Bd. 2. Im Originalwortlaut: 가등 (街燈)이 안개 속에서 축축해한다. 영경 (英京) 윤돈 (倫敦)이 이렇다지.
[782] Yu Sŏnyŏng (2006).

Intellektuellen Koreas unter dem japanischen Kolonialregime in die Ferne gerückt. Auf der anderen Seite standen der kulturelle und soziale Sektor (Schule, Religion, Medizin, Massenmedien wie Film, Jazz usw.) im Zeichen der Amerikanisierung[783]. Die koreanischen Intellektuellen sprachen diesbezüglich schon damals vom Amerikanismus [amerikanisŭm]. Dieser Mittelbarkeit und der geographischen Distanz zur westlichen Moderne entsprang das imaginierte Bild der westlichen Moderne als Ideal. Im Spiegel der *originalen Moderne* des Westens erschien Japan als "gelbes Kolonialregime", das die westliche Moderne adaptiert hatte, als die unvollständige, imitierte Moderne.[784]

Nun kommen wir zu den intertextuellen Bezügen in der *Blume*: Die Zitate und Anspielungen im Kapitel 6 und 8 stehen ebenso im Zusammenhang mit dem Thema Tokio (Japan). Im Kapitel 6 und 8 lösen die Cafés *Empress* und NOVA in Tokio, die der Protagonist Yisang besucht, die Erinnerung an seine Schriftstellerfreunde Kubo (P'ak T'aewŏn) und Chŏng Chiyŏng aus, die in Tokio die *Daiichi*-Oberschule absolviert hatten.

> Nun, Poet Chiyong! Deiner Meinung nach wäre Yisang also „kein Sohn eines Barons noch sonst etwas![785]

Diese Stelle in der *Blume* ist eine Anspielung auf das Gedicht *Café France* von Chŏng Chiyong:

> [...]
> Ich bin kein Sohn eines Barons noch sonst etwas.
> Traurig, daß meine Hände so weiß sind.
>
> Ich habe weder Vaterland noch Haus.
> Trübsinnig schmiegen sich meine Wangen an den Marmortisch.
> [...][786]

Im Café NOVA in Tokio sitzt Yisang in *Blume* neben einem japanischen Studenten der *Daiichi*-Oberschule, was ihn das Gedicht *Meeresenge* von Chiyŏng [787] assoziieren läßt:

> *HANDSOME BOY* – gehüllt in seinen Zwei-Uhr-morgens-in-der-Meerenge-Umhang

Diese Textstelle in der *Blume* ist eine Anspielung auf das Gedicht *Meeresenge*:

> (...)
> Mein Platz, allein und unbeschwert,

[783] Vgl. ebd., S. 258.
[784] Vgl. ebd., S. 259.
[785] Yisang-Erzählungen (2014), S. 151; Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 164. Im Originalwortlaut: 그러면 시인 지용이여! 이상은 물론 자작의 아들도 아무것도 아니겠습니다그려!
[786] Chŏng Chiyong (Jeong Jiyong), Jeong Jiyong (2005), S. 30 und S. 39 f.
[787] Damalige Eliteschule in Tokio.

unter durchscheinenden Fischen, die Paraden abhalten!
In meinen Ohren, herauslugend aus dem Mantelkragen, tönen,

wie in einer Muschelschnecke, lärmende Hörner von einer unbewohnten Insel.

Die Einsamkeit nachts um zwei in einer Meerenge ist umgeben von einem vollkommenen Strahlenkranz.
Laß mich grundlos Tränen vergießen wie ein junges Mädchen.

Meine Jugend ist mein Vaterland!
Heiteres Wetter im Hafen des morgigen Tages!

Die Schiffahrt, wahrhaftig, brodelt wie die Liebe.
Und jetzt erblüht, irgendwo, die Sonne der Mitternacht.[788]

Die Stelle aus dem Gedicht *Café France* und das Gedicht *Meeresenge* von Chŏng Chiyong, auf die die Erzählung *Blume* anspielt, gewähren einen Einblick in die Gefühlslage koreanischer Intellektueller. Hier wird die Selbsterkenntnis des lyrischen Ichs als vaterlands- und mittellosen Koloniebürger zur Sprache gebracht. Es geht um die Innenansicht des koreanischen Intellektuellen, der als vaterlandsloser Koloniebürger nach Japan aufbricht, um dort zu studieren. Mit dem Tokio-Motiv verbindet sich die kollektive Erfahrung der koreanischen Intellektuellen. Auch das Meermotiv in der Anspielung in der *Blume* und in dem Prätext *Meeresenge* [789]steht in diesem Zusammenhang dieser kollektiven Erfahrung. Seit dem Beginn der Modernisierung spielte das Meermotiv in der *Neuen Literatur* (westlich orientierte Literatur in Korea) eine zentrale Rolle. Die Moderne kam übers Meer, nämlich aus dem Westen und über Japan. So besang Chŏi Namsŏn in seinem Gedicht "Vom Meer hin zum Jungen" [haegesŏ sonyŏnege] (1908), in dem das Meer-Motiv zentral ist, den Aufbruch der neuen Zeit und der jungen Generation. Das Gedicht erschien in der ersten Nummer der von ihm gegründeten Literaturzeitschrift *Junge* [sonyŏn] (1908-1912). Das Bild vom Jungen, der aufs offene Meer hinausblickt, wurde zur wichtigen Metapher für Aufbruch in die Moderne, dem der Jugendliche [sonyŏn], Sinnbild für die junge und neue Generation, hoffnungsvoll entgegenblickt. Meer und Meeresenge waren beliebte Motive in der Literatur, aber auch in Filmen.[790]

[788] Jeong Jiyong (2005): Eine andere Sonne, S. 105.
[789] Vgl. dazu Pak Kyŏngsu (2010), der die Lyrik mit dem Motiv der Meeresenge der Koreastraße aus der Kolonialzeit analysiert.
[790] Vgl. dazu Pak Kyŏngsu (2010); Chŏng Ut'aek (2010); Kim Yunsik (1992), S. 309 ff.

Dazu sind die Gedichte von zwei Zeitgenossen Yisangs hervorzuheben: Die Gedichte *Meerenge* von Chŏng Chiyong[791] und *Romantik der Meeresenge* von Im Hwa.[792] Nicht nur die Zivilisation und Kultur des Westens kamen übers Meer, sondern die jungen koreanischen Intellektuellen mussten per Schiff die Meeresenge der Koreastraße, die Grenze zwischen Korea und Japan überqueren. Seit den 1880er Jahren gingen koreanische Intellektuelle der jungen Generation ins Ausland, nach Japan, China und in die USA. Aber die meisten jungen Intellektuellen entschieden sich aus praktischen Gründen für Japan: Weniger Kosten aufgrund der geographischen und kulturellen Nähe und leichtere Erlernbarkeit der Sprache waren ausschlaggebend.[793]

Die koreanischen Intellektuellen als Koloniebürger mussten im *Mutterland* in die Lehre, um die moderne Wissenschaft und Literatur kennenzulernen, mit der Ambition danach einen erfolgreichen beruflichen Werdegang zu haben und einen Beitrag zum Aufbau einer modernen selbstständigen Nation mit einem eigenen Staat leisten zu können. So war Tokio (Japan) in der ganzen Kolonialzeit eine unerlässliche Station für die jungen Koreaner. Tokio war damals die Hauptstadt des japanischen Imperiums und der Inbegriff der Moderne in Ostasien. Wer was werden wollte, musste zur Taufe in die Moderne nach Japan. Die Laufbahn des Intellektuellen mit der festinstallierten Station im Ausland, meistens in Japan, als Garantie für den beruflichen Erfolg, war ein Bildungsmuster in der gesamten Kolonialzeit, das allen Koloniebürgern als Ideal vorschwebte. Das hatte in Korea noch lange danach hartnäckig seine Gültigkeit. Es war eine paradoxe Situation für die Schriftsteller, die als Elite einer durch Japan annektierten Nation, ausgerechnet nach Japan zu gehen hatten, um bessere Bildungschancen ergreifen zu können und dabei das persönliche Bildungsziel mit der nationalen Aufgabe (Modernisierung und Befreiung der Nation) verbinden wollten. Bürger einer kolonisierten und noch unterentwickelten Nation und deshalb Menschen zweiter Klasse zu sein, war den koreanischen Schriftstellern der Kolonialzeit bewusst, dieses umso mehr, wenn man als Kolonisierter im *Mutterland* Japan den Standpunkt des Lernenden einnahm.

Vor diesem Hintergrund ist in der *Blume* das idealistisch imaginierte Tokio der Vergangenheit und das ernüchterte Tokio-Bild des realen Tokio zu verstehen. Durch das Tokio-Motiv und Zitate und Anspielungen auf das Meermotiv öffnet sich der Text *Blume* der Ebene der kollektiven Erfahrung. An der Stelle mit den Anspielungen auf die Gedichte von Chŏng

[791] Jeong Jiyong (2005), S. 105.
[792] Vgl. Kim Yunsik (1992), ebd.
[793] Vgl. Chŏng Inmun (1996), S. 25.

Chiyong schließt sich direkt die Stelle an, in der sich der Protagonist Yisang in seiner gegenwärtigen Lage in Tokio durch die intertextuellen Bezüge bespiegelt:

(O-Zitat Nr. 97)

> Traurig? Ja – ich kann gar nicht anders sein als traurig – denn ich lebe zwar im zwanzigsten Jahrhundert, bin moralisch aber noch im neunzehnten, hinke auf ewig hinterher. Ich muss also traurig sein – muss mich dazu zwingen, es zu sein – zumindest in den Augen der anderen die Pose der Traurigkeit an den Tag legen – warum ich noch immer am Leben bin? Ätsch! das ist eine Marotte von mir, nur anderen lege ich den Selbstmord nahe! Ich selbst will gar nicht sterben. Ja, es ist so, Leuten, die immer nur der Mode folgen, spiele ich vor, ich würde mich über kurz oder lang umbringen. Ach – doch damit ist jetzt Schluss. Schau nur, meine Arme. Nur noch Haut und Knochen. Auwei! Eigentlich zum Lachen, ich habe aber keine Muskeln dafür. Auch keine Muskeln mehr zum Weinen. Ich bin nichts als ein Knochengestell. Irgendwer hat meine Identität mit dem Tintenlöscher aufgesogen. Ich bin nur noch ein Schatten meiner selbst.[794]

Im Spiegel der zitierten Gedichte ist das Ich nur noch ein *Schatten meiner Selbst*, also wie eine Selbstparodie, und das reale Tokio, wie der mittellose und kranke Yisang es erlebt, eine Parodie auf das Tokio, das er sich noch in Korea einst imaginiert hatte.

So ähnlich verhält es sich mit der Liebe. Im Kapitel 2 erzählt die C den kompletten Inhalt von einem Liebesroman. Es handelt sich um *Anna of The Five Towns* (1902) des englischen Autors Arnold Bennett (1867-1931). In der romantischen Liebe, von der die Protagonistin Anna überzeugt ist, wird die durch Yuni betrogene Liebe von Yisang gespiegelt. Ihre Liebe, die nur gespielt wird, ist vor dem Hintergrund der romantischen, authentischen Liebe, für die die Romanfigur Anna in den Tod geht, im Bewusstseins des Protagonisten Yisang nur noch eine Parodie auf die Literatur.

5.6. Suche nach der *echten Moderne* und das Scheitern

Die intra- und intertextuellen Bezüge verhalten sich im Text in ihrer semantischen Funktion unterschiedlich. Während die ersteren eine die jeweiligen Motive vertiefende und ergänzende Funktion haben, ist die Funktion der intertextuellen Bezüge komplexer Natur. Diese dienen zunächst dem Protagonisten Yisang dazu, sein Selbstbild in der Gegenwart zu spiegeln[795]. Darüber hinaus dienen sie als Scharnier, durch dessen Bewegung sich der Text *Blume* der kollektiv geteilten Erfahrung der Intellektuellen als Koloniebürger in Tokio öffnet. Dennoch sind

[794] Yisang-Erzählungen (2014), S. 154; Yisang GW, Bd. 2, S.362; Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 167.
[795] Kwŏn Yŏngmin aber spricht davon, dass die Zitate die Innenwelt des Protagonisten objektivieren [kaekgwanhwa].

die Ich-Bilder des Yisang-Protagonisten nicht ein *synthetisierendes Ich-Bild*[796], das über dem individuellen Subjekt und auch Kollektivsubjekt steht. Viel mehr bleibt das Ich-Bild, das vor dem Kollektivsubjekt-Bild gespiegelt wird, zerrissen und gespalten, und zwar zerrissen wie der kranke Körper der Yisang-Figur, die von ihrem Kopf voller Erinnerung an das kollektive Ideal des Bestrebens der westlichen Moderne diktiert wird, und trotz des Hungers mit ihrem letzten Groschen ein Englisch-Lexikon kauft. Wie er in dem realen Tokio mit der Suche nach der wahrhaftigen Moderne scheitert, genauso bleibt ihm – angesichts seines im Verfall begriffenen Körpers – London, nach dem sich all sein Fernweh und seine Sehnsucht richtet, unerreichbar und dadurch im *Nebel*. So verhält es sich ebenso mit der Liebe: Es scheint keine authentische Liebe zu geben. Gleiches gilt für die Suche nach der Wahrheit in der Vergangenheit. Es ist die Erinnerung des Ichs, in der das Vergangene aus der Perspektive der Gegenwart konstruiert wird, die wiederum den zufälligen Umständen unterworfen ist, in denen sich das gegenwärtige Ich körperlich befindet. Dieser Konstellation der Suche nach dem Wahrhaftigen und ihr Scheitern wird durch die Narrativität der Erinnerung Rechnung getragen. Und das Insistieren des schreibenden Ichs, trotz des Scheiterns weiterzumachen, solange es noch am Leben ist, wird durch die lyrischen Wiederholungselemente, die ich in der Analyse zeigen konnte, festgehalten. Deshalb halten sie die ganze Erzählung in ihrer eigenen eigensinnigen Struktur zusammen.

[796] Vgl. Pang Minho (2010), S. 75 ff.

6. Tod und Text

6.1. Entstehung der *Letzten Aufzeichnungen*

Die Erzählung *Flügel*, erschienen im September 1936 in der Literaturzeitschrift *Morgenlicht* [Chogwang], zog unmittelbar nach der Veröffentlichung eine große Aufmerksamkeit der literarischen Öffentlichkeit auf sich. Diese war gespalten, fand zu entgegengesetzten Urteilen, man kann sagen, sie war überfordert. Yisang reagierte darauf in dem Brief, den er Anfang Oktober kurz vor dem Antritt der Tokio-Reise an Kim Kirim schrieb, der sich seit dem Frühjahr 1936 in Sendai (仙台) zum Anglistik-Studium aufhielt. Yisang sprach darin bezüglich *Flügel* von einer "Laienarbeit"[choljak] und fuhr im halb-ironischen Ton fort, er arbeite nun an den "*Letzten Aufzeichnungen* [Chongsaeng-ki][797], einem Jahrtausend-Meisterwerk, das die gesamte Literatur der Vergangenheit in den Schatten stellen wird"[798]. Die Fertigstellung ist am Ende der Erzählung mit dem 20. November (1936) datiert. Das Manuskript wurde in Tokio abgeschlossen, noch von Yisang eigenhändig an die Literaturzeitschrift *Morgenlicht* [Chogwang] abgeschickt[799] und erschien nach seinem Tod (17. April) in der Mai-Nummer 1937.

6.2. Interpretationen in der Forschung

Für einige stellt die Erzählung *Letzte Aufzeichnungen* den "Zenit" [chŏngjŏm] in Yisangs literarischen Arbeiten[800] dar. Für andere wie Kim Yunsik ist sie als Erzählung misslungen, ein "Monstrum"[koemul][801], das "aus lyrischen Elementen und Epigrammen zusammengesetzt"[802] sei. Kim Yunsik liefert jedoch wichtige Hinweise für die Lektüre dieser Erzählung, einmal auf das literarische Korrespondenz-Verhältnis zwischen Akutagawa und Yisang sowie auf die klassischen Texte, die als Prätexte für die intertextuellen Zitate in dieser Erzählung fungieren.

---

[797] Der Originaltitel chong-saeng-gi [終生記] würde linear übersetzt im Deutschen die *Aufzeichnungen des Sterbens* lauten. Die Übersetzer des deutschen Erzählbandes haben sich für den etwas milderen Wortlaut *Letzte Aufzeichnungen* entschieden.

[798] Yisang GW, Bd. 3, S. 258, im Originalwortlaut: 方今은 文學千年이 灰燼에 돌아갈 地上最終의 傑作 終生記를 쓰는 中이오.

[799] Kim Yunsik (1987), S. 347.

[800] Kim Sŏngsu (1999), S. 260.

[801] Kim Yunsik (1987), S. 308.

[802] Ebd.

Kim Ju-hyeon hebt zwei Aspekte als wichtige Strategien in der Erzählung hervor. Erstens die Intertextualität in Form der Parodie[803] und zweitens die "Bauchredner-Strategie" [pokhwasul-ŭi pangbŏpnon][804]. Für ihn gleicht die Erzählung einer Theater-Situation, in der das "Ich" und die Protagonistin Chonghi auftreten. Der Leser ist das Publikum und der Autor Yisang der Bauchredner. Seiner Argumentation zufolge gleicht der in der Erzählung auftretende Yisang einer Puppe, durch die der Autor Yisang spricht[805].

Für Kwŏn Yŏngmin[806] sind die Intertextualität (Parodie) und das metafiktionale Erzählen die wichtigen Erzählstrategien in den *Letzten Aufzeichnungen*. Interessant ist, dass Kwŏn Yŏngmin unter anderen den intertextuellen Bezug des Motivs der untreuen Frau in den *Letzten Erzählungen* zu der alten Sage über den Drachenkönigsohn Ch'ŏyong aus der Zeit des Königreichs Silla (57 v.Chr. -935)[807] herstellt. Nach Ansicht von Kwŏn Yŏngmin greift Yisang dieses Motiv aus der koreanischen Erzähltradition auf und verändert es in seiner Erzählung. Seiner Lektüre zufolge wird in dieser Erzählung das "Zusammenbrechen des modernen Subjekts" [kŭndaejŏk chuch'e-ŭi punggoi] und die "Unmöglichkeit von menschlicher Beziehung auf der Vertrauensbasis" [ingangwangye-ŭi silloi-ŭi punggoi] dargestellt.

In der vorliegenden Arbeit wird die Position vertreten, dass das Scheitern des Subjekts, das die Yisang-Forschung hier als Fazit zieht[808], keinen Schlusspunkt darstellt. Es geht weiter, denn an dem Scheitern des Subjekts offenbart sich ein Textverständnis, das mit einem bestimmten Autoren-Bild und mit seinem autobiographischen Schreiben konvergiert, die das Besondere der autobiographischen Erzählungen Yisangs ausmachen. Für diese Position, die die bisherige Yisang-Forschung ergänzt, wird das Hauptaugenmerk auf die Narrativität dieser Erzählung gelegt. Hinsichtlich des intertextuellen Schreibens werden zwei Punkte noch verfolgt, die in der bisherigen Yisang-Forschung so nicht beachtet wurden.

6.3. Narrative Ebenen

Die letzte Silbe *ki* des Originaltitels [Chong-saeng-ki 終生記] bedeutet *Aufzeichnungen*. Die ersten beiden Silben *chong-saeng* bedeuten den Schluss, das Ende des Lebens, also den Tod

[803] Vgl. Kim Ju-hyeon (1999), S. 329 ff.
[804] Vgl. ebd., S. 352 ff.
[805] Vgl. ebd., S. 352.
[806] Vgl. Kwŏn Yŏngmin (2009 c), S 361 ff.
[807] Vgl. ebd., 372 f.
[808] Mehr oder weniger trifft es auch auf die mit dem Zeigefinger rügende Yisang-Interpretation von Kim Yunsik zu.

oder den letzten Lebensprozess bis zum Tod hin, was man im Deutschen mit dem Wort Sterben wiedergeben kann. Folglich ist die Erzählung die Aufzeichnung des Sterbens oder des Todes. Demnach handelt es sich um ein literarisch ungewöhnliches Motiv. Sofern das ganze Leben als ein Prozess bis zum Tod hin aufgefasst werden kann, wie Kwŏn Yŏngmin zu Recht bemerkt[809], sind es ebenso die *Aufzeichnungen* des Lebens. In der Tat sind in den *Letzten Aufzeichnungen* beide Motive vorhanden, die Aufzeichnungen des Lebens und des Todes vom Protagonisten Yisang. Aus dem Titel lassen sich die drei Motive ableiten:

- das Ende des Lebens (chong)
- das bisher gelebte Leben (saeng)
- aufzeichnen (ki).

Diese drei Motive, der Tod, das Leben und das Schreiben, werden verschiedenen Zeitebenen zugeordnet, den Ebenen der Gegenwart, der Vergangenheit und der Zukunft. Die erste ist die Erzählgegenwart, die narrative Ebene, auf der das Sterben sich vollzieht und parallel dazu auch der Schreibprozess. So gehören das Sterben und das Schreiben zu der Zeitebene der Erzählgegenwart, in der der Ich-Erzähler Yisang sichtbar wird:

> Ich liege allein in meinem schäbigen Zimmer, es ist klamm, zieht ungemütlich - es ist Herbst, bin am Sterben.[810]

Zu dieser Ebene der Erzählgegenwart gehören ebenso die Reflexionen über den Schreibprozess der *Letzten Aufzeichnungen,* über das Sterben und über die Literatur allgemeiner Natur. Am Ende der Erzählgegenwart, also am Schluss der Erzählung, an dem sich auch sein Tod vollzogen hat, ist der Ich-Erzähler 26 Jahre und drei Monate alt. Der Abschluss der *Letzten Aufzeichnungen* ist am Ende der Erzählung mit dem 20. November datiert. Das ist das identische Datum, an dem die authentische Person Kim Haegyŏng ebenso 26 Jahre und drei Monate alt war. Hier ist wieder das Yisang-typische autofiktionale Spiel mit der Entgrenzung von Fiktion und Leben am Werk. Die zweite Erzählebene ist die narrative Ebene des erzählten Lebens, auf der der Ich-Erzähler Yisang sein Leben Revue passieren lässt, wobei seine Beziehung zu dem Mädchen Chonghi und das Scheitern durch ihre Untreue im Vordergrund stehen. Insbesondere wird das letzte Treffen der beiden am 3.3. als Hauptereignis erzählt, an dem die Beziehung endgültig in die Brüche geht, was in dem gegenwärtigen Alleinsein mündet. Die dritte Zeitebene ist die Zukunft nach dem Tod, die das schreibende Ich in der Erzählgegenwart imaginiert. Sie steht in Futur.

---

[809] Kwŏn Yŏngmin (2009 c), S. 366.

[810] Yisang-Erzählungen (2014), S. 160; Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 127, im Originalwortlaut: 나는 지금 가을바람이 자못 소슬(蕭瑟)한 내 구중중한 방에 홀로 누워 종생(終生)하고 있다.

Diese drei Ebenen werden nach dem Verlauf des Textes unten aufgelistet, um zu sehen, wie sie aufgebaut sind und wie sie sich zueinander verhalten. Die Zahlen in Klammer unmittelbar nach den Kürzeln zeigen die Anzahl der Zeilen im Originaltext an, auf die sich die jeweilige narrative Ebene im Text bezieht:

<Tabelle 1>

(Die Kürzel unten bedeuten: EG: Erzählgegenwart, eL: erzähltes Leben, iF: imaginierte Futur)

EG (47): Der Ich-Erzähler Yisang reflektiert über seine Schreibstrategien, den Inhalt für die *Letzten Aufzeichnungen*, über das Testament eines berühmten Admirals und Tolstoi. Diese Reflexionen werden durch seine direkte **Anrede an die Leser** durchbrochen.

eL (4), EG (2): Die Mädchen-Figur wird eingeführt, attraktiv und anziehend, wobei die Sätze immer wieder durch die Erzähler-Kommentare über die Wortwahl unterbrochen werden.

EG (10): Der Ich-Erzähler reflektiert und bewertet die eben geschriebenen Sätze. Der Erzähler liegt in der Gegenwart im Sterben.

eL (16): Die Yisang-Figur wird eingeführt.

EG (8): Es wird über das eben Geschriebene reflektiert und der weitere Erzählverlauf angekündigt.

eL (3): Es beginnt mit der Erzählung vom Ereignis im letzten Frühling.

EG (5): Über das eben Geschriebene wird reflektiert, der blumige Stil wird getadelt.

eL (94): Es wird vom 3. 3. erzählt: Yisang arbeitet an seinem Testament, er vergleicht 13 Versionen mit dem Testament eines Genie-Schriftstellers, der mit 36 Jahren Selbstmord beging, und bewertet seine Testamente als miserabel. In dieser Situation trifft der Brief des Mädchens ein, in dem sie ihre Treue beteuert und um ein Treffen bittet. Yisang glaubt kein Wort, und dennoch entscheidet er sich zum Treffen. Beide treffen sich an einer Bushaltestelle in Kyŏngsŏng und gehen spazieren. Yisang versucht einen Dialog mit ihr zu führen, was ihm jedoch nicht gelingt. Da dreht er sich kurzerhand um, was von ihm nur als Strategie gedacht ist, um auf sie Eindruck zu machen. Das funktioniert wieder nicht. Er merkt, dass er dabei ist, in diesem Nervenkrieg den Kürzeren zu ziehen.

EG (68): Der Ich-Erzähler gibt sich im Duell mit Chonghi verloren, was er als seinen Tod (chongsaeng) bezeichnet und imaginiert, was auf seinem Grabstein stehen soll. Über seine Schreibstrategien wird reflektiert: Methode des Wiederkäuers, keine Landschaft. Der Ich-Erzähler macht sich erneut mit dem Stil des zuverlässigen Aufzeichnens [sŏsul] ans Schreiben.

eL (14): Der Ich-Erzähler nimmt das Erzählen vom 3.3. wieder auf. Er ist von seiner Als-Ob-nach Hause-Gehen-Geste umgekehrt, läuft Chonghi hinterher und versucht erneut mit ihr ins Gespräch zu kommen. Als Zeitangabe wird "Es dämmerte schon" geschrieben.

EG (13): Der Ich-Erzähler korrigiert den eben geschriebenen Satz. Nun heißt er: "es dämmerte noch nicht." Er korrigiert die Beschreibung der Mädchen-Figur, diese wird als niederträchtig dargestellt, nun in die Nähe des *Fettklößchens* von Maupassant gebracht.

eL (42) EG (4): Die Erzählung geht weiter mit der neuen Beschreibung des Mädchens: Es ist nun hässlich und falsch. Yisang versucht erneut sich dem Mädchen anzunähern, diesmal körperlich. Er legt seine Hand auf ihre Schulter. Der Erzählfluss wird durch das Zaudern des Erzählers über die Ausdrücke an mehreren Stellen kurz unterbrochen.

EG (3): **Der Erzähler spricht den Leser an**, dieser soll sich das Wort "Giftblume" merken.

eL (14): Der Ich-Erzähler skizziert sein vergangenes Leben voller Reue.

EG (16): **Der Erzähler spricht den Leser erneut an**, er möge nun verstehen, was er mit dem Wort "Giftblume" meint. Er reflektiert, wie sein Leben dargestellt werden soll. Er wäscht sich die Hände und nimmt sich vor, nun mit leichteren Worten ans Werk zu gehen.

eL (52) EG (4): Der Ich-Erzähler nimmt wieder den Erzählfaden des Treffens mit Chonghi am 3.3. auf. Nun sind sie in einem Tempel. Chonghi beleidigt ihn plötzlich, er solle mit seinen lächerlichen leeren Posen aufhören, diese habe sie satt. Da spürt Yisang das nahende Ende der Beziehung. An zwei Stellen wird die Szene mit Chonghi aufgrund der Überlegung des Ich-Erzählers, dass das Erklingen des Windspiels im Tempel zu dieser traurigen Szene wunderbar passt, unterbrochen.

EG (27): Der Ich-Erzähler reflektiert sein Schreiben im Allgemeinen. Eine realistische Landschaftsdarstellung sei zu vermeiden, er habe Augen, das Unsichtbare hinter der Fassade zu durchschauen. **Der Leser wird zur Vorsicht gemahnt.**

EG (2): **Der Ich-Erzähler spricht den Leser an** und fragt, ob er die Freude der Unsittlichkeit kenne.

eL (37): Der Ich-Erzähler erzählt von Chonghis verlogenem Leben, das seinem gegenübergestellt wird: Sie stamme aus einer unsittlichen Familie, er von einem vornehmen, aber untergegangenen Geschlecht.

EG (3**): Der Leser wird wieder mit der Frage angesprochen**, ob sich seine Biographie mit der von Chonghi messen lassen könne. Der Ich-Erzähler kündigt an, er wolle den Kampf mit Chonghi wiederaufnehmen.

eL (44): Der Protagonist Yisang versucht, Chonghi sexuell zu vereinnahmen, was ihm jedoch nicht gelingt. Beim Gerangel fällt ein Brief aus ihrer Tasche. Er ist von S., dem weiteren Liebhaber von Chonghi, datiert mit dem 3.3. Darin wird die sexuelle Vereinigung von Chonghi und S. am 2.3. angedeutet. S. erwartet sie am 3.3 um acht Uhr abends. Folglich hat Chonghi kurz nachdem sie diesen Brief von S. erhalten hat, den Brief an Yisang geschrieben. Daraufhin verschwindet Chonghi. Damit hat sich sein Sterben vollzogen, er ist 25 Jahre und 11 Monate alt. Das Datum ist der 20. Juli 1936.

EG (15), iF (10): In der Gegenwart stellt der Ich-Erzähler fest, sein Sterben sei vollendet, aber seine Aufzeichnungen noch nicht. Er imaginiert seine Zukunft nach dem Tod. Es ist der Leser, der bis dahin immer wieder angesprochen wird, der nun die letzten Sätze dieser Erzählung spricht: Herr Yisang sei mit sechsundzwanzig Jahren und drei Monaten bereits ein Greis und ein Skelett.

Wenn man die Auflistung der Erzählelemente entlang des Textverlaufs in der <Tabelle 1> resümiert, ergibt sich folgendes: Die narrativen Ebenen des erzählten Lebens, der Erzählgegenwart und der imaginierten Zukunft, stehen in einem Verhältnis von 320 Zeilen zu 227 Zeilen zu 10 Zeilen. Das entspricht 57 %, 41 % und 2 % des Textumfangs. Also besteht der Text überwiegend aus Teilen, in denen sein Leben erzählt und über das eben Geschriebene und sein Schreiben reflektiert wird. Die imaginierte Zukunft macht nur einen geringen Teil aus. Die Reflexionsebene über den Schreibvorgang aus der gegenwärtigen Perspektive des Ich-Erzählers nimmt damit einen großen Teil des Textes ein. Strukturell sind die beiden narrativen Ebenen so angelegt, dass sie ineinandergeschoben sind. Das ist in der Erzählung *Flügel* anders. Auch hier sind die metafiktiven Reflexionen ein Teil des Textes. Dieser ist jedoch in

Form eines Prologs von der Haupterzählung texträumlich und typographisch (in einem Kästchen) klar getrennt. Dadurch gewinnt *Flügel* eine klare Struktur, und die eingerahmte Geschichte, die der anonyme Ich-Erzähler erzählt, bekommt einen geschlossenen Charakter. Vom Umfang her überwiegt in *Flügel* die Erzählung. Die beiden Teile sind im Text nach der deutschen Ausgabe im Verhältnis von anderthalb Seiten zu achtundzwanzig Seiten proportioniert. Durch diese klare Struktur stören sich die beiden narrativen Ebenen nicht gegenseitig. Das Gewicht in *Flügel* liegt auf der Erzählung. Dagegen sind in den *Letzten Aufzeichnungen* die Erzählebenen der Lebensgeschichte und der Reflexionsebene beinahe ebenbürtig (57 % zu 41 %) gewichtet. Die Textteile der metanarrative Ebene verhalten sich zu der Ebene des erzählten Lebens der Vergangenheit wie Einschübe, die den Erzählfluss immer wieder durchbrechen und teilweise das eben Erzählte rückgängig machen, so dass keine durchgängig gehaltene Erzählung vom vergangenen Leben zustandekommt. Aufgrund dieser Struktur lässt sich schlussfolgern, dass der Ich-Erzähler Yisang in den *Letzten Aufzeichnungen* im Vergleich zum anonymen Ich-Erzähler in *Flügel* viel schwächer positioniert ist. Auf diesen schwachen Erzähler werde ich später noch näher eingehen.

6.4. Das *Genie* und sein *Epigone*

Der Ich-Erzähler spricht davon, seit längerer Zeit, also schon vor dem 3. März, an dem Manuskript *Letzte Aufzeichnungen* zu arbeiten und dann zu ringen, der Nachwelt ein Meisterwerk zu hinterlassen. Dieses wird von ihm auch *Testament* genannt. Dreizehn Versionen habe er schon, keine von ihnen gefalle ihm. Dabei misst er sich mit einem *Genie*:

(O-Zitat Nr. 98)

> Das Dreizehnte war beinahe zu Ende geschrieben. Aber keines der dreizehn war nur annähernd so gut wie eines der Epigonen, die dem Genie nacheifern, das mit sechsunddreißig Jahren Hand an sich legte, aus der Welt schied und ein Jahrhunderttestament hinterließ. Mein unzulängliches Talent versetzte mich in Wut und Ungeduld, ich fand es unfair, stöhnte und quälte mich unentwegt [...][811]

Der Ich-Erzähler ist sich seines Epigonentums, aber auch der Differenz zum *Genie* bewusst. Das Genie ist eine Anspielung[812] auf den japanischen Schriftsteller Akutagawa (1892-1927), der 1927 mit 36 Jahren Freitod beging. Er hinterließ die berühmte *Notiz für einen alten Freund*, die die literarische Welt Ostasiens bewegte.

[811] Yisang-Erzählungen (2014), S. 161; Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 127.
[812] Vgl. Kim Yunsik (1987), S. 180; Kwŏn Yŏngmin (2009 c), S. 380.

Im Folgenden werden das Gemeinsame und die Differenzen der beiden Texte von Akutagawa und Yisang eingehend betrachtet, um das "schreibende Ich" in *Letzte Aufzeichnungen* genauer zu positionieren. Dieser letzte Brief von Akutagawa war an seinen engsten Schriftsteller-Freund Kume Masao (1891-1952) gerichtet:

> Ich will Dir nun in diesem letzten Brief, den ich an Dich schicke, die Psyche eines Selbstmörders verdeutlichen.[813]

Dennoch wurde Kume Masao damit beauftragt, sie mit einem angemessenen zeitlichen Abstand für seine Leserschaft zu veröffentlichen, was auch zwei Monate nach dem Tod von Akutagawa geschah.[814] In diesem langen Brief analysiert Akutagawa seinen Entschluss für den Freitod, die Ursache und die Methode (Schlafmittel) sowie seine letzten Gedanken kurz davor. Hier in der *Notiz für einen alten Freund* beschreibt er den Prozess seines Suizides. Dieser Text verbirgt aber in sich noch eine Tiefenschicht, denn darin verweist der Briefverfasser auf seine autobiographische Erzählung *Das Leben eines Narren*, mit der Bemerkung,

> Ich habe die Pflicht, in allem die ungeschminkte Wahrheit zu schreiben. Ich habe auch meine vage Angst vor der Zukunft genau analysiert. Und zwar in *Das Leben eines Narren*, und ich denke, daß mir das hinlänglich gelungen ist.[815]

In *Das Leben eines Narren*, der in seiner letzten Lebensphase geschriebenen Erzählung, zieht Akutagawa die Bilanz seines Lebens. Es ist eine autobiographische Erzählung im fiktiven Rahmen, die aus 51 Abschnitten besteht, mit eindrucksvollen Szenen und die in einem lyrisch-gedrängten und lakonischen Stil gehalten sind. Hier lässt sich der Anspruch der *lyrischen Erzählung* von Akutagawa im vollen Umfang nachvollziehen.

Akutagawa sah es als seine *Pflicht* an, seinen letzten Schritt vor der Öffentlichkeit zu begründen und nachvollziehbar zu machen. Ihr kam er nach, zum einen, indem er sein Leben, das im frei gewählten Tod enden musste, in *Das Leben eines Narren* bilanziert, zum anderen, indem er über den mehrjährigen Prozess der Entscheidung für den Suizid in *Notiz für einen alten Freund* berichtet. Und der Briefverfasser gibt seinem Freund die Leseanleitung; die beiden Texte wurden von ihm so angelegt, dass der eine ohne den anderen nicht zu verstehen sei. Man möge doch auch den vorausgegangenen Text, also seine Lebensbilanz, lesen, die in seinem letzten Akt münde. So gesehen bezieht sich das, was der Ich-Erzähler Yisang als einer der Epigonen als *Testament* des *Genies* bezeichnet, auf diese beiden letzten Schriften von

[813] Akutagawa Ryūnosuke (Ryonosuke Akutagawa) (Dt.1997a), S. 69.
[814] Ebd., S. 79.
[815] Ebd., S. 70.

Akutagawa und nicht nur auf seinen letzten Brief.[816] Damit gewinnt die Anspielung auf das *Genie* eine tiefere Dimension, als es Kim Yunsik sah, der meinte, der letzte Brief, also das *Testament* von Akutagawa, sei das Modell der *Letzten Aufzeichnungen* gewesen. Die Anspielung auf das Testament des *Genies* bezieht sich zwar auch auf seinen letzten Brief, der aber wiederum verbirgt in sich einen Verweis auf *Das Leben eines Narren*, die Akutagawa als die Analyse seines Lebens bezeichnet. Dass die Anspielung auf das Genie sich auf beide Schriften bezieht, spiegelt sich auch in der Struktur der Narrativität der *Letzten Aufzeichnungen* wider, wie wir zuvor in der Analyse der narrativen Ebenen gesehen haben. Die beiden Momente, die Lebensbilanz und den Prozess des Sterbens, die bei Akutagwa in zwei verschiedenen Texten untergebracht und dadurch klarer geschrieben sind, sind bei Yisang in einem Text als Erzählebenen vertreten, die ineinander verzahnt sind, was den Text hermetisch wirken lässt.

Zum Gegensatz zu Akutagawa, der in seinen Schriften mit dem Sterben das frei gewählte und dazu physische im konkreten Sinne meinte, ist das Sterben in *Letzten Aufzeichnungen* mehrdeutig:

1. Der Ich-Erzähler Yisang liegt in seiner Gegenwart des Schreibens im Sterben. Also ist das Sterben im physischen Sinne gemeint. 2. "Ich sterbe jeden Tag."(S. 160), heißt es an einer Stelle. Wenn das Sterben jeden Tag geschieht, dann ist das ganze Leben ein Sterbeprozess, folglich ist das Sterben gleich das Leben. 3. Der Protagonist Yisang sagt an zwei Stellen im Zusammenhang mit seiner Beziehung zu Chonghi, einmal als die Beziehung kurz vorm Bruch steht und er sich seinen Grabstein vorstellt, an der anderen Stelle unmittelbar nach dem Bruch, als der Brief von S herausfällt und Yisang ihren Betrug feststellt: "Ich falle um, ich sterbe." Dann irrt seine Seele in der Unterwelt. Das ist der imaginierte Tod, der durch den Bruch der Beziehung hervorgerufen wird. Diesem imaginierten Sterben sind beide Perspektiven implizit, die des Protagonisten Yisang und die von Chonghi. Es gibt Yisang für sie nicht mehr, er ist für sie gestorben. Das Sterben bezeichnet hier das Scheitern der Beziehung.

All diese Varianten des Sterbens in *Letzte Aufzeichnungen* ist eines gemeinsam: Das Ende oder der Tod werden von außen an das Subjekt herangetragen, gegen seinen freien Willen, dagegen ist das Sterben in den Schriften Akutagawa ein frei bestimmtes Sterben. In diesem Punkt vergleicht sich der Protagonist in *Das Leben eines Narren* sogar mit Göttern: "Das

[816] In der Yisang-Forschung wird nur der letzte Brief von Akutagawa als Bezugstext hervorgehoben; vgl. dazu Kwŏng Yŏngmin (2009 c) und Kim Yunsik (1987).

Unglück der Götter - im Gegensatz zu uns ist es ihnen verwehrt, Selbstmord zu begehen."[817] Natürlich war es eine Entscheidung in einer ausweglosen Situation, in der der Protagonist zwischen "Wahnsinn oder Selbstmord"[818] entscheiden musste.[819] In *Das Leben eines Narren* wird klar gesagt, worin seine "Zukunftsangst " lag. E, er hatte Angst, sein restliches Leben in der geistigen Umnachtung verbringen zu müssen. Seine Mutter war lebenslang geisteskrank. Bei Akutagawa begannen auch die Symptome der Psychose, die er in der Erzählung *Zahnräder* eindringlich beschreibt. Im Vergleich dazu gibt das Sterben in *Letzten Aufzeichnungen,* das mehrdeutig angelegt ist, ein schwächeres Subjekt-Bild ab. Er wird von den äußeren Umständen (Verfall des Körpers durch die Krankheit, das Scheitern der Beziehung) zum Sterben gebracht.

Als weiterer Punkt ist zu erwähnen, dass es sich bei den beiden Schriften *Das Leben eines Narren* und *Letzten Aufzeichnungen* um autobiographische Erzählungen handelt und dass beiden die Skepsis, über sein gelebtes Leben zu schreiben, gemeinsam ist. Im Text von Akutagawa heißt es an zwei Stellen:

> Aber selbst Rousseaus *Confessions* war vollgepackt mit heroischen Lügen.[820]

> Mit dem Rest an Kraft, der ihm verblieben war, versuchte er, seine Autobiographie zu schreiben. Dies fiel ihm jedoch schwerer, als er erwartet hatte. [...] <Alle Menschen sehen gleich aus, wenn man ihnen die Haut abzieht.> Er neigte dazu den Titel des Buches *Dichtung und Wahrheit* für den Titel aller Autobiographien zu halten [...] Und so beschloss er, sich in seiner eigenen Version von *Dichtung und Wahrheit* kurz zu fassen.[821]

Diese Skepsis transformiert sich in *Letzten Aufzeichnungen* auf die formale Ebene, nämlich in die Narrativität und in die Figur des schwachen Ich-Erzählers. Dass der Ich-Erzähler eine viel schwächere Position einnimmt, sieht man auch daran, dass Akutagawa in *Notiz für einen alten Freund* die vorausgegangene Lebensbilanz *Das Leben eines Narren* als "hinlänglich gelungen" beurteilen kann, aber der Ich-Erzähler in *Letzten Aufzeichungen* bis zum Schluss der Erzählung nicht zur Ruhe kommt und sagt:

> Nun ist mein Sterben zu Ende, aber meine *Letzten Aufzeichnungen* sind es noch nicht.[822]

---

[817] Akutagawa Ryūnosuke (Ryonosuke Akutagawa) (Dt.1997a), S. 55.
[818] Ebd., S. 63.
[819] Es wird klar gesagt, worin seine Zukunftsangst lag, er hatte Angst davor, sein restliches Leben in geistiger Umnachtung verbringen zu müssen.
[820] Akutagawa Ryūnosuke (Ryonosuke Akutagawa) (Dt.1997a), S. 59.
[821] Ebd., S. 62.
[822] Yisang-Erzählungen (2014), S. 180; Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 146, im Originalwortlaut: 이리하여 나의 종생은 끝났으되 나의 종생기는 끝나지 않는다.

Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Schriften von Akutagawa und den *Letzten Aufzeichnungen* von Yisang liegt darin, an wen sich diese Testamente richten. Bei Akutagawa ist es sein *alter Freund* und in *Letzten Aufzeichnungen* ist es der Leser, dem im Text überhaupt großen Raum zugestanden wird. Es ist der Leser der Gegenwart, den der Ich-Erzähler unmittelbar anspricht, aber auch der Leser der Zukunft, den der Ich-Erzähler sich wünscht:

(O-Zitat Nr. 99)

> In meinen *Letzten Aufzeichnungen* entfalte ich mein bescheidenes Können minimalstrategisch, genährt vom inniglichsten Wunsch, es mögen allen unter diesem Himmel tätigen, feinsinnigen Schriftgelehrten die Augen übergehen. [823]

6.5. Vermächtnis an den Leser

Die Ansprache an den Leser ist im ganzen Text an sieben Stellen verteilt, die oben in der <Tabelle 1> fett und unterstrichen markiert sind. Immer wieder wendet sich der Ich-Erzähler Yisang an den Leser, so dass dieser eine wichtige narrative Instanz wird, wodurch im Gegenzug die Position des Erzählers geschwächt wird. Zum Schluss findet sogar eine Umkehrung statt, so dass nicht der Ich-Erzähler den Leser, sondern der Leser den Ich-Erzähler und Protagonisten Yisang anspricht und in den *Letzten Aufzeichnungen* praktisch der Leser das letzte Wort hat:

(O-Zitat Nr. 100)

> – Herr Yisang, Sie mit Ihren sechsundzwanzig Jahren und drei Monaten, Sie sind ein Papiertiger! Sie sind ein Greis! Ein umgeknicktes Skelett, Ihr Kopf hängt bis zu den Knien herab. Nein, schlimmer noch. Sie sind einer Ihrer Urahnen. Ende der Durchsage.[824]

So sind seine Vermächtnisse an den Leser beschaffen. Was wird diesem vermacht? Das ist einmal seine Lebensgeschichte, die in unklaren Andeutungen bleibt, an der jedoch seine Schreibstrategien vor dem Leser in Szene gesetzt und vorgeführt werden. Außerdem sind es die literarischen Techniken, die der Ich-Erzähler dem Leser gegenüber wörtlich offenbart. Zunächst schauen wir uns die inszenierten Schreibstrategien an:

(O-Zitat Nr. 101)

> ‚Ein extravagantes Mädchen steht am Bach, der in der milden Luft langsam auftaut, neigt sich vornüber, als wolle es horchen, was sich unter der dünnen Eisschicht schon regt, ihre Lippen

[823] Ebd., S. 157; ebd., S. 125.
[824] Ebd., S. 181.

> laufen leicht bläulich an, wie verwelkt abfallende Blütenblätter. Da kommt eine warme Frühlingsbrise auf und hebt ihren Rock an', halt, keinen Rock, ein Rock ist hier deplatziert. Nehmen wir lieber ihr Haar. ‚Der warme Frühlingswind weht durch ihr sehr melancholisch, nein, lieber leicht melancholisch stimmendes, schwarzes Haar', halt, so auch nicht. Ich muss eine zartere Formulierung finden:
> ‚Die warme Frühlingsbrise zupft an...', das ist gut, zweifellos ein perfektes Bild. Ich habe mir damit eine grandiose Grundlage geschaffen, für meine Verhältnisse wahrlich dick aufgetragen, um der ruhmreichen Korallengerte gerecht zu werden, die den Einstieg in meine *Letzten Aufzeichnungen* verzieren soll.
> Aber....
> Habe ich nicht übertrieben? Scharfe Augen gibt es immer und überall, insofern darf die Goldschicht nicht zu dünn sein, sonst wird man leicht ertappt. Dennoch – ich lasse es dabei. Es müsste auch so gehen.[825]

Hier wird dem Leser der Schreibvorgang offengelegt. Er wird in Szene gesetzt, wie eine Mädchen-Figur von dem Erzähler konstruiert wird. Damit wird dem Leser signalisiert, es ist der Schriftsteller, der die Figur erschafft, diese ist also fiktiv. Aber im nächsten Absatz wird dies wieder korrigiert. Es ist von der *Goldschicht* die Rede, die etwas verdecken soll, was nahelegt, dass die Mädchen-Figur ihr Modell in der Realität hat. Also dient die *Goldschicht,* die Fiktion dazu, die Referenzialität zum Realen zu verwischen. Diese metafiktionalen Reflexionen werden zwischendurch immer wieder eingeschoben. Diese Form des Ineinander-Schiebens hält sich bis zum Schluss der Erzählung. Das, was der Ich-Erzähler zustande bringt, ist weit entfernt von dem, was man gewöhnlich von einem autobiographischen Erzählen erwarten würde. Eher das Gegenteil wird gezeigt. Dem Leser wird vor Augen gehalten, dass es Geschichten sind, die vom Ich-Erzähler konstruiert werden. Das wird mehrfach wiederholt, so dass sich das Bild der Mädchen-Figur im Verlauf des Textes ständig verändert, zum Schluss hin immer hässlicher wird. Dies betrifft auch das Bild des Ich-Erzählers. Es wird von seinem vergangenen Leben erzählt, das Geschriebene wird dann im nächsten Satz in Frage gestellt oder der Leser nach seiner Meinung gefragt.

Die wiederholte Infragestellung des eben Geschriebenen durch den Ich-Erzähler verdeutlicht seine schwache Position. Dieser hält in seinem Text nicht etwas, was dem Schreiben vorhergegangen ist, nachbildend fest, sondern er hinterlässt in seinem Text nur die Spuren und die Bewegungen seiner Versuche, sein Leben, sein Selbstbild und sein Gegenüber (die Mädchen-Figur) in seinem Schreiben festzuhalten. Eigentlich zeigt er sein ständiges Scheitern

[825] Ebd., S. 159 und ebd., S. 127.

beim Versuch, schreibend seines Lebens, seines Ichs und seines Gegenübers habhaft zu werden. Das wird vor dem Leser immer wieder demonstriert und ihm ins Bewusstsein gerufen.

Nun kommen wir zu den Strategien, die der Ich-Erzähler im Text ausdrücklich nennt. Zunächst gibt der Ich-Erzähler Yisang ein dezidiertes Statement zum intertextuellen Spiel ab:

(O-Zitat Nr. 102)

> Klopft die 'freie Liebe' bei mir an, ihre Heiligsprechung im Gepäck, so begrüße ich auch sie mit Überresten meisterlicher Worte, die irgendwo von geheimnistuerischen alten Lehrern für jedermann, sei er alt oder jung, durchgekaut und wieder ausgespuckt wurden. Die besorge ich mir zu einem Spottpreis, mische sie neu, wärme sie auf, und käue sie dann immer und immer wieder.
>
> ...wehe dem, der glaubt, mehr stecke nicht in mir! Dem werde ich was husten. [826]

Der Ich-Erzähler versteht sich als *Wiederkäuer* der überlieferten Texte, wobei jedoch nicht die Imitation gemeint ist, sondern die Texte werden mit seiner ästhetischen Subjektivität ummodelliert und wiederverwertet, was der Ausdruck "mische sie neu" nahelegt. In welcher Art das intertextuelles Spiel sein kann, wird gleich am Eingang der Erzählung vom Ich-Erzähler gezeigt. Sie beginnt mit einem Zitat:

(O-Zitat Nr. 103)

> 郤遺珊瑚 - *Verloren, die Korallen* –
>
> – in diesem Fünf-Zeichen-Vers muss ich mindestens zwei Fehler begangen haben. Dafür sollte ich mich weiß der Himmel schämen, aber in ihnen offenbart sich der Fortschritt in Denken und Wissen.
>
> Ich werde jedoch die korallenverzierte Reitgerte selbst im Sterben nicht aus der Hand geben. Ein Fenghuang wird herbeifliegen, sich auf meine abgerissene Kleidung niedersetzen und auf meine verwitterten Gebeine. [827]

Es ist ein Zitat aus dem Gedicht „Reise des Jünglings“ (少年行) des chinesischen Dichters Cui Guofu (687-755) aus der Tang-Zeit (618-907). Es ist jedoch absichtlich verändert, denn der Ich-Erzähler Yisang verweist auf das willkürlich verschobene Zitat als seine Strategie. Es ist die Strategie eines später Geborenen, eines Epigonen, aber nicht eines der herkömmlichen Sorte, sondern eines modernistischen Epigonen, der an die Stelle der Imitation der literarischen Vorbilder den spielerischen Umgang mit den überlieferten Texten setzt. In der vormodernen Zeit ging es bei Zitaten um die Beglaubigung eigener Texte durch die Beschwörung einer kanonisierten Literatur. Das Zitat als literarisches Verfahren war in der literarischen Tradition auch des vormodernen Koreas tief verankert, hatten doch die alten Dichter ihre

[826] Ebd., S. 167; ebd., S. 134.
[827] Ebd., S. 157; ebd., S. 125.

Texte mit der kanonisierten Überlieferung autorisiert. Pak Sumil stellt bei dem *yongsa* (用事), einer der Zitat-Techniken der vormodernen Literatur Koreas, fest:

> Das Original ist der Archetyp, der über Zeit und Raum hinweg unerschütterliche Autorität besitzt. Der Autor [des Phänotextes] macht nur ‚Anleihen' bei dem Original, um dessen Niveau zu bestreben.[828]

Dafür hatte man die Regelpoetik mit verfeinerten Techniken für angemessene Zitate versehen. Dagegen zielt in der Moderne die Intertextualität auf die „Erzeugung einer ästhetischen und semantischen Differenz"[829] ab. Auch Yisang bedient sich der altbewährten Technik, aber an die Stelle der exakten Imitation treten die spielerischen Techniken: Verdrehung, Auslassung der Zeichen, manchmal wird sogar nur ein Strich aus einem Zeichen weggelassen. Sie erinnern an Sprachspiele wie Anagramme, bei dem ein Wort aus einem anderen Wort durch Umstellung der einzelnen Buchstaben oder Silben gebildet wird. Im ostasiatischen Kulturraum bieten die chinesischen Schriftzeichen aufgrund ihres logogrammatischen Zeichencharakters andere Möglichkeiten der Sprachspiele. Diese entdeckt Yisang für sich und machte sie zu seiner ästhetischen Strategie. Die Autorität der Überlieferung ersetzt Yisang durch die spielerische Umgangsweise mit ihr. Das schreibende Subjekt setzt an die Stelle der Autorität der klassischen Texte seine Subjektivität.

Ein Aspekt, der im Zusammenhang mit dem intertextuellen Schreiben steht, wurde bis jetzt in der Yisang-Forschung nicht beachtet. Es gibt drei Erzählungen von Yisang, die von ihm selbst als *Aufzeichnungen* betitelt wurden: Die *Aufzeichnungen von Begegnung und Abschied* [逢別記 pongbyŏl ki], die *Aufzeichnungen von der optischen Illusion* [幻視記 hwansigi] und die *Aufzeichnungen des Sterbens* [終生記 chonsaenggi][830]. Die Gattungsbezeichnung *ki* geht auf das antike China zurück: *ki* hat ihren Ursprung im Schreiben der Historie, also der offiziellen Geschichte. *ki* hat im historischen Wandel im alten Korea Fuß gefasst[831], bezeichnet nicht-fiktive Texte, die nach dem modernen Textverständnis Berichte aller Art (Reisen, Sachverhalt und Landschaft), Essays und das Tagebuch umfassen. Stilistisch wird an

[828] Pak Sumil (2007), S. 154, im Originalwortlaug: 그러나 용사에서 원전은 시공간을 초월하여 초월적인 원형의 지위를 갖는다. 용사에서 원전의 권위는 변하지 않으며 작가는 원전의 수준에 도달하기 위해 원전을 ‚차용'할 뿐이다.

[829] Lachmann (1990), S. 57

[830] Die Titel dieser drei Erzählungen haben in der deutschen Version einen etwas anderen Wortlaut: *Begegnung und Abschied, Optische Illusion und Letzte Aufzeichnungen.*

[831] Pae Such'an (2005), S. 66

einen *ki*-Text die Erwartung gestellt, eine sinnstiftende Darstellung eines besonderen Ereignisses im chronologischen Nacheinander aus der Ich-Perspektive des Verfassers[832] zu liefern. Indem Yisang diese drei Erzählungen mit der Bezeichnung *ki* betitelt, werden sie in eine intertextuelle Beziehung zu dem überlieferten literarischen System der Gattung *ki* gesetzt. Allen drei Erzählungen gemeinsam ist die Namensgleichung von Autor, Ich-Erzähler und dem Protagonisten. Hier möchte ich es nur beim Hinweis bewenden lassen, dass bei den *ki*-Erzählungen von Yisang gerade die Sinnstiftung, die mit dem alten Genre *ki* verbunden ist, durch verschiedene Erzählstrategien wie schwachen Erzähler und selbstreflexive Elemente in Frage gestellt wird.

Zur nächsten Schreibstrategie äußert der Ich-Erzähler Yisang, dass es ihm nicht um die Realitätsdarstellung geht:

(O-Zitat Nr. 104)

> Der Versuch, ein realistisches Bild einer bezaubernden Landschaft zu zeichnen, ist genauso riskant, wie in blumigem Stil zu schreiben. Ein solches Bild in blumige Sätze zu übersetzen, gleicht einem lebensgefährlichen Moor, in das nur ein Fuß leichtfertig gesetzt werden muss, und schon ist ein Leben ausgelöscht. Lassen Sie also, verehrter Leser, die Finger davon. Dostojewski und Gorki taten so, als lehnten sie den blumigen Stil ab, sie bedienten sich nie einsamer oder schöner Landschaftsbilder, aber sie bedienten sich auch nie blumiger Sätze, diese listigen Meister täuschten beides nur vor, in Wirklichkeit blieb es bei ‚als ob', so schlau waren sie, ihre Tarnkunst ist unvergleichlich fortschrittlich, ihre Wirkung unbeschreiblich absolut, so dass sie noch in tausend, nein in abertausend Jahren die nach Trost dürstende Menge erfolgreich täuschen wird. Dennoch –[833]

Der kulturvergleichenden Studie von Karatani zufolge ist im Westen die realistische Darstellung der Landschaft einer der Ecksteine der Neuzeit, was im engen Zusammenhang mit dem modernen Subjektbegriff steht, nach dem das moderne Selbst dem Anderen und der Dingwelt dichotom gegenübersteht. Karatani Kojin stellt in seiner kulturphilosophischen Untersuchung der modernen Literatur Japans im Zuge der westlich orientierten Modernisierung fest, dass die moderne zentralperspektivische Landschaftsmalerei während der Meiji-Zeit (1876-1912) von 1887 bis 1896 eingeführt wurde. Die japanische Landschaftsmalerei davor kannte keine Perspektive: „Die fehlende Perspektive ist das fehlende Bewusstsein für Distanzen in den Gemälden der Edo-Zeit"[834] (1603-1867). Nach Karatani ist der neuzeitlichen Zentralperspektive

[832] Yi Sŭngbok (1995), S. 4.
[833] Yisang-Erzählungen (2014), S. 175; Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 142.
[834] Karatani Kojin argumentiert so in Anlehnung an die Philosophie von Susanne Langer. Vgl. dazu Karatani Kojin (1996), S. 36.

das moderne Selbst inhärent, das von seinem festen Standpunkt aus das Objekt als ein dingliches Gegenüber sieht und realistisch darstellt:

> Aber diese Perspektive setzt etwas als selbstverständlich voraus: Die Vorstellung nämlich, daß das Selbst, das geäußert werden soll, der Äußerung vorgängig sei, das heißt also die Dichotomie von dem zu äußernden Selbst und dem geäußerten.[835]

Diese maltechnische Entwicklung von der perspektivlosen hin zur zentralperspektivischen Landschaftdarstellung in Japan findet nach Karatani ebenso eine Entsprechung in der Literatur. Mit einer zeitlichen Verzögerung wird in der japanischen Literatur unter dem Namen der Modernisierung die realistische Darstellung als ideale moderne Technik angestrebt. Diese Entwicklung gipfelt in dem nach objektiver Darstellung strebenden, naturalistischen Shisōsetsu in der anfänglichen Taichyo-Zeit (1912-1926), die von der Prämisse der "Identifizierung von Autor-Ich und Werk-Ich" ausgeht. Der Text ist nur eine Entäußerung des wahren Selbst, das sich in der Innenwelt befindet.

Wie ist es denn um die Perspektive bei Yisang bestellt? Zwar sagt auch der Ich-Erzähler Yisang:

(O-Zitat Nr. 105)

> Mir geht es nicht um Landschaftsbilder, sondern ich maße mir an, den Ursprung einer Landschaft, ja ihren Fluchtpunkt in meine eigene Mitte zu legen, in mich, <das Söhnchen aus einem vornehmen Geschlecht>. Das ist meine Maxime, der ich blind vertraue. [836]

Es scheint an dieser Stelle um diese Verlagerung der Perspektive auf die eigene Mitte zu gehen, jedoch beabsichtigt er nicht eine realistische Darstellung. Für ihn ist diese unmöglich und sogar "riskant". Außerdem stellt der Ich-Erzähler seine Perspektive immer wieder infrage. Das bedeutet, seine Subjektivität impliziert die Unmöglichkeit der Zentralperspektive. An deren Stelle tritt seine eigene Perspektive, die jedoch multiperspektivisch zu sein scheint, was das ständige Korrigieren der Perspektive durch den schwachen Ich-Erzähler nahelegt. Insofern vertritt der Ich-Erzähler Yisang in den *Letzten Aufzeichnungen* den gleichen Relativismus der Perspektiven bzw. den wandelnden Perspektivismus, den der Ich-Erzähler Yisang in *Optische Illusion* vertritt:

(O-Zitat Nr. 106)

> Dass ich dir geraten habe, ein wenig nach rechts auszuweichen, wenn du sie ansiehst, ist doch nur ein Scherz. Korrigiere stattdessen deinen Blickwinkel. Auch wenn dir alles andere ebenfalls nach rechts verrückt vorkommt – egal, Hauptsache, das Gesicht deiner geliebten Frau erscheint dir nun nicht mehr schief, das ist doch der Sinn jeder Perspektive. Habe ich nicht

[835] Ebd.
[836] Yisang-Erzählungen (2014), S. 168; Yisang GA 2009, Bd. 2, S. 135.

> Recht? Auf diese Weise werden die viertausend Kilometer, die Wladiwostok von Tokyo trennen, zusammenschmelzen wie zwei Lippenpaare zum *baiser*. Glaub mir![837]

Diese ihm eigenen Perspektiven sind pluralistisch, dem entspricht das Motiv des multiplen Subjekts, das hier als Motiv wiederauftaucht. An einer Stelle hat der Ich-Erzähler mit seinem multiplen Ich sogar zu kämpfen:

(O-Zitat Nr. 107)

> Ich blicke in den Spiegel und rasiere mich. Eine falsche Handbewegung, schon hinterlässt die Rasierklinge einen Schnitt in meinem Gesicht. Wie ärgerlich.
>
> Doch da mir mehrere lärmende *Ichs* gegenüberstehen und sich jedes einzelne vehement verteidigt, werde ich nie in der Lage sein, den Täter unter ihnen ausfindig zu machen.[838]

Andererseits scheinen seine Perspektiven auch eine Perspektive einzuschließen, von der aus der Ich-Erzähler das Unsichtbare sieht, denn an einer Stelle spricht der Ich-Erzähler davon, dass er

> beim Anblick eines modernen Bauwerks, das überwältigend und makellos schön dasteht, zuerst an solch prosaische Dinge wie Drahtgeflechte im Stahlbeton, Zement, feinen Sand und dergleichen [denkt].[839]

6.6. Text

Der Ich-Erzähler Yisang in den *Letzten Aufzeichnungen*, der sich mit dem *Genie* misst, ist alles anders als ein Genie. Er ist ein schwacher und unsicherer Erzähler. Sein Unterfangen, über das eigene Leben zu schreiben, wird zum großen Teil durch die Reflexionen über den Schreibvorgang aufgeschoben. Es gelingt ihm kaum, eine durchgängige Lebensgeschichte zu schreiben. Mit diesem unzulänglichen Ich-Erzähler wird die romantische Vorstellung vom Autor, der seinen Genius und seine Inspiration in seinem Oeuvre zum Ausdruck bringt, unterhöhlt und damit auch die ästhetische Subjektivität, die dem Genie-Begriff zugrundeliegt, und die absolute Autonomie des Autors, auf der die Kunstautonomie beruht. Das schreibende Ich bei Yisang bringt es nicht zustande, das vergangene Leben als dem Text Vorausgegangenes realistisch im Text abzubilden. Es kann nur seine Versuche zeigen und die Bewegungen, die beim Konstruieren der Geschichte entstehen. Da er außerdem von einem multiplen Ich ausgeht, ist seine Perspektive pluralistisch und sich wandelnd. Demnach ist das Ich kein an sich

---

[837] Ebd., S. 130; ebd., S. 154.
[838] Ebd., S. 158; ebd., S. 126.
[839] Ebd., S. 175; ebd., S. 142, im Originalwortlaut: 왜 나는 미끈하게 솟아 있는 근대건축의 위용을 보면서 먼저 철근철골, 시멘트와 세사(細砂) 이것부너 선뜩하니 감응(感應)하느냐는 말이다.

Substantielles, sondern es entsteht in den Verästelungen der Zitate fremder Texte und in den immer wieder neu verfassten Textversionen.

Im Gegenzug wird die Position des Lesers gestärkt. Verbunden mit dem Motiv des Sterbens, das im Text vollzogen wird, überlässt der Ich-Erzähler den Text dem Leser, insofern ist das Sterben als Anspielung auf den Tod des Autors lesbar. Was bleibt, sind seine Texte, wie es sich der Ich-Erzähler wünscht, mögen doch seine Texte seinen Tod überdauern, wofür der unsterbliche Fenghuang, das aus der Asche immer wieder neu auferstehende Fabeltier, steht, und die Korallengerte, vergleichbar mit dem Lorbeerkranz für die besten Dichter im europäischen Raum. Seine Leser sind "alle unter diesem Himmel tätigen, feinsinnigen" Menschen, die für seine Texte Augen haben. Es ist schon ein bestimmter Leser gemeint, vielleicht vergleichbar mit dem Modell-Leser, den U. Eco als "eine Art Ideal-Leser definiert, den der Text nicht nur als Mitarbeiter vorsieht, sondern sich auch zu erschaffen versucht"[840]. Dieser Leser ist ebenso wie der Autor, der ein Seher der Unsichtbaren hinter der Fassade ist, ein Seher, der das Unsichtbare unter der Textoberfläche (z.B. intertextuelle Bezüge) sieht. Nach diesem Erzähler- und Leser-Bild entsteht hier ein Textverständnis, nachdem der Text erst im Lektürevorgang des Lesers vollendet werden kann, so wie der Ich-Erzähler konstatiert, dass seine *Aufzeichnungen* noch nicht zu Ende geschrieben sind.

[840] Eco, Umberto (1994), S. 19.

7. Das Authentische und das Spiegelphänomen

Aus den Analysen und Interpretationen der Prosatexte können wir im Hinblick auf das autobiographische Schreiben Yisangs festhalten: Seine Erzählungen haben thematisch einen repetitiven Charakter. Bestimmte Motive und Ereignisse aus seinem Leben kommen in den Erzählungen immer wieder vor; Problem von Kunst und Leben, Mann-Frau-Beziehung, Selbstmordthematik. Wiederholt werden sie in einer anderen erzählerischen Konstellation eingeflochten. Die thematisch ähnlichen Erzählungen unterscheiden sich in dem Verhältnis zwischen den biographischen und den fiktiven Elementen, also wie diese gewichtet sind und in welchem Verhältnis sie zueinanderstehen. Besonders auffallend ist die Konstellation zwischen dem Autor als historischer Person (Kim Haegyŏng), dem Autor als Künstler (Kim Haegyŏng, Yisang, Pigu, Bosan), dem Ich-Erzähler-Yisang und dem Protagonisten Yisang (in der ersten und dritten Person). Die darin vorkommenden Ich-Bilder sind wie Spiegelbilder, aus jeweils anderen Blickwinkeln betrachtet, oder sie erscheinen in anders gearteten Spiegeln.

Yisangs autobiographisches Schreiben war vom japanischen Shishōsetsu angeregt, es unterscheidet sich jedoch in der Subjektposition sowohl vom naturalistischen Shishōsetsu als auch vom psychologischen Shishōsetsu im lyrischen Stil von Akutagawa Ryūnosuke.

Das Authentische in dem Sinne, dass der Autor in seiner Erzählung seine wahre Geschichte schreibt, war der Anspruch, den die japanischen naturalistischen Autoren an sich und ihre Leser an sie stellten. Der Ansicht von Hijiya-Kirschnereit nach ist der Shisōsetsu des japanischen Naturalismus eine autobiographische Gattung, die sich vom Lesemodus her ergibt, d.h. vor dem Hintergrund eines literarischen Einverständnisses bzw. eines Kommunikationspaktes zwischen Leser, Autor und literarischer Öffentlichkeit wird ein Shisōsetsu als eine authentische Geschichte des Autors gelesen, was damals einer Auszeichnung gleichkam. So wurde der Aufruf von Tayama Katai "Schreibe nur die Fakten" zum Schreibkonzept der naturalistischen Shisōsetsu. Hinter diesem steckt eine naturalistische Position, man könne die authentische Geschichte [Fakten] des Autors in einer fiktiven Erzählung authentisch und repräsentativ darstellen. Das entspricht der Subjektposition, in der das schreibende Subjekt allein die Wahrheit setzt.

Der Definition der *lyrischen Erzählung* von Akutagawa zufolge wird zwar noch der Anspruch auf eine Authentizität erhoben, wie die Begriffe "Reinheit" und die "durch das

Auge und Herz eines Dichters hindurchgegangene" Erzählung[841] und "reiner Geist", aufgrund dessen Akutagawa die Shishŏsetsu-Erzählungen von Shiga Naoya rühmte, nahelegen. Aber bei ihm ist der Glaube abhandengekommen, man könne die Fakten in einer Erzählung objektiv darstellen. Das gilt für Yisang gleichermaßen. Dennoch ist das schreibende Ich bei Akutagawa sich dessen bewusst, dass es dem Leser etwas erzählt. Das Subjekt im Text, das seine Geschichte und Wahrheit setzt, steht dem Subjekt des Lesers außerhalb des Textes gegenüber.

Das schreibende Ich bei Yisang dagegen, im Bewusstsein seines Epigonentums, verbindet sich mit einem viel schwächeren Ich-Erzähler als bei Akutagawa. Es kommt nicht zum Abschluss seiner Geschichte und Wahrheit, sondern es werden Fragmente seiner Geschichte und Schreibversuche mit möglichen Varianten festgehalten. Auch die Inklusion des Lesers läßt auf eine Subjektposition schließen, die dem bei Yisang typischen multiplen Subjekt und seinem Multiperspektivismus entspricht. Dadurch nimmt die Prozessualität des Schreibvorgangs im Text einen viel größeren Raum bei Yisang als bei Akutagawa ein.

Dieser wandelnde Perspektivismus Yisangs wird in diesem Kapitel anhand der Interpretation seiner Spiegelgedichte noch einmal aufgezeigt, da er in der knappen Form der Lyrik viel signifikanter zum Ausdruck kommt.

Das Spiegelmotiv hat eine wichtige Position in Yisangs Werk und kommt in seiner Lyrik und in seinen Erzählungen direkt und indirekt mehrfach vor. Auch in der Yisang-Forschung nimmt es eine Schlüsselstellung für viele Lesarten nicht nur in Bezug auf seine Lyrik, sondern auch auf seine Erzähltexte ein. Die einfachste davon ist die Lesart, in der man stillschweigend in den Erzähltexten das gespiegelte Leben des Autors Yisang herausliest.[842] Oder das Spiegelmotiv wird zum Angelpunkt, von dem aus Yisangs Texte interpretiert werden können, wie bei Kim Yunsik. Er führt das Spiegel-Motiv auf Yisangs geometrisches Verständnis zurück und nennt es eines der wichtigen Momente für sein ganzes Werk[843]: Der binären Struktur der personalen sowie räumlichen Konstellation und der visuellen Gestaltung mancher Gedichte liegt für Kim die spiegelbildliche Symmetrie zugrunde.

Hier in diesem Kapitel wird aber das Spiegelphänomen als Metapher aus einem neuen Blickwinkel betrachtet, was durch eine leichte Verschiebung des Fokus ermöglicht wird.

Das Spiegelphänomen wird in den Gedichten unterschiedlich thematisiert. Im Gedicht *1931(werk nr.1)* wird es als physikalisches Phänomen dargestellt.[844] Im *gedicht nr.4* zeigt das

[841] Akutagawa Ryūnosuke (1924-1927), übersetzt von May, Ekkehard (1971), S. 248 f.
[842] Kang Sanghŭi (1999b).
[843] Yisang GA 1989, Bd. 2, S. 144 f.
[844] Yisang-Gedichte Dt. (2005), S. 135.

seitenverkehrte, symmetrisches Spiegelbild der Zahlentafel den gesundheitlichen Zustand des *patienten* an. Im *gedicht nr 8 analyse* werden mit unterschiedlich beschaffenen Spiegeln "experimente" durchgeführt. Auch die beiden Gedichte *Selbstbildnis* und *Selbstportrait (studie*)[845] sind ohne Spiegelbild des lyrischen Ichs undenkbar.

Drei Gedichte, *Spiegel* (1933)[846], *gedicht nr. 15* (1934)[847] und *Klarer Spiegel* (1936)[848] thematisieren unmittelbar das Spiegelphänomen selbst. Das *gedicht nr. 15* ist eine erweiternde und abgewandelte Version des Gedichts *Spiegel*. Daher wollen wir nur die beiden Gedichte *Spiegel* und *Klarer Spiegel* näher betrachten. Zunächst nehmen wir das Gedicht *Spiegel*:

(O-Zitat Nr. 108)

im spiegel ist kein laut
eine stillere welt gibt es wohl nicht

auch im spiegel habe ich ohren
erbärmliche ohren die mich nicht verstehen zwei sogar

mein spiegel-ich ist linkshänder
ein linkshänder der mir die hand nicht geben kann - der keinen handschlag kennt

des spiegels wegen kann ich mein spiegel-ich nicht berühren
doch wie könnte ich ohne spiegel auf mein spiegel-ich treffen

ich habe zwar jetzt keinen spiegel doch im spiegel ist immer mein spiegel-ich
vermutlich ist es verstrickt in krumme machenschaften

mein spiegel-ich ist gerade mein gegenteil
und mir doch so ähnlich
mein spiegel-ich kann ich nicht umsorgen und nicht untersuchen, das bedauere ich sehr[849]

Die meisten Lesarten dieses Gedichtes liegen mehr oder weniger in der Linie der Interpretation von Yi Ŏryŏng, nach der das Gedicht die Spaltung des Ich thematisiert.[850] Demnach ist das Ich in das "spiegel-ich" und das eigentliche Ich außerhalb des Spiegels gespalten.[851] Diese

[845] Ebd., S. 64 und S. 88.
[846] Ebd., S. 34.
[847] Ebd., S. 28.f.
[848] Ebd., S. 33.
[849] Yisang GW, Bd.1, S. 116 ff.; Yisang-Gedichte (2005), S. 34.
[850] Yi Ŏryŏng (1955), Cho Yŏnjŏng (2006), S. 338, auch Yisang-Herausgeber Yi Sŭnghun. Vgl. Yisang GA 1989, Bd. 1, S.187 f. Auch Ham Tongyun (2010), der in Anlehnung an die Spiegeltheorie von Lacan die Spiegelgedichte liest, spricht in seiner Interpretation von der "Ironie, die aus der Differenz zwischen dem Begehren des Ich nach der Vereinigung mit dem anderen (Spiegel-Ich) und Unerfüllbarkeit dieses Begehrens (S. 173).
[851] Yi Ŏryŏng (1955), S. 44 f.

sind "im Spiegel (Bewusstsein) Doppelgänger [punsin]"[852], führen für sich je eigene Existenzen und stellen damit unvereinbare Gegensätze dar, was Yi Ŏryŏng als "ironische Tragödie" [haehakjŏgin pigŭk][853] bezeichnet. In dieser Interpretation wird die Spiegelmetapher als Versinnbildlichung für das neuzeitliche Subjekt, das im 18. Jahrhundert aufkommt, gelesen. Aber der Spiegel steht nicht nur für die Selbsterkenntnis, wie es auch in der Lesart von Yi Ŏryŏng und anderen Interpretationen der Fall ist, sondern er ist seit jeher in der literarischen Tradition des Westens ein symbolträchtiges Phänomen, das ebenso im Zusammenhang mit Erkenntnis und Wahrheitsmedium steht.

> Das Spiegelsymbol war bis ins 18. Jahrhundert hinein fast ausschließlich ein religiöses Sinnbild für die Menschenseele, die sich dem Einfluss des Göttlichen öffnet. Umgedeutet zum Gleichnis der Künstlerseele, in der sich die Welt abbildet, nimmt es in der Kunstauffassung des 18. und 19. Jahrhunderts einen wichtigen Platz ein. Aber erst der im 18. Jahrhundert sich entwickelnde Subjektivismus prägte das Spiegelsymbol um zum Bild des sich selbst betrachtenden und erkennenden Ich. Erst mit dem "Selbstbewusstsein" des Ich, das sich in beobachtendes Subjekt und beobachtetes Objekt spaltet, gewinnt das Spiegelsymbol jene Bedeutung, an die wir heute wahrscheinlich zuerst denken: Selbstbegegnung und Selbsterkenntnis.[854]

Also ist es möglich, das Spiegelphänomen in diesem Gedicht nicht nur auf die Zerspaltung des Ich zu beziehen, sondern mehr den Blick auf den Aspekt der Spiegelmetapher als Wahrheitsmedium zu lenken. Wie verhält es sich dann? Zunächst ist zu erwähnen, dass diese Blickrichtung legitim ist. Da eine Metapher als "Vorfeld des Begriffs"[855] zu einem "Mehr an Aussageleistung" fähig ist, verbirgt sie in sich die Möglichkeit der pluralistischen Deutungen. So können wir uns auf den Ausgangspunkt des Gedichts konzentrieren, nämlich auf den Wunsch des lyrischen Ich, sein wahres bzw. authentisches Ich im Spiegel zu erfahren, so wie wir einen Blick in den Spiegel werfen, wenn wir wissen möchten, wie wir momentan aussehen. Die Evidenz für diese Lesart ergibt aus dem Abgleich zwischen dem eigentlichen Ich und dem im Spiegel reflektierten Spiegelbild des Ich in der 2. und 3. Strophe. Im Vergleich sind sie nur teilweise identisch und zum großen Teil nicht-identisch bzw. sogar das *Gegenteil* des lyrischen Ich. Dieses sucht im Spiegel Selbsterkenntnis, d.h., was denn sein wahres Ich ist. Aber das Abbild, das der Spiegel reflektiert, ist unzulänglich, so dass das lyrische Ich sein wahres Ich darin nicht finden kann. Das Ich kann anhand des Spiegelbildes

---

[852] Ebd., S. 45.
[853] Ebd.
[854] Esselborn-Krumbiegel (1997), S. 130.
[855] Blumenberg, Hans (2001): Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung, in: Ders., Ästhetische und metaphorologische Schriften, Frankfurt a.M., 139-171, zitiert nach Thiemo Breyer (2014), S. 3.

sein authentisches Ich nicht erfahren, das was das Spiegelbild wiedergibt, ist etwas anderes. Was dieses Spiegelbild reflektiert, kann das Ich auch nicht erfahren, gerade wegen der Beschaffenheit des Spiegels, denn in der 4. Strophe heißt es: "des spiegels wegen kann ich mein spiegel-ich nicht berühren". Dennoch scheint das lyrische Ich auf den Spiegel angewiesen zu sein, denn da heißt es wieder: "doch wie könnte ich ohne spiegel auf mein spiegel-ich treffen". Der Spiegel zeigt zwar ein Abbild des Ich, aber nicht des eigentlichen und ganzen Ich, sondern reflektiert nur eine von vielen Facetten, so dass das lyrische Ich nur eine der unendlich vielen Facetten erfährt. Auf viele andere mögliche Facetten des Ichs spielt die Rede an, dass das Spiegelabbild "krumme Machenschaften" treibe, d.h. etwas außerhalb seiner Macht liege, denn von diesen vielen anderen Facetten erfährt das lyrische Ich nichts. Es bekommt nur die eine Facette zu sehen, die im Spiegel vor ihm erscheint.

Das erinnert sehr an den Begriff des Spiegelphänomens von Lacan, der für das Spiegelphänomen zwei Ich-Begriffe geprägt hat: das *moi,* und das *je*.[856] Das erstere ist das Selbstbild, Ego und das letztere das Ich-Bild aus der Außenperspektive. Das Ich sieht demnach im Spiegelbild nicht nur ein Selbstbild, sondern auch das objektivierte Ich-Bild, wie es von anderen gesehen werden könnte. Aber je nach dem Blickwinkel stellt ein Spiegel einen Gegenstand oder einen Menschen immer anders da. Darauf spielt die Gedichtzeile mit "krumme Machenschaften" an, da eben das Ich keinen Einfluss darauf nehmen kann, wie die anderen sein Ich wahrnehmen.

Während das Fragmentarische des Selbstbildes bezüglich der Selbsterkenntnis die Unzulänglichkeit im quantitativen Ausmaß darstellt, nämlich dass das sich im Spiegelbild beobachtende Ich nie sein wahres Ich bzw. sein ganzes Ich, sondern nur ein Fragment erfahren kann, stellt die *Sinnen-losigkeit* des Spiegels ein qualitative Unzulänglichkeit für die Selbsterkenntnis des beobachtenden Ich dar. So heißt es in dem Gedicht: Das Spiegelbild hat *zwar Ohren,* aber kann nicht hören, hat zwar *Hände,* kann aber nicht anfassen oder von anderen angefasst werden. In der letzten Strophe heißt es, dass das Ich es nicht untersuchen kann. Demnach ist das Spiegelbild nur ein oberflächliches Phänomen, das als Wahrheitsmedium nur in beschränkten Maße taugt. Diesen Aspekt der qualitativen Unzulänglichkeit des Spiegels als Wahrheitsmedium kommt in dem Gedicht *Klarer Spiegel*

[856] Nemitz, Rolf (2012): Je und Moi im Aufsatz über das Spiegelstadium, Webseite: Lacan entziffern, http://lacan-entziffern.de/spiegelstadium/je-und-moi-im-aufsatz-ueber-das-spiegelstadium/, 18.4.2012 und Perner, Achim: Einführende Bemerkungen zu Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion (Schriften I, S. 61-70) im Hinblick auf die Arbeiten von Cindy Sherman, http://www.freud-lacan-berlin.de/res/Perner_Einfuehrung_Spiegelstadium.pdf.

noch stärker zum Ausdruck, bei dem sich bezüglich der Spiegelmetapher noch weitere Aspekte eröffnen:

(O-Zitat Nr. 109)

Hier ist eine Buchseite Spiegel
aus vergessenen Zeiten
sprudelt aufgestecktes Haar wie ein Wasserfall herab

von Tränen nicht genässt
mich anlachend ohne Bewegung
wie Rosenblüten fein geschichtete
Ohren
so sehr ich auch hineinsehe
nichts als eine stille klare Welt
in die Nase steigt kein erschöpfter Duft.

Jede Berührung wehrt sie
eigensinnig ab, der Kummer zeichnet es nach
das Herz, zwar nach rechts gerückt,
muss wohl dennoch schlagen

kann das sein? den Puls mal fühlen... streck ich die Hand aus
versperren Fingerabdrücke den Fingerabdrücken den Weg
in eisiger Blockade.

Zur Maienzeit wollte sie einmal
oder zehnmal am Tage ausgehn, auf dem Weg hinaus
gibt es vielleicht kein Zurück

wäre der Spiegel ein Buch, würde ich umblättern
zu den Zeiten des Gegenüber
doch diese Seite hier
der Spiegel: nur das Deckblatt einer Seite -[857]

Was hier in diesem Gedicht auf dem Spiegel reflektiert wird, ist nicht das Spiegelbild des lyrischen Ichs, sondern das durch es erinnerte Bild einer Frau, denn von einer "sie" und von langem "aufgesteckten Haar" ist die Rede. Dass es sich um eine Erinnerung handelt, wird in der 5. Strophe durch das Tempus der Vergangenheit endgültig deutlich. So könnte man sagen, dass es sich bei dem Spiegelbild um ein erinnertes Bild handelt, das im Bewusstsein des lyrischen Ich abgebildet ist. Also wird der Spiegel als Metapher der Erinnerung, ergo des Bewusstseins verwendet. Dann ist die Spiegelfläche das Bewusstsein des Ich, das an die Stelle

[857] Yisang GW Bd. 1, S. 116 ff.; Yisang-Gedichte (2005), S. 33.

der Spiegeloberfläche getreten ist. Diese Gleichung, die Erinnerungsfläche bzw. die Vorstellungsfläche des Bewusstseins ist die Spiegelfläche, erhärtet sich, da sie im Gedicht nicht gegeneinander ausgetauscht sind, sondern sie scheinen eher übereinandergelegt, als wäre das erinnerte Frauenbild auf der Spiegeloberfläche abgebildet, das nun vom Ich, das vorm Spiegel steht, beobachtet wird. So kehren auch in diesem Gedicht die Unzulänglichkeiten des Spiegelbildes wieder, die wir in dem Gedicht *Spiegel* besprochen haben, und zwar in der 2., 3. und 4. Strophe. Hinzu kommt der zeitliche Aspekt, der in *Spiegel* nicht vorhanden war. In der 5. Strophe ist davon die Rede, dass es "vielleicht kein Zurück" mehr geben würde. Sie kann sich darauf beziehen, dass die ausgegangene Frau nie wieder zurückkommt, aber auch auf die erinnerte Zeit, die nie wieder zurückkehren wird. Bezieht man diesen Zeitaspekt auf den Spiegel als Metapher für das Bewusstseins-(Erinnerung-) und Wahrheitsmedium, so ist die Erkenntnis (und Selbsterkenntnis), die im menschlichen Bewusstsein stattfindet, nur eine der vielen Facetten in dem kurzen Zeitfenster im Hier und Jetzt, wenn auch dieses in der Vergangenheit liegt, worauf in diesem Gedicht das Tempus der Vergangenheit in der 5. Strophe schließen lässt.

Die letzte Strophe kehrt wieder zur ersten zurück, indem der Vergleich des Spiegelbildes mit einer Buchseite wieder aufgenommen wird, und zwar ist es nur "das Deckblatt", was auch das Charakteristikum des Spiegels nahelegt. Das gespiegelte Bild ist immer nur die Oberfläche von der Erscheinung einer Person hier und jetzt. Hier liegt die Parallele zu dem Aspekt, den wir oben im Zusammenhang mit "Spiegel" besprochen haben, nämlich dass das Spiegelbild nur ein oberflächliches Phänomen ist, das als Wahrheitsmedium nur begrenzt taugt. Das wird hier noch deutlicher zur Sprache gebracht, denn das Deckblatt eines Buches enthält nur einen Titel bzw. andere, minimale Hinweise zum Buch, aber nicht den ganzen Inhalt des Buches. Folglich bekommt man durch ein Deckblatt nur eine gewisse Ahnung von dem Buch, doch sein Inhalt an sich bleibt im Verborgenen. So versinnbildlicht das Spiegelphänomen als Metapher die Unzulänglichkeit des menschlichen Bewusstseins, das nur das Fragmentarische in Bezug auf Erkenntnis, Selbsterkenntnis, Wahrheit und Erinnerung abbilden dann.

Also wird hier in dem Gedicht *Klarer Spiegel* die Spiegelmetapher in zweierlei Analogien verwendet, nämlich als Metapher der Erinnerung und des Buchs. Von hier aus können wir das Spiegelphänomen als Metapher auf sein autobiographisches Schreiben erweitern. Die Analogien liegen nun auf der Hand:

- gespiegeltes Ich vs. Ich,

- Buchcover vs. Buchinhalt,
- das erzählte Ich vs. das authentische Ich.

Die Medien dafür sind jeweils Spiegel, Buch bzw. autobiographische Erzählform. Man kann auch die Analogien auf andere Medien erweitern, die ein symbolisches Verhältnis zu den darzustellenden Sachen aufbauen können, wie die Sprache, Musik, Malerei usw. Nimmt man das Medium Sprache, ist die spiegelmetaphorische Analogie das in der Sprache Dargestellte zu den darzustellenden Dingen.

Da seine autobiographischen Erzählungen sprachlich verfasst sind, ist die Schlussfolgerung nahliegend, dass jede Erzählung, wie ein Spiegel aufgrund der spiegelmetaphorischen Unzulänglichkeiten nur eine Facette der möglichen Ich-Bilder darstellen kann, folglich ohne ganzheitlichen Wahrheitsanspruch bleiben muss. Diese spiegelmetaphorische Analogie in den autobiographischen Erzählungen ergibt folgendes Bild: Jeder Spiegel bespiegelt nur eine Facette aus seinem Leben, so dass das im Spiegel zu sehende sich wie ein Zitat aus dem ganzen Text verhält, so steht zu jeder Erzählung sein Leben wie ein Paratext. Also keine Erzählung stellt in dieser Metaphorik des unzulänglichen Spiegels etwas Authentisches aus seinem Leben, das einen ganzheitlichen Wahrheitsanspruch stellen würde, dar. Durch die Wiederholungen, Variationen der Erzählmotive, intratextuellen Bezüge in den Erzählungen untereinander sowie die Verwischung der fiktiven Erzählebenen und der „extradiegetischen Wirklichkeit“[858], die besonders durch die Namensidentität von Autor und Protagonisten gegeben ist, sind die Erzählungen wie Spiegel in einem Spiegelkabinett, aufgestellt in unterschiedlichen Winkeln. Jede Erzählung verweist auf die andere.

[858] Die Terminologie habe ich dem Vorlesungsmanuskript von Schmitz-Emans (2012/2013) entnommen; „Intertextualität VL 18. 12. 2012 – Eco und Auster – Labyrinth und Spiegel“, darin S. 12.

Schlussbetrachtungen

Die Erzählungen Yisangs, der in der Literaturgeschichte Südkoreas als der Autor des literarischen Modernismus der Kolonialzeit einen unangetasteten Platz hat, wurden und werden als politische Allegorie auf die Ausweglosigkeit der Kolonialzeit gelesen. Das Autobiographische in seinen Texten wurde dabei aber marginalisiert. Das autobiographische Schreiben, das im Hinblick auf gesellschaftliche Relevanz und Literarizität schon immer als minderwertig galt, passte nicht zum Yisang-Bild der Literaturgeschichte.

In der vorliegenden Arbeit wurde jedoch das autobiographische Schreiben Yisangs in den Vordergrund gestellt. Ausgehend von der These, dass man der in der Forschung mehrfach konstatierten „Auflösung des Subjekts“ ein im Text agierendes Ich abgewinnen kann, wurden seine durchweg autobiographisch gefärbten Erzählungen, Essays und Briefe im Hinblick auf Ich-Bilder in Bezug zu den kulturellen Identitäten, die sich im soziokulturellen und literaturhistorischen Kontext der Colonial Modernity Koreas herausgebildet haben, neu gelesen.

Die wichtigsten Schlagworte, die die koreanische Kolonialzeit kennzeichnen, sind Kolonialismus, Nationalismus und Modernisierung. Korea wurde seit der Öffnung des Landes 1876 Zug um Zug in das transnationale Netz der damals imperialistischen Weltbühne eingefädelt. Die Modernisierung wurde nach dem westlichen Modell und japanischen Vorbild in Gang gesetzt. Korea geriet immer mehr in die Abhängigkeit des Nachzügler-Imperialisten Japan und wurde 1910 schließlich von ihm kolonialisiert. Unter einer militärdiktatorischen Administration lief die Modernisierung der Kolonie Korea unter dem Vorzeichen der japanischen Kolonialherrschaft auf eine Transformation in eine kapitalistische Gesellschaftsordnung hinaus. So fallen die Kolonialzeit und die Modernisierung in Korea zusammen, ein typischer Fall für Colonial Modernity, die in Südkorea oft als "entstellte Moderne" bezeichnet wird.

Der Modernisierungsprozess entfachte das Bewusstsein von der Nation als kollektiver Einheit. So bemühten sich die koreanischen Eliten um die Findung der nationalen Identität. In dem Kapitel „*Entfremdete* und *wahre* Identität der Nation“ konnten zwei Mechanismen festgehalten werden, die bei der Findung der nationalen Identität maßgeblich wirkten: Projektion und Rückgewandtheit. Das Rassendenken und die sozialdarwinistische Weltsicht, die das imperialistische Sendungsbewusstsein speisten, verinnerlichten sich die Eliten und projizierten

sie auf die eigene Nation. Sehr verbreitet war ein defizitäres Selbstbild der Nation, die sie als *halbzivilisiert* einstuften. Das minderwertige Selbstbild reichte von der Aufklärungszeit (Yu Kiljun) über die mittlere Kolonialzeit (Yi Kwangsu) bis in die 1930er Jahre (Kim Kirim).

Da Korea durch die Kolonialisierung die Elemente zu einem modernen Nationalstaat fehlten (Regierung auf Basis der international anerkannten Souveränität, Territorium usw.), wurde die nationale Identität stark an die kulturelle Identität gekoppelt. Die Rückgewandtheit bei den Bemühungen um die Findung der wahren und unverfälschten Identität der Nation ließ eine kulturelle Retro-Bewegung entstehen. Sie griff auf die kulturellen Formen der Vergangenheit zurück, oftmals auch in der archaischen und mythischen Zeit vor der Sinifizierung. Dabei wurde sie nicht selten auch konstruiert: Zum Beispiel wurde der Tangun-Mythos zur Gründungsgeschichte der koreanischen Halbinsel erhoben. Der Ursprung der Gedichtform Sijo als der literarischen Form der koreanischen *Seele* wurde in den rituellen Zusammenhang der archaischen Geschichte Koreas hineinkonstruiert.

Im Zuge der Modernisierung kamen auch der Gedanke vom freien Individuum und der neuzeitliche Subjektbegriff ins Land. Die schöne Literatur spielte dabei eine wichtige Rolle. Sie wurde seit dem Beginn der Modernisierung für die Aufklärung des Volkes genutzt. Aus diesem Grund hatte sie eine herausgehobene Stellung. Hier kommt noch die koloniale Situation hinzu: Der kulturelle Sektor, zu dem auch die schöne Literatur gehörte, wurde zu dem beruflich und sozial wichtigsten Betätigungsfeld der koreanischen Intellektuellen, da ihnen der Weg zu anderen gesellschaftlichen Bereichen wie Politik, Verwaltung und Wirtschaft nur schwer bzw. kaum zugänglich war.

Aufgrund der hohen Stellung der Literatur weckten die Konstellation der kolonisierten Nation und der dadurch in die Ferne gerückte Nationalstaat die Erwartung an die Schriftsteller, mit ihrem Schreiben der Nation und dem Volk zu dienen. Das Bewusstsein dieser als Krise empfundenen nationalen Situation und der gesellschaftliche Auftrag an die Schriftsteller als Vorhut der Nation prägten die meisten Schriftseller der Kolonialzeit. Die Herausbildung der *Neuen Literatur* war dem nationalen Modernisierungsprojekt inbegriffen. So hatte sie einen normativen Status und blieb einer der wichtigsten Diskurse in der ganzen Kolonialzeit. Ihre Definition fiel je nach den literarischen Positionen und gesellschaftlichen Stimmungen unterschiedlich aus.

Gerade im Diskurs der *Neuen Literatur* spiegeln sich die kulturellen Identitäten der koreanischen Eliten und der Schriftsteller der Kolonialzeit. Damit befassten sich der Teil I teilweise und der Teil II „Das *Neue* und das *Dritte* im kulturellen Transfer“ explizit. In diesem

wurden besonders die Positionen von Kim Kirim, dem Vertreter der Modernisten, und von Im Hwa, dem Vertreter der marxistischen Literatur, herausgearbeitet, die als exemplarisch für das geistige Klima der zweiten Hälfte der 1930er Jahre und des Anfangs der 1940er Jahre gelten. In dieser selbstkritischen Phase wurde resümierend über die *Neue Literatur* reflektiert, und diese wurde neu verortet.

In Kim Kirims literaturtheoretischen Schriften zeigte sich eine klare Veränderung seiner Positionen: Das anfängliche Schwärmen für den Modernismus aus dem Westen, den er in der ersten Hälften der 1930er Jahre als die zukunftsweisende Literatur des neuen (20.) Jahrhunderts gesehen hatte, schlug später in die radikale Kritik an der Adaption der westlichen Moderne als bloßer *Imitation* [sŏgu kŭndae-ŭi mobang] um. Wenn Kim Kirim Yisang als „den letzten Modernisten, der sich für die *Überwindung der Moderne* aufgeopfert habe" bezeichnete, dann projizierte er nach meiner Ansicht seine sich verändernde und gar unsichere kulturelle Identität auf sein Yisang-Bild: Zunächst sah er sich und die Modernisten (Chong Chiyong, Yisang) als die Avantgardisten der kommenden Literatur des neuen Jahrhunderts, dann folgte seine Distanzierung von der literarischen Moderne aus dem Westen. Die Formel *Überwindung der Moderne* war die geistige Bewegung der Intellektuellen in Japan, die die als Verwestlichung verstandene Modernisierung zu überwinden suchten und nach der eigenen Moderne Japans und Ostasiens strebten. Bei den Koreanern jedoch ist die *Überwindung der Moderne* zweideutig, sie kann Distanzierung von der westlichen Moderne oder von der Moderne nach dem japanischen Vorbild bedeuten. So lässt Kim Kirims Verwendung der Formel *Überwindung der Moderne* den Auftakt der Suche nach der eigenen Moderne spüren, die tatsächlich nach der Befreiung 1945 und richtig ab den 1950er Jahren in Gang kam. Beiden Verwendungen gemeinsam sind die abgrenzenden Züge. Dies sieht man im Ursprungsland Japan, in dem die Formel *Überwindung der Moderne* in der ersten Hälfte der 1940er Jahre im Zeichen des Panasianismus stand, und in Südkorea, wo die Kulturwissenschaften nach der Legitimation einer endogenen Moderne in Abgrenzung gegen die Moderne nach dem westlichen Modell und japanischen Vorbild suchten.

Im Hwa dagegen entwirft nach dem Lesemodus der vorliegenden Arbeit in seinen literaturhistorischen Schriften, entstanden Ende der 1930er Jahre und Anfang der 1940er Jahre, eine transnationale Theorie des West-Ost-Kulturtransfers. Die Begriffe von Im Hwa sind erstaunlich aktuell und stehen den Begriffen verblüffend nah, die in der postkolonial-kulturkritischen Diskussion aktuell verwendet werden. Die Adaption der westlichen Literatur, in der

viele die *Neue Literatur* sahen, war für ihn zwar *Verpflanzung* einer fremden Kultur nach Korea, jedoch kein Endpunkt des West-Ost-Kulturtransfers. Das Neue sah er nicht etwa in der fremden Kultur, die adaptiert wurde, sondern in dem *Dritten*, das sich in der Begegnung zwischen der fremden und indigenen Kultur herauskristallisiert. Es ist etwas *Hybrides*, das in dem produktiv-dynamischen Prozess des Kulturtransfers entsteht. Das Adaptierte in der Kolonie kann nicht mit dem Original identisch sein, da es auf einen mit indigenen Formen und Traditionen gesättigten Boden fällt. Es ist das Ergebnis der besonderen Aneignungsweise der Kulturschaffenden im Empfänger-Land.

Aus dem Blickwinkel der Theorie des West-Ost-Kulturtransfers von Im Hwa ist das, was Kim Kirim bloße *Imitation* nannte, das *Dritte*. Hier wird die Skala von normativem Original und Imitation aufgehoben. Insofern ist in Im Hwas Position, die sich aus dem marxistisch und kosmopolitisch orientierten geistigen Klima speiste, eine kulturelle Identität auszumachen, die nationale Grenzen überschreitend die unterschiedlichen Kulturen sowie deren hybride Formen zulässt.

Die beschleunigte Moderne, die nicht nur Korea, sondern ganz Ostasien erfasste, erzeugte einen *chaotischen Pluralismus*. "Die Gleichzeitigkeit der ungleichzeitigen Literaturen" setzte quasi-postmoderne Verhältnisse im literarischen Feld in Gang. Darin entstanden literarisch hybride Formen. In den Kapiteln über das japanische Erzählgenre Shishōsetsu wurde herausgearbeitet, dass dieser entstehungsgeschichtlich und von seinen literarischen Formen her als das literarische *Dritte* im Sinne von Im Hwa aufzufassen ist, und nicht als falsche Übersetzung oder als Irrtum der Kultur-Empfänger abgewertet werden sollte, wie es die frühere Shishōsetsu-Forschung (Hijija-Kirschnereit oder auch Katō) getan hat. Dieses literarische Erzählgenre, das im west-östlichen Kulturtransfer entstand, ging dann nach Korea und machte dort wieder eine eigene Entwicklung durch.

Genealogisch wurde am Eingang des Teils III Yisangs autobiographisches Schreiben auf die psychologische Shishōsetsu-Variante des von ihm verehrten Schriftstellers Akutagawa Ryūnosuke, der "Erzählung(en) ohne geschichtenähnliche Geschichte", zurückverfolgt. Diese führte wiederum auf die Prosa im lyrischen Stil der westlichen Spätsymbolisten (J. Renard und A. Gide), die Akutagawa hochschätze und von denen er sich anregen ließ. Die Spätsymbolisten wiederum hinterließen ihre Einflussspuren bei P. Valéry und bei J.- P. Sartre. Für Doubrovsky, der den Begriff Autofiktion prägte, ist Sartre der Referenzautor und Antipode

zugleich.[859] So konnte genealogisch ein literarisches Korrespondenzverhältnis der Subjektprosa ausgemacht werden, das in dem damaligen West-Ost-Kulturtransfer entstanden war.

Von hier aus wiederum kann eine Nähe zwischen dem autofiktionalen Schreiben in Europa und Yisangs autobiographischem Schreiben festgestellt werden. Dabei sind folgende Merkmale zu nennen: Die Grenze zwischen der fiktiven Welt und Yisangs Leben im realen Raum-Zeit-Verhältnis wird verwischt. Das Verwirrspiel mit der realen und fiktiven Welt, das von Yisang bewusst inszeniert wird, ist vergleichbar mit dem "Spiegeltheater"[860], mit dem U. Eco das Verwirrspiel um die Autorschaft im Roman *Der Bericht des Arthur Gordon Pym* [Narrative of Arthur Gordon Pym] von E.A.Poe charakterisiert. Kim Haegyŏng führte verschiedene Künstlernamen, Yisang, Pigu, Bosan, unter denen er seine Gedichte und Prosa veröffentlichte. Zu dem Erklärungsmodell von U. Eco hinsichtlich der personalen Konstellation ist zu erwähnen, dass er nicht nur zwischen dem Autor und Ich-Erzähler, sondern auch zwischen der natürlichen Person und dem Autor bestimmter literarischer Texte unterscheidet.[861] Demnach sind Yisang, Pigu und Bosan als seine Schriftsteller-Identitäten zu verstehen und seine natürliche Person Kim Haegyŏng als eine Art Paratext, zu dem sich seine Erzähltexte in unterschiedlicher Weise verhalten. Es ist ein Spiel mit sich wandelnden Künstler-Identitäten.

Das Verwirrspiel der Namensidentität von Autor, Protagonisten oder Ich-Erzählern bewirkt zweierlei: Es entspringt der Skepsis über das Verhältnis von realer und fiktiver Welt. Die Trennung von Fiktion und Realität wird spielerisch in Frage gestellt. Darüber hinaus wird hier die Unmöglichkeit, der Identität des Subjekts habhaft zu werden, thematisiert, wodurch das identische Subjekt negiert wird. An dessen Stelle tritt das multiple Subjekt.

Dann ist die Verwischung der Gattungsgrenze zu erwähnen, was sowohl Yisangs Texte als auch das autofiktonale Konzept Doubrovskys gemein haben. So finden sich die Ich-Bilder in den Essays und Briefen in den Erzählungen wieder, in denen der Protagonist den Namen des Autors trägt. An diesem Punkt sieht man den fließenden Übergang des Essayistischen ins Fiktiv-Erzählerische. Zudem ist die Prozessualität des „schreibenden Ichs“ zu nennen. Hier entsteht die Subjektivität dadurch, dass das „schreibende Ich“ über seinen Schreibvorgang, über seine Schreibversuche und seine Geschichte reflektiert und Spuren davon in den Texten hinterlässt. Ebenso gehört der schwache Erzähler zu den Gemeinsamkeiten

[859] Vgl. Reiser, Frank (2004), S. 217 ff.
[860] Eco, Umberto (1994), S. 25.
[861] Vgl. ebd., S. 25 ff.

der beiden autobiographischen Schreibarten. Nach diesen Merkmalen kann man Yisangs autobiographisches Schreiben als autofiktionales bezeichnen.[862]

Die Ergebnisse der Untersuchung einzelner Texte im Hinblick auf die Ich-Bilder sind wie folgt zusammenzufassen: Die Analyse der nicht-fiktionalen Texte (Briefe und Essays) Yisangs ergab, dass aus den Texten der frühen Phase das elitäre Selbstbild eines modernen Mannes spricht. Er bejaht die moderne Lebenseinstellung. Als überzeugter Schriftsteller der literarischen Moderne, die er für progressiv hält, sieht er sich mit einem rückständigen Publikum konfrontiert, das keine Voraussetzungen für die Rezeption seiner Literatur hat. Aus den Texten spricht einer, der auf dem Gebiet der Literatur die Modernisierung vorantreiben will. Ein Modernisierungsdruck ist unüberhörbarer: Schaut wie rückständig wir sind, es ist höchste Zeit, dass wir uns modernisieren. Zusammen mit mit anderen Intellektuellen der Kolonialzeit teilt Yisang das defizitäre Selbstbild der Nation, das den nationalen Modernisierungsdruck entstehen ließ.

Später in der Endphase in Tokio verschiebt sich das Selbstbild. Hier ist von der billigen *Imitation* der westlichen Moderne die Rede, die er aus den Physiognomien der Großstadt Tokio schlussfolgert. Damit steht Yisang der kultur- und selbstkritischen Position des späteren Kim Kirims sehr nah. Aus den Texten ist das Selbstbild eines Mannes herauszulesen, der zwischen den Stühlen von Vormoderne und Moderne sitzt. Die Moderne, zu der er mit seiner progressiven Literatur einen Beitrag leisten wollte, ist ihm später nur noch etwas Aufgesetztes und Maskenhaftes, was er *Pose* nennt.

In dem Kapitel "Solipsistische Künstler-Existenz" wurden zwei Erzählungen aus seiner frühen Schreibphase, *Topographie einer Dunkelkammer* und *Betriebsferien und andere Umstände*, behandelt. Diese beiden Erzählungen haben Gemeinsamkeiten: Ein einsamer Künstler steht als Protagonist im Mittelpunkt. Erzählt werden sie von einem schwachen Erzähler, der hinter den Protagonisten zurücktritt. Die Namensidentität von Autor und Protagonisten gehört ebenso zu ihren Gemeinsamkeiten. Desweiteren beläuft sich die erzählte Zeit bei beiden auf rund einen Tag. Das intertextuelle Schreiben hat in beiden erzählstrategisch einen bedeutenden Stellenwert.

In anderen Punkten stehen sie sich in erheblichem Kontrast gegenüber. Dies betrifft besonders die Selbstbilder der beiden Künstler. In dem Selbstbild des Protagonisten Lisang in

[862] Zipfel (2009), S. 283.

Topographie einer Dunkelkammer wird ein Künstler-Typ entworfen, der das identische Subjekt im neuzeitlichen Sinne negiert. An dessen Stelle tritt ein multiples Subjekt, das sich in den hermetischen Erzählstrategien sowie durch rhetorische Mittel und Motive entäußert. Der Künstler ist der Seher und Kartograph des Unsichtbaren, womit das Innenleben des Subjekts angedeutet wird. Seine Kunst ist der Subjektivität und dem Unsichtbaren verschrieben. Sie hat ihre eigene Sprache und Technik und weist sich damit durch einen hohen Autonomieanspruch aus. Die Kunst mit ihrer Autonomie ist aber in einer prekären Konstellation angesiedelt, sie kann sich der Realität und dem Gesellschaftlichen nicht entziehen. Dieses Verständnis von Kunstautonomie geht mit dem Selbstbild des Künstlers einher, der sich in der Gesellschaft inkludiert sieht und seine Kunst kann sich dem Gesellschaftlichen nicht entziehen. In der Erzählung *Spinnen Treffen Schweine* ist bezüglich des Protagonisten, auch eines Künstlers, von gesellschaftlichen „Verhältnissen" die Rede:

> Wie sehr er sich auch verschließt und verbarrikadiert und das ganze Jahr über unrasiert im dunklen Zimmer rumhängt – unaufhörlich sickert die Außenwelt hinein, die grausamen Krallen der ‚Verhältnisse' bohren sich selbst durch die Mauern.[863]

In *Betriebsferien und andere Umstände* ist das Selbstbild der Protagonisten Bosan das neuzeitliche Subjekt, das sich auf der Grundlage des Verstandes konstituiert und sein Schicksal selbst in die Hand nimmt. Es ist im damaligen koreanischen Raum-Zeit-Verhältnis geformt und mit der Tradition verbunden. Dafür sprechen seine Kenntnisse über Sijo, Konfuzius und Yin-Yang-Prinzipien. Die nationalistische Schriftstelleridentität und die damit verbundene Literatur der Aufklärung werden in dieser Erzählung anhand erzählerischer Mittel und intertextueller Strategien karikiert und dadurch relativiert.

Von Bedeutung dabei ist, dass sich sein Selbstbild aus Zitaten zusammensetzt. Der Leser, der die intertextuellen Bezüge und ihre semantischen Stellenwerte im Text entziffern kann, überblickt, wie seine Gedankenwelt aufgebaut ist. Es sind nur Zitate aus dem plumpen Wissensreservoir über Geburtenkontrolle, Hygiene, Gesundheit usw. Diese Diskurse kamen im Zuge der Modernisierung ins Land, spukten in den Zeitungen herum und bestimmten die Denk- und Verhaltensweisen der Menschen. Bosans Innenwelt ist eine Collage aus Zitaten. Damit wird die Idee des einmaligen Individuums negiert. Auch sein Selbstbild des aufklärerischen Schriftstellers, der über der dummen Masse steht und diese belehrt, wird in der Erzählkonstellation durch mehrere Momente in Frage gestellt.

[863] Yisang-Erzählungen (2014), S. 76.

Durch Erzählverfahren wie ironische Distanz des Erzählers, Überzeichnen der Sprechweise usw. wird Bosan oft ins Lächerliche, Skurrile bis Karikative getaucht, so dass seine Subjektposition relativiert wird. Dabei spielen nicht der Verstand oder sein absichtsvoller Plan eine Rolle, sondern der Zufall und der Andere (SS in der Erzählung), die in seinen Alltag einbrechen, seinen Plan durchkreuzen und ihn zum Schluss sogar zur Einsicht bringen.

In der Erzählung *Mädchen mit kurzen Haaren* scheint der Protagonist Yuno ein Doppelgänger des anonymen Ich-Erzählers in der Erzählung *Flügel* zu sein. Diese außergewöhnliche personale Konstellation erzeugt Yisang mit intratextuellen Bezügen. Die Eigenschaften *witticism*, *irony* und *Intellekt*, die das Selbstbild des Ich-Erzählers in der schon berühmt gewordenen Erzählung *Flügel* ausmachten, taugen in der Erzählung *Mädchen* nur noch als *Masken* und *Posen.* Yunos Selbstbild speist sich aus der Stellung eines Mannes, der zwischen den Stühlen sitzt. Dies überspielt er mit den *Posen* und *Masken* eines souveränen modernen Mannes. Deshalb ist er auch bereit, die von außen (Bruder, der damaligen Gesellschaft) herangetragene Rolle eines progressiven Mannes in dem Bündnis von Älterem-Bruder-Jünger Schwester zu übernehmen und zu spielen. Das Unbehagen und die Skrupel, die er im Innern verspürt, werden mit *Posen* und *Nebelkerzen* verdeckt. Suni wird ihre soziale Rolle als schutzbedürftiges *Mädchen* in dem Beziehungsmuster von Älterem-Bruder-Jünger Schwester zugewiesen, das sich in dem Zusammenhang mit der Modernisierung und Frauenemanzipation in der Colonial Modernity herausgebildet hatte. Die Protagonistin aber, die sich brav und ohne Aufregung in die Rolle fügt, die ihr von der damaligen Gesellschaft auferlegt wird, begehrt gegen sich selbst auf. Sie lässt sie sich die Haare kurz schneiden, als Zeichen für ihr Aufbegehren.

Diese Erzählung berührt die kulturellen Phänomene *Neue Frau*, Bob-Frisur und literarische Motive des Aufbruchs und dadurch viele Stimmen, die an den Modernisierungsdiskursen im kolonialen Korea beteiligt waren. Mit dem Motiv der Bob-Frisur, die damals als kulturelles Zeichen verstanden wurde, sowie mit der Symbiose von Bruder und Schwester setzt sich diese Erzählung ins Verhältnis zu den damaligen Diskursen. Hier wird der Stimme der *Neuen Frau* zum Sprechen verholfen. Das wird ermöglicht durch die Umkehrung des männlichen Subjekts, das zum Schluss innerlich aus dem festgefahrenen Rollenmuster ausbricht und Empathie (Tränen, Berührtsein) für das andere Geschlecht zeigt.

In die Erzählung *Verlorene Blume* gehen die Tokio-Erfahrungen des Autors Yisang ein. Hier wird durch die Narrativität der Erinnerung und intra- und intertextuelle Verfahren

das gegenwärtige Ich-Bild vor dem Kollektivsubjekt-Bild der koreanischen Intellektuellen gespiegelt. Hinter dem Tokio-Motiv verbirgt sich die kollektive Erfahrung. Tokio, die Hauptstadt des japanischen Imperiums und der Inbegriff der Moderne in Ostasien, war damals eine Pflichtstation für die koreanischen Eliten. Diese gingen mit Ambitionen nach Tokio und eigneten sich dort die moderne Wissenschaft und Kultur an, um danach einen erfolgreichen beruflichen Werdegang zu haben und einen Beitrag zum Aufbau einer modernen, selbstständigen Nation leisten zu können. Aber Yisang, krank und bettelarm, erlebt Tokio, nach dem er sich als die Verkörperung der Moderne gesehnt hatte, als eine ekelerregende Imitation der westlichen Moderne. Das Ich-Bild von dem Mann, der zwischen den Stühlen der Vormoderne und Moderne sitzt, steigert sich hier in dieser Erzählung zum zerrissenen Ich-Bild auf der Suche nach der echten Moderne.

In der Erzählung *Letzte Aufzeichnungen* versucht der Protagonist Yisang, ein Schriftsteller, der sich mit dem *Genie* Akutagawa misst, sein bisheriges Leben und sein Sterben aufzuzeichnen. Dem schreibenden Ich gelingt es jedoch nicht. Er spricht von 13 Versionen seiner Aufzeichnungen, die er für misslungen hält. Er ist alles andere als ein Genie. Er kann nicht aus nichts etwas ganz Neues erschaffen, sondern er setzt als Literat die Wiederverwertung der alten Meister als Schreibstrategie ein. Ebenso sind seine Aufzeichnungen nur Aufzeichnungen seiner Versuche und Reflexionen, die um das Schreiben und das Geschriebene kreisen. Das Selbstbild dieses schreibenden Ichs, das zugleich die Position des schwachen Ich-Erzählers einnimmt, ist pluralistisch und sich wandelnd, je nachdem, welche Perspektive es einnimmt. Im Gegenzug wird die Position des Lesers gestärkt. Dieser ist der andere und das Gegenüber in der Erzählung, das der Ich-Erzähler Yisang immer wieder anspricht. So ist die Erzählung ein Vermächtnis an den Leser, der in seinem Lektürevorgang den Text vollendet. Auf diese Weise wird der Leser in die Textkonstitution inbegriffen.

Bezüglich der Subjektposition ist das Moment der Inklusion von Bedeutung, das in den Erzähltexten durchgängig ersichtlich war: 1. Die hier behandelten Erzählungen sind als Künstler-Erzählungen zu bezeichnen, denn in ihnen kommt durchweg ein Künstler als Protagonist vor und reflektiert über sich, die Kunst und sein Schreiben. Trotz des Anspruchs auf die Kunstautonomie bestimmen sich die Kunst und der Künstler durch das Moment der Inklusion: In dem Selbstbild des Künstlers ist das Gesellschaftliche inkludiert, und seine Kunst kann sich dem Gesellschaftlichen nicht entziehen. Das wurde in der räumlichen Konstellation von Raum der Kunst als Innen und der Realität als Außen, die aber den Raum der Kunst umgibt, in *Topographie einer Dunkelkammer* gezeigt. 2. Bei der Konstitution des Ichs ist der

andere und das Gegenüber schon inkludiert. Das haben wir am Textbegriff gesehen, der die Inklusion des Lesers als des Anderen im Text einschließt.

Abschließend lässt sich über die Subjektposition Yisangs sagen: Sie beinhaltet die Inklusion des anderen in der Konstitution des Ichs. In ihr gibt es das identische Subjekt nicht, da es sich in ständigem Wandel befindet: Es konstituiert sich und wandelt sich im dynamischen Zusammenspiel mit dem Anderen. Von hier aus erklären sich ebenso das für Yisang typische multiple Subjekt und sein Multiperspektivismus. Diese Subjektposition geht über die in der Forschung mehrfach festgestellte „Auflösung des Subjekts" als Negativum hinaus. Ob Yisangs Subjektposition als Alternative zur Monosemisierung des Subjektbegriffs[864] bezeichnet werden kann, oder gar als „Neukonzeptualisierung des neuzeitlichen ‚Subjektes", die an die Stelle der „Vorstellung von einem selbstbestimmten, selbstbewußt und intentional agierenden Ich"[865] treten könnte, sei hier dahingestellt.

Die Frage, ob Yisang in Bezug auf seine Erzählungen ein politischer Autor – damit meinen die koreanischen Forscher immer nationalistisch und antikolonialistisch – oder ein apolitischer Autor war, kann man nicht stellen, denn seine Subjektposition in den Erzähltexten ist eine ästhetische, die mit der „Polyphonie" zu tun hat. Durch die oben genannten Erzählstrategien wie autofiktionales und intertextuelles Schreiben entsteht Yisangs eigene ästhetische Subjektivität. Sie besteht in der besonderen, eben ästhetischen Anschauungsweise. Diese besteht darin, dass in seinen Texten viele Stimmen der Gesellschaft der Colonial Modernity und Positionen anhand der intertextuellen Bezüge zusammenkommen. Anhand der intertextuellen Kunstgriffe wie Namenszitate, parodistische und metonymische Zitate und Zitatencollagen werden die kulturellen Identitäten und Diskurse seiner Zeit in den Erzählungen ins Spiel gebracht, aber ohne dass sich das Subjekt im Text genau auf eine Position festlegt, anders als wie es bei den nationalistisch-realistischen Autoren der Fall war. Zwar teilt Yisang die kollektive Identität der Intellektuellen der Kolonialzeit (defizitäres Selbstbild der Nation, Skepsis an der westlichen Moderne), was in den Essays und Briefen ersichtlich wurde, aber der gesellschaftliche Gehalt seiner autofiktionalen Texte ist auf der Formebene vermittelt, was seine ästhetische Subjektposition ermöglicht.

Beim Zusammenspiel der zitierten Stimmen aus der Gesellschaft und der Geschichte legt sich das Subjekt im Text nicht auf eine Wahrheit fest. Insofern ist es eher ein postmoder-

[864] Vgl. Zima (2000), S. 86f.
[865] Vgl. Jünke (2003), S. 11.

nes Subjekt, das in seinen Erzählungen am Werk ist. Es gibt nicht nur eine einzige Perspektive, aus der das Subjekt die eine Wahrheit setzt. Das verhält sich wie mit dem Spiegelphänomen, das anhand seiner Spiegelgedichte im Kapitel „das Authentische und das Spiegelphänomen" neu interpretiert wurde: Es wurde als Metapher für ein unzulängliches Wahrheitsmedium gelesen. Der Spiegel kann nur eine Facette der Wahrheit im Hier und Jetzt wiederspiegeln. Auch das Bewusstsein des Text-Subjektes vom Epigonentum und sein „Bekenntnis zur Wiederholung (also zur Intertextualität)"[866] machen Yisang zu einem Autor mit „einer postmodernen Geisteshaltung.[867]" Während die literarische Moderne auf die Innovation setzt und mit der Tradition abbricht, kennzeichnet die Postmoderne der spielerische Umgang mit der Überlieferung und literarischen Tradition, nach U. Ecos leise ironischer Bemerkung, „jede Epoche [hat] ihre eigene Postmoderne"[868]. Dass sich diese Aussage auf „jede Region" also auch auf den ostasiatischen Raum erweitern lässt, hat die vorliegende Arbeit herausgearbeitet.

Yisangs postmoderne Geisteshaltung sieht man auch daran, dass sein Verhältnis zur Tradition nicht abgebrochen ist. Es ist zwar keine Traditionsverbundenheit in dem Sinne, dass er die überlieferten Formen einfach übernimmt, sondern es besteht vielmehr ein reflektiertes Verhältnis zu der Tradition. Durch die Zitate aus Konfuzius, Zhuangzi und Laotse usw. werden die Überlieferung und Tradition erinnert und durch den bewusst reflektierten und spielerischen Umgang mit ihnen baut sich das schreibende Ich einen Resonanzraum von der Überlieferung aus der Vergangenheit und seinem Schreiben der Gegenwart. Darin hinterlässt das „schreibende Ich" der Gegenwart die Spuren seiner Subjektivität. Auch das Formzitat auf das traditionelle Genre Ki war dafür bezeichnend, worauf diese Arbeit nicht sehr ausführlich eingehen konnte.

Durch die intertextuellen Erzählstrategien überschreitet das Subjekt im Text nationale Grenzen und verortet sich im transnationalen Zusammenhang. Seine Texte sind Ergebnisse der kulturellen Durchdringung im Sinne von Im Hwa, die sich aus dem Zusammenspiel von damals neuen literarischen Anregungen aus dem weltliterarischen Zusammenhang und indigener Überlieferung herauskristallisiert hatte.

Noch offene Themen, die im Anschluss an die vorliegende Arbeit oder in Ergänzung zu ihr vorgenommen werden könnten, wären unter anderem: Die Elemente aus der indigenen literarischen Überlieferung in Yisangs Texte könnten näher bestimmt werden. Zum Beispiel

[866] Schmitz-Emans, Monika (2012/2013), darin die VL 18.12.2012 – Eco und Auster – Labyrinth und Spiegel, S. 11.
[867] U. Eco: Die „Nachschrift zum Namen der Rose", S. 77, zitiert Schmitz-Emans, Monika, ebd.
[868] Ebd.

könnte die Betrachtung der diachronischen Entwicklung des Erzählgenres ki, das ursprünglich aus dem alten China auf die koreanische Halbinsel kam, Yisangs Texte in ein anderes Licht stellen.

Ein weiteres interessantes Unterfangen wäre, Yisangs autofiktionale Erzählungen denen des frühen Pak T'aewŏn gegenüberzustellen, oder auch denen europäischer Autoren, die autofiktional schrieben und schreiben. Es scheint in jeder Gesellschaft eine Phase zu geben, in der die engagierte Literatur schwächer und im Gegenzug das persönliche Schreiben bevorzugt produziert und rezipiert wird. So wie es die Phase des naturalistischen Shishōsetsu in Japan und die Reine Literatur in den 1930er Jahren im kolonialen Korea gab, folgte in Deutschland auf die 68er Jahre etwa zehn, fünfzehn Jahre später eine Phase, die in der deutschen Literaturgeschichte die *Neue Subjektivität* bezeichnet wird. Diese antwortet auf die vorangegangene Ära der politischen Literatur mit dem "Rückzug aus der Gesellschaft ins Private"[869]. Repräsentativ für das persönliche Schreiben ist das Montaigne-Motto, das der Erzählung *Montauk* von Max Frisch vorangestellt ist: "So bin ich selber, Leser, der einzige Inhalt meines Buchs."[870] Zeitlich ist hier auch das Aufkommen des Begriffs der *autofiction* angesiedelt. Dieser hypothetischen Parallele in den verschiedenen Zeit- und Kulturräumen, den 1920er in Japan, 1930er in Korea und der Zeit der Post-68er nachzugehen, wäre auch eine mögliche Studie, die komparatistisch interessant sein könnte.

Es gibt noch weitere Anknüpfungspunkte: die autofiktionales Erzähltexte der *Neuen Frauen*, die in der Colonial Modernity entstanden sind, oder auch ihre kulturellen Identitäten könnten im Vergleich zu den Frauenbewegungen in anderen Kulturräumen in Betracht gezogen werden.

[869] Elm (2009), S.248.
[870] Ebd.

Literaturverzeichnis

Texte

Im Hwa (1940): Die Methoden zur Geschichte der Neuen Literatur [Sinmunhaksa-ŭi pangbŏp], in: Tageszeitung *Ostasien* [Tonga], vom 13. bis 20. Januar 1940; wiederabgedruckt in: Ders.: Im Hwa-Gesamtwerk, Bd. 3 Logik der Literatur [Munhag-ŭi nolli], hrsg. von Sin Tuwŏn, Seoul: Somyŏngch'ulp'an, 2009, S. 647-663.

Kim Iryŏp (1924): Unser Denken [Uri-ŭi sasang], in: Licht der Frau [婦女之光], Juliausgabe, S. 9-12; wiederabgedruckt in: Yi Hwayŏng et al. (Hrsg.): Alltagskultur der Frauen in der koreanischen Moderne [Hanguk kŭndaeyŏsŏng-ŭi ilsangmunhwa], Bd. 1: Liebe, Seoul: Kuk‘akjaryowŏn 2004, S. 111-115.

Kim Kirim (1935a): Technik der modernen Lyrik [Hyŏndaesi-ŭi kisul], in: Siwŏn, Februar, 1935, wieder abgedruckt in: Ders.: Literaturkritsche Schriften [munhakbip'yŏng] Bd.1 hrsg. von Yun Yŏt'ak, Seoul: P'urŭnsasang 2002, S. 141-148.

Ders. (1935b): Poetik des Vormittags 1, Grundlage [Ojŏn-ŭi siron, cheilp'yŏn kich'oron]: , In: Tageszeitung Chosŏn vom 20.4.-20.6.1935, wieder abgedruckt in: Ders.: Literaturkritsche Schriften [munhakbip'yŏng] Bd.1 hrsg. von Yun Yŏt'ak, Seoul: P'urŭnsasang 2002, S. 151-186.

Ders. (1937): Erinnerung an verstorbenen Yisang, in: Chokwang (Licht Chosŏns), Juni 1937, Seoul: Wiederabgedruckt in: Kim Yujung / Kim Ju-hyeon (Hrsg.) (2009): Yisang, S.26-31.

Ders. (1939): Historische Stellung des Modernismus [modŏnisŭm-ŭi yŏksajŏk kach'i], in: Inmunp'yŏng'non, Oktober, 1939, wiederabgedruckt in: Ders.: Literaturkritsche Schriften [Munhakbip'yŏng], Bd.1 hrsg. von Yun Yŏt'ak, Seoul: P'urŭnsasang, 2002, S. 287-294.

Ders. (1940): Reflexion über die Literatur Chosŏns - Die Aufgabe der modernen Literatur Chosŏns- [Chosŏn munhag-ŭi pansŏng -hyŏndae chosŏnmunhak-ŭi han kwaje-], in: Inmunp'yŏng'non, Oktober 1940, wiederabgedruckt in: Ders.: Literaturkritsche Schriften [Munhakbip'yŏng], Bd.1, hrsg. von Yun Yŏt'ak, Seoul: P'urŭnsasang, 2002, S. 336-348.

Kim Tongin (1919): Traurigkeit der Schwachen [Yakhanja-ŭi sŭlp'ŭm], in: Schaffung [Ch'angjo],1919, Vol.1, wiederabgedruckt in: Ders.: Rote Berge [Pulgŭn san] Bd.22 in der Reihe der Gesamtwerke der koreanischen modernen Erzählungen. Seoul: Chŏngŭmsa 1974, S. 5-97.

Li, Mirok (2011): Der Yalu fliesst. Ein Jugend in Korea (erschien zum ersten Mal beim Piper Verlag München 1946) St.Ottilien: EOS Verlag.

Na Hyesŏk (1918): Kyŏnghŭi, erschien zum erstenmal in der Zeitschrift *Frauenwelt* [Yŏjagye], Märzausgabe 1918, wiederabgedruckt in: Dies. : Gesamtwerk [Chŏngwŏl Rha Hyesŏk chŏnjip], hrsg. v. So Chŏngja, Seoul: kukhakjaryowŏn 2001, S. 95-122.

Dies. (1934): Bekenntnis zur Scheidung [Ihon kobaekjang] (1934), wiederabgedruckt in: Dies.: Gesamtwerk [Chŏngwŏl Rha Hyesŏk chŏnjip], hrsg. von So Chŏngja, Seoul: Kukhakjaryowŏn 2001, S. 446-463.

Paek Ch'ŏl (1939): Neue Ansicht über die Treue [Sinjŏngjoron], in: Frau [Yŏsŏng], Märznummer 1939, S. 12-15, wiederabgedruckt in: Yi Hwahyŏng et al (Hrsg.): Alltagskultur der koreanischen Frauen in der Moderne [Han‘guk kŭndae yŏsŏng-ŭi ilsangmunhwa]. Seoul: Kuk‘ak charyowŏn 2004, S. 521-527.

Pak Taewŏn (1937): Eine Seite Yisangs [Yisang-ŭi pyŏnmo], in: Chokwang (Licht Chosŏns), Juni 1937, Seoul: Wiederabgedruckt in: Kim Yujung / Kim Ju-hyeon (Hrsg.) (2009): Yisang, S. 18-25.

Sin Ch'aeho (1925): Essay eines Gastes zum Neujahr [Nanggaeg-ŭi sinnyŏnmanp'il], in: Ausgabe vom 2. Januar 1925 der Tageszeitung *Ostasien* [Tonga].

Yi Kapsu (1933): Gedanken zur eugenischen Geburtskontrolle“ [Usaenghakjŏk sana chehannon 優生學的産兒制限論], in: Neue Frau [Sinyŏsŏng], Vol. 7, Nr. 8, August 1933, S. 76-79, wiederabgedruckt in: Yi Hwahyŏng et al (Hrsg.): Alltagskultur der Frauen der koreanischen Neuzeit [Kŭndae yŏsŏng-ŭi ilsangmunhwa], Bd. 8: Hygiene im Haushalt [Kajŏnguisaeng]. Seoul: Kuk‘akjaryowŏn 2004, S. 136-141.

Yi Kwang-su (1916): Was ist Literatur? [Munhagiran hao], in: Tageszeitung Mailsinbo, 10.- 23. 11. 1916, abgedruckt in: Materialien zur Geschichte der modernen Literaturkritik in Korea, hrsg., von Kwŏn Yŏngmin, Seoul 1981, Bd. 1, S. 25-50.

Ders. (1917a): Ansichten über die Heirat [Honin-e taehan kwan‘gyŏn], in: Licht der Wissenschaft [haktchigwang], April 1917. Wiederabgedruckt in: Ders.: Gesamtwerk, Bd. 17. Seoul: Samjungdang 1962, S. 53-61.

Ders. (1917b): Gedanken zur Heirat [honinon], in: Tageszeitung [Mailsinbo], 21.-30. 11. 1917. Wiederabgedruckt in: Ders.: Gesamtwerk, Bd. 17. Seoul: Samjungdang 1962, S. 138-148.

Yisang: Gesamtwerk [Yisang munhakjŏnjip,], 3 Bde. hrgs.von Kim Yunsik, Yi Sŭnghun, Seoul 1989-1993, 1. Bd.: Gedichte, 2. Bd.: Roman und Erzählungen, 3. Bd.: Essays.

Ders.: Gesamtwerk. Originalgetreue Kritische Ausgabe [Yisang chŏngbon munhak chŏnjip], hrsg. von Kim Ju-hyeon, Seoul: Somyeong, 2009, Bd.1 Gedichte, Bd.2 Roman und Erzählungen, Bd. 3: Essays.

Ders.: Gesamtausgabe [Yisang Chŏnjip]in 4 Bd. hrsg. von Kwŏn Youngmin, Bd 1, Gedichte, Bd.2: Erzählungen, Bd.3: Der 12. 12. Roman, Bd.4: Essays. Seoul 2009.

Ders.: Gesamtwerk, 4 Bde, hrsg. v. Yi Ŏ-ryŏng, Seoul 1977-78.

Yu Kiljun (1973): Nachrichten aus dem Westen [Sŏyugyŏnmun], übersetzt ins moderne Koreanische von Ch'ae Hun. Seoul: Taeyang sŏjŏk (Erstpublikation 1895).

Übersetzungen

Akutagawa Ryūnosuke (1924-1927): Essays zur Literaturtheorie. Ausgewählt und a. d. Japanischen ins Deutsch übersetzt von Ekkehard May, in: Sonderdruck aus Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, 4. Bd., Heft 2, April 1971, S. 244-250.

Ders. (Ryonosuke Akutagawa) (Dt.1997a): Notiz für einen alten Freund, in: Ders.: Das Leben eines Narren, a. d. Japanischen ins Deutsch übersetzt v. Otto Putz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 69-77; Die Originalfassung erschien zum ersten Mal posthum in der Zeitschrift Kaizō (Der Umbau) in der Oktobernummer 1927.

Ders. (Ryonosuke Akutagawa) (Dt.1997b): Das Leben eines Narren, a. d. Japanischen v. Otto Putz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997. Die Originalfassung erschien zum ersten Mal posthum in der Zeitschrift Kaizō (Der Umbau) in der Oktobernummer 1927.

Jeong Jiyong (2005): Eine andere Sonne. Gedichte. Aus dem Koreanischen übersetzt, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Wha Seon Roske-Cho in Zusammenarbeit mit Julie Siegmann. Tunum: Edition Peperkorn.

Tayama Katai (1948): Futon, in: Flüchtiges Leben. Moderne japanische Erzählungen. Aus dem Original übertragen von Oscar Benl. 1948 Hamburg: Robert Mölich Verlag, S. 174 – 269.

Shiga Naoya (1911): Trübe Verwirrung, in: Ders.: Der Flaschenkürbis. 5 Stories und ein Nachwort, herausgegeben und aus dem Japanischen übersetzt von Oscar Benl, München: Nympenburger Verlagshandlung 1960, S. 93-147.

Ders. (1913): Das Verbrechen des Han, in: Ders.: Der Flaschenkürbis. 5 Stories und ein Nachwort, herausgegeben und aus dem Japanischen übersetzt von Oscar Benl, München: Nympenburger Verlagshandlung 1960, S. 67-84.

Ders. (1926): Kuniko, in: Ders.: Der Flaschenkürbis. 5 Stories und ein Nachwort, herausgegeben und aus dem Japanischen übersetzt von Oscar Benl, München: Nympenburger Verlagshandlung 1960, S. 14-66.

Yisang (2005): Mogelperspektive. Aus dem Koreanischen übersetzt von Marion Eggert und Hanju Yang und Matthias Göritz. Mit einem Nachwort von Hanju Yang. Graz-Wien: Literatur Verlag Droschl, 2005.

Ders. (2014): Betriebsferien und andere Umstände. Erzählungen. Aus dem Koreanischen von Hanju Yang, Heiner Feldhoff, Gerda Kneifel und mit einem Nachwort von Hanju Yang Graz-Wien: Literatur Verlag Droschl, 2014.

Forschungsliteratur

Akira Iriye (1992): China and Japan in the Global Setting, Cambridge, MA.

An Miyŏng (2000): Studie zu Café-Girls im Spiegel der Erzählliteratur der 1930er Jahre [Chŏn‘gubaeksamsimnyŏndae sosŏl-e nat'anan yŏgŭp koch'al], in: Studie zur Frauenliteratur [Yŏsŏngmunhak yŏngu], Vol. 3, 2000, S. 289-311.

An Yŏnghŭi (2006): Japanischer Shishōsetsu [Ilbon-ŭi sasosŏl]. P’aju: Ssallim.

Dies. (2012): Shishōsetsu und autobiographische Erzählung [Sasosŏl-gwa chajŏnsosŏl], in: Forschung der japanischen Sprache und Literatur [Irŏilmunhak yŏngu] Vol. 83, Nr. 2, 2012, S. 363-390.

Anderson, Benedict (1996): Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, übersetzt aus dem Englischen v. Th. Mergel, B. Burkhardt, C. Münz, Original: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983).

Assmann, Aleida (1996): Einleitung: Metamorphosen der Hermeneutik, in: Dies. (Hrsg.): Texte und Lektüren. Perspektive in der Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 7-26.

Dies. (2011): Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin.

Assmann, Jan: Schrift, Tod und Identität. Das Grab als Vorschule der Literatur im alten Ägypten (1983): In: Jan und Aleida Assmann / Christof Hardmeier (Hrsg.): Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I. München: Fink Verlag, S. 64-93.

Bachtin, Michail (1979) : Zur Methodologie der Literaturwissenschaft, in: Die Ästhetik des Wortes. Hg. R. Grübel, S. 154-300.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors, in: Jonnidis, Fortis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/ Winko, Simonie (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart, 2000, S. 185-193.

Ballantyne, Tony/Burton, Antoinette (2012): Imperien und Globalität, übersetzt a.d. Englischen von Annabel Zettel. In: Weltmärkte und Weltkriege, 1870-1945, hrsg. v. Emily S. Rosenberg; in der Reihe: Geschichte der Welt, hrsg. v. Akira Iriye / Jürgen Osterhammel. München.

Baumann, Zygmunt (2005): Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit. Aus dem Englischen von Martin Suhr. Hamburg. (Die deutsche Erstausgabe: 1992, die Originalausgabe: 1991.

Bhabha, Homi K. (2000): Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort von Eilisabeth Bronfen. Übers.v. Schiffmann, Michael und Freudl, Jürgen, Tübingen. (Original; The location of culture).

Blazejewski, Susanne (2002): Bild und Text – Photographie in autobiographischer Literatur: Martuerite Duras` „L'amant" und Michael Ondaatijes „Running in the Family". Würtburg: Königshausen & Neumann.

Bosshard, Marco Th. (2012): Lateinamerikanische Avantgarden. Vorlesungsskripte WS 2011/2012 an der Ruhr-Universität Bochum.

Breuer, Ulrich (2006): NIEMAND ZUHAUSE. Achternbuschs Hülle in der formativen Phase des autobiographischen Schreibens. In: Ders. / Beatrice Sandberg (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd.1: Grenzen der Identität und Fiktionalität. München: Iudicium, S. 34-48.

Breyer, Thiemo (2014): Der Mensch im Spiegel des Anderen. [Erscheint in: Müller, O. und Maio, G. (Hrsg.); Orientierung am Menschen. Anthropologische Konzeptionen und normative Perspektiven. München: C.H. Beck 2014. Vorabdruck: http://www.thiemobreyer.com/tb/Publications_files/Spiegel. pdf., S. 1-22.

Broich, Ulrich /. Pfister, Manfred / Suerbaum, Ulrich (1985): Bezugsfelder der Intertextualität, in: Dies. [Hg.] Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen, 1985, 48-77.

Böhn, Andreas (2001): Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie. Berlin.

Bürger, Peter (1974): Theorie der Avantgarde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Caprio, Mark: Neo-Nationalist Interpretations of Japan`s Annexation of Korea: The Colonization Debate in Japan and South Korea., In: The Asia-Pacific Journal, 44. Jg., Heft 4, November, 2010.

Chang Hyechŏng (2007): Vergleicheinde Studie zur Literatur von Akutagawa und Yisang - mit Fokus auf das 'Bewusstsein der Angst' - [Akutagawa-wa Yisang munhak pigyo yŏngu - puranŭisig-ŭl chungsim-ŭro-], Dissertation der Universität Hanguk oigugŏ taegakgyo, Seoul.

Ch'a Hyeyŏng (2004): Studie zur literarischen Moderne Koreas in den 1930ern und Tradition [1930nyŏndae Han'guk munhag-ŭi modŏnisŭm-gwa chŏnt'ong yŏngu], Seoul.

Ch'a Miryŏng (2006): Liebesproblematik in der Erzählung „Mädchen mit kurzen Haaren"[„Tanbal"-e nat'anan yŏnye-ŭi munje], in: Sin Pŏmsun et al: Neue Horizonte in der Yisang-Forschung [Yisang munhak yŏngu-ŭi saeroun chip'yŏng], Seoul: Yŏknak, S. 315-330.

Ch'a Sŭnggi (2009): Wiederbelebung der traditionellen Formen in der modernen Literatur - mit dem Fokus auf die Revitalisierung der Sijo in den 1920er Jahren. [Kŭndaemunhak-esŏŭi chŏnt'onghyŏngsik-ŭi munje], in: Kim Tohyŏng et al: Koreanische Tradition und das Verständnis der Moderne in der Kolonialzeit. [Iljeha hanguksahoe-ŭi chŏnt'ong-gwa kŭndae insik], Seoul: Hyean, S.183-209.

Chin Sunae (1999): Moderne Gedichte Koreas und die Modernität [Han'guk hyŏndaesi-wa modŏniti] Seoul.

Chin Yŏngbok (2000): Moderne Erzählgattungen und das Genre Sasosŏl in Korea [Han'guk kŭndaesosŏl-gwa sasosŏl yangsik], in: hyŏndaemunhag-ŭi yŏngu, Vol. 15, 2000, S. 77-99l.

Cho Sŏnsuk (2007): Erzähltexte Yisangs unter dem Gesichtspunkt der Yin-Yang-Fünf-Elemente. [Ŭmyang ohaeg-ŭi kwanjŏm-esŏ pon Yisang-ŭi sosŏl]. Seoul: Hanguk haksuljŏngbo.

Cho Hyŏnggŭn (2006): Tendenz der Forschung zur Colonial Modernity in Korea [Han'gug-ŭi sigminji kŭndaesŏng yŏn'gu-ŭi hŭrŭm], in: Kong Cheuk / Chŏng Kŭnsik (Hrsg.): Alltag in der Kolonie [Sigminji-ŭi ilsang], Seoul: Munhwagwahaksa 2006, S. 49-82.

Cho Yŏnhyŏn (1949): Auflösung des Geistes der Moderne – Literaturgeschichtliche Bedeutung Yisangs-[Kŭndae chŏngsin-ŭi haech'e] In: Literatur und Kunst [Munye] November 1949, Seoul, nachgedruckt in: Kim Yunsik (Hrsg.): Yisang Gesamtwerk. Band 4 (Zusatzband) Sammlung der wichtigen Aufsätze zu Yisang [Yisang yŏn'gu-e kwanhan taepyochŏk nonmun moŭm], Seoul 1995, 17-28.

Cho Duyŏng (1986): Der Mensch Yisang und die Psychoanalyse. [Yisang-ŭi ingansa-wa chŏngsin punsŏk], in: munhak sasang (Literatur und Geist), November-Ausgabe 1986, Seoul.

Cho Tongil (1982): Gesamtgeschichte der koreanischen Literatur [Han'guk munhak t'ongsa], Bd.1, Seoul.

Ders. (1986): Gesamtgeschichte der koreanischen Literatur [Han'guk munhak t'ongsa], Bd.4, Seoul.

Ders. et al (1994): Vorlesung zur koreanischen Literatur. [Han'guk munhak kangŭi], Seoul.

Ders. (2001): Gesamtgeschichte der koreanischen Literatur [Han'guk munhak t'ongsa], Bd.5, Seoul

Cho Tonggŏl (1990): Konstitution der kolonialen Geschichtswissenschaft und ihre Geschichtsschreibung der Neuzeit [Sigminsahak-ŭi sŏngnipgwajŏng-gwa kŭndaesa sŏsul], in: Zeitschrift zum Geschichtsunterricht [Yŏksagyoyuk nonjip], Nr. 13, S. 749-806.

Ders. (2002): Neuzeit und zeitgenössische Zeit [Kŭnhyŏndae], in: Geschichte Koreas in 60 Bde, hg. von Forschungsbeauftragte der koreanischen Geschichte. Bd.1: Einführung in die koreanische Geschichte [Ch'ongsŏl], Seoul: Ch'ŏnse, S. 335-401.

Cho Yŏnjŏng (2006): Die Bedeutung und Formen des Doppelgänger-Themas im Werk Yisangs [Yisang munhag-esŏe punsin t'ema-e ŭimi-wa kŭyangsang], in: Sin Pŏmsun et al: Neue Horizonte in der Yisang-Forschung [Yisang munhak yŏngu-e saeroun chip'yŏng], Seoul: Yŏknak, S. 331-371.

Cho Yŏnhyŏn (1949): Auflösung des modernen Geistes [kŭndae chŏngsin-ŭi haech'e], in: Kim Yunsik (Hrsg.): Aufsatzsammlung zur Yisang-Forschung [Yisang yŏngu-e kwanhan taepyochŏk nonmun moŭm] Seoul 2001³, S. 17-28.

Ch'oe Chaesŏ (1938): Literatur des verstorbenen Yisangs. [Ko Yisang-ŭi yesul] (Nachruf am 15. Mai 1937), erschien in Literatur und Intellekt [Munhak-gwa chisŏng], Seoul 1938, nachgedruckt in: Kim Yunsik (Hrsg.): Yisang Gesamtwerk. Band 4 (Zusatzband) Sammlung der wichtigen Aufsätze zu Yisang [Yisang yŏngu-e kwanhan taep'yochŏk nonmun moŭm], Seoul 1995, S. 11-16.

Ch'oe Ik'yŏn (1999): Schreiben des Autors Yŏm Sangsŏp in den 1930ern und die Bedeutung seiner Reise auf die Mandschurei [1930nyŏndae Yŏm Sangsŏp-ŭi kŭlssŭgi-wa manjuhaeng-ŭi ŭimi], in: Forschungsinstitut für Literatur und Kritik [Munhak-gwa pip'yŏng yŏnguhoe]. (Hrsg.): Literatur in den 1930er Jahren und Erfahrungen der Moderne [1930nyŏndae munhak-gwa kŭndae ch'aehŏm], Seoul, S. 59-102.

Ch'oe Tŏksu (2010): Korea Meet the New Order, Treaties: 1876-1910 [Choyag-ŭro bon han'guk kŭndaesa], Paju: Yŏlinch'aekdŭl.

Ch'oe Wŏngyu (2000): Landnahme des japanischen Kolonialregimes, in: Koreanische Geschichte in 60 Bde. [Han'guksa], Bd. 44: Soziale und wirtschaftliche Änderungen nach den Kabo-Reformen [Kabogaehyŏkihu-ŭi sahoe. Kyŏngjejŏk pyŏndong], hg. von Forschungsbeauftragte der koreanischen Geschichte. Seoul: Ch'ŏnse, S. 128-150.

Choe Wŏnsik (1982): Logik der nationalen Literatur [Minjokmunhag-ŭi nolli], Seoul: Ch'angbi.

Ders. (2009): Die Wende zur modernen Literatur in Korea - mit Fokus auf die Periodisierung der modernen Literatur [Minjokmunhag-ŭi kŭndaejŏk chŏnhwan - kŭndaemunhakkijŏmnon-ŭl chungsim-ŭro], in: Institut für die Literaturgeschichte der Nation (Hrsg.) (2009): Vorlesung zur neuen Literaturgeschichte der Nation [Sae minjogmunhakssa kangjwa] Bd. 2. Seoul: Ch'angbi, S. 19-38.

Chŏng Chŏngi: Kim Yŏnsu, der in China einen historischen Roman schreibt [Chungguk-esŏ yŏksasosŏl ssŭnŭn Kim Yŏnsu ssi], in: Tageszeitung Yŏnhap [Yŏnhap sinmun] vom 25.9.2004.

Chŏn Chŏnghwan (2003): Lesen in der Moderne. Geburt der Leser und die Literatur der Neuzeit in Korea [Kŭndae-ŭi ch'aegilkki toktcha-ŭi t'ansaeng-gwa han‘guk kŭndae munhak], Seoul: P'urŭnyŏksa.

Ders. (2008): Herausbildung der Romanleser in den 1920er - 1930er Jahren und ihre Splitterung, in: Herausgeberteam der 100jährigen Geschichte der modernen Literatur [Kŭndaemunhak 100nyŏn yŏnguch'ongsŏ] (Hrsg.) (2008): Aufsätze über Literaturgeschichte 1 [Nonmunŭro iknŭn munhaksa], Seoul: Somyŏng, S. 194- 220.

Chŏn Ponggwan (2005): Die Zeit des Goldrausches [Hwanggŭmgwangsidae], Paju: Sallim ch'ulp'ansa.

Chŏn Sanggyun (2006): Debatte über die japanische Strategie der Korea-Invasions in der späten Tokugawa- und Meijizeit [Makbuyusingi chŏnghanron-ŭi chŏngae kwajŏng], in: ilbonŏ kyoyuk (Japanisch-Unterricht), Vol. 38, 2006, S.385-402.

Chŏng Chaejŏng (2000): Eisenbahnbau, in: Koreanische Geschichte in 60 Bde. [Han‘guksa], Bd. 44: Soziale und wirtschaftliche Änderungen nach den Kabo-Reformen [Kabogaehyŏkihu-ŭi sahoe kyŏngjejŏk pyŏndong], hrsg. von Forschungsbeauftragte der koreanischen Geschichte, Seoul: Ch'ŏnse, S. 54-73.

Ders. (2001): Aufbau der kolonialen Ausbeutungsstruktur [Sigminji sut'al kujo], in: Koreanische Geschichte in 60 Bde. [Han‘guksa], Bd. 47: Militärregime des impereialistischen Japan und die Ersten-Märzbewegung der Unabhängigkeit [Ilje-ŭi mudant'onch'i-wa samilundong], hrsg. von Forschungsbeauftragte der koreanischen Geschichte. Seoul: Ch'ŏnse, S. 52-100.

Chŏng Inmun (1996): Vergleichende Studie der koreanischen und japanischen modernen Literatur. [Hanil kŭndae pigyomunhak yŏngu], Seoul: Susŏwŏn.

Chŏng Chinsŏng (1995): Demographischer Wandel und Verstädterung [Ingu pyŏndong-gwa tosihwa], in: Sin Yongha, Pak Myŏnggyu, Kim P'ildong (Hrsg.) (1995): Zum Verständnis der Sozialgeschichte Koreas [Han'guk sahoesa-ŭi ihae], Seoul: Munhakgwa chisŏngsa, S. 361-385.

Chŏng Kŭngsik (2003): Erblinie der Totenrituale nach den traditionellen Regeln der Clan-Familien und Verwandten und Wandel der Familie [Chongbŏpjŏk chesasŭnggye-wa kajog-ŭi pyŏnhwa] Kim P'ildong/Chi Sŭngjong et al. (2003): Studien zur Sozialgeschichte Koreas [Han'guk sahoesa yŏngu], Seoul: Nanam, S. 45-66.

Chŏng Yŏngha (2008): Besonderheiten der Reformdiskurs zu Beginn der 1920er Jahre. [1920nyŏndae ch'o kyemongdamnon-ŭi t'ŭksŏng], in: Ders./Kim Yŏnghi: Rezeption der westlichen Kultur und Modernität in der Kolonialzeit [Iljeha sŏgu munhwa-ŭi suyong-gwa kŭndaesŏng], Seoul: Hyean, S.21-45.

Chŏng Yŏnt'ae (2000): Forschung im 21. Jahrhundert zur koreanischen Geschichte der Neuzeit und Versuch einer neuen Theorie zur koreanischen Neuzeit [21segi-ŭi han’guk gŭndaesa yŏnguwa singŭndaesaron-ŭi mosaek], in: hrsg. v. Han‘guk yŏksa yŏnguhoe (Forschunngsinstitut der Koreanischen Geschichte): Geschichstswissen-schaft des 20. und 21. Jahrhunderts, Seoul: Yŏksa pip'yŏngsa, S.125-163.

Chu Chino u.a. (2010): Koreanische Geschichte für die Oberstufe [Kodŭnghakkyo han‘guksa], im Auftrag des Ministeriums für Erziehung, Wissenschaft und Technologie, Seoul: Ch'ŏnjaegyoyuk.

de Toro, Alfonso/Gronemann, Claudia (2004): Einleitung, in: Alfonso de Toro/Claudia Gronemann (Hrsg.): 'Autobiographie revisited': Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen und lateinamerikanischen Literatur, Hildesheim/Zürich/New York: Olms, S. 7-21.

Donath, Margarete: Nachwort, in: Dies. (Hrsg.): Japan erzählt, 17 Erzählungen, Frankfurt a.M: Fischer 1990, S. 261-270.

Doubrovsky, Sergy (2008): Nah am Text, in: Kultur & Gespenster: Autofiktion 7, Hamburg: Textem-Verlag, S. 125-136.

Eco, Umberto (1984): Nachschrift zum 'Namen der Rose'. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber, 5. Aufl. (Original 1983). München Wien: Carl Hanser Verlag.

Ders. (1994): Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur, aus dem Italienischen v. Burkhart Kroeber. München: Carl Hanser Verlag.

Ders. (1998): Lector in fabula: Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. Übers. Heinz G.Held München (1. Aufl. 1990).

Eggert, Marion/Jörg Plassen (2005): Kleine Geschichte Koreas. Müchen: C.H.Beck Verlag.

Eggert, Marion: Yisang. Eine Vorrede, in: Yisang: Mogelperspektive. Aus dem Koreanischen übersetzt von Marion Eggert und Hanju Yang. Graz-Wien 2005, S. 5-7.

Elm, Theo (2009): Auch eine Literaturgeschichte. Väter und Söhne - 1945, 1968, 1989. In: Grote, Michael / Sandberg, Beatrice (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 3: Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge, München: Iudicium Verlag, S. 242-256.

Esselborn-Krumbiegel, Helga (1997): Gebrochene Identität. Das Spiegelsymbol bei Hermann Hesse, in: Hermann Hesse und die Psychoanalyse. "Kunst als Therapie". 9. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 1997. Hrsg. v. Michael Limberg. Gengenbach, Bad Liebenzell, 1997, S. 130-148.

Fähnders, Walter (1998): Avantgarde und Moderne 1890–1933. Stuttgart & Weimar: Metzler.

Fludernik, Monika (2008²): Erzähltheorie. Eine Einführung. Darmstadt (1.Aufl. 2006).

Friedrich, Hugo (1956): Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg.

Genette, Gérard (1991): Fiktion und Diktion (Bild und Text), Paderborn: Wilhelm Fink, 1991.

Ders. (1993): Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a.M.1993. Originalausgabe Palimsestes. La littérature au second degré erschien 1982 in Paris.

Ders. (2010³): Die Erzählung, aus dem Französischen v. Andreas Knop. Paderborn: Wilhelm Fink, (1.Aufl. 1998).

Geschichte Koreas [Han‘guksa], hrsg. vom Ausschuss für die koreanische Geschichte [Kuksa p‘ŏnch’an uiwŏnhoe], Bd. 1, Seoul, 2002.

Grote, Michael/Sandberg, Beatrice (2010): Einleitung, in: Dieselbe (Hrsg.): Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge, Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 3; Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge. München: Iudicium Verlag, 2010, S. 7-14.

Gumbrecht, Hans Ulrich (1978): Art. „Modern“, „Moderne“, „Modernität“, in: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe, Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Band 4, Stuttgart 1978, S. 93–131.

Ha Chŏngil (2006): Dynamik des Postkolonialismu [Talssikmin-ŭi yŏk‘ak], in: Forschungsinstitut der Geschichte der Nationalliteratur (Minjok munhakssa yŏnguso): Dynamik des Postkolonialismus (Talssikmin-ŭi yŏk‘ak), Seoul: Somyŏngch'ulp'an, S. 19-43.

Habermas, Jürgen (1989): Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hallet, Wolfgang (2010): Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze: Close Reading und Wide Reading, in: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse, Stuttgart, S. 293-315.

Ham Tongyun (2010): Die Ironie in der Lyrik Yisangs und die Dialektik von Ich und dem Anderen, in: Linguistische und literaturwissenschaftliche Studien [Yisang si-ŭi airŏni-wa na-t'aja-ŭi pyŏnjŭngppŏp], 2010, Vol. 61, S. 159-190.

Han Kyŏngsu (2011): Die Geschichte des Tourismus in Korea [Han’guk kwangwangsa]. Taegu: Chŏng'nimsa.

Han Suyŏng (2004): Vom Börsenschwindler bis zum Goldrausch - Speklationsgeschäftsfieber und Romane von Ch'ae Mansik [Habakkun-esŏ hwanggŭmgwang-kkaji], in: Forschungsteam Korean Studies der University Yeonse (Hrsg.): Alltagsleben unter der Kolonialzeit in Korea [Ilje-ŭi sigminjibae-wa ilsang saenhwal], Seoul: Hyean, S. 233-276.

Hennigfeld, Ursula (2006): "Wovon man nicht sprechen kann": Sprache der Macht und Macht der Sprache, Jorge Semprúns Buchenwald-Tetralogie, in: Europäische Geschichtsdarstellungen - Diskussionspapiere. Interdisziplinäre Arbeiten zu Historiographie, Geschichtenerzählungen und -konstruktionen von der Antike bis zur Gegenwart, Jg. 3, Heft 4, Düsseldorf, 2006.

Hijiya-Kirschnereit, Irmela (2005²): Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung „Shishōsetsu“ in der modernen japanischen Literatur. München: Iudicium, (1.Aufl. 1981).

Hirano Ken (2001): Geschichte der japanischen Literatur in der Shōwa-Zeit [Ilbon syowa munhaksa], aus dem Japanischen übersetzt v. Ko Chaesŏk & Kim Hwangi. Seoul: Tongguk-Univerlag (tonggukdaehakgyo ch'ulp'anbu).

Hŏ Tonghyŏn/ Pak Noja (2003): Die vorderste Front unserer Geschichte. [Uri yŏsa Ch’oejŏnsŏn]. Seoul: P'urŭnyŏksa.

Holthuis, Susanne (1993): Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption, Tübingen.

Hong Kyŏnggyun (1991): Fiktionalisierung der autobiographischen Form – am Beispiel Pak T’aewŏn und Yisang – [Chajŏnjŏk hyŏngsig-ŭi sosŏlhwa kwajŏng - Pak T’aewŏn-gwa Yisang-ŭl chungsim-ŭro -], in: Studie der traditionellen Kultur Koreas, Vol. 7, 1991. Taegu, S. 35-56.

Hwang Chongyŏn (1991): Moderne und Antimoderne in der koreanischen Literatur - Studie zum Traditionalismus in der Literatur der zweiten Hälfte der 1930er Jahre. [Han'guk munhak-ŭi kŭndaewa pangŭndae - 1930nyŏndae hubangi munhak-ŭi chŏnt'ongjuŭi], Dissertation an der Uni Tongguk.

Hwang Hodŏk (2006): Staat und seine Sprache, die moderne Nation und ihre Repräsentationen [Kukka-wa ŏnŏ, kŭndae neisyŏn-gwa kŭ chaehyŏn yangsikttŭl], in: Han Kihyŏng et al (2006): Sprachen, Medien und Literatur der Moderne [Kŭndaeŏ, kŭndae maech'ae, kŭndae munhak], Seoul: Press of University Sŏnggyun, S. 12-66.

Hong Kyŏnggyun (1991): Der Prozeß der Etablisierung der autobiographischen Erzählung [Chajŏnjŏk hyŏngsig-ŭi sosŏlhwa kwajŏng], in: Forschung der traditionalen Kultur Koreas [Han‘guk chŏnt'ong munhwa yŏn'gu], Vol7, 1991, S. 35-56.

Hyŏn Sunyŏng (2009): Studie zur Gruppe Neun [Kuinhŏe yŏngu], Diss.an der Korea University.

Im Chongguk (1955): Studie zu Yisang [Yisang'non], in: Kodae munhwa, Seoul, 12.1955, Seoul, wiederabgedruckt in: Kim Yunsik (Hrsg.): Aufsatzsammlung der Yisang-Studien, Bd. 4, Seoul: Munhaksasangsa, 1995, S. 61-94.

Iser, Wolfgang (1994): Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München 1976.

Ders. (1996): Fiktion/Imagination, in: Ricklefs, Ulfert (Hrsg.): Das Fischer Lexikon Literatur. Bd. I, Frankfurt a.M. 1996, S. 662-679.

Ders. (2007) : Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a.M., (1. Aufl. 1991).

Jünke, Claudia (2003): Theorie und Praxis einer Kritischen Theorie des Subjektes im 20. Jahrhundert, in: Paul Geyer / Monika Schmitz-Emans (Hrsg.) : Proteus im Spiegel. Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert. Würzburg 2003, S. 11-25.

Kang Isu (1997): System der Fabrik und Reglementierung der Arbeit [Kongjangch'eje-wa nodong kyuyul], in: Kim Chinkyun/Chŏng Kŭnsik (Hrsg.): Subjekt der Moderne und reglementierende Macht des Kolonialismus [Kŭndae Chuch'e-wa sigminji kyuyul kwŏllyŏk], Seoul: Munhwagwahaksa, S. 117-169.

Kang Kyesuk (2014): Poetologische Bedeutung der Manierismus-Debatte [Kigyojuŭi nonjaeng-ŭi sironjŏk ŭmi], in: Forschung der modernen Literatur [Hyŏndae munhag-ŭi yŏngu], Vol. 54, 2014, S. 213-254.

Kang Mangil (1984): Geschichte der Moderne Koreas [Han‘guk kŭndaesa], Seoul.

Ders. (1994): Überarbeitete Geschichte der Moderne Koreas [Koch’yŏssŭn han‘guk kŭndaesa], Seoul.

Kang Sanghŭi (1999a): Studie zu Erzählungen des koreanischen Modernismus [Han'guk modŏnisŭm sosŏlnon], Seoul.

Kang Sanghŭi (1999b): Narrative Strategien Yisangs [Yisang sosŏl-ŭi chŏllyak], in: Humanistische Wissenschaft [Simin inmun], Vol 7, 1999, S. 5-25.

Kang-U Wŏnyong (2013 a): Shishōsetsu und Techniken der Bekenntnisse - am Beispiel von Tayama Katai und Kasai Senjo (葛西善藏) [Sasosŏl-gwa kobaeg-ŭi chanch'idŭl], in: Japanische Literatur [Ilbon ŏmunhak], Vol.59, 2013, S. 381-400.

Kang-U Wŏnyong (2013 b): Der Abstand zwischen dem japanischen Naturalismus und dem Shisōsetsu [Ilbon chayŏnjuŭi munhak-gwa sasosŏl-ŭi kann‘gyŏk] Japanisch-Unterricht [Ilbonŏ kyoyuk], Vol.65, 2013, S. 121-137.

Kato Shuichi (1990): Geschichte der japanischen Literatur. Die Entwicklung der poetischen, epischen, dramatischen und essaystisch-philosophischen Literatur Japans von den Anfängen bis zur Gegenwart. Aus dem Japanischen übersetzt von Horst Arnold-Kanamori, Genise Foljanty-Jost, Hiroomi Fukuzawa und Makoto Ozaki. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kiesel, Helmuth (2004): Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München: C.H.Beck.

Kim Chaeyŏng (2008): Das anfängliche Literaturverständnis von Yi Kwangsu und die Wissenschaft der Rhetorik an der Universität Waseda [Yi Kwangsu ch'ogi munhagnon-gwa waseda misahak], in: Studien zur koreanischen Literatur [Han‘guk mungak yŏngu], Vol. 35, 2008.

Kim Chaekyŏng (1999): Vorlesung zur Kulturgeschichte Koreas [Han’guk munhwasa kang'non], Seoul: Nokmundang.

Kim Chinkyun/Chŏng Kŭnsik (1997): Einführendes Kapitel: Kolonialregime und Reglements der Moderne. [Sŏjang sigminji ch'eje-wa kŭndaejŏk kyuyul], in: Dieselben (Hrsg.): Subjekt der Moderne und reglementierende Macht des Kolonialismus [kŭndae chuch'e-wa sigminji kyuyul kwŏllyŏk], Seoul: Munhwagwahaksa, S. 13-29.

Kim Chinkyun / Chŏng Kŭnsik / Kang Yisu (1997): Grundschule in der Kolonialzeit und Reglements [iljeha pot'onghakyowa kyuyul], in: Kim Chinkyun / Chŏng Kŭnsik (Hrsg.): Subjekt der Moderne und reglementierende Macht des Kolonialismus [kŭndae chuch'e-wa sigminji kyuyul kwŏllyŏk], Seoul: Munhwagwahaksa, S. 76-116.

Kim Ch'ŏl (2008): Bauchredner - in der Erzählliteratur Koloniales Chosŏn lesen [Pok‘wasulsadŭl - sosŏlno iknŭn singminchi Chosŏn], Seoul.

Kim Chongsu (2011): Stellenwerte der literarischen Bücher in der Kolonialzeit - am Beispiel der Aktivitäten des Verlags pagmunsŏgwan [Ilje sigminji munhaksŏjŏg-ŭi kŭndaejŏk uisang - pagmunsŏgwan-ŭi hwaldong-ŭl chunsim-ŭro], in: Forschung zur koreanischen Sprache und Literatur [Uri ŏmun yŏngu], Vol 41, 2011, S. 453-483.

Kim Chongŭn: Das Ideale und Anomale bei Yisang [Yisang-ŭi yisang-gwa yisang], in: Munhak sasang (Literatur und Geist), Juli-Ausgabe 1973, Seoul.

Kim, Eui-Ok (1979): Die Entwicklung der sozialen und politischen Organisationen der Frauen in Korea bis Ende des Zweiten Weltkrieges. Marburg.

Kim Hunggyu: Unterstanding Korean Literature. Seoul [Han’guk, munhag-ŭi ihae, 18. Aufl. 2002, (1.Aufl.1986), translated into English by Robert J. Fouser, New York/ London, 1997.

Kim Hyegyŏng (2003): Einführung des Begriffs der Kernfamilie im kolonialen Korea und Gender-Richtlinien, in: Kim Kuiok / Kim Tongno et al.: Studien zur Sozialgeschichte Koreas [Han'guk sahoesa yŏngu], Seoul: Nanam, 2003, S. 197-227.

Kim Hyŏn (1962): Phänomen der Beziehung bei Yisang - am Beispiel seiner Erzählungen [Yisang-e nat'anan <mannam>-ŭi munje – sosŏl-ŭl churo hayŏ], in: Chajumunhak (Literatur der Frei-

heit), Oktober 1962, Wiederabgedruckt, in: Kim Yunsik (Hrsg.): Aufsatzsammlung der Yisang-Studien [Yisang yŏngu-e kwanhan taep'yojŏk nonmun moŭm]. Bd.4. Seoul: Munhaksasangsa, 1995, S. 159-183.

Kim Hyŏnju (2005): Studie zum Zusammenhang von Sin Ch'aehos Geschichtsverständnis und seiner erzählerischen Realisierung [Sin Ch'aeho-ŭi yŏksa inyŏm-gwa sŏsajŏk chaehyŏn yangsik-ŭi yŏn‘gwansŏng-e taehan yŏngu], in: Sanghŏ Forschungsverband (Hrsg.): Koreanische Literatur und Postkolonialismus [Han'guk munhak-gwa t'alsingminjuŭi], Seoul, 2005, S. 11-42.

Kim Hyŏsun (2010): Die Literatur Yisangs und Akutagawa Ryūnosuke [Yisang munhak-gwa Akutagawa Ryūnosuke], in: Comparative Korean Studies, Vol 18, No.2, 2010, S. 127-161.

Kim Hyosun (2012): Die Thematik Angst bei Yisang und das literarische Verfahren von Makino Shinichi [Yisang munhag-e puran-gwa Makino Shinichi-ŭi pangbŏp], in: Studie zur modernen japansichen Literatur [Ilbon kŭndae munhak yŏngu], Vol.36, 2012, S. 181-196.

Kim Ingŏl (2000): Aufgaben der gegenwärtigen Wissenschaft der koreanischen Geschichte [Hyŏndae Han‘guk sahag-ŭi gwaje], in: Forschunngsinstitut der Koreanischen Geschichte [Han‘guk yŏksa yŏnguhoe] (Hrsg.): Geschichstswissenschaft des 20. Jahrhunderts, Geschichstswissenschaft des 21. Jahrhunderts. Seoul: Yŏksabip'yŏngsa, S. 25-66.

Kim Ju-hyeon (1999): Studie zu Yisangs Erzählliteratur [Yisang sosŏl yŏngu] Seoul.

Ders. (2000): Studie zu Yisangs Erzählliteratur [Yisang sosŏl yŏngu], in: Linguistische und literarische Studie in Andong [Andong ŏmunhak‘oe], Vol. 5, 2000, S. 1-26.

Ders. (2009): Vorwort zur kritischen Ausgabe des Yisangs. [Ch’aek mŏrie. Chŏngbon Chŏnjib-ŭl ŭihayŏ], in: Yisang: Gesamtwerk. Kritische Ausgabe [Yisang chŏngbon munhak chŏnjip], hrsg. von Kim Ju-hyeon, Seoul: Bd.2: Erzählungen, Seoul 2009, S. 19-24.

Kim Kangho (2008): Studie zur Ästhetik der modernen Unterhaltungsromane in Korea [Han‘guk kŭndae taejung sosŏl-ŭi mihaktchŏk yŏngu]. Seoul: P'urŭnsasang.

Kim Kiho et al (2003): Südseoul; Zeit, Raum und Leute - Studie zur Entwicklungsgeschichte Seouls im 20. Jahrhundert III - [Seoul namch'on; sigan, changso, saram III], Seoul: Verlag der Universität der Stadt Seoul.

Kim Kuiok / Kim Tongno et al (2003): Studien zur Sozialgeschichte Koreas [Han'guk sahoesa yŏngu], Seoul: Nanam.

Kim Kyŏngil (2004): Moderne der Frau, Frau der Moderne [Yŏsŏng-ŭi kŭndae, kŭndae-ŭi yŏsŏng], Seoul: P'urŭn yŏksa.

Kim Kyŏngil (2009): Heirat der Frauen und ihre Familienleben in der Kolonialzeit [Iljeha yŏsŏngŭi kyŏlhon-gwa kajoksaenghwal], in: Sin Yongha et al.: Kritische Betrachtungen zur Position der Kolonialen Modernisierung [Sigminji kŭndaehwaron-e taehan pip’anjŏk sŏngch‘al], Seoul: Nanam, S. 505-563.

Kim Kyŏngmi (2011): Die Tendenz zu Sasosŏl in Erzählungen von Yi Kwangsu in der späten Kolonialzeit und ihre Bedeutung [Sigminji huban‘gi Yi kwangsu munhag-ŭi sasosŏltchŏk kyŏnghyang-gwa ŭimi], in: Studie der modernen Literaturtheorien [Hyŏndae munhagiron yŏngu], Vol. 47, 2011. S- 59-86.

Kim Kyŏnguk (1999): Bob-Frisur und Frau als Verführerin in den Erzählungungen Yisangs [Yisang sosŏl-e nat'anan tanbal-gwa yuhoktcha-rosŏ-ŭi yŏsŏng], in: Linguistische und literarische Studie (National Universität Seoul) [Kwanak ŏmun yŏngu] Vol. 24, 1999, S. 299-313.

Kim Miyŏng (2013): Die Künstler, die in den Texten Yisangs vorkommen [Yisang teksst-e tŭngjang hanŭn yesulgadŭl], in: Pak T'aewŏn-Forschung [Kubo hakppo], Vol. 9, 2013, S. 171-196.

Kim Myŏngju (2009): Vergleich der 'Kunstanschauung' in der Literatur von Akutagawa Ryunosuke und Yisang 1 [Akutagawa munhak-gwa Yisang munhag-e issŏsŏ-ŭi yesulgwan pigyo 1], in: Japanisch-Unterricht [Ilbonŏ kyoyuk], Vol. 50, 2009, S. 169-185.

Kim Myŏngju (2013): Vergleich zwischen Yisang und Makino Shinichi in Bezug auf das Schreiben in Shishōsetsu-Art. [Makino Shinichi-wa Yisang munhag-e issŏsŏ-e sasosŏltchŏk kŭlssŭgi-e t'ŭktching pigyo], in: Japanisch-Unterricht [Ilbonŏ kyoyuk], Vol. 65, 2013, S. 139-157.

Kim Paekyŏng (2009) : Herrschaft und Raum. Kolonialstadt Kyŏngsŏng und Imperialmacht Japan [Chibae-wa kongkan. Sigminji tosi kyŏngsŏng-gwa chekuk Ilbon], Seoul.

Kim Pyŏnggu (2007): Revitalisierungsprojekt der traditionellen Literatur und Konstruktion des Chosŏnistischen. [Kojŏn puhŭng-ŭi kihoek-gwa chosŏnjŏkingŏs-ŭi hyŏngsŏng'], in: Ku Chaejin et al: Konstruktion des Chosŏnistischen und Diskurs der modernen Kultur. [Chosŏnjŏkingŏs-ŭi hyŏngsŏng-gwa kŭndae munhwa tamnon], Seoul: Somyŏng.

Kim Okhŭi (1964): Mein Bruder Yisang [Uri oppa Yisang], in: Sindonga, Dezemberausgabe: Wieder abgedruckt in: Kim Yujung / Kim Ju-hyeon (Hrsg.) (2009): Yisang, S. 54-67.

Kim P'ildong (2003): Verschiebung der Standesverhältnisse auf dem Land im Zeitraum vom Ende der Chosŏn-Dynastie bis zur Kolonialzeit - am Beispiel des Stammes Ryu in der Provinz Chŏlla Kurye-gun Omi-dong [Hanmal-iljeha-kkaji ch'ollak-ŭi sinbun kwangye-ŭi pyŏnhwa], in: Kim Kuiok / Kim Tongno et al (2003): Studien zur Sozialgeschichte Koreas. [Han'guk sahoesa yŏngu], Seoul: Nanam, S. 143 -168.

Kim Soun (1968): Yisang, merkwüdig [Yisang, Yisang], in: Auch, wenn man am Rand des Himmels lebte. [Hanŭl kkŭt'e sarado]. Seoul 1968: Wieder gedruckt in: Kim Yujung / Kim Ju-hyeon (Hrsg.) (2009): Yisang, S. 68-77.

Kim Sujin (2009): Excess of the Modern: the New Woman in Colonial Korea, 1920-1934 [Sinyŏsŏng, kŭndae-ŭi kwaing: sigminji Chosŏn-ŭi sinyŏsŏng tamnon-gwa chendŏ chŏngch'i, 1920-1934], Seoul: Somyŏng.

Kim Sŏngsu (1999): Interpretationen der Erzählliteratur Yisangs [Yisang sosŏl-ŭi haesŏk] Seoul: T'aehaksa.

Kim Sŭnghŭi (1982): Yisang. Sämtliche Gedichte, Prosa, Biographie und Liste der Forschungsliteratur [Yisang sijŏnjip, sanmunjip/Yisang p'yŏngjŏn, yŏngujaryo], Seoul, 1992².

Kim, Taeho (2000): Die impliziten Bedeutungen der Hintergründe für die Manierismus-Debatte [Kigyojuŭi nonjaeng p'andan-e tamgin naep'ojŏk ŭimi], in: Aufsätze zur koreanischen Literatur an der Universität Tan'guk [kugmunhak nonjip – Tan'guk taehakkyo kugŏ kugmunhakkwa], Vol. 17, 2000, S. 303-316.

Kim, Taejun (2004): Aufklärungsdenken von Yu Kiljun die Herausbildung der nationalen Identität [Yu Kiljun-ŭi kaehwa sasang-gwa minjoga hyŏngsŏng], in: Sŏ Yŏnho et al: Herausbildung der

nationalen Identität bei den koreanischen Intellektuellen der Moderne. [Han‘guk kŭndae chisigin-ŭi minjoktchŏk chaa hyŏngsŏng]. Seoul: Sohwa, S. 15-43.

Kim Tongno (2009): Bauern- und Arbeiterbewegung: die moderne Transformation der Bauernbewegung und Herausbildung der Arbeiterbewegung in der Kolonialzeit [Pansong panno: iljesidae nongmin undong-ŭi kŭndaejŏk chŏnhwan-gwa nodong undong-ŭi hyŏngsŏng], in: Kim Tohyŏng et al.: Tradition und Verständnis der Moderne in der koreanischen Gesellschaft der Kolonialzeit [Iljeha han’guk sahoe-ŭi chŏnt‘ong-gwa kŭndae insik]. Seoul: Hyean, S. 159-181.

Kim Unt'ae (2001): Aufbau der administrativen Struktur durch das japanische Kolonialregime [Ilje-ŭi sigminji t'ongch'i kiban kuch'uk], in: Koreanische Geschichte in 60 Bde. [Han‘guksa], Bd. 47: Japanisches Militärregime und der Erste März der Unabhängigkeitsbewegung [Ilje-ŭi mudan t'ongch'i-wa samil undong], hg. von Forschungsbeauftragte der koreanischen Geschichte. Seoul: Ch'ŏnse, S. 21-51.

Kim Wŏnhi (2011): Grenzerweiterung des Gattungsbegriffs bei Yisang und postmoderne Poetik der Existenz. [Yisang sosŏl-ŭi changrŭ hwaktchang-gwa t´algŭndaejŏk chonjae sigak], in: Studie zur modernen Literaturtheorie, Vol. 44, S. 47-69.

Kim Yangsŏn (2010): Zwischen Assimilation und Dissimilation [Tonghwa-wa ihwa sai], in: Drinnen und Draußen [An-gwa pak], Vl. 29, 2010, S. 81-97.

Kim Yeri (2006): Masochist Yisang, eine Art, über die Moderne zu reflektieren. [maejŏkist Yisang kŭndae-rŭl sayu hanŭn han pangsik], in: Sin Pŏmsun et al: Neue Horizonte in der Yisang-Forschung [Yisang munhak yŏgu-e saeroun chip'yŏng], Seoul: Yŏknak, S. 373-394.

Kim Yŏnggŭn (2004): Stadtplanung und Veränderung der Stadtraum [Tosi gyehoek-gwa tosi konggan-ŭi pyŏnhwa], in: Forschungsteam Korean Studies der University Yeonse (Hrsg.): Alltagsleben unter der Kolonialzeit in Korea [Ilje-ŭi sigmin chibae-wa ilsang saenhwal], Seoul: Hyean, S. 39-74.

Kim Yŏngmin (2008): Stil in den Zeitungen der Aufklärungszeit und Herausbildung des modernen koreanischsprachigen Erzählung - am Beispiel der Zeitung Mansebo [Kŭndae kyemonggi sinmun-ŭi munch'e-wa han’gŭl sosŏl-ŭi chŏngch'ak kwajŏng – mansebo-rŭl chungsim-ŭro], in: Herausgeberteam der 100jährigen Geschichte der modernen Literatur [Kŭndaemunhak paek nyŏn yŏngu ch'ongsŏ]: Aufsätze über Literaturgeschichte 1 [Nonmun-ŭro iknŭn munhakssa], Seoul: Somyŏng, 2008, S. 11-33.

Kim Yŏnsuk (2011): Ihre Geschichten, die Neuen Frauen - Studie zur moderne Literatur Koreas und Gender - [Kŭnyŏdŭr-ŭi iyagi, sinyŏsŏng – Han‘guk kŭndae munhak-gwa gender yŏngu] Seoul: Yŏllak.

Kim Yujung (1996): Weltanschauung und Geschichtsverständnis der modernistischen Literatur Koreas [Han‘guk modŏnisŭm munhak-ŭi segyegwan-gwa yŏksa ŭisik], Seoul.

Kim Yunsik / Kim Hyŏn (1973): Geschichte der koreanischen Literatur [Han‘guk munhakssa], Seoul.

Kim Yunsik (1987): Studien zu Yisang [Yisang yŏngu], Seoul.

Ders. (1987 a): Die Modernität der koreanischen Literatur und die Kritik an den Ideologien [Han‘guk munhag-ŭi kŭndaesŏng-gwa ideologi pip’an]. Seoul: Seoul taegakgyo ch’ulp’ansa.

Ders. (1992): Geschichte der modernen Literatur Koreas. [Han‘guk hyŏndae munhakssa]. Seoul.

Ders. (1993a): Vorwort: Erlebnisse in Baech’ŏn, Sŏngch’ŏn und Tokyo. [Ch’aek mŏrie. Baech’ŏn, Sŏngch’ŏn, Tongkyŏng ch‘ehŏm], in: Yisang: Gesamtwerk. Bd.3, Essay [Yisang sup‘iljip], hrsg. v. Kim Yunsik, Seoul 1993, S.5-14.

Ders. (1993b): Kritik der Moderne in der koreanischen Literatur [Han’guk munhag-ŭi kŭndaesŏng pip'an]. Seoul: Muyech'ulp'ansa.

Ders. (1994): Studie zu Geiste der modernen Literatur Koreas 2 [Hang'guk kŭndaemunhak sa-sangyŏngu 2] Seoul.

Ders. (1997): Studien zur Geschichte der modernen Literatur Koreas [Kim yunsik-ŭi hyŏndae mun-hakssa t'amgu], Seoul: Munhaksasangsa.

Ders. (1998): Studien zu literarischen Texten Yisangs [Yisang munhak text yŏngu]. Seoul.

Ders. (2010): Das Schreiben des Yisangs, der für die Geometrie starb. [Kihahag-ŭl ŭihae chugŭn Y-isang-ŭi kŭlssŭgiron], Seoul.

Ders./Kim Chaehong et al. (2001): Unsere hundertjährige Literatur. [Uri munhak paik nyŏn], Seoul: Hyŏnamsa.

Kissel, Wolfgang Stephan (2009): Gulag und Autofiktion: Der Fall Varlam Salamov. In: Grote, Michael / Sandberg, Beatrice (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd.3; Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge. München: Iudicium Verlag, S. 49-70.

Ko Pongjun (2010): Überwindung des Modernismus und Ostasien-Verständnis - am Beispiel der Literaturkritik Kim Kirims in der zweiten Hälfte des 1930er Jahre. [Modŏnisŭm-ŭi ch'ogŭk-gwa tongyang insik - Kim kirim-ŭi samsip nyŏndae chungban ihu pip'yŏng-ŭl chungsim-ŭro], in: Ders. et al: Neue Beleuchung der Literatur der 1930er Jahre und Grenzenüberschreitung der Literatur, Seoul: Kukhakjaroywŏn, S. 15-39.

Ko Sŏkgyu (2004): Geschichte, Räume und Kultur der modernen Stadt Mokpo. [Kŭndae tosi Mokpo-ŭi yŏksa, konggan, munhwa], Seoul: Press der Seoul National University.

Ko Ŭn (1974): Yisang. Eine Biographie [Yisang p'yŏngjŏn], Seoul.

Koenig, Matthias (2005): Shmuel Noah Eisenstadt, In: Dirk Kaesler (Hrsg.), Aktuelle Theorien der Soziologie. Von Shmuel N. Eisenstadt bis zur Postmoderne, München, S.41-63.

Ku Inmo (2002): <Herzlos> und über die Liebe unter dem eugenischen Gesichtspunkt - die moderne koreanische Literatur und die Ansichten der Liebe[<Mujŏng>-gwa usaenghaktchŏk yŏnaeron – Han‘gug-ŭi kŭndaemunhak-gwa yŏnaeron], in: Komparatistik [Pigyo munhak], Vol. 28, 2002, S.179-198.

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman: In: Jens Ihwe [Hg.]: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II, Frankfurt a.M. 1972. S. 345-375.

Ku Kwangmo (2010): Studie zur Rezeptions- und Einflussfrage der Literatur Yisangs. [Yisang mun-hak-gwa suyong, yŏnghyang yŏn‘gu], in: Komparatistik (Pigyo munhak), Vol. 51, 2010, Seoul, S. 5-34.

Kōjin Karatani (1996): Ursprünge der modernen japanischen Literatur, übersetzt aus dem Japanischen v. Nora Bierich und Kokybayshi Toshiaki, Basel/Frankfurt a.M./Stroemfeld: nexus 1996 (Die japanische Originalausgabe: 1980).

Kwon Podrae (2000): Studie zur Herausbildung der Gattung Roman der koreanischen Moderne. [Han‘guk kŭndae-ŭi sosŏl pŏmju hyŏngsŏng-e kwanhan yŏn‘gu], Dissertation, Seoul National University.

Kwon Podrae (2003): Zeit der romantischen Liebe. Kultur und Mode zu Anfang der 1920er Jahre [yŏnae-ŭi sidae. Ch’ŏn’gubaegisim nyŏndae ch’oban munhwa-wa yuhaeng], Seoul: Hyŏnsil-munhwa yŏngu.

Kwon Podrae (2008): Die Realisierbarkeit und das Fiktive der Liebe. Herausbildung des modernen Begriffs Liebe [Yŏnae-ŭi hyŏnsilsŏn-gwa hŏgusŏng. hanguk kŭndaeyŏnaegaenyŏmŭi hyŏngsŏng], in: Literatur/Geschichte/Philosophie [Munhak/Sahak/Ch'ŏrak], Vol. 14, 2008, S. 61-83.

Kwon Podrae (2010): Nationalliteratur und koreanische Literatur [Minjokmunhak-gwa Han’guk mun-hak], in: Forschung zur Geschichte der Nationalliteratur [Minjokmunhakssa yŏn‘gu], Vol.44, 2010, S. 197-234.

Kwŏn T'aeŏk (2007): Studie zur Assimilationspolitik des japanischen Kolonialregimes in den 1920er und 1930er Jahre [1920, 1930nyŏndae ilje-ŭi tonghap chŏngch'iron], in: Ders. et al: Gesellschaft und Kultur der koreanischen Moderne III [Han‘guk kŭndae sahoe-wa munhwa III]. Seoul: Seoul taehakkyo ch'ulp'anbu.

Kwŏn Yŏngmin (2002): Geschichte der modernen Literatur [Han'guk hyŏndae munhakssa], Bd.1. u. 2, Seoul.

Ders. (2009 a): Notizen zur Interpretation [Chakp‘um haesŏl not], in: Yisang, Gesamtausgabe [Yi Sang chŏnjip], in 4 Bd. hrsg. von Kwŏn Youngmin, Bd 2, Erählungen. Seoul 2009. S. 387-408.

Ders. (2009 b): Vorwort. [Ch’aek mŏrie] In: Yisang, Gesamtausgabe [Yi Sang chŏnjip], in 4 Bd. hrsg. von Kwŏn Youngmin, Bd 1, Gedichte. Seoul. S. 5-17.

Ders. (2009 c): Studien zu Texten Yi Sangs [Yisang tekst yŏn‘gu], Seoul 2009.

Lachmann, Renate (1990): Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Lamping, Dieter (1983) : Der Name in der Erzählung. Zur Poetik des Personennamens. Bonn.

Ders. (1987): Die fiktionale Sterbegeschichte, in: Von der Wachstafel zum Tonbandgerät. Vier Beiträge zur Literatur. Für Jürgen Born zum 60. Geburtstag. Wuppertal, 1987, S. 71-99.

Lejeune, Philippe (1994): Der autobiographische Pakt., aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig., 1.Aufl. der deutschen Übersetzung (Originalausgabe erstmals 1975), Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Martinez, Matias / Scheffel, Michael (2007[7]): Einführung in die Erzähltheorie. München: Verlag C.H.Beck (1.Aufl. 1999).

Maul, Hans W. (2001): Hans W.Maull: Das 21. Jahrhundert – Zeitalter Ostasiens? Vortrag im Rahmen des Colloquiums Sichereheitspolitik und Medien, „Ostasien: Neue sicherheitspolitische Herausforderung?“, Bern, 20. Oktober 2001.

May, Ekkehard / Karl Maurer (1971): Eine japanische 'Theorie der Prosa'? Ryūnosuke Akutagawas Essays zur "historischen Erzählung" und zur "Erzählung ohne geschichtenähnliche 'Geschichte', in: Sonderdruck aus Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, 4. Bd., Heft 2, April 1971, S. 251-266.

Müller, Gotelind (2001): China, Kropotkin und der Anarchismus. Eine Kulturbewegung in China des frühen 20. Jahrhunderts unter dem Einfluß des Westens und japanischer Vorbilder. Freiburger Fernöstliche Forschungen, Bd. 5, Wiesbanden: Harrassowitz Verlag.

Mun Chonghyŏk (1969): Grabe mich in den tiefen tiefen Berg. [simsimsanch’ŏne mudŏjuo], in: Yŏwŏn (Garten der Frau, Monatszeitschrift), April 1969, Seoul, wieder abgedruckt in: Kim Yujung / Kim Ju-hyeon (Hrsg.) (2009): Yisang, S.79-129.

Mun Chonghyŏk (1974): Einige Einwände. [Myŏt kaji iŭi], in: Munhaksasang (Literatur und Geist), April 1974, Seoul, wieder abgedruckt in: Kim Yujung / Kim Ju-hyeon (Hrsg.) (2009): Yisang, S.130-140.

Mun Hŭngsul (1999): Die Literatur des Modernismus und die Sprache der Begierde [Modŏnisŭm munhak-gwa yokmang-ŭi ŏnŏ], Seoul.

Miyoshi Yukio (2002): Moderne und Antimoderne in der japanischen Literatur. Tokio 1972 (Original: Japansich), übersetzt ins Koreanische von Chŏng Sŏnt'ae, Seoul: Somyŏng.

Na Byŏngch'ŏl (2005): Koreanische Literatur und Postkolonialismus [Han'guk munhak-gwa t'alsingmin], in: Sanghŏ Forschungsverband (Hrsg.): Koreanische Literatur und Postkolonialismus [Han'guk munhak-gwa t'alsingminjuŭi], Seoul, 2005, S. 11-42.

Na Aaja (2000): Infiltrieren der Reederei, in: Koreanische Geschichte in 60 Bde [Han‘gukssa], Bd. 44: Soziale und wirtschaftliche Änderungen nach den Kabo-Reformen [Kabogaehyŏkki hu-ŭi sahoe kyŏngjejŏk pyŏndong], hrsg. von Forschungsbeauftragte der koreanischen Gesichte, Seoul: Ch'ŏnse, S.74-106.

Nakatsuka Akira (1993): Chosŏn-Verständnis des neuzeitlichen Japans [Kŭndae Ilbon-ŭi Chosŏn insik], Tokyo; übersetzt aus dem Japanischen ins Koreanische von Sŏng Haejun, Seoul: Ch'ŏrammidiŏ, 2005.

Nemitz, Rolf (2012): Je und Moi im Aufsatz über das Spiegelstadium, Webseite: Lacan entziffern, http://lacan-entziffern.de/spiegelstadium/je-und-moi-im-aufsatz-ueber-das-spiegelstadium/, 18.4.2012.

Nielsen, Henrik Kaare (2009): Identitätsarbeit und Erzählung, in: Grote, Michael/Sandberg, Beatrice (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 3: Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge. München: Iudicium, S. 257-271.

Nünning, Ansgar (2007): 'Memory's Truth' und 'Memory's Fragile Power', Rahmen und Grenzen der individuellen und kulturellen Erinnerung, in: Christoph Parry / Edgar Platen (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartliteratur, Bd. 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicium, S. 39-60.

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2010): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Stuttgart.

O Chinsŏk (2004): Tendenz im Gewerbe der Kaufhäuser und Lebensverhältnisse der Beschäftigten in der japanischen Kolonialzeit [Iljeha paek‘wajŏmŏpgye-ŭi tonghyang-gwa kywangyeindŭl-ŭi saenghwal yangsik], in: Forschungsteam Korean Studies der University Yeonse (hrsg.): Alltagsleben unter der Kolonialzeit in Korea [Ilje-ŭi sigminjibae-wa ilsang saenhwal], Seoul: Hyean, S. 123-188.

Jürgen Osterhammel (2003): Kolonialismus. Geschichte, Formen, Folgen. München (1.Aufl.: 1995): C.H.Beck.

Ders. (2009): Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts. München: C.H.Beck.

Pae Such'an (2005): Studie zum Herausbildungsprozeß des Begriffs vom modernen 'Erzählen' [Kŭndaejŏk sŏsa kwannyŏm-ŭi hyŏngsŏng kwajŏng-e taehan yŏn‘gu], in: Forschung zur Literaturgeschichte der Nation (Minjok munhaksa yŏngu), Vol. 29, 2005, S. 62-82.

Pak Ch'ansŭng (2001): Inländische National- und sozialistische Bewegung. [Kuknae minjokjuŭi-wa sahoejuŭi undong], in: Koreanische Geschichte in 60 Bde [Han‘guksa], Bd. 49: Splitterung der Nationalbewegung und Volksbewegung [Minjokundongŭi punhwa-wa taejungundong], hrsg. von Forschungsbeauftragte der koreanischen Geschichte, Seoul: ch'ŏnse, S.128-150.

Pak Chinsuk (2007): Mentale Topographie der Colonial Modernity und Chosŏn-Bild in der Reiseliteratur der Gruppe der Stilisten [Singminji kŭndae-ŭi simsang chiri-wa <munjang> p'a kihaeng munhak-ŭi Chosŏn p'yosang], in: Ku Chaejin et al.: Konstruktion des Chosŏnistischen und Diskurs der modernen Kultur [Chosŏnjŏkin kŏd-ŭi hyŏngsŏng-gwa kŭndae munhwa tamnon], Seoul: Somyŏng, S. 65-94.

Pak Chŏngsim (2007): Verständnis von der 'Modernität' bei den koreanischen Intellektuellen der Moderne I [Han‘guk kŭndae chisigin-ŭi ' kŭndaesŏng insik I], in: Studie zur ostasiatischen Philosophie [Tongyang ch'ŏrak yŏngu], Vol.52, 2007.

Pak Hŏnho (1996): Wie ist Gruppe Neun zu positionieren? [Kuninhoe-rŭl ŏttŏk‘e pol kŏsinga?], in: Gesellschaft für Sanghŏ-Literatur: Moderne Literatur und Gruppe Neun [Kŭndae munhak-gwa Kuinhoe], Seoul: kip'ŭnsaem, S. 13-46.

Pak Hŏnho (2006): Der Stellenwert der selbstreflexiven Prosa in der Kolonialzeit [Singminji sigi chagi sŏsa-ŭi sŏngkkyŏk-gwa uisang], in: Han Kiyŏng et al.: Sprachen, Medien und Literatur der Neuzeit – Wechselbeziehung zwischen den modernen Medien und der modernen Regelements der Sprache [Kŭndaeŏ, kŭndae maech’ae, kŭndae munhak - kŭndae maech’ae-wa kŭndae ŏnŏ jilsŏ-ŭi sang kwansŏng -], Seoul, S. 463-495.

Pak Hyŏnsu (2001): Poetik Yisangs und Rhetorik der Histoires Naturelles. [Yisang sihak-gwa chŏnwŏn such'ŏp-ŭi susahak], in: Kim Yunsik (Hrsg.): Aufsatzsammlung über Yisang-Literatur. Seoul: Munhaksasang, S. 91-128.

Pak Hyŏnsu (2003): Rhetorik der Moderne und Postmoderne. Studie zu Yisang [modŏnisŭm-gwa postmodŏnisŭm-ŭi susahak. Yisang munhak yŏn'gu], Seoul: Somyŏng.

Pak Hyŏnsu (2003): Studie zu Yisang. Rhetorik des Modernismus und Postmodernismus. [Yisang munhak yŏn‘gu. modŏnijŭm-gwa postmodŏnijŭm-ŭi susahak], Seoul.

Pak Kyŏngsu (2010): Die Formen und die Bedeutung der Meerensenge-Erfahrung in den modernen Gedichten Koreas [Hyŏndaesi-e nat'anan hyŏnhaet'an ch'ehŏm-e hyŏngsanghwa yangsang-gwa ŭimi], in: Ko Pungjun et al: Neubeleuchtung der Literatur der 1930er Jahre und die Grenzüberschreitung der Literatur [1930nyŏndae munhag-ŭi chaejomyŏng-gwa munhag-ŭi kyŏnggye nŏmgi] Seoul: Kukhakcharyowŏn 2010, S. 239-278.

Pak Myŏngjin (1999): Modernität der Dramen auf Schallplatten in den 1930er Jahren [30nyŏndae yusŏnggi ŭmban hŭigog-ŭi kŭndaesŏng], in: Forschungsinstitut für Literatur und Kritik [Mun-hak-gwa pip'yŏng yŏn‘guhoe] (Hrsg.): Literatur in den 1930er Jahren und Erfahrungen der Moderne [1930nyŏndae munhak-gwa kŭndae ch'ehŏm]. Seoul 1999, S. 39-58.

Pak Noja (Vladimir Tikhonov) (2007): Ostasien, das wir nicht kannten [Uri-ga mollattŏn tongasia], Seoul: Han‘gyŏre ch’ulp’ansa.

Pak Sŏngjin (2003): Sozialdarwinismus und Gesellschaftsanschauung in der Kolonialzeit [Sahoe chin-hwaron-gwa sigminji sahoesasang], Seoul: Sŏnin.

Pak Sumil (2007): Studie zum Wechselverhältnis zwischen youngsa und Parodie [Yongsa-wa paerŏdi-ŭi sanggwan kwangye], in: Onji nonch’ong, Vol. 16, 2007, S. 154-179.

Pak Yonggyu (2007): Imperial-Universität Kyŏngsŏng und Chosŏnistik als Regionalistik [Kysŏngje-guk taehak-gwa chibanghakŭrosŏ-ŭi chosŏnhak], in: Ku Chaejin et al: Konstruktion des Chosŏnistischen und Diskurs der modernen Kultur. [Chosŏnjŏkin kŏs-ŭi hyŏngsŏng-gwa kŭndae munhwa tamnon] Seoul: Somyŏng, S. 124-147.

Päplow, Thorsten M. (2006): Identität und Heimat, Heinrich Bölls Irisches Tagebuch, in: Ullrich Breuer /Beatrice Sandberg (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd.1: Grenzen der Identität und Fiktionalität, München: Iudicium, S. 49-59.

Parry, Christoph/Edgar Platen (2007): Einleitung . In: Dies. (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartliteratur, Bd. 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinne-rung. München: Iudicium, S. 9-13.

Pang Minho (2002): Neue Reflexionen über den Begriff der <Verpflanzte Kultur> von Im Hwa [Im Hwa-ŭi <isik munhwaron> chego], in: Kwanak-Forschung der koreanischen Sprache und Li-teratur [Kwanak ŏmun yŏn‘gu], Vol. 27, 2002, S. 305-319.

Ders. (2004): Aufzeichnungen der Schmerzen, Trauer und Verluste [Kot’ong-gwa piae-wa sangsil-ŭi kirok], in: Kang Kyŏngae et al, hg. von dems. Autobiographische Erzählungen Koreas Bd. 1 (Anthologie in zwei Bde.). Seoul: pukpolio, S. 5-18.

Ders. (2005): Die Formation des Sasosŏls bei I T'aejun in der letzten Phase der Kolonialzeit [Iljemalgi I T'aejun tanp'yŏn sosŏl-ŭi yangsan] In: Sanghŏ Forschungsverband (Hrsg.): Koreanische Li-teratur und Postkolonialismus [Han’guk munhak-gwa t'alsingminjuŭi], Seoul 2005, S. 223-262.

Ders. (2006): Die Bedeutung des Frauen-Daseins im Spiegel der Erzählungen von Ch'oe Chŏnghui in den späten 1930er Jahren [1930nyŏndae huban Ch'oe Chŏnghui sosŏl-e nat'anan yŏsŏng-ŭi ŭmi], in: Forschung zur modernen Erzählliteratur [Hyŏndaesosŏlyŏngu], Vol. 30, 2006, S. 61-91.

Ders. (2007): Der Stellenwert der 'Sasosŏl'-Zyklus von Pak T'aewŏn in den 1940er Jahren [Pak t'aewŏn-ŭi 1940nyŏndae yŏnjakhyŏng 'sasosŏl'-ŭi ŭimi], in: Aufsätze zu Humanwissenschaft (Inmunnonch'ong), Vl. 58, 2007, S. 301-329.

Ders. (2010): Vergleich von japanischen Shishōsetsus und koreanischen autobiographischen Erzählungen [Ilbon sasosŏl-gwa hangug-ŭi chajŏnjŏk sosŏl-ŭi pigyo] In: Studien zu modernen Literatur Koreas (Hanguk hyŏndae munhak yŏn‘gu), Vol. 31, 2010, Seoul, S. 35-84.

Pechmann, Max (2008): Koreas Modernisierungsproblem. Die gesellschftliche Entwicklung Koreas zwischen 1876–1945, Saarbrücken.

Perner, Achim: Einführende Bemerkungen zu Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion (Schriften I, S. 61-70) im Hinblick auf die Arbeiten von Cindy Sherman, http://www.freud-lacan-berlin.de/res/Perner_Einfuehrung_Spiegelstadium.pdf.

Poole, Janet (2014): When the Future Disappears, The Modernist Imagination in Late Colonial Korea, Studies oft he Weatherhead Institute, Columbia University Press E-Book.

Porter, Bernard: The lion’s share, A short history of British imperialism, 1850–2004, 4. Aufl., Harlow, London u.a., 2004.

Pyŏn Tong’nim (4.1986): Lied von der Rosskastanie. Munhaksasang (Literatur und Geist), April 1986, Seoul: Wieder gedruckt in: Kim Yujung / Kim Ju-hyeon (Hrsg.) (2009): Yisang, S.176-181.

Pyŏn Wŏnnim (1995): Koreanische Frauen in der Geschichte [Yŏksa sog-ŭi Han’guk yŏin], Seoul: Iljisa.

Reinhardt, Wolfgang (1996): Kleine Geschichte des Imperialismus. Stuttgart.

Reiser, Frank (2004): Autobiographie nach der Postmoderne: Serge Doubrovsky, Le livre brisé, in: Kellmann Susanne/Schrödel, Kathrin (Hrsg.): Postmoderne De/Konstruktion: Ethik, Politik und Kultur am Ende einer Epoche. Berlin et al.: LIT(Verlag), S. 215-225.

Renard, Jules (1960): Naturgeschichten, Zürich: Manesse-Verlag.

Ryu Man (1995): Literaturgeschichte Chosŏns [Chosŏn munhakssa], Bd. 9, P'yŏngyang: Kwahak-paegwasajŏnch'up'ansa.

Ryu Suyŏn (2013): Die vom Bob (Frisur) verführte Moderne [Tanbal-e maehok toin kŭndae], in: Hyŏndae munhak-ŭi yŏn‘gu, Vol.51, 2013, S. 313-336.

Saekusa Tosikasū (2000): Studie zur koreanischen Literatur [Han'guk munhak yŏn‘gu], aus dem Japanischen ins Koreanische übersetzt von Sim Wŏnsŏp. Seoul: Betŭlbuk.

Schaarschmidt, Siegfried/Mae Michiko (Hrsg.) (1990): Japanische Literatur der Gegenwart, Frankfurt a.M.: Carl Hanser Verlag.

Schamoni, Wolfgang (2002): Eine Anmerkung: Wie übersetzt man kindai? in: Ders. und Wuthenow, Bettina [Hrsg.]: Hon'yaku - Heidelberger Werkstattberichte zum Übersetzen Japanisch-Deutsch (4, März 2002), Heidelberg: Japanologisches Seminar 2002, S. 40-61.

Schmitz-Emans, Monika (2003): Subjekt und Sprache. In: Dies./Geyer, Paul (Hrsg.) Proteus im Spiegel. Kritische Theorie des Subjekts im 20.Jh. Würzburg, S. 289-315.

Dies. (2007) : Kaspar Hauser als Autobiograph: Zur Literatur- und Filmgeschichte des Nürnberger Findlings, in: Parry, Christoph/Platen, Edgar (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartliteratur, Bd. 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung, München: Iudicium, S. 14-38.

Dies. (2012 a): Die Laterna magica der Erzählung. Ein Bilderzeugungsverfahren als poetologische Metapher, in: acta litterarum 2012; https://actalitterarum.iablis.de/autoren/schmitz_emans.html

Dies. (2012 b): Literarische Bilder der Photographie. Zu metaphorischen Prozessen im Spannungsraum zwischen Sprache und Visualität, in: acta litterarum 2012; https://actalitterarum.iablis.de/autoren/schmitz_emans.html.

Dies. (2012/2013): Vorelsungsskript zur Vorlesung „Intertextualität“ an der Ruhr-Universität Bochum im Wintersemester 2012/2013 in 13 Reihen, Bochum: Blackboard der Ruhr-Uni Bochum.

Schulz, Evelyn (1997): Nagai Kafû: „Tagebuch eines Heimgekehrten“, Der Entwurf ästhetischer Gegenwelten als Kritik an der Modernisierung Japans, Reihe Ostasien-Pazifik, hrsg.v. K.Antoni u.a., Bd. 9, Heidelberg Uni-Diss., Hamburg, 1997.

Shin, Gi-wook/Robinson, Michael (Hrsg.) (2004): Colonial Modernity in Korea, Cambridge (Mass.) und London: Harvard Univ. Press, 2004[2] (Orginal 1999).

Sin Myŏngjik (2004): Alltag in modernen Städten und Karikaturen in Zeitungen der Kolonialzeit [Sigminji kŭndae tosi-ŭi ilsang-gwa manmun manhwa], in: Forschungsteam Korean Studies der University Yeonse (Hrsg.): Alltagsleben unter der Kolonialzeit in Korea [Ilje-ŭi sigminjibae-wa ilsang saenghwal], Seoul: Hyean, S. 277-335.

Sin Pŏmsun (2006): Promenade im verlorenen Paradies oder Topographie des Spaziergangs [Silnag-wŏn-ŭi sanpporo hog-ŭn sanch'aeg-ŭi chihyŏngdo], in: Sin Pŏmsun et al: Neue Horizonte in der Yisang-Forschung [Yisang munhak yŏn‘gu-ŭi saeroun chip'yŏng], Seoul: Yŏknak, S. 15-141.

Sin Tongwŏn (2006): Hygiene, Medizin und Modernität in der koreanischen Gesellschaft im 20. Jahrhundert [20segi chŏnhu Han‘guk sahoe-ŭi uisaeng, ŭihak-gwa kŭndaesŏng], in: Chang Sŏk-man u.a.: Fragen nach dem Weg der Forschung zu der koreanischen Moderne [Han‘guk kŭndaesŏng yŏn’gu-ŭi kil-ŭl mutta], Seoul: Tolbaegae, S. 95-137.

Sin Yongha, Pak Myŏnggyu, Kim P'ildong (Hrsg.) (1995): Zum Verständnis der Sozialgeschichte Koreas [Han'guk sahoesa-ŭi ihae], Seoul: Munhakgwa chisŏngsa.

Sin Yongha (1999): Gründung und Aktivitäten der Modernisierungsverfechter [Kaehwap'adang hyŏngsŏng-gwa hwalttong], in: Koreanische Geschichte in 60 Bde. [Han‘guksa], Bd. 38: Konflikte zwischen Modernisierungsverfechter und Konservativen [Kaehwa-wa sugu-ŭi kalttŭng], hrsg. von Forschungsbeauftragte der koreanischen Geschichte, Seoul: Ch'ŏnse, S. 15-51.

Ders. (2009): Koloniale Industriepolitik des japanischen Imperiums und die Ökonomie der koreanischen Gesellschaft 1930-1945, [Ilje-ŭi sigminji kongŏp chŏngch'aek-gwa Han'guk sahoe kyŏngje, 1930-1945], in: Ders. et al: Kritische Betrachtungen zur Position der kolonialen Modernisierung [Sigminji kŭndaehwaron-e taehan pip’anjŏk sŏngch’al], Seoul: Nanam, S. 29-120.

Sŏ Chŏlwŏn (2012): Herausbildung der Geschichte von Sijo und das poetische Verständnis von Ch'oe Namsŏn [Sijosa-ŭi p'yŏnsŏng kwajŏng-gwa Ch'oe Namsŏn-ŭi siga insik], in: Forschung der Literaturgeschichte der koreanischen Nation [Minjok munhakssa yŏn‘gu], Vol. 49, 2012, S. 40-65.

Sŏ Chŏngju (1971): Die Sache mit Yisang [Yisang-ŭi il], in: Wŏlgan Chungang [Monatszeitschrift Chungang], Oktober 1971, Seoul, wieder abgedruckt in: Kim Yujung/Kim Ju-hyeon (Hrsg.): Yisang, 2009, S. 141-157.

Sŏ Chunsŏp (2000): Die koreanische Literatur der Moderne und die Gesellschaft [Han'guk kŭndae munhak-gwa sahoe], Seoul.

Sŏ Ŭnju (2006): Koordinatenachse für die Rezeption der fremdsprachlichen Literatur in den 1930er Jahren [1939nyŏndae oeguk munhak suyong-ŭi chwap’yo. segye/minjok, Literatur. t’alsikmin yŏk’ak jedo-rosŏ-ŭi han’guk kŭndae munhak-gwa t’alsigminssŏng], Seoul: Somyŏng.

Sŏn Chŏngmok (1996): Studie zur Urbanisierung in der Kolonialzeit Koreas [Ilje gangjŏmgi tosihwa gwajŏng yŏn‘gu], Seoul: Iljisa.

Sŏn Chŏngsu (2002): Geschichte der Literaturkritik in Korea [Han’guk kŭndae pip'yŏngsa], Seoul: Yŏlnak.

Sorensen, Clark (1999): National Identity and the Creation of the Category 'Peasant' in Colonial Korea, in: Shin, Gi-wook/Robinson, Michael (ed.): Colonial Modernity in Korea, Cambridge (Mass.) und London, 2004[2].

Stüssel, Kerstin (2006): Autorschaft und Autobiographik im kultur- und mediengeschicht-lichen Wandel, in: Ullrich Breuer/Beatrice Sandberg (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd.1: Grenzen der Identität und Fiktionalität, München: Iudicium, S. 19-33.

Usui Yosimi (2001): Geschichte der japanischen Literatur in der Taishō-Zeit [Ilbon taisyo munhaksa], aus dem Japanischen ins Koreanische übersetzt v. Ko Chaesŏk und Kim Hwangi, Seoul: Tongguk-Univerlag [Tonggukdaehakgyo ch'ulp'anbu].

Visser, Anthonya (2012): Körper und Intertextualität. Strategien des kulturellen Gedächtnisses in der Gegenwartsliteratur, Köln.

Wagner-Egelhaaf, Martina (2000): Autobiographie. Stuttgart: Metzler.

Dies. (2013): Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?, in: Dies. (Hrsg.) Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld: Aisthesis, S. 7-21.

Weber, Julia (2010): Das multiple Subjekt. Rundgang ästhetischer Subjektivität bei Fernando Pesooa, Samuel Beckett und Friederike Mayröcker. München: Wilhelm Fink.

Welsch, Wolfgang (2002): Unsere postmoderne Moderne. Berlin: Akademie Verlag.

Wenzel, Peter (Hrsg.) (2004): Einführung in die Erzähltextanayse, Kategorien, Modelle, Probleme, Trier.

Wŏn Yongsŏk (1980): Yisang, wie ich ihn zuletzt erlebte – anlässlich des 70. Geburtstages. [Nae-ga majimak pon Yisang], in: Munhaksasang [Literatur und Geist], Seoul, November 1980, wieder abgedruckt in: Kim Yujung/Kim Ju-hyeon (Hrsg.): Yisang, 2009, S. 166-175.

Wucherpfennig, Wolf (2009): Autobiographisches Schreiben und Identitätsarbeit., in: Grote, Michael/Sandberg, Beatrice (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd.3: Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge, München: Iudicium, S.272-279.

Yang Hanju (2005): Nachwort, Inhaber eines so großen Amtes wie Meer“, in: Yisang: „Mogelperspektive“, Graz: Droschl Literaturverlag, 2005, S. 163-175.

Dies. (2014): Das Sterben ist vollendet, die letzten Aufzeichnungen aber noch nicht - zu den Erzählungen Yisangs, in: Yisang: Betriebsferien und andere Umstände, Erzählungen, Graz: Drosch Literaturverlag, 2014, S. 209-220.

Yang Hŭijin (2010): Selbstmord und zerrissenes Selbstportrait in der japanischen Literatur [Chasalgwa Ilbon munhak sog-ŭi tchikkyŏjin chahwasang], in: Akutagawa Rhyūnoske u.a.: Erzählanthologie der sieben an Suizid verstorbenen japanischen Autoren [Ilbon chasal chakga 7in-ŭi taepyo sosŏlsŏ], aus dem Japnischen ins Koreanisch übersetzt von Yang Hŭijin, Seoul, 2010, S. 392-412.

Yang Hyŏna (2003): Die kulturelle Bedeutung der Familiengesetze in der Kolonialzeit [Sigminji sigi Han‘guk kajokppp-ŭi munhwasajŏk ŭimi], in: Kim Kuiok/Kim Tongno et al.: Studien zur Sozialgeschichte Koreas [Han'guk sahoesa yŏn‘gu], Seoul: Nanam, 2003, S. 229-252.

Yang Kiung (2004): Kim Okgyun und Fukuzawa Yukichi [Kim Okgyun-gwa Fukuzawa Yukichi], in: Sŏ Yŏnho et al.: Herausbildung der nationalen Identität bei den koreanischen Intellektuellen der Moderne [Han‘guk kŭndae chisigin-ŭi minjoktchŏk chaa hyŏngsŏng], Seoul: Sohwa, S. 71-94.

Yi Chinsun (1973): Yisang, zu der Zeit in Tokyo [Tongkyŏng sijŏl-ŭi Yisang], in: Sindonga [Neues Ostasien], Seoul, Januar 1973, wieder abgedruckt in: Kim Yujung/Kim Ju-hyeon (Hrsgg.): Yisang, 2009, S. 158-165.

Yi Chŏl (2008): Elf Liebesaffären, die Kyŏngsŏng erschütterten [Kyŏngsŏng-ŭl tuihŭn dŭn 11gaji yŏnae sagŏn], Seoul: Tasanbuks.

Yi Chongbŏm/Ch’oe Wŏngyu (Hrsg.) (1995): Quellenmaterial zur Einführung in die Geschichte der Neuzeit und Gegenwart Koreas [Charyo. Han‘guk kŭnhyŏndaesa ipmun], Seoul: Hyean.

Yi Chongdae (1996): Weltanschauung des modernen Ich - Modernismus der Lyriker der Gruppe Neun [Kŭndaejŏk chaa-ŭi segye insik - Kuinhoe siindŭl-ŭi modŏnisŭm], in: Gesellschaft für Sanghŏ-Literatur: Moderne Literatur und Gruppe Neun [Kŭndae munhak-gwa Kuinhoe], Seoul: Kip'ŭn saem, S. 47-75.

Yi Chŏngok (2000): Koreanische Unterhaltungsliteratur in den 1930er Jahre [1930nyŏndae Han’guk taejung munhak], Seoul: Kuk’ak charyowŏn.

Yi Chŏngsŏk (2009): Das Politische in der Literatur von Yisang [Yisang munhag-ŭi chŏngch'isŏng], in: Studien zu modernen Erzählungen [Hyŏndae sosŏl yŏn‘gu], Vol. 42, 2009, S. 369-395.

Yi Chunsik (2003): Migranten in der homogenen Nation. Die Sozialgeschichte der japanischen Auslandskoreaner [<tanil minjok>sog-ŭi iminjok. <chaeil chosŏnin>-ŭi sahoesa], in: Kim P'ildong/Chi Sŭngjong et al.: Studien zur Sozialgeschichte Koreas [Han'guk sahoesa yŏn‘gu], Seoul: Nanam, 2003, S. 253-273.

Yi Hŭigyŏng et al., Forschungsteam des suju + nŏmŏ (2005): Neue Frau, Kulturgeschichte der modernen Frau, gespiegelt in den Medien [Sinyŏsŏng. maech'e-ro pon kŭndae yŏsŏng p'ungsokssa], Seoul: Hankyŏre ch'ulp'an, 2. Aufl., 2007.

Yi Kyŏngdon (2007): Chae Mansik und der Ursprung der Sasosŏl [Chae Mansik-gwa sasosŏl-ŭi kiwŏn], in: Pangyo-Forschung zur Sprache und Literatur, Vol. 22, 2007. S. 203-227.

Yi Kyŏnghun (2000): Yisang, The Percing Rhetoric [Yisang, ch'ŏlch'ŏn-ŭi susahak], Seoul: Somyŏng.

Yi Kyŏnghun (2004): Yobo, mobo, kubo - Alltag in der Kolonie, Mode in der Kolonie [Yobo,mobo, kubo – sigminji-ŭi sam, sigminji-ŭi p‘aetsyŏn], in: Forschungsteam Korean Studies der University Yeonse (hrsg.): Alltagsleben unter der Kolonialzeit in Korea [Ilje-ŭi sigmin jibae-wa ilsang saenhwal], Seoul: Hyean, S. 189-231.

Yi Kyŏnghun (2005): Gelbe Haut, gelbe Maske [Noran p'ibu noran k'amyŏn], in: Sanghŏ Forschungsverband (Hrsg.): Koreanische Literatur und Postkolonialismus [Han'guk munhak-gwa t'alsing-minjuŭi], Seoul, S. 11-42.

Yi Kyusu (2011): Forschung zu "Japaner in Chosŏn der Kolonialzeit" und "Position der kolonialen Ausbeutung" [Chaejo ilbonin yŏngu-wa sigminji sut'alnon], in: Ilbonyŏksayŏngu (Forschung zur Geschichte Japans), Vol. 33, Seoul, 2011, S. 143-171.

Yi Ŏryŏng (1955): Studie zu Yisang [Yisang-non], in: Munridae hakbo [Studienzeitschrift der Geisteswissenschaft], Seoul National-Universität, Vol. 3, Seoul, Sept. 1955, wieder abgedruckt in: Kim Yunsik [Hrsg.]: Aufsatzsammlung der Yisang-Studien. Bd.4. Seoul: Munhaksasangsa, 1995, S. 31-58.

Yi Sangch'an (2009): Der Kurzhaar-Schnitt und die Modernität [Tanbal-gwa kŭndaesŏng], in: Kong Cheuk et al.: Koreanische Geschichte in der Diskussion [Nonjaeng-ŭro iknŭn hangukssa], Seoul: Yŏksabip'yŏngsa, S. 22-30.

Yi Songhŭi (1994): Studie zum Diskurs der Frauenemanzipationsbewegung in den 1920er Jahren [1920nyŏndae yŏsŏng haebangnon-e kwanhan yŏn‘gu], in: Geschichtswissenschaft in Pusan [Pusansahak], Vol.25, No.2, 1994, S. 81-120.

Yi Sŏnguk (2004): Koreanische Literatur der Neuzeit und die Kultur der Stadt [Han‘guk kŭndaemunhak-gwa tosi munhwa], Seoul: Munhwagwahaksa.

Yi Sŭngbok (1995): Essaystische Charateristika von Ki und Sŏl am Beispiel Yi Kyubo [Ki-wa sŏl-ŭi sup'ilmunaktchŏk sŏnggyŏk - Yi Kyubo-ŭi chakp'um-ŭl chungsim-ŭro], in: Aufsatzsammlung des Instituts für den Koreanisch-Unterricht [Han‘guk kugŏgyouk yŏn‘guhoe nonmunjip], Vol. 55, 1995, S. 1-23.

Yi Taesuk (2002): Bekenntnisliteratur und das Subjekt der Frau am Beispiel Kim Myŏngsun [Kobaekch'e munhak-gwa yŏsŏng chuch'e - Kim Myŏngsun-ŭl chungsim-ŭro], in: The Korean Language and Literature, Vol. 26, 2002, S.309-330.

Yi Yunjŏng (2006): Tendenz der Eugenik in den 1920er Jahren und Yi Kwangsus Ansichten zur Reform der Nation [1920nyŏndae usaenghag-ŭi tonghyang-gwa Yi Kwangs-ŭi minjok kaejoron], in: Skript zur interantionalen Konferenz der Koreanisten in Kyushu vom 1.-6. August 2006, S. 298-312.

Yu Chŏng (1981): Yisangs Studienzeit [Yisang-ŭi hakch'ang sijŏl]. Ein Interview, geführt und geschrieben von Yu Chŏng mit Oosūmi Yachiro, Geschäftsführer des Oosūmi-Architektenbüros in Fukuoka in Japan und Wŏn Yongsŏk, Chef der Firma Hyein Großmaschinen und Vorsitzender der Zeitung der Ökonomie Koreas am 02.05.1981 im Hotel New Town in Seoul, abgedruckt in: Munhak sasang [Literatur und Geist], Seoul, Juni-Ausgabe 1981, wieder abgedruckt in: Kim Yujung/Kim Ju-hyeon (Hrsg.): Yisang, 2009, S. 365-377.

Yu Sŏnyŏng (2006): Modernität der gelben Kolonie und Amerikanisierung [Hwangsaek sigminji-ŭi kŭndaesŏng-gwa amerikanaijeisyŏn], in: Chang Sŏkman et al.: Fragen nach dem Weg der Forschung zu der koreanischen Moderne [Han'guk kŭndaesŏng yŏn'gu-ŭi kir-ŭl mutta], Seoul: Tolbaegae, S. 253-292.

Yun T'aeyŏng (1962): Yisang, der sich Vielesser nannte [Chasini kŏndamgaradŏn Yisang], in: Hyŏndaemunhak [Moderne Literatur], Seoul, Dezember-Ausgabe 1962, wieder abgedruckt in: Kim Yujung/Kim Ju-hyeon (Hrsg.): Yisang, 2009, S. 48-53.

Yun Yŏt'ak (1994): Die Manierismus-Debatte in den 1930er Jahren und ihre Bedeutung [1930nyŏndae kigyojuŭi nonjaeng-ŭi chŏngae-wa kŭ ŭimi], in: Aufsätze zur Forschung des Koreanisch-Unterrichts [Han'guk kugŏ kyoyuk yŏn'guhoe nonmunjip], Vol. 52, 1994, S. 1-20.

Ders. (2002): Poetik als geschichtliches und gesellschaftliches Handeln – Wandeln der Poetik Kim Kirims [Yŏksajŏk, sahoejŏgin silch'ŏn-ŭrosŏ-ŭi siron - Kim Kirim munhag'non-ŭi sŏnt'aek-gwa pyŏnmo], in: Yun Yŏt'ak (Hrsg.): Kim Kirim. Literaturkritik [Kim Kirim. Munhak pip'yŏng], Seoul: P'urŭnsasang, 2002, S. 509-530.

Zima, Peter V. (2000): Theorie des Subjekts, Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne, Tübingen, Basel: A. Francke Verlag.

Ders. (2001): Das literarische Subjekt, Zwischen Spätmoderne und Postmoderne, Tübingen, Basel: A. Francke Verlag.

Zipfel, Frank (2001): Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin.

Ders.: Autofiktion, in: Lamping, Dieter (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart, 2009, S. 31- 36

Ders. (2009): Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? in: Winko, Simone/Fotis, Jannidis/Lauer, Gerhard (Hrsg.): Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomenen des Literarischen, Berlin (u.a.).

Zöllner, Reinhard (2006): Geschichte Japans von 1800 bis zur Gegenwart. Paderborn.

Online-Literatur

Großlexikon der Nationalen Kultur Koreas [minjomunhwadaebaikgwa]; http://terms.naver.com/list.nhn?cid=44621&categoryId=44621&categoryType=dictionary

Großlexikon der Nationalen Kultur Koreas [minjomunhwadaebaikgwa]: http://terms.naver.com/entry.nhn?cid=1594&docId=795692&categoryId=1594

http://100.daum.net/encyclopedia/view.do?docid

http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/vorlesungen/schluessel-texte/XIII%20s%C3%BCskind.pdf.

Anhang: Originalzitate aus der koreanischen Literatur

O-Zitat Nr. 1
지금까지 국문학계는 자전적 소설을 중요한 범주로 다루지 않았는데, 그것은 이러한 문학이 순수 허구적인 문학보다 열등하며 문학적 가치 해석에서, 자전적인가, 의 여부는 그다지 중요하지 않다고 생각해왔기 때문이었다.

O-Zitat Nr. 2
„<이상의 이러한 주체의 해체는 조선의 근대정신이 처음으로 붕괴되었다는 것을 의미하는 것이라고…> 이를 당시 반복해서 말해본다면 이광수 씨의 <무정>이나 최남선 씨의 <해에게서 소년에게>라는 작품으로서 처음으로 서구적 의미에 있어서의 근대정신이 우리 조선에 막연히 대변되었고 김동인 씨의 자연주의나 이기영 씨의 유물주의나 박종화 씨의 낭만주의로서 그렇게 막연히 대변된 우리의 근대정신이 처음으로 자연주의니 유물주의니 낭만주의니 하는 구체적인 형태로써 (…) 하나는 인간성의 상실로, 하나는 현실도피로 각각 불행한 결과를 가져오게 되자 여기에서 근대 정신에 대한 회의가 발생되었던 것이다. 이태준, 유진오, 안회남, 박태원, 김남천, 이효석 제씨의 의의는 이러한 정신사적인 견지에서 얼마든지 해석되는 것이다. 이러한 근대 정신에의 회의가 최명익 씨가 자기 분열로 분열상극케 되어 드디어 이상의 주체의 해체로써 우리의 근대정신은 한 붕괴의 영역에 도달되었다고 볼 수 있는 것이다.“

O-Zitat Nr. 3
그러므로 이상의 해체된 주체의 분신들은 서구적인 의미에 있어서의 근대정신이 이를 영도해 나아갈 민족직인 주체가 붕괴된 것을 말하는 것이며 이러한 붕괴는 우리의 근대 정신의 최초의 해체를 의미하는 것이다. 이상이라는 하나의 완전한 시인도 작가도 못 되는 일개의 특이한 에세이스트가 가진 문학사적인 의의는 바로 이러한 곳에 있었던 것이다.

O-Zitat Nr. 4
„그(김옥균)는 구미의문명이 일조일석의 것이 아니고 열국간 경쟁적 노력에의한 점진 결과로 기다세기 幾多 世紀를 요한 것이었는데, 일본은 한 대代 동안에 그것을 달성한 양 깨달았다. 그리하여 그는 자연 일본을 모델로 청하여 백방으로 분주하였던 것이다.

O-Zitat Nr. 5
대저 국교, 국학, 국어, 국문, 국사는 혼魂에 속하고, 전곡, 졸승, 성지, 함선, 기계는 백魄에 속하는 것이다. 그런데 혼의 모양됨은 백에 따라서 죽고 사는 것이 아니다. 그러므로 국교, 국사가 망하지 않으면 그 나라는 망하지 않는 것이다. 오호라, 한국의 백은 이미 죽었으나 소위 혼은 살았는가 죽었는가.

O-Zitat Nr. 6
찬란한 옛 문화를 잊어버린 차대의 우리는 너무도 외래의 문화를 수입하기에 급급하였다 [...] 우리의 생명수였던 우리의 문학을 찾아 우리의 명패를 빛내고자 한다.

O-Zitat Nr. 7
경성을 비롯하여 오는 6 월 10 일 정오에 때의 기념이라는 새로운 사업을 실행할 예정인데, 당일 정오의 오포소리가 나는 것을 한 표준으로 하여 시내 각 공장에서는 일제히 기적을 불게 할 터이며, 기타 교회에서는 종을 이용하여 사람을 모으는 설비가 있는데는 그때에 종을 울리게 하고, 도청과 부청에서는 때의 선전을 기념하기 위하여 선전 인쇄물을 배부하고 보통학교와

소학교에서는 그 시간을 표준으로 하여 때에 대한 이야기를 강연하며, 또 때의 창가를 지어 그 노래를 부르게 하여 6 월 10 일 정오를 기념하여 해마다 한 번씩 이날을 표준으로 하여 때에 대한 관념을 일으키게 하려는 목적인데, […]. 경성에는 날마다 오정이 되면 오포를 놓아서 시간의 통일을 도모하는 터이나 그때를 놓치면 시계를 교정하기 곤란한 폐단이 적지 아니하므로 경성부에서는 전기 회사에 부탁하여 날마다 전등을 켜는 시간과 끄는 시간을 일정하게 하여 전등불을 보고 시간을 짐작하는 데 편리하도록 교섭할 터이더라.

O-Zitat Nr. 8
[...] 여자가 그 부모의 교훈명령에 따르지 않고 아내가 그 남편에게 복종하지 않는다면 일가의 질서나 평화는 결코 보존되지 않을 것이다."

O-Zitat Nr. 9
生物學上으로는 父子나 母子의 血統이 그 子女에게 미치는 影響은 마찬가지일 것이외다. 가령 才知라든지 剛勇이라든지 寬大라든지, 敏感이라든지, 기타 모든 美質이 子女에게 遺傳하는 同時에 無才라든지... 奸巧라든지, 放蕩이라든지, 偏狹이라든지 하는 惡質도 子女에게 遺傳하는 것이외다. 그러므로 爲先 婚姻하려는 者의 血統을 調査할 必要가 있지요.

O-Zitat Nr. 10
改造! 이것은 오천년 간, 참혹한 포탄 중에서 신음하던 인류의 부르짖음이요. 해방! 이것은 累千年 암암한 방중에 갇혀 있던 우리여자의 부르짖음입니다. (...) 무엇무엇 할 것 업시 통트러 사회를 개조하여야겠습니다. 사회를 개조하랴면 먼저 사회의 원소인 가정을 개조하여야 하고 가정을 개조하랴면 먼져 가정의 주인된 여자를 해방하여야 할 것은 물론입니다.

O-Zitat Nr. 11
게집ᄋᆡ라ᄂᆞᆫ 거슨 시집가셔 아들ᄯᆞᆯ 낫코 시부모 셤기고 남편을 공경ᄒᆞ면 그만이니라" 하는 아버지의 말에 "그거슨 녯날 말이야요. 지금은 게집ᄋᆡ도 사ᄅᆞᆷ이라 ᄒᆡ요. 사ᄅᆞᆷ인 이상에는 못할 거시 업다고 ᄒᆡ요. 사ᄂᆡ와 ᄀᆞᆺ히 돈도 버를 수 잇고 사ᄂᆡ와 ᄀᆞᆺ히 벼슬도 할 수 잇셔요. 사ᄂᆡ ᄒᆞᄂᆞᆫ 거슨 무어시든지 ᄒᆞᄂᆞᆫ세상이야요.

O-Zitat Nr. 12
Unser Denken [uriŭi sasang], S.112: 사랑을떠나서는貞操가 업습니다. 그러고貞操는 愛人의 對한 他律的道德觀念이 아니고 愛人에 對한 感情과 想像力의 最高調化한 情熱인 고로 사랑을 떠나서는 貞操의 存在를 他一方에서 求할수 업는 本能的 感情입니다. 그럼으로 만일 愛人에 대한 사랑이 식어진다하면 同時에 貞操觀念도 업서질것입니다. (...) 貞操는 결코 道德도 안이오 단지사랑을 白熱化식히는 戀愛意識의 最高絶頂임니다. (...) (對象者가變하고 안이하는데는 아모像觀이 업슴)

O-Zitat Nr. 13
朝鮮 男性 心思는 異常하외다. 自己는 貞操觀念이 없으면서 妻에게나 一般 女性에게 貞操를 要求하고 또 남의 貞操를 빼아실냐고 합니다. 西洋에나 東京 사람쯤 하더라도 내가貞操觀念이 업스면 남의貞操觀念 업난 거슬 理解하고 尊敬합니다.

O-Zitat Nr. 14
在來의모든制度와傳統과觀念에서 멀니떠나 生命에대한淸新한 意味를 換起코저하는女子에게는 무엇보다도몬저 우리들의 人格과 個性을 無視하는 在來의性道德에대하여 熱烈히 反抗치안을수 업습니다. 그래서 우리들가운데는 입센이나 엘렌케이의 思想을 絶對의信條로알며쪼차서 今後로 性的新道德을 위하여 만히힘써줄 自覺있는 女子가 만히날줄암니다.

O-Zitat Nr. 15
우리 나라에 모더니즘이 들어오기 시작한 것은 1924 년 무렵이다. 고한용(高漢容)이 <싸싸 이슴>(開闢, 51 호)·<서울 왓든 싸싸이스트의 이약이>(개벽, 52 호)·<다다? 다다!>(동아일보, 1924.11.24.)·<잘못 안 싸싸>(동아일보, 1924.12.1.) 등의 글을 발표하였다. 양주동(梁柱東)은 <정오 이·삼 正誤二三>(朝鮮文壇, 12 호)에서 이미지즘의 개념과 문학적 성격을 소개하고 있다. 1926 년 ≪학조 學潮≫지에는 정지용(鄭芝溶)의 모더니즘적인 시 <슬픈 인상화(印象畫)>와 <파충류동물 爬蟲類動物> 등이 실렸으나, 모더니즘이 하나의 문학적 조류로서 확립된 것은 1930 년대이다. 모더니즘 이론들을 가장 많이 받아들여 소개한 이는 김기림(金起林)과 최재서(崔載瑞)이다.

O-Zitat Nr. 16
모더니즘 (modernism): 철학. 미술. 문학상으로 기성도덕이나 전통적 권위에 반항하여 자유,평등, 그리고 시민생활이나 기계문명을 구가하는 사상상, 예술상의 주관주의적 풍조를 말하며, 미래파.표현주의.다다이즘.초현실주의.주지주의 등을 포괄한다.

O-Zitat Nr. 17
구인회 작가여 용감하여라. 민중도 생각하여라 하는 것들은 참으로 무엇에 그렇게 놀랜 사람들인지 알 수가 없다. 우리도 그만한 민중관념 그만한 자기 반성에 게을리하지 않는다. 그냥 막연히 민중 운운한다고 지금은 수가 아니다.

O-Zitat Nr. 18
'모더니즘'은 두개의 부정을 준비했다. 하나는 '로맨티시즘'과 세기말 문학의 말류인 '센티멘탈 로맨티시즘'을 위해서이고 다른 하나는 경향파 시의 내용편중을 위해서였다.

O-Zitat Nr. 19
二十世紀는 이마지스트에서 시작되였던 것이다. 佛蘭西에서는 立體詩의 試驗 以後 다다, 超現實派에, 이태리의 未來派 등에 二十世紀文學의 徵候가 나타났다. 朝鮮에서는 모더니스트들에 이르러 비로서二十世紀의 文學은시작되였다고 나는 본다.

O-Zitat Nr. 20
"朝鮮에 있어서의 지금까지의 新文化의 <코-쓰>를 한마디로써 要約한다면 그것은 <近代>의 模倣이였다. 模倣이라는 말이 誤解될 염려가 있다고 하면 <近代>의 追求였다."

O-Zitat Nr. 21
우리가 開化 當初부터 그렇게 熱心으로 追求해오던 <近代>라는 것이 그 自體가 한 막다른 골목에 부딪쳤다는 것이 바로 그일 [當場의 問題]이다. 그리하여 <르네상스>이래 지금까지도 近代 社會를 꿰뚫고 내려오던 指導原理는 그것에서 演繹할 수 있는 모든 答案을 끄집어 내놓아 보였다. 그래서 얻은 最後의 解答이라는 것이 結局은 近代라는 것은 이 이상 발 하나 옮겨 놓을 수 없는 狀態에 다달았다는 深刻한 印象이다. 파리의 落城으로써 가장 象徵的으로 表現된 困惑이 바로 그것이다. [...] 最近 10 년간 우리가 끌어들인 여러가지 思想 모더니즘, 휴머니즘, 行動主義, 主知主義 등등은 어찌 보면 戰後 歐羅巴의 하잘 것없는 呻吟소리였으며 近代 그것의 末期的 痙攣이나 아니였든가?.

O-Zitat Nr. 22
全詩壇的으로 보면 그것은 前代의 傾向派와 <모더니즘>의 綜合이였다. 사실로 <모더니즘>의 末境에 와서는傾向派 系統의 詩人 사이에도 말의 價値의 發見에 의한 自己反省이 <모더니즘>의 自己批判과 거이 때를 같이 하야 일어났다고 보인다. (...) 그래서 詩壇의 새 進路는 <모더니즘>과 社會性의 綜合이라는 뚜렷한 方向을 찾었다. 그것은 나아가야할 오직 하나인 바른 길이었다.

O-Zitat Nr. 23
신문학이 서구적인 문학장르 -구체적으로는 자유시와 현대소설-를 채용하면서부터 형성되고, 문학사의 모든 시대가 외국문학의 자극과 영향과 모방으로 일관되었다 하여 과언이 아닐 만큼 신문학사란 이식문화의 역사다. 그런만치 신문학의 생성과 발전의 각 시대를 통하여 영향받은 제 외국문학의 연구는 어느 나라의 문학사상의 그러한 연구보다도 중요성을 띠는 것으로, 그 길의 치밀한 연구는 곧 신문학의 태반의 내용을 밝히게 된다.

O-Zitat Nr. 24
무엇이 조선의 근대문학이냐 하면 물론 근대정신을 내용으로 하고 서구문학의 장르를 형식으로 한 조선의 문학이다.

O-Zitat Nr. 25
이러한 것이 항상 한 문화 혹은 문학이 외래의 문화를 이입하는 방식이며, 새로운 문화의 창조는 좋은 의미이고 나쁜 의미이고 간에 양자의 교섭의 결과로서의 제 3 의 者를 선출하는 방향을 걷는다.

O-Zitat Nr. 26
동양제국과 서양의 문화교섭은 일견 그것이 순연한 이식문화사를 형성함으로 종결하는 것 같으나, 내재적으로는 또한 이식문화사 자체를 해체하려는 과정이 진행되는 것이다. 즉 문화 이식이 고도화되면 될수록 반대로 문화창조가 내부로부터 성숙한다.

O-Zitat Nr. 27
신문학의 성생과 발전에 있어 조선 재래의 문화가 정히 이러한 형식으로부터 신문학의 창조와 관계한 것이다. 그것은 신문학을 외국문학으로부터 구별하는 형식이 되고 또한 내용도 되는 것이다. 신문학은 고유한 가치를 새로운 창조 가운데 부활시키는 문화사의 한 영역이다. 신문학이 한문으로부터의 해방에서 출발한 것은 동시에 언문문화에의 복귀에서 출발했음을 의미한다. 그것은 단지 언어로서의 언문문화에 그치는 것이 아니라 정신으로서의 언문문화로 살아나는 데 신문학사가 전통을 간과할 수 없는 이유가 있다.

O-Zitat Nr. 28
엘리자베드는 자기 생각만 연속으로 하였다. 스스로 알지는 못하였으나 어떤 회전기 위기 앞에 선 그는 산후의 날카로운 머리를 써서 꽤 똑똑한 해결을 얻을 수 있었다. ,그렇다! 나도 시방은 강한 자다. 자기가 약한 것을 자각한 그때에는 나도 한 강한 자이다. (...) 이 누리의 설움, 아니 설움뿐 아니라 모든 불만족, 불평들이 모두 어디서 나왔는가? 약한데서! (...) 그렇지만 강한 자가 되려면은? (...), "그렇다! 내 앞길의 기초는 이 사랑!" 그는 이불을 차고 일어나 앉았다. 그의 앞에는 끝없는 넓은 세계가 벌려 있었다. 누리에 눌리어 살던 그는 지금은 그 위에 올라섰다. 그의 입에는 온 우주를 쳐누른 기쁨의 웃음이 떠올랐다.

O-Zitat Nr. 29
아무리 그렇드래도, 나 자신의 그와같이 적고 속스런 인간을, 문학적으로 승화되지 못한 한낱 시정적인 사실이요 족히 진실과는 거리가 먼 나의 정신상의 나체 그대루를, 그대로 갖다가 이런 모양으로 문학 속에 담어서 어엿이 남의 면전에다 내놀 까닭이야 없는게 아닌가? 정녕코, 이지음 내가 문학의 내용 세계에 있어서 이윽고 빠져가며 있는 스람프에 대한 무의식한 자포자기요, 그 악질한 악화가 아닐른다 싶우다. 작품이 부지럽시 신변답사로 기울고 있었다. 일찍이 돌려다 본 적도 없고, 돌려다 보려고도 않던, 소위 사소설에의 접근이었다. (...) 본디 니힐한 병폐가 있는 내가 또한가지 사도에 탐혹을 하다니, 생각하면 한심한 노릇이다.

O-Zitat Nr. 30
[...] 본격소설은, 심경소설이나 그러한것에 비야햐 훨신 큰 세계를 가지고 잇다. 그취재범위의 광범함, 내용의 다양성, 그러한 것에 잇서 도저히 사소설류의 따러 미칠바이 아니다. 그러나 이른바 신변소설이라는 것은 그 세계야 좁은 것임은 틀림업스나, 그대신에 그곳에는 <기피>라는 것이 잇는것이 아닌가.

O-Zitat Nr. 31
어떠한 걸출한작가에게 잇서서라도 그가 참말 자신을 가져쓸수잇는것은 究竟, 평소에자기가 익히보고, 익히듯도, 또 익히늣기고한, 그러한 세계에 한할 것이다.
특히 한 작가가, 창작에 잇어서의 <심리해부>의 수련을 위하여서는, 가히 심경소설제작을 꾀함보다 더 나흔자 업슬것이다. 혹 어떠한이들은, 사소설이란 그러케도 容易히 제작되는거나가티 생각하려 드는 경향이 잇스나, 그것은 얼픽 그러한듯 하면서도, 그게 올치 안타. 자기의일을, 자기가 관여한일을 쓰기란, 결코 그러케 容易한 것이 아니다.
사실, 한작가가 진리를 굽히지 안키위하여, 자기자신의그리 아름다웁지안흔 <발가숭이>를 그대로 내놀수 잇다면, 그는 그 태도에 잇서서만이라도, 이미 한개의 훌륭한 작가인 것이다.

O-Zitat Nr. 32
개인적인 것을 공적인 것으로 바꾸어 버리는 그의 사고방식은 글쓰기 자체가 그의 삶의 실천 그대로임을 말해주는 것이다. 이점에서 <날개>, <종생기> 등을 포함한 그의 모든 글쓰기란 일종의 사소설적인 것으로 볼 수 있다. 글쓰기를 택함으로 그것에 의한 인생의 실천으로 삼는 행위가 이상문학에서 비로소 의식화된 셈이다.

O-Zitat Nr. 33
二十三年만에 돌아와보았드니 如前히 가난하게들 사십디다. 어머니는 내다님과 어리띄를 접어 주섰읍니다. 아버지는 내 모자와 洋服저고리를 걸기 爲한 못을 박으섰음니다. 동생도 다 자랐고 망내 누이도 새악시꼴이 단단이 백였습니다. 그렇것만 나는 돈을 벌줄 몰읍니다. 어떻게하면 돈을 버나요. 못법니다. 못법니다.

O-Zitat Nr. 34
그것은 결핵이 좀먹는 육체와의 싸움과 정신을 좀먹는 일제강점기의 서울이라는 지역적. 시대적조건으로부터의 탈출에 다름아닌 것이다. 이를 그는 망명이라 불렀다.“

O-Zitat Nr. 35

行路

기침이 난다. 空氣속에空氣를힘들여배앝아놓는다. 답답하게걸어가는길이내스토오리요.
기침해서찍는句讀를 심심한空氣가주물러서삭여버린다. 나는
한章이나걸어서鐵路를건너지를적에그때누가내經路를디디는이가있다.
아픈것이匕首에베어지면서鐵路와열十字로어울린다. 나는무너지느라고기침을떨어뜨린다.
웃음소리가 요란하게나더니自嘲하는表情위에독한잉크가끼얹힌다. 기침은
思念위에그냥주저앉아서떠든다. 기가탁막힌다.

O-Zitat Nr. 36
나는 지금 희망한다 그것은 살겟다는 희망도 죽겟다는 희망도 아모것도안이다. 다만 이무서운 기록을 다써서 맞초기 전에는 나의 그 최후에 내가 차지할 행운은 찾자와 주지 말앗스면 하는 것이다. 무서운 기록이다. 펜은 나의 최후의 칼이다.

O-Zitat Nr. 37
파라마운트 회사 상표처럼 생긴 도회 소녀가 나오는 꿈을 꿈니다. 그러다가 어느 사이에 도회에 남겨 두고 온 가난한 식구들을 꿈에 봅니다. 그들은 포로들의 사진처럼 나란히 늘어섭니다. 그리고 내게 걱정을 시킵니다. 그러면 그만 잠이 깨어버립니다.

O-Zitat Nr.38
나는 모든 것을 잊어버리지 않으면 아니된다. 나 자신을 暗殺하고 온 나처럼, 내가 나답게 행동하는 것조차도 禁止되지 않으면 아니된다. <세르빵>을 꺼낸다. 아뽈리네르가 즐겨쓰는 테에마 小說이다 <暗殺당한 詩人> [...]

O-Zitat Nr. 39
소하! 나에게는 예술의 길을 걷는데 소위 후견인이 너무 없었습니다. (...) 나에게는 가장 적은 <지킬 박사>와 훨씬 많은 <하이드 씨>를 소유하고 있다고 고백하고 싶습니다. (...) 일상생활의 중압이 이 나에게 교양의 도태를 부득이하게 하고있으니 또한 부득이 나의 빈약한 이중성격을 <지킬 박사>와 <하이드 씨>에서 <하이드 씨>와 <하이드 씨>로, 이렇게 진화시키고 있습니다.

O-Zitat Nr. 40
왜 미쳤다고들 그러는지 대체 우리는 남보다 수십 년씩 떨어져도 마음 놓고 지낼 작정이냐. 모르는 것은 내 재주도 모자랐겠지만 게을러빠지게 놀고만 지내던 일도 좀 뉘우쳐보아야 아니하느냐. 여남은 개쯤 써보고서 시 만들 줄 안다고 잔뜩 믿고 굴러다니는 패들과는 물건이 다르다. 이천 점에서 삼십점을 고르는데 땀을 흘렸다. 31 년 32 년 일에서 용대가리를 떡 끄내어 놓고 하도들 야단에 배암 꼬랑지커녕 쥐꼬랑지도 못 달고 그만두니 서운하다. 깜빡 신문이라는 답답한 조건을 잊어버린 것도 실수지만 이태준, 박태원 두형이 끔찍이도 편을 들어준데는 절한다. 철- 이것은 내 새 실의 암시요 앞으로 제아무에게도 술하지 않겠지만 호령하여도 에코가 없는 무인지경은 딱하다. 다시는 이런 - 물론 다시는 다른 방도가 있을 것이고 위선 그만둔다. 한동한 조용하게 공부나하고 딴은 정신병이나 고치겠다."

O-Zitat Nr. 41
부모님이 너희들의 연애를 쾌히 인정하려 들지 않은 까닭이다. 제 자식들의 연애가 정당했을 때 부모는 그 연애를 인정해 주어야 할 뿐만 아니라 나아가서는 그 연애를 좋게 지도할 의무가 있을 터인데-. 불행히 우리 어머니 아버지는 늙으셔서 그러실 줄을 모르신다. 네게는 이런 부모를 설복할 심경의 여유가 없었다. 그냥 행동으로 보여주는 밖에는 없었다.

O-Zitat Nr. 42
암만해도 나는 19 세기와 20 세기 틈사구니에 끼워 졸도하려 드는 무뢰한인 모양이오. 완전히 20 세기 사람이 되기에는 내 혈관에 너무도 많은 19 세기의 엄숙한 도덕성의 피가 위협하듯이 흐르고 있고 그려. 이곳 34 년대의 영웅들은 과연 추호의 오점도 없는 20 세기 정신의 영웅들입디다. 도스토옙스키는 그들에게는 오직 선조에 지나지 않는다는 것을 그들을 생리를 가지고 생리하면서 완벽하게 살으오. 그들은 이상도 역시 20 세기의 스포츠맨이거니 하고 오해하는 모양인데 나는 그들에게 낙망을(아니 환멸)을 주지 않게 하기 위하여 그들과 만날때 오직 20 세기를 근근히 포즈를 써 유지해 보일 수 있을 따름이구려!

O-Zitat Nr. 43
기인동안잠자고 짧은동안 누엇든것이 짧은동안 잠자고 기인동안 누엇섯든그이다 네시에 누으면 다섯 여섯 일곱 여덜 아홉 그리고아홉시에서열시까지 리상-나는 리상이라는 한우수운 사람을 아안다 물론 나는 그에대하야 한쪽보려하는 것이거니와-은 그에서 그의하는일을

떼여던지는것이다. 태양이 양지짝처럼나려쪼이는 밤에 비를 퍼붓게하야 그는 레인코오트가 업스면 그것은 엇쩌나하야 방을 나슨다.

O-Zitat Nr. 44
거울에 열린 들창에서 그는 리상-이상히 이 이름은 그의 그것과 똑같거니와-을 만난다 리상은 그와 똑같이 운동복의 준비를 차렸는데 다만 리상은 그와 달라서 아무것도 하지 않는다 하면 리상은 어디 가서 하루 종일 있단 말이오 하고싶어한다.

O-Zitat Nr. 45
어떤 방에서 그는 손가락 끝을 걸린다. 손가락 끝은 질풍과 같이 지도 위를 걷는데 그는 마안흔 은광을 보았건만 의지는 걷는 것을 엄격케한다. 왜 그는 평화를 발견하였는지 그에게 묻지 않고 으레한 K 의 바이블 얼굴에 그의 눈에서 나온 한 조각만의 보자기를 한 조각만 덮고 가버렸다.

O-Zitat Nr. 46
남아있는 박명의 영혼 고독한 저고리의 폐허를 위한 완전한 보상 그의 영적 산술 그는 저고리를 입고 길을 길로 나섰다. 그것은 마치 저고리를 안 입은 것과 같은 조건의 특별한 사건이다. 그는 비장한 마음을 가지기로 하고 길을 그 길대로 생각끝에 생각을 겨우겨우 이어가면서 걸었다. 밤이 그에게 그가 갈만한 길을 잘 내어주지 아니하는 협착한 속을 - 그는 밤은 낮보다 빽빽하거나 밤은 낮보다 되다랗거나 밤은 낮보다 좁거나 하다고 늘 생각하여 왔지만 그래도 그에게는 별일 별로 없이 좋았거니와 - 그는 엄격히 걸으며도 유기된 그의 기억을 안고 초초히 그의 뒤를 따르는 저고리의 영혼의 소박한 자태에 그는 그의 옷깃을 여기저기 적시어 건설되지도 항해되지도 않은 한 성질 없는 지도를 그려서 가지고 다니는 줄 그도 모르는 채 밤은 밤을 밀고 밤은 밤에게 밀리우고 하여 그는 밤의 밀집부대의 속으로 속으로 점점 깊이 들어가는 모험을 모험인 줄도 모르고 모험하고 있는 것 같은 것을 그에게 있어 아무것도 아닌 그의 방정식 행동은 그로 말미암아 집행되어 나가고 있었다.

O-Zitat Nr. 47
인류가 아직 만들지 아니한 글자가 그 자리에서 이랬다 저랬다 하니 무슨 암시이냐가 무슨 까닭에 한 번 읽어 지나가면 도무소용인 글자의 고정된 기술방법을 채용하는 흡족지 않은 버릇을 쓰기를 버리지 않을까 그는 생각한다. 글자를 제것처럼 가지고 그 하나만이 이랬다 저랬다 하면 또 생각하는 것은 사람 하나, 생각 둘, 말 글자 셋, 넷, 다섯, 또 다섯, 또또 다섯, 또또또 다섯, 그는 결국에 시간이라는 것의 무서운 힘을 믿지 아니할 수는 없다. 한 번 지나간 것이 하나도 쓸데 없는 것을 알면서도 하나를 버리는 묵은 짓을 그도 역시 거절치 않는지 그는 그에게 물어보고 싶지 않다. 지금 생각하는 것이나 지금 가지는 글자가 이따가 가질 것 하나 하나 하나에서 모두씩 못쓸 것인 줄 알았는데 왜 지금 가지느냐. 안 가지면 그만이지 하여도 벌써 가져 버렸구나. 벌써 가져 버렸구나. 벌써 가졌구나. 버렸구나. 또 가졌구나.

O-Zitat Nr. 48
백지와 색연필을 들고덧문을 열고 문 하나를 연 다음 또 문하나를 연 다음 또 열고 또 열고 또 열고 또 열고 인제는 어지간히 들어왔구나 생각하는 때쯤 하여서 그는 백지 위에다 색연필을 세워놓고 무인지경에서 그만이 하다가 그만두는 아름다운 복잡한 기술을 시작하니 그에게는 가장 넓은 이 벌판이 밝은 밤이어서 가장 좁고 갑갑한 것인 것 같은 것은 완전히 잊어버릴 수 있는 것이다. 나날이 이렇게 들어갈 수 있는 데 까지 들어갈 수 있는 한도는 잠점 늘어가니 그가 들어갔다가는 언제든지 처음 있던 자리로 도로 나올 수는 염려 없이 있다고 믿고 있지만 차츰 차츰 그렇지도 않은 것은 그가 알면서도는 그러지는 않을 것이니까 그는 확실히 모르는 것이다.

O-Zitat Nr. 49
확실치 아니한 두 자리의 숫자가 서로 맞붙들고 그가 웃는 것을 보고 웃는 것을 흉내 내어 웃는다.

O-Zitat Nr. 50
그는 에로센코를 읽어도 좋다. 그러나 그는 본다. 왜 나를 못 보는 눈을 가졌느냐. 차라리 본다. 먹은 조반은 그의 식도를 거쳐서 바로 에로센코의 뇌수로 들어서서 소화가 되든지 안 되든지 밀려 나가던 버릇으로 가만가만히 시간관념을 그래도 아니 어기면서 앞선다. 그는 그의 조반을 남의 뇌에 떠맡기는 것은 견딜 수없다고 견디지 않아 버리기로한 다음 곧 견디지 않는다. 그는 찾을 것을 곧 찾고도 무엇을 찾았는지 알지는 않는다. 태양는 제 온도에 조을릴 것이다. 쏟아뜨릴 것이다. 사람은 딱정머러지처럼 떨것이다. 따뜻할 것이다. 넘어질 것이다. 새까만 핏조각이 뗑그렁 소리를 내이며 떨어져 깨어질 것이다. 땅 위에 눌어붙을 것이다. 내음새가 날 것이다. 굳을 것이다. 사람은 피부에 검은빛으로 도금을 올릴 것이다. 사람은 부딪칠 것이다. 소리가 날 것이다.

O-Zitat Nr. 51
정오의 사이렌이 호스와 같이 뻗쳐 뻗으면 그런 고집을 사원의 종이 땅땅 때린다. 그는 튀어 오르는 고무 볼과 같은 종소리가 아무 데나 함부로 헤어저 떨어지는 것을 보아갔다. 마지막에는 어떤 언덕에서 종소리와 사이렌이 한데 젖어서 미끄러져 내려 떨어져 한데 쏟아져 쌓였다가 확 헤어졌다. 그는 시골 사람처럼 서서 끝난 뒤를 구경하고 있다. 그때 그는 풀엄위에 누워서 봄 내음새 나는 졸음을 주판에다 놓고 앉아 있었다. 하나, 둘, 셋, 넷, 다섯, 여섯, 일곱, 여덟, 일곱, 여섯, 일곱, 여섯, 다섯, 넷, 다섯, 여섯, 일곱, 여덟, 아홉, 여덟, 아홉, 여덟, 아홉.

O-Zitat Nr. 52
원숭이와 절교한다. 원숭이는 그를 흉내 내이고 그는 원숭이를 흉내내이고 흉내가 흉내를 흉내 내이는 것을 흉내 내이는 것을 흉내 내이는 것을 흉내 내이는 것을 흉내 내인다. 견디지 못한 바쁨이 있어서 그는 원숭이를 보지 않았으나 이리로 와버렸으나 원숭이도 그를 아니 보며 저기 있어버렸을 것을 생각하면 가슴이 터지는 것과 같았다. 원숭이 자네는 사람을 흉내 내이는 버릇을 타고난 것을 자꾸 사람에게도 그 모양대로 되라고 하는가. 참지 못하여 그렇게 하면 자네는 또 하라고, 참지 못해서 그대로 하면 자네는 또 하라고, 그대로 하면 또 하라고, 그래로 하면 또 하라고, 그대로 하여도 그대로 하여도 하여도 또 하라고 하라고.

O-Zitat Nr. 53
시계도 치려거든 칠 것이다 하는 마음으로는 한 시간 만에 세 번을 치고 삼분이 남은 후에 육십삼 분만에 쳐도 너 할 대로 내버려 두어 버리는 마음을 먹버버리는 관대한 세월은 그에게 이때에 시작된다.

O-Zitat Nr. 54
넷-한 둘 셋 넷 이렇게 그 거추장스러이 굴지 말고 산뜻이 넷만 쳤으면 여북 좋을까 생각하여도 시계는 그러지 않으니 아무리 하여도 하나 둘 셋은 내어버릴 것이니까 인생도 이럭저럭하다가 그만일 것인데

O-Zitat Nr. 55
오늘은 캘린더의 붉은빛이 내어배었다고 그렇게 캘린더를 만든 사람이나 떼이고 간 사람이나가 마련하여 놓은 것을 위반할 수가 없다. K 는 그의 방의 캘린더의 빛이 K 의 방의 캘린더의 빛과 일치하는 것을 좋아하는 선량한 사람이니까 붉은 빛에 대하여 겸하여 그에게 경고하였느냐 그는 몹시 생각한다.

O-Zitat Nr. 56
잔등이 무거워 들어온다. 죽음이 그에게 왔다고 그는 놀라지 않아본다. 죽음이 묵직한 것이라면 나머지 얼마 안 되는 시간은 죽음이 하자는 대로 하게 내버려 두어 일생에 없던 가장 위생적인 시간을 향략하여 보는 편이 그를 위생적이게 하여 주겠다고 그는 생각하다가 그러면 그는 죽음에 견디는 세음이냐. 못 그러는 세음인 것을 자세해 알아내이기 어려워 괴로워한다. 죽음은 평행사변형의 법칙으로 보일샤를 법칙으로 그는 앞으로 앞으로 걸어 나가는데도 왔다. 떠밀어 준다.

O-Zitat Nr. 57
그러므로 소설 문장은 앞뒤가 뒤틀리고 두서가 없고 통사적 규범과 논리를 넘나든다. 이러한 문투가 이상의 초기작에서 볼 수 있는 서툰 글쓰기의 문체라고 판단할 수도 있다. 그러나 이것은 일종의 자동기술법과 유사한 글쓰기의 전략이라는 것을 알아둘 필요가 있다.

O-Zitat Nr. 58
어째서 남의 집 기지에다 대고 함부로 침을 뱉느냐, 대체 생각이 어떻게 들어가야 남의 집 마당에다 대고 침을 뱉고 싶은 생각이 먹힐까를 보산은 알아내기가 퍽 어려워서 어떤 때에는 그럼 내가 어디 한번 저방 저 들창에 가 매어달려 볼까 그러면 끝끝내는 나도 이 마당에다 대이고 침을 뱉고 싶은 생각이 떠오르고야 말 것인가 이렇게까지 생각하고 하고는 하였지만, 보산은 아직 한 번도 실제로 그 들창에 가 매어달려 본 적은 없다고는 하여도 보산의 SS 의 그런 추잡스러운 행동에 대한 악감이나 분노는 조금도 덜어지지 않은 채로 이전이나 마찬가지다.

O-Zitat Nr. 59
삼 년 전이 보산과 SS 와 두 사람 사이에 끼어 들어앉아 있었다. 보산에게 다른 갈 길 이쪽을 가르쳐주었다. 이제 담 하나를 막아놓고 이편과 저편에서 인사도 없이 그날그날을 살아가는 보산과 SS 두 사람의 삶이 어떻게 하다가는 가까워졌다, 어떻게 하다가는 멀어졌다 이러는 것이 퍽 재미있었다.

O-Zitat Nr. 60
따라서 나의 그 동물적 행동이란 대체 나의 어떠한 행동을 가리켜 말하는 것인지는 모르나 나의 행동의 어느 하나라도 너를 위하여 변경할 수는 없다. 이렇게 답장이 오면 SS 야 나는 너에게 최후통첩을 보낸다. 너 같은 사회적 저능아를 그대로 두어서는 인류의 해독이 될 것이니까 나는 너를 내일 아침 네가 또 그따위 짓을 개시하는 것과 동시에 총살을 하여버리리라. 총총총총총은 나의 친한 친구가 공기총을 가진 것을 나는 잘 알고 있으니까 그는 그것을 얼른 빌려 줄 줄로 믿는다.

O-Zitat Nr. 61
그렇지만 보산의 귀에는 분명히 일본 야스기부시에 틀림없었다. 설마 SS 의 부인이 일본 야스기부시를 한밤중에 부르려 하여도 그런 것들은 하여간 SS 와 SS 의 부인이 한방에 있다는 것은 대단히 문란한 일이라고 생각한다. 더욱이 둘이 한방에 있다는 것을 보산에게 알린다는 것은 다시없이 말들을 만한 문란한 일이다. 보산은 이렇게 여러 가지로 생각하며 그 담밑에서 노랫소리에 귀를 기울이고 있다.

O-Zitat Nr. 62
군은 도무지가 외면에 나타나서 사람의 심리를 지배아니 아니치 못하는 미관이라는 데 대하여 한 번이라도 고려하여 본 일이 있는가. 또는 위생이라는 관념에서 불결이 여하히 사람의 육체뿐만 아니라 정신적으로도 사람에게 해를 끼치는가를 아는가 모르는가. 바라건댄 군은 속히 그 비신사적 근성을 버리는 동시에 침 배앝는 짓을 근신하라.

O-Zitat Nr. 63
뚱뚱보 SS 의 뇌는 대단히 나쁠 것은 정한 이치다. 그렇지 아니하고야 그런 혹은 이런 추태를 평연히 노출시키지는 대개 아니할 것이니까. 보산은 이렇게 생각하며 못내 그 딸 어린아이를 불쌍히 여기느라고 한참이나 애를 쓴 이유는 어린아이도 따라서 뇌가 나쁘리라 장래 어린아이의 시대가 돌아왔을 때에는 뇌가 나쁜 사람은 오늘의 뇌가 나쁜 사람보다도 훨씬 더 불행할 것이 틀림없을 것이니까. SS 는 어린아리의 장래 같은 것은 꿈에도 생각할 줄 모르는가. 왜 스스로 뇌를 개량치를 않는가. 아니 그것은 이미 할 수 없는 일이라고 하자 하여도 왜 피임법을 써서 불행함에 틀림없을 딸 어린아이를 낳기를 미연에 막지 않았는가.

O-Zitat Nr. 64
또 하나 옳다, 그러면 SS 에게 그렇지 아니하면 SS 의 부인에게 피임법에 관한 비결을 몇 가지만 적어서 보낼까. 그렇게 하자면 나는 흥미도 없는 피임법에 관한 책을 적어도 몇 권은 읽어야 할 터이니 그것도 도무지 귀찮은 일이다, 그만두자. 그러자니 참으로 SS 의 부부와 딸 어린아이는 불행하고 나를 생각하면 보산은 또 한번 마음이 센티멘탈하여 들어오는 것을 느끼지 아니할 수는 없었다.

O-Zitat Nr. 65
읽던 책을 덮으며 그는 종이를 내어놓아 시를 쓴다. 세상에서 땅바닥에 달라 붙어 뜯어먹고 사는 천하 인간들의 쓰는 시와는 운소로 차가 나는 훌륭한 시를 보산은 몇 편이나 몇 편이나 써놓는 것이건만 그 대신 세상 사람들은 그의 시를 이해하여 줄 리가 없는 과대망상으로밖에는 볼 수 없는 것이었다. 이것을 보산 혼자만이 설워하고 있으니 누가 보산이 이것을 설워하고 있다는 것조차 알아줄 이가 있을까. 보산은 보산이야말로 외로운 사람이라고 그렇게 정하여 놓고 앉아 있노라면 눈물 나는 한 구 고인의 글이 그의 머리에 떠오른다. 보산을 위로 한답시고 보산아 보산아 들어보아라.
德不孤 必有隣

O-Zitat Nr. 66
朔風은 나모 긋ᄐᆡ 불고 明月은 눈 속에 ᄎᆞᆫ뒤 / 萬里邊城에 一長劍 집고 서서/ 긴 ᄑᆞ람 큰 ᄒᆞᆫ 소릐에 거칠 거시 업세라. Übersetzung ins moderne Koreanisch: 삭풍은 나무끝에 불고 명월은 눈속에 찬데 / 만리변성에 일장검 집고 서서 / 수파람 한 큰소리에 거칠 것이 없어라.

O-Zitat Nr. 67
보산의 방 안에 걸린 여러가지 그림틀들은 똑바로 걸려서 있지 아니하면 안 된다. 보산은 곧 일어나서 똑바로 서 있지 아니한 것을 똑바로 세워놓는다. 보산은 보산의 방 안에 있는 무엇이든지이고는 반드시 보산을 본받아야 할 것이라고 생각하자 (...)

O-Zitat Nr. 68
꼭 한 시간만 자고 일어날까. 그러면 네 시 또 조금 있다가는 밥을 먹어야지 아니지 다섯 시 왜 그러냐 하면 소화가 안 되니까 한 시간은 앉았다가 네 시에 드러누우면 아니지 여섯 시 왜 그러냐 하면 얼른 잠이들지 아니하고 적어도 다섯 시까지 한 시간을 끄을 것이니까 여섯 시 여섯 시에 일어나서야 전깃불이 모두 들어와 있을 것이고 해도 져서 도로 밤이 되어 있을 터이고 저녁밤 끼도 벌써 지냈을 것이니 그래서야 낮에 일어났다는 의의가 어느 곳에 있는가. 공원으로 산보를 가자.

O-Zitat Nr. 69
한 개의 밤 동안을 잤는지 두 개의 밤 동안을 잤는지 보산에게는 똑똑히 나서지 않았을 만하니 시계가 아홉 시를 가리키고 있더라는 우연한 일이다. 마당에 나서는 보산의 마음은 아직 자리 가운데에 있었는데 아침은 이상한 차림차림으로 보산은 놀라게 하였을 때에 (...) 보산은 아침의 흔히 보지 못하던 경치에 놀라지 아니할 수 없었다. 지붕 위에 까치가 한 마리가 있는데

그것이어떻게도 마음 놓고 머물러 있는 것같이 보이는지 (...) 또 왜 까치는 늘 보산이 일어나는 시간인 오후 세 시가량해서는 어디를 가고 없느냐 하면 그것은 까치는 벌이를 하러 나간 것 (...)

O-Zitat Nr. 70
SS 는 참으로 이 세상에서 제일 가엾은 사람이니까 나는 SS 에게 절대 행동을 하는 것만은 그만두겠다고 결심하고 난 다음에는 보산은 그대로 대단히 슬픈 마음도 있기는 있는 것이다 하면서 어슬렁 어슬렁 걸어서는 간다는 것이 와보니 보산의 마당이다.

O-Zitat Nr. 71
잉크와 펜 원고지에 적히는 첫 자가 오자로 생겨먹고 마는 것을 화를 내는 것 잡히지 않는 보산의 마음에 매어달려 데룽데룽하는 보산의 손이 종이를 꼬깃꼬깃 구겨서는 마당 한가운데에 홱 내어던진다는 것이 공교스러이도 SS 가 오늘 아침에 배닽아놓은 침에서 대단히 가까운 범위 안에 떨어지고 만 것이 보산을 불유쾌하게 하여서 보산은 얼른 일어나 마당으로 내려가서는 그 구긴 종이를 다시 집어서는 보산이 인제 이만하면 적당하겠지 생각하는 자리에 갖다 떡 놓고나서 생각하여 보니 그것은 버린 것이 아니라 갖다가 놓은 것이라 보산의 이 종이에 대한 본의를 투철치 못한 위반된 것이 분명하므로 그러면 이것을 방 안을 가지고 돌아가서 다시 한 번 버려보는 수밖에 없다 (...)

O-Zitat Nr. 72
태석에 좌우를 난변하는 천치 있더니 / 그 불길한 자손이 백대를 겪으매 / 이에 가지가지 천형병자를 낳았더라.

O-Zitat Nr. 73
자네 시각을 정정 - 그 때문에 다른 물건이 죄다 바른쪽으루 비뚤어져 보이드래두 사랑하는 안해 얼굴이 똑바루만 보인다면 시각의 직능은 그만 아닌가-

O-Zitat Nr. 74
예술주의 문예라 하면 현조선을 그리는 예술이 되어야할 것이며 인도주의의 문예라 하면 조선을 구하는 문예가 되여야 할 것이니 지금에 민중에 관계가 업시 다면 간접의 해를 끼치는 사회의 모든 운동을 소멸하는 문예는 우리의 취할 바가 안이다." (신채호> 낭객浪客의 신년만필新年漫筆, 동아일보, 1925.1.2.

O-Zitat Nr. 75
문사는 돈을 벌자는 직업이 아니외다. 장난삼아 소일거리로 하는 직업은 더구나 아니외다. 문사라는 직업은 적게는 일민족을, 크게는 전인류를 도솔하는 목민의 성직이외다. 원고지 위에 붓대를 휘두르는 이는 강단 위에 성경을 펴는 이와 같이, 신성한 직무를 동포에게 행하는 거이외다.

O-Zitat Nr. 76
그는 쓸데없이 자기가 애정의 거자인 것을 자랑하려 들었고 또 그러지 않고 있을 수가 없었다. 공연히 그는 서먹서먹하게 굴었다. 이렇게 함으로 자기의 불행에 고귀한 탈을 씌워 놓고 늘 인생에 한눈을 팔자는 것이었다.

O-Zitat Nr. 77
이튿날 소녀는 그가 하자는 대로 교외 조용한 방에 그와 대좌하여 보았다. 그는 또 그의 그 , 위티시즘, 과 ,아이러니,를 아무렇게나 휘두르며 산비(酸鼻)할 연막(煙幕)을 펴는 것이었다.

O-Zitat Nr. 78
연을 마음에 드는 좋은 교수로 하고 저는 연의 유쾌한 강의를 듣기로 하렵니다. 이 교실에서는 한 폭독한 교수가 사나운 목소리로 무엇인가를 강의하고 있다는 것을 안 지는 오래지만 그

문간에서 머뭇머뭇하면서 때때로 창틈으로 새어 나오는교수의, 위티시즘, 을 귓결에 들었다 뿐이지, 차마 쑥 들어가지 못하고 오늘까지 왔씁니다. 그렇지만 지금은 벌써 들어와 앉았습니다. 자 - 무서운 강의를 어서 시작해 주시지요. 강의의 제목은, 애정의 문제,인가요. 그렇지 않으면, 지성의 극치(極致)를 흘낏 들여다보는 이야기,를 하여주시나요.

O-Zitat Nr. 79
"가령 자기가 제일 싫어하는 음식물을 상 찌푸리지 않고 먹어보는 거 그래서 거기두 있는, 맛,인 ,맛,을 찾아내구야 마는 거, 이게 말하자면 ,패러독스,지.

O-Zitat Nr. 80
나는 또 여인과 생활을 설계하오. 연애 기법에마저 서먹서먹해진, 지성(知性)의 극치(極致)를 흘깃 좀 들여다본 일이 있는, 말하자면 일종의 정신분일자(精神奔逸者)말이오. 이런 여인의 반 - 그것은 온갖 것의 반이오-만을 영수(領收)하는 생활을 설계한다는 말이오. 그런 생활 속에 한 발만 들여놓고 흡사 두개의 태양처럼 마주 쳐다보면서 낄낄거리는 것이오. 나믄 아마 어지간히 인생의 제행(諸行)이 싱거워서 견딜 수가 없게끔 되고 그만둔 모양이오. 굿바이.

O-Zitat Nr. 81
오늘은 이발을 좀 하리라 생각하고 겸사겸사 고 화장품 병들 마개를 뽑고 이것저것 맡아보았다. 한동안 잊어버렸던 향기 가운데서는 몸이 배배 꼬일 것 같은 체취가 전해 나왔다. 나는 안해의 이름을 속으로만 한번 불러보았다. ,연심이!, 하고....

O-Zitat Nr. 82
여왕봉(女王蜂)과 미망인 - 세상의 하고 많은 여린이 본질적으로 이미 미망인 아닌 이가 있으리까? 아니! 여인의 전부가 그 일상에 있어서 개개 ,미망인,이라는 내 논리가 뜻밖에도 여성에 대한 모독이 되오?

O-Zitat Nr. 83
당연히 오지 않을 것인데도 뜻밖에 그가 소녀에게 가지는 감정 가운데 좀 세속적인 애정에 가까운 요소가 섞인 것을 알아차리자 그 때문에 몹시 자존심이 상하지나 않았나 하고 위구(危懼)하고 또 쩔쩔매었다.

O-Zitat Nr. 84
그래서 그는 이중의 역설을 구사하여 동물적인 애정의 말을 거침없이 소녀 앞에 쏟고 쏟고 하였다. 그러면서도 그의 육체와 그 부속품은 이상스러울 만치 게을렀다.

O-Zitat Nr. 85
어느날 그는 이 길을 이렇게 내려오면서 소녀의 삼 전(三銓) 우표처럼 얄팍한 입술에 그의 입술을 건드려본 일이 있었건만 생각하여 보면 그것은 그저 입술이 서로 닿았었다 뿐이지 - 아니 역시 서로 음모를 내포(內包)한 암중모색이었다. 두 사람은 서로 그리 부드럽지도 않는 피부를 느끼고 공기와 입술과의 따끈한 맛은 이렇게 다르고나를 시험한데 지나지 않았다.

O-Zitat Nr. 86
여기는 분명히 그의 음란한 충동 외에 다른 아무런 이유도 없다. 그러나 소녀는 그의 강렬한 체취와 악의 태만(怠慢)에 역설적인 흥미를 느끼느라고 그냥 그저 흐리멍텅하게 그의 애정을 용납하였다는 자세를 취하여 두었다.

O-Zitat Nr. 87
이 방 소녀는 그의 거친 행동이 몹시 기다려졌다. 이것은 거의 역설적이었다. 안 만나기는 누가 안 만나-하고 조심조심 걷는 사이에 그만 산길은 시가에 끝나고 시가도 그의 이런 행동에 과히 적당치 않다.

O-Zitat Nr. 88
그는 좀 겸연쩍은 것을 참고 어쨌든 이 편지를 포스트에 넣었다. 저로서도 이런 협기(俠氣)가 우스꽝스러웠다. 이 소녀를 건사한다? - 당분간만 내게 의지하도록 해? - 이렇게 수작을 해가지고 소녀가 듣나 안 듣나 보자는 것이었다. 더 그에게 발악을 하려 들지 않을만하거든, 그는 소녀를 한 마리 ,카나리아, 를 놓아주듯이 그의 ,위티시즘,의 지옥에서 석방 - 아니 제풀에 나가나? 어쨌든 소녀는 길게 그의 길에 같이 있을 것은 아니니까다.

O-Zitat Nr. 89
단발(斷髮)했습니다. 이렇게도 흥분하지 않는 제 자신이 그냥 미워서 그랬습니다.

O-Zitat Nr. 90
그에게 의논없이 소녀는 머리를 잘렸으니, 이것은 새로워진 소녀의 새로운 힘을 상징하는 것일 것이라고 간파하였다. 그리면서도 그는 눈물났다. 왜?

O-Zitat Nr. 91
머리를 자를 때의 소녀의 마음이 필시 제 마음 가운데 제 손으로 제 애인을 하나 만들어 놓고 그 애인으로 하여금 저에게 머리를 자르도록 명령하게 한, 말하자면 소녀의 끝없는 고독이 소녀에게 1 인 2 역을 시킨게 틀림없었다.
소녀의 고독!
혹은 이 시합은 승부없이 언제까지라도 계속하려나 -이렇게도 생각이 들었고 - 그것보다도 싹뚝 자르고 난 소녀의 얼굴 - 몸 전체에서 오는 인상은 어떠할까 하는 것이 차라리 더 그에게는 흥미 깊은 우선 유혹이었다.

O-Zitat Nr. 92
나는 차라리 우리들의 세기의 첫 삼십년은 단발시대라고 부르렵니다. 보브(bob, 단발) 는 노라로 대표되는 여성의 가두 진출과 해방의 최고의 상징입니다. (...) 지금 당신이 단발하였다고 하는 것은 몇 천 년동안 당신이 얽매어 있던 하렘에 아주 작별을 고하고 푸른 하늘 아래 나왔다는 표적입니다. 얌전하게 따서 내린 머리 그것은 얌전한데는 틀립없지만 거기는 이 시대에 뒤진 봉건 시대의 꿈이 흐릅니다.

O-Zitat Nr. 93
단발이 부쩍 늘었다. 여남은 살 먹은 여학동 단발한 것은 깨끗하고 신선하고 7, 8 세 여학동 단발한 것은 인형처럼 귀엽다.

O-Zitat Nr. 94
오, 태양이 낳은 딸들! / 깨어진 문명의 오직 하나인 메시아! / 만인의 한갓 희망이 오직 네 신선한 호흡에 있다 (...) / 새벽같이 깨고 땅같이 자라는 모성애 / 무엇보다도 더욱, 오래 버려졌던 참여성의 힘에 / 오, 거기, 만인의 한갓 희망이 있다.

O-Zitat Nr. 95
한국근대문학은 처음부터 사회라는 비정한 무대를 의식하면서 자신의 생애를 시작해야했고 이것은 한국의 현대소설에 강력하고도 질긴 힘으로 작용하고 있다. 이것이 한국근대문학이 감당해야 했던 <비정성>이란면 그것일 수도 있다.

O-Zitat Nr. 96
여기는 간다쿠 진보초(神田區 神保町), 내가 어려서 제전(帝展) 이과(二科)에 하가키 주문(注文) 하던 바로 게가 예다. 나는 여기서 지금 앓는다.

O-Zitat Nr. 97
,슬퍼? 응-슬플밖에- 20 세기를 생활하는데 19 세기의 도덕성밖에는 없으니 나는 영원한 절름발이로다. 슬퍼야지 – 만일 슬프지 않다면 –나는 억지로라도 슬퍼해야지- 슬픈 포즈라도 해 보여야지 – 왜 안 죽느냐고? 헤헹! 내게는 남에게 자살을 권유하는 버릇밖에 없다. 나는 안 죽지. 이따가 죽을 것만 같이 그렇게 중속(衆俗)을 속여 주기만 하는거야. 아- 그러나 인제는 다 틀렸다. 봐라. 내 팔. 피골(皮骨)이 상접(相接). 아야 아야. 웃어야 할 터인데 근육이 없다. 울려야 근육이 없다. 나는 형해(形骸)다. 나-라는 정체(正體)는 누가 잉크 짓는 약으로 지워 버렸다. 나는 오직 내- 흔적일 따름이다.‘

O-Zitat Nr. 98
열세 벌의 유서가 거의 완성해 가는 것이었다. 그러나 그 어느 것을 집어내 보아도 다 같이 서른여섯 살에 자수(自殊)한어느, 천재(天才), 가 머리맡에 놓고 간 개세(蓋世)의 일품의 아류(亞流)에서 일보(一步)를 나서지 못했다. 내게 요만 재주밖에는 없느냐는 것이 다시없이 분하고 억울한 사정이었고 또 초조의 근원이었다.

O-Zitat Nr. 99
나는 내 <종생기(終生記)>기 천하(天下) 눈있는 선비들의 간담(肝膽)을 서늘하게 해놓기를 애틋이 바라는 일념 아래 이만큼 인색한 내 맵씨의 절약법(節約法)을 피력하여 보인다.

O-Zitat Nr. 100
- 만 26 세와 3 개월을 맞이하는 이상 (李箱) 선생님이여! 허수아비여! 자네는 노옹일세. 무릎이 귀를 넘는 해골일세. 아니, 아니. 자네는 자네의 먼 조상일세. 이상(以上)

O-Zitat Nr. 101
,치사(侈奢)한 소녀는‘, ,해동기(解凍期)의 시냇가에 서서‘, ,입술의 낙화(落花)지듯 좀 파래지면서‘, ,박빙(薄氷) 밑으로는 무엇이 저리도 움직이는가 고‘, ,고개를 갸웃거리는 듯이 숙이고 있는데‘, ,봄 운기를 품은 훈풍(薰風)이 불어와서‘, ,스커트‘, 아니 아니, ,너무나‘. 아니아니, ,좀‘ ,슬퍼 보이는 홍발(紅髮)을 건드리면‘ 그만. 더 아니다. 나는 한마디 가련한 어휘를 성의를 보이자.
,나붓나붓‘.
이만하면 완비된 장치에 틀림없으리라. 나는 내 종생기의 서장(序章)을 꾸밀 그 소문 높은 산호편을 더 여실히 하기 위하여 위와 같은 실로 나로서는 너무나 과람(過濫)히 치사(侈奢)스럽고 어마어마한 세간살이를 장만한 것이다.
그런데-.
혹 지나치지나 않았나. 천하에 형안(형안)이 없지 않으니까 너무 금(금)칠을 아니했다가는 서툴리 들킬 염려가 있다. 허나-.
그냥 어디 이대로 써(用) 보기로 하자.

O-Zitat Nr. 102
거대하다는 칭호를 휴대하고 나를 찾아오는 연애라는 것을 응수하는 데 있어서도 어디서 어떤 노소간의 의뭉스러운 선인들이 발라먹고 내어버린 그런 유훈을 나는 헐값에 걷어드려다가는 제련 재탕 다시 써먹는다.

O-Zitat Nr. 103
郤遺珊瑚 - 요 다섯 자(字) 동안에 나는 두 자 이상의 오자(誤字)를 범했는가 싶다. 이것은 스스로 하늘을 우러러 부끄러워할 일이겠으나 인지(인지)가 발달해 가는 면목이 실로 약여(躍如)하다.

죽는 한이 있더라도 이 산호(珊瑚) 채찍일랑 꽉 쥐고 죽으리라. 내 폐포파립 우에 퇴색한 망해(亡骸) 우에 봉황이 와 앉으리라.

O-Zitat Nr. 104
미문에 견줄 만큼 위태위태한 것이 절승(絶勝)에 혹사한 풍경(風景)이다. 절승(絶勝)에 혹사한 풍경을 미문으로 번안모사(飜案模寫)해 놓았다면 자칫 실족(失足) 익사하기 쉬운 웅덩이나 다름없는 것이니 첨위(僉位)는 아예 가까이 다가서서는 안 된다. 도스토옙스키나 고리키는 미문을 쓰는 버릇이 없는 체했고 또 황량, 아담한 경치를 취급하지 않았으되, 이 의뭉스러운 어른들은 직 미문은 쓸듯쓸듯, 절승경개(絶勝景槪)는 나올 듯 나올 듯, 해만 보이고 끝끝내 아주 활짝 꼬랑지를 내보이지는 않고 그만둔 구렁이 같은 분들이기 때문에 그 기만술(欺瞞術)은 한층 더 진보된 것이며, 그런 만큼 효과가 또 절대하여 천년을 두고 만년을 두고 내리내리 부질없는 위무(慰撫)를 바라는 중속(衆俗)들을 잘 속일 수 있는 것이다. 그러나-

O-Zitat Nr. 105
어떤 풍경을 묻지 않고 풍경의 근원, 중심, 초점이 말하자면 나 하나 ,도련님'다운 소행에 있어야 할 것을 방약무인(傍若無人)으로 강조한다. 나는 이 맹목적 신조를 두 눈을 그대로 딱 부르감고 믿어야 된다.

O-Zitat Nr. 106
아까 바른쪽으로 비켜서란 소리는 괜헌 소리구 비켜서기 전에 자네 시각을 정정- 그 때문에 다른 물건이 죄다 바른쪽으로 비뚤어져 보이드래수 사랑하는 안해 얼굴이 똑바루만 보인다면 시각의 직능은 그만 아닌가 – 그러면 자연 그 블라디보스톡 동경 사이 남북 만 리 거리두 베제처럼 바싹 맞다가서구 말테니.

O-Zitat Nr. 107
거울을 향하여 면도질을 한다. 잘못해서 나는 생채기를 내인다. 나는 골을 벌컥 내인다. 그러나 나는 와글와글 들끓는 여러, 나,와 나는 정면으로 충돌하기 때문에 그들은 제각기 베스트를 다하여제 자신만을 변호하는 때문에 나는 좀처럼 범인(犯人)을 찾아내이기는 어렵다는 것이다.

O-Zitat Nr. 108

거울

李　箱

거울속에는소리가업소
저렇케까지조용한세상은참업슬것이오
◇
거울속에도 내게 귀가잇소
내말을못아라듯는딱한귀가두개나잇소
◇
거울속의나는왼손잡이오
내握手를바들줄몰으는一握手를몰으는왼손잡이오
◇
거울때문에나는거울속의나를만저보지를못하는구료만은
거울아니엿든들내가엇지거울속의나를맛나보기만이라도햇겟소
◇
나는至今거울을안가젓소만은거울속에는늘거울속의내가잇소
잘은모르지만외로된[260]事業에골몰할께요
◇
거울속의나는참나와는反對요만은
또좋댐앗소
나는거울속의나를근심하고診察할수업스니퍽섭々하오

— 발표지면 : 『가톨닉青年』, 1933.10

O-Zitat Nr. 109

明鏡

李　箱

여기 한페-지[428] 거울이있으니
잊은季節에서는
얹은머리가 瀑布처럼내리우고

울어도 젖지않고
맞대고 웃어도 휘지않고
薔薇처럼 착착 접힌
귀
디려다보아도 디려다 보아도
조용한世上이 맑기만하고
코로는 疲勞한 香氣가 오지 않는다.

만적 만적하는[429]대로 愁心이平行하는
부러 그렇는것같은 拒絶
右편으로 옴겨앉은 心臟일망정 고동이
없으란법 없으니

설마 그렇랴? 어디觸診[430] ……
하고 손이갈때 指紋이指紋을 가로막으며
선뜩하는[431] 遮斷[432]뿐이다.

五月이면 하로 한번이고
열번이고 外出하고 싶어하드니
나갔든길에 안돌아오는수도있는법

거울이 책장같으면 한장 넘겨서
맞섰든 季節을맞나렸만
여기있는 한페-지
거울은 페-지의 그냥表紙—

—발표지면 : 『女性』, 1936.5

Kurzlebenslauf

Yang Hanju

Geboren 1959 in Mokpo, Südkorea; seit den 1980er Jahren in Deutschland, Studium der Germanistik, soziologischen Ästhetik und Didaktik der Erwachsenenbildung in Frankfurt a.M., und später Koreanistik in Bochum. Literaturübersetzerin, Lektorin an der Sektion Sprache und Kultur Koreas, Ruhr Universität Bochum, sowie staatlich geprüfte Übersetzerin.
2011 Übersetzerpreis (mit Heiner Feldhoff) des LTI Korea, Seoul, für den Roman „Schwarze Blume“ (2009) von Kim Young-ha. Weitere Übersetzungen: Yisang: "Mogelperspektive. Gedichte" mit Marion Eggert (2005), Kim Chi-ha: "Blütenneid. Gedichte" (2005) mit Matthias Göritz, Yisang "Betriebsferien und andere Umstände. Erzählungen" (2014) mit Heiner Feldhoff und Gerda Kneifel, sowie diverse Erzählungen aus dem Koreanischen ins Deutsche, sowie die Erzählung "Zungentanz" von Yoko Tawada aus dem Deutschen ins Koreanische (2014).

Eidesstattliche Erklärung

Nach §7, Abs.4 der Promotionsverordnung der Fakultät für Ostasienwissenschaften der Ruhr Universität Bochum erkläre ich hiermit,

Name:	Yang
Vorname:	Hanju
Geburtsdatum:	25. 07. 1959
Geburtsort:	Mokpo, Südkorea

dass ich die vorgelegte Arbeit

Spiegel, Maske und Ich
Selbstbilder in den Erzählungen Yisangs als Beispiel
der literarischen *Colonial Modernity* Koreas

selbständig und ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus Quellen direkt oder indirekt übernommenen Daten und Konzepte sind unter Angabe der Quellen gekennzeichnet. Bei der Auswahl und Auswertung von Material haben mir die nachstehenden vollständig aufgeführten Personen in der jeweils beschriebenen Weise entgeltlich oder unentgeltlich geholfen: (-). Weitere Personen waren an der inhaltlichen und materiellen Erstellung der vorgelegten Arbeit nicht beteiligt. Insbesondere habe ich hierfür nicht die entgeltliche Hilfe von Vermittlungs- bzw. Beratungsdiensten, Promotionsberatern oder anderen Personen in Anspruch genommen. Niemand hat von mir unmittelbar oder mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der Dissertation stehen. Die Arbeit wurde bisher weder im Inland noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt. Ich versichere, dass ich diese Erklärung nach bestem Wissen und Gewisen abgebe und nichts verschwiegen habe. Die strafrechtlichen Folgen einer unrichtigen oder unvollständigen Erklärung sind mir bekannt.

Bochum, den 8. Januar 2016

Yang Hanju 