

**Pansori –
Die gesungenen Romane Koreas**

Band 1

**Gesänge von Liebe, Treue
und listigen Tieren**

**Pansori –
Die gesungenen Romane Koreas**

**Chunhyang-ga
Simcheong-ga
Sugung-ga**

Aus dem Koreanischen von
Chung Kyo-chul und Matthias R. Entreß

Edition Peperkorn

Inhalt

Einleitung 7

Chunhyang-ga 31

Simcheong-ga 169

Sugung-ga 279

Glossar 371

Einleitung

Pansori – gesungene Romane lesbar machen

Dies sind die ersten kompletten Übertragungen von *Pansori*, den koreanischen epischen Gesängen, ins Deutsche.

An der gängigen, aber eher hilflosen Bezeichnung „epische Gesänge“ erkennt man, daß man hier einem künstlerischem, ja kulturellen Phänomen gegenübersteht, das sich der problemlosen Einordnung in westliche Kulturerfahrung entzieht, umso mehr, als es mit seiner urtümlichen Kraft die Grenzen seines nur mäßig bekannten Kulturkreises mühelos überspringt.

Deswegen: Was ist *Pansori* überhaupt?

Pansori ist eine traditionelle koreanische Aufführungskunst, die mit dem Erzähltheater anderer Kulturen wie den drei japanischen *Kamishibai* (volkstümliches Erzählen mit Bildern), dem *Bunraku* 文樂 oder dem *Jojuri* 淨瑠璃 (beides japanisches Puppentheater) kaum oder gar nicht vergleichbar ist.

Eine *Pansori*-Aufführung wird bestritten von einem Sänger und einem Trommler. Der Sänger singt und deklamiert einen Text von der Länge eines Kurzromans (die längsten Aufführungen können bis zu acht Stunden dauern), während der Begleiter auf der *Buk*, der Faßtrommel, *Jangdan* genannte Rhythmen andeutet und mit kurzen Ausrufen und Expellationen seine Rolle als erster Zuhörer und Ansprechpartner des Sängers ausfüllt.

Als einzige Requisiten genügen dem Sänger ein Fächer in

der rechten und ein Schweiß Tuch in der linken Hand. Der Sänger verkörpert primär nicht die verschiedenen Figuren der Handlung, sondern er inszeniert sich selbst bei der Gestaltung des Textes und der Musik. Mit mimisch, gestisch und stimmlich starkem Einsatz macht er die Figuren zwar vor, aber er verkörpert sie nicht – daß da viele deutsche Zuschauer sofort an das „epische Theater“ Bertolt Brechts (der ja viele Gedanken aus dem chinesischen Kulturkreis adaptiert hat) denken, ist durchaus berechtigt.

Die Mittel sind also so sparsam, wie man sich nur denken kann, wer aber ein koreanisches Publikum in der Pause einer *Pansori*-Aufführung belauscht und nichts von dem weiß, was es gerade erlebt hat, könnte meinen, es hätte einen Monumentalfilm in Breitwandformat und 3D oder eine große Oper gesehen.

Die Kunst des *Pansori*-Sängers besteht somit darin, die Handlung und die tausend farbigen Einzelheiten in den Kopf des Zuschauers zu projizieren.

Pansori ist ein musikalisches Theater des Erzählens, ein Theater im Kopf und gesungener Roman.

Welche Fertigkeiten der Sänger beherrschen muß, ist treffend in einem *Dan'ga*, einem jener Lieder beschrieben, die ein *Pansori*-Sänger zu Beginn der Aufführung zum Anwärmen der Stimme und des Publikums singt:

Über die Kunst des *Pansori*-Vortrags

(...) Es ist wahrlich schwer, ein großer *Gwangdae* zu werden.

Erste Voraussetzung ist ein guter Charakter;
zweite Voraussetzung ist die Beherrschung der
Erzählkunst;

dritte Voraussetzung ist musikalisches Talent;
und vierte Voraussetzung ist schließlich die
Fähigkeit zu dramatischer Darstellung.
Dramatische Darstellung bedeutet, viel Geschmack
und Anmut zu haben
beim Wechsel der verschiedensten Rollen –
einmal eine Fee, dann ein Geist zu sein;
das Publikum lachen und weinen zu lassen –
romantische wie tapfere Gemüter, Männer wie
Frauen, Alte wie Junge.
Dramatische Darstellung ist wahrscheinlich die
schwierigste Voraussetzung von allen.
Mit musikalischem Talent vermag man die fünf
Tonstufen zu differenzieren,
die sechs Tonhöhen abwechslungsreich zu
verwenden,
die Stimme unter Einsatz des gesamten Körpers
erschallen zu lassen.
Auch dies sind schwierig zu beherrschende Dinge.
Die Kunst des Erzählens verlangt, eine Geschichte
klar wie feines Gold
und hübsche Jadesteine vorzutragen;
die Worte auszuschnüffeln, wie wenn man
Blumen auf einer Stickerei ergänzt,
als ob eine schöne Dame mit allen sieben
Juwelen angetan hinter einem Wandschirm
hervortritt,
als ob der Vollmond hinter den Wolken erscheint;
das Publikum allein mit glänzenden Augen lachen
zu lassen.
Ein guter Charakter ist angeboren und kann nicht
verändert werden.

Dies alles sind Voraussetzungen für einen guten
Pansori-Sänger. (...)

aus: *Gwangdae-ga* (Lied über den *Gwangdae*) von SIN Jae-hyo (1817–1884).
Übersetzung: Heinz-Dieter Reese

Die erwähnte „dramatische Darstellung“ sollte nicht im Sinne des westlichen Theaters, sondern als Fähigkeit zum lebhaften, Mitfühlen erregenden Erzählen verstanden werden.

Repertoire

Es ist unklar, wie viele *Pansori*-Repertoirestücke (*madang*) in älterer Zeit existierten. Aus den alten Schrift-Quellen wie *Gwan-uhui* (觀優戲, „Anschauung der Unterhaltungsspiele der Schaukünstler von Song Man-jae“) aus dem Jahre 1810 vermutet man, daß das *Pansori*-Repertoire zu Beginn des 19. Jahrhunderts zwölf Werke umfaßte. Es wird aber angenommen, daß diese sich aus einem vorher umfangreicheren Repertoire herauskristallisierten. Die Zahl der zwölf „Standard-Repertoirestücke“ scheint jedoch bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf die Hälfte reduziert worden zu sein, denn JEONG Hyeon-seok erwähnt in seiner Schrift *Kyobang kayo* („Liederbuch für die Künstler-schule“, 1872) nur sechs der *madang*. Auch SIN Jae-hyo (1817–1884), ein bemerkenswerter Förderer des *Pansori*, überarbeitete nur sechs aktuelle Stücke und brachte sie in schriftliche Form: *Chunhyang-ga* („Lied vom Mädchen ‚Frühlingsduft‘“), *Simcheong-ga* („Lied vom Mädchen Sim Cheong“), *Heungbo-ga* („Lied von einem Mann namens Heung-bo“), *Sugung-ga* („Lied vom Unterwasserpalast“), *Jeokbyeok-ga* („Lied von den Roten Felsen“) und *Byeon Gang-soe t'aryong* („Lied von einem Mann namens Byeon

Gang-soe“). Mit Ausnahme des letztgenannten bilden diese Stücke noch heute das klassische *Pansori*-Repertoire. Außer *Jeokbyeok-ga*, das auf dem im 14. Jahrhundert in China entstandenen historischen Roman *San-guo-zhi-yan-yi* (三國志演義 – „Die Geschichte der Drei Reiche“ von LUO Guan Zhong, 羅貫中, ca. 1330–ca. 1400) basiert, schöpfen die *Pansoris* ihre Stoffe aus Mythen und Volkserzählungen, die sozusagen als ein konfuzianistisches Lehrstück fungierten. Mythen und Sagen, die als Archetypen der *Pansori*-Erzählungen betrachtet werden können, lassen sich ebenso in den buddhistisch-mythologischen Quellen in Indien, China, der Mongolei und Japan wiederfinden.

Nun zu den Kernhandlungen der drei *Pansori*-Repertoirestücke, die im vorliegenden Buch vorgestellt werden.



Manuskripte der *Pansoris* *Sugung-ga* und *Heungbo-ga* von SIN Jae-hyo, 2. Hälfte 19. Jahrhundert

Chunhyang-ga (Lied vom Mädchen ‚Frühlingsduft‘)

Unter allen *Pansori* ist *Chunhyang-ga* das realistischste und gesellschaftskritischste. Märchenhafte Elemente sind ausnahmslos in Träume verbannt und behalten ihre symbolische Bedeutung, zeigen aber sehr deutlich, wie sehr die chinesische Mythologie und Kultur in dieser ganz koreanischen Handlung präsent bleiben. Die Geschichte, die die konfuzianistische Tugend ehelicher Treue preist, handelt von Chunhyang, der schönen Tochter einer *Gisaeng* (also einer Unterhaltungsdame mit sexuellen Pflichten für Beamte und Adlige) und eines verstorbenen Adligen. Der Sohn des neuen Präfekten von Namwon, einer Kleinstadt im Südwesten Koreas, verliebt sich unsterblich in sie. Die Bilderbuchliebe wird nicht dadurch gefährdet, daß sie unstandesgemäß ist, sondern daß der Präfekt mitsamt seiner Familie nach Seoul abberufen wird. Es soll nur eine Trennung auf Zeit sein. Der neue Präfekt aber hat sich allein wegen der Berichte über die unvergleichliche Schönheit Chunhyangs, als *Gisaeng*-Tochter eigentlich ebenfalls zum Liebesdienst verpflichtet, nach Namwon versetzen lassen. Die aber verweigert sich ihm unter Einsatz ihres Lebens, wird fast totgeprügelt und in strenge Kerkerhaft genommen. Jahre vergehen, in denen Yi Mongryong, ihr Geliebter, in Seoul zum jungen Gelehrten und Beamten ausgebildet wird. Sein erster offizieller Auftrag ist, als Geheiminspekteur die südlichen Provinzen zu besuchen, wo er gewissermaßen im letzten Augenblick in einer spektakulären und unvergleichlich beschriebenen Aktion seine Chunhyang vor ihrer als Höhepunkt der Geburtstagsfeier des Präfekten angesetzten Hinrichtung retten kann.

Chunhyang-ga ist seit je das beliebteste *Pansori* gewesen (in den höheren Kreisen höchstens ausgestochen von dem

historischen Schlachtengemälde *Jeokbyeok-ga*); es ist das erste, dessen Geschichte schriftlich erfaßt wurde. Seine Beliebtheit führte dazu, daß besonders viele Ergänzungen, *Deoneum* genannt, selbständig von Sängern als Paradestücke oder von den Auftraggebern der Nobilität im 19. Jahrhundert angebracht wurden. Letztere sollten deren Zugehörigkeit zur Bildungselite repräsentieren und daher in der chinesischen Schriftsprache sein, die die Sänger aber gar nicht beherrschten. So wimmelt es in *Chunhyang-ga* von chinesischen Zitaten aus klassischen Schriften Alt-Chinas, und dadurch ist es auch das längste aller *Pansoris*. Die längste Version, von KIM Yeonsu (1907–1974) Mitte des letzten Jahrhunderts gewoben, kann bis zu acht Stunden dauern. Die hier abgedruckte Version von JO Sang-hyeon (geb. 1939) steht in der Tradition von JEONG Eungmin (1896–1964). Zahlreiche Adaptionen dieser Geschichte sind bis heute gemacht worden, die erfolgreichste der jüngsten Zeit ist wohl der international stark beachtete Spielfilm *Chunhyang-dyeon* (춘향뎐) von IM Kwon-taek, dem in den letzten Jahren bei internationalen Filmfestivals gefeierten Regisseur.

***Simcheong-ga* (Lied von dem Mädchen Sim Cheong)**

Der in allen Teilen zutiefst rührende Gesang über die junge Sim Cheong, die ihr Leben hingibt, um ihrem Vater aufgrund einer zweifelhaften Verheißung das Augenlicht wiederzugeben, mischt die Phantastik der asiatischen Sagen- und Glaubenswelten mit durchaus irdischem Leben.

Cheongs Mutter stirbt kurz nach der Geburt, und ihr blinder verarmter Vater SIM Hakgyu hat alle Mühe, die Nahrung für seine Tochter und sich selbst zusammenzu-

betteln. Als Cheong etwas größer wird, übernimmt sie, als beispielhafte Tochter, das Bettleramt in der Familie. Als ihr Vater fast in einem Bach ertrinkt und von einem vorbeigehenden buddhistischen Mönch gerettet wird, verheißt dieser ihm die Heilung von seiner Blindheit, wenn er nur seinem Tempel dreihundert Sack Reis spendet. Da der blinde Sim dazu jedoch finanziell überhaupt nicht in der Lage ist, verkauft sich seine Tochter zu einem entsprechenden Preis an Seefahrer, die eine Jungfrau suchen, um sie nach altem Brauch dem Drachenkönig des Meeres zum Opfer darzubringen und diesen damit zu besänftigen. Cheong wird jedoch auf wundersame Weise gerettet und nach einem Intermezzo im Unterwasserpalast erwacht sie auf einer Lotusblume im Park des Kaiserpalasts. Der Kaiser, von der Schönheit des Mädchens beeindruckt, macht Cheong zu seiner Frau. Um ihren Vater wiederzufinden, läßt die neue Kaiserin ein großes Fest für alle Blinden des Landes veranstalten, auf dem es zu einer glücklichen Wiederbegegnung von Vater und Tochter kommt, bei der Sim plötzlich wieder sehend wird.

Wie schon bei *Chunhyang-ga* kann eine kurze Zusammenfassung die schier unglaubliche sprachliche Bilder- und Gedankenfülle nicht andeuten. Trotz allen Kummers, der diese Geschichte von Wasser und Tränen erfüllt, ist sie doch durchsetzt von komischen Episoden, die aber nie aufgesetzt oder geschmacklos wirken. *Simcheong-ga* ist in allen Teilen die Umsetzung des konfuzianistischen Gebots der Elterntreue. Konflikte wie in *Chunhyang-ga* kommen nicht vor, vielmehr verwandelt die Elterntreue Cheongs jeden, dem sie begegnet, in einen guten Menschen: Ihr törichter blinder Vater lebt nach dem Tod seiner Frau nur ihretwegen weiter; auch die ärmsten Menschen in ihrer Umgebung helfen ihr in ihrer Not; die Seeleute schwören, keine Men-

schenopfer mehr darzubringen, und die Blinden werden alle wieder sehend kraft ihrer unsterblichen Elternliebe.

Pansori-Forscher glauben, daß Mythen und Volkssagen aus Indien oder Japan als Vorlage der Kernhandlung der *Pansori*-Erzählung *Simcheong-ga* gedient haben. Vielfältige Motive wie buddhistische und schamanistisch-taoistische Vorstellungen (Schicksalsbestimmung, Wiedergeburt, Idee des Mitleids und der Erlösung u.a.) bestimmen die Handlung. Die je nach Version mehr oder minder unlogisch wirkende Handlung und die Zusammenfügung einzelner Episoden deuten darauf hin, daß diese Erzählung – wie die anderen *Pansoris* auch – im Laufe der Zeit von vielen unbekanntem Autoren ständig ergänzt, erweitert und überarbeitet wurde.

Auch diese rührende Geschichte ist heute noch lebendig. 1972 komponierte der bedeutende koreanische Komponist YUN Isang (1917–1995) im Auftrag der Münchener Olympiade die zweiaktige Oper „Sim Tjong“, und jüngst verarbeitete der Regisseur OH Tae-seok den Stoff zu einem wasserspritzenden grotesken Theaterstück „Warum das Mädchen Sim Cheong zweimal ins Wasser ging“ (in deutscher Übersetzung erschienen bei der Edition Peperkorn), das bereits international aufgeführt wurde.

***Sugung-ga* (Lied vom Unterwasserpalast)**

Diese Fabel von der listigen Sumpfschildkröte und dem noch listigeren Hasen nutzt den genregemäßen Verfremdungseffekt, um menschliche Schwächen hierarchischer Systeme und jenen Anteil des menschlichen Gemüts, den man lieber verborgen hält und „Instinkte“ nennt, in das grellkomische Licht dieses turbulenten Gesangs zu ziehen.

Auch hier kann die „Sprache, die von Bildern lebt“ (Rudolf Arnheim) nicht in der Synopsis angedeutet werden. Chinesische Geschichte und Mythologie, Heilkunde, Botanik und Zoologie, Religion und militärische Ordnung werden mit größter Respektlosigkeit durcheinandergewirbelt.

Der Drachenkönig des Südmeeres ist bei einem festlichen Bankett in seinem neugebauten Unterwasserpalast schwer erkrankt. Nichts kann ihm helfen. Ein taoistischer Unsterblicher aber verschreibt ihm die Leber eines tausendjährigen Hasen, die aber in der Unterwasserwelt schwer zu bekommen ist. Die königstreue Sumpfschildkröte ist mutig genug, um an Land zu gehen, den Hasen zu fangen. Dieser hat sich zu Lande gerade zum König der Tiere aufgeschwungen. Es erfordert einige Mühe, ihn mit großartigen Karriereversprechungen in den Unterwasserpalast zu locken, doch schließlich kommt er mit. Viel zu spät merkt er, daß es ihm an die Leber gehen soll, aber er rettet sich unter dem Vorwand, er habe die Leber ja, wie immer, in den Bergen versteckt, weil sie als Heilmittel so beliebt sei. Zurück an Land muß sich die Sumpfschildkröte zwar geschlagen geben, aber der übermütige Hase gerät noch in weitere lebensbedrohliche Situationen, aus denen er sich ebenfalls mit Scharfsinn rettet.

Obwohl das Stück eine beißende Satire auf die herrschende Klasse ist, ist die konfuzianistische Tugend, die hier repräsentiert wird, die Treue zum König.

Auch dieses Märchen hat in den Sagen der asiatischen Völker bereits bestanden, bevor es Eingang ins *Pansori* fand. An *Sugung-ga* ließe sich, wären nur mehr Quellen vorhanden, vielleicht besonders nachvollziehen, wie ein Stoff die Sänger zu immer neuen Ideen entflammt hat, bis die jetzt bestehende, schier überbordende Fülle entstanden

war. Wegen der in einigen Fassungen äußerst ausführlichen Beschreibungen der militärischen Usancen am Hofe des Drachenkönigs wird *Sugung-ga* auch „Das kleine *Jeokbyeok-ga*“ genannt, ein *Pansori*, das die Adaption eines historischen Romans über den Krieg der Drei Reiche ist, sonst aber nichts mit *Sugung-ga* gemein hat.

Elemente des *Pansori*

Es ist die Eigenschaft eines Gesamtkunstwerks, daß man einzelne Elemente nicht ohne die anderen betrachten oder verstehen kann. Im Zentrum von *Pansori* steht der Sänger. Er persönlich ist im Besitz des Werk- und Wirkkomplexes. Den Text, den er singt, hat er sich in seiner Lehrzeit in oraler Vermittlung (nicht etwa aus Textbüchern und Partituren) von seinem Meister angeeignet bzw. später, auch unter Einbeziehung der Fassungen anderer Meister neu „gewoben“ – das ist der Ausdruck für die Erarbeitung neuer Fassungen im *Pansori*, was den natürlichen, alle Elemente integrierenden Vorgang betont. Zu den Elementen, die schließlich eine Einheit bilden, zählen die Melodien und Rhythmen seines Gesangs, ebenso wie Mimik und Gestik und die Fähigkeit, eine direkte, in Korea übrigens durchaus bidirektionale Kommunikation mit dem Publikum zu knüpfen und zu halten. Da in vielen Generationen jeder Meister Veränderungen, die ihm sinnvoll erschienen, oder ganze neu geschaffene Musikstücke angefügt hat, haben sich diverse Genealogien entwickelt, deren Versionen in zahlreichen Details voneinander abweichen, jedoch nicht so sehr, daß die Grundhandlung nicht repräsentiert würde.

An dieser Tatsache liegt es auch, daß die *Pansori*-Texte

bislang nicht als Literatur angesehen wurden und außer in den Programmbüchern des Nationaltheaters Seoul und des Nationalinstituts für Traditionelle Koreanische Musik nicht gedruckt vorlagen. Seit Ende des 19. Jahrhunderts gab es zwar Versuche, die *Pansori*-Texte in eine reine Leseform zu gießen, um den Geschichten eine haltbare Form zu geben. Dadurch wurde aber die dem Gesamtkunstwerk *Pansori* eigene Direktheit, die sich auch in den Gesangstexten vermittelt, wenn man sie nur liest, beschädigt, und überdies wurden „Verbesserungen“ angebracht, die zwar der Logik und sozialen Realität gehorchen mochten, nicht aber der Phantastik des unschriftlichen Originals entsprachen.

Deswegen haben wir nicht die normierten Erzählversionen als Vorlage für unsere Übersetzungen gewählt, sondern die sorgfältig kommentierten Transkriptionen von herausragenden Schallplattenaufnahmen. Es sind Texte lebendiger integrierter Aufführungen, gewissermaßen der Handschriften, der Originale, für die die jeweiligen Sänger als Verfasser verantwortlich sind.

Ein westlicher Zuhörer, der *Pansori* zum ersten Mal begegnet, hält den Gesang für Improvisation und die Trommelbegleitung für spontanen Kommentar. In Wirklichkeit kann ein komplexes Regelsystem aus den *Pansoris* hergeleitet werden. Die Trommelbegleitung ist alles andere als einfach, die Rhythmen, die umso schwerer als solche zu erkennen sind, als ein guter Trommler die Grundschläge tunlichst ausläßt, sind enorm lang und kompliziert (wie bei der indischen und arabischen Musik), und der Gesang ist weitaus mehr und anderes als eine Hervorhebung des melodischen Elements der emotional vorgetragenen koreanischen Sprache.

Der deutsche Teilnehmer des Übersetzerteams gibt un-

umwunden zu, daß es ihm zu Beginn seiner *Pansori*-Leidenschaft interessant genug war, den komplizierten Bocksprüngen und Windungen der Stimme zu folgen, ohne auch nur einen Schimmer von der gesungenen Geschichte zu haben. Während klassischer westlicher Kunstgesang (wie auch Instrumentalbehandlung) auf Klarheit und Reinheit des Tons Wert legt, sind Rauheit bis hin zur Selbstverletzung der exaltierte und direkte Ausdruck des darzustellenden Affekts. Durch langjähriges Training, aber nicht, wie eine bisher unausrottbare Legende sagt, bis „das Blut aus der Kehle fließt“, beherrscht der Sänger die zahlreichen *Pansori*-typischen Klangfarben und Techniken, insbesondere bis zum Wechsel ins Falsett und zum Zerbrechenlassen des Klangs. Die Stimme wird nicht in der Kehle geführt, sondern vom Zwerchfell, was einen urmenschlichen Ausdruck und eine unerschöpfliche Zahl von Klagelauten erzeugt. Die verschiedenen Gattungen der Stimmführung heißen *suriseong* – eine rauhe aber volltönende Stimme –, *cheolseong* – eine Stimme hart wie Eisen, und *cheon'guseong* – eine Stimme mit hellem und klarem Klang. Doch keiner dieser Stimmtypen wird geschätzt, wenn nicht auch ein persönlicher Stil herausgebildet und mit einem den ganzen Menschen fordernden Einsatz gesungen wird. Reine künstliche Virtuosität wie beim westlichen Belcanto ist kein *Pansori*-Ideal.

Die *Jangdans* sind die rhythmischen Muster, die nicht nur im *Pansori*, sondern auch bei der instrumentalen *Sanjo*- und *Shinawi*-Musik, dort aber auf der Sanduhrtrommel *Janggo*, gespielt werden.

Die *Buk*, die Faßtrommel, wird von der rechten Hand mit einem dicken abgerundeten Schlagstock aus Holz auf dem rechten Trommelfell und noch öfter auf dem Korpus gespielt, während die linke Hand auf das linke Fell schlägt

und einen dumpferen Ton hervorruft. Die wichtigsten *Jangdang* sind, geordnet von langsam nach schnell: *Jinyang*, *Jungmori*, *Jungjungmori*, *Jajinmori*, *Hwimori*, sowie *Eotmori* und *Eotjungmori*.

Denkt man bei koreanischen Trommeln zunächst an die Musik der Trommelgruppe *Samulnori*, die exzessiv und ekstatisch ist, ist die Trommelbegleitung beim *Pansori* meist äußerst sparsam und zurückhaltend und sehr sprechend.

Geschichte

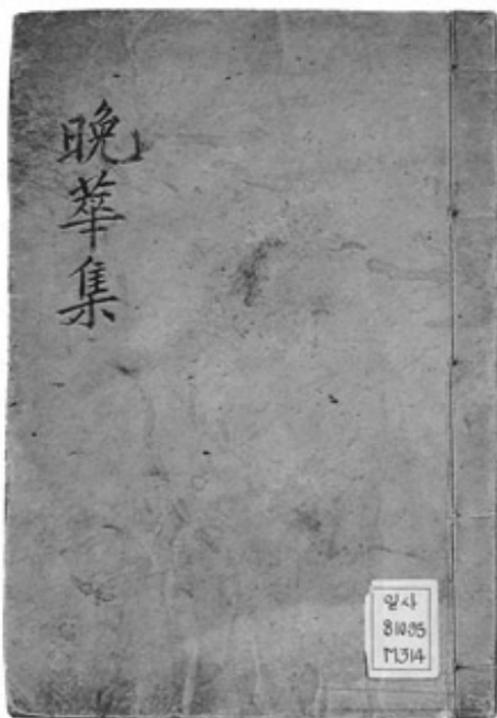
Die Bezeichnung *Pansori* ist gebildet aus den Worten „pan“ und „sori“. „Sori“ heißt wörtlich „Klang“ und meint hier soviel wie „Lied, Gesang“. Nicht ganz geklärt ist die Bedeutung von „pan“. Es wird meist angenommen, daß das Wort im Sinne von „Versammlungsplatz“ oder „Ort für die Darbietung von Unterhaltungskünsten“ zu verstehen ist.

Die Bezeichnung *Pansori* wurde allerdings erstmals, in der Retrospektive seiner Geschichte, in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts von einem Hochschullehrer beim Seminar für koreanische Literatur an der National-Universität Seoul verwendet. Vorher hatte es keinen, oder viele Namen wie „Sori“, „Chang“, „Jabga (verschiedene Gesänge)“ oder „Taryeong (Lieder)“, was alles etwa die Bedeutung von „Gesang“ und „(Volks-)lied“ hat.

Pansori, also der „Liedgesang an einem zur Unterhaltung bestimmten Platz“, gehört zur Tradition jener Künste, die in früheren Zeiten von Wandertruppen auf den Marktplätzen der Dörfer zur Aufführung gebracht wurden. Zu den Attraktionen der Pannoreum-Truppen zählten auch Balacekte auf dem Seil und Tänze. Später haben sich die

Gesangs- und Erzähldarbietungen – nicht zuletzt aus finanziell-wirtschaftlichen Gründen – abgesondert und entwickelten sich zu einer eigenständigen Kunst. Eine andere, weithin durchgesetzte Auffassung ist, daß die frühen *Pansori*-Künstler, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ausschließlich männlich waren, unterbeschäftigte Ehemänner von Schamaninnen waren, die sich mit ihrer volkstümlicheren Unterhaltungskunst ein Zubrot verdienten.

Die frühe Geschichte von *Pansori* liegt deshalb im Dunkel, weil es als Kunst fürs niedrige Volk von den Schriftgelehrten verpönt war und es daher keinerlei Aufzeichnungen darüber gibt. Als ein Angehöriger der Oberschicht, Yu Jin-han, das erste Buch veröffentlichte (das *Manhwajib* 晩華集, 1754, siehe die Abbildung), das – in chinesischen



Das *Manhwajib* von 1754, der erste schriftliche Beleg für die Existenz von *Pansori*

Schriftzeichen und Sätzen – auf ein *Pansori* Bezug nimmt und die Geschichte von Chunhyang wiedergab, soll dieser von seinen Standesgenossen erhebliche Schwierigkeiten erfahren haben. Dieses Buch liefert allerdings einen deutlichen Beweis dafür, daß bereits vor 250 Jahren *Pansori* eine hochentwickelte Volkskunst war.

Langsam, langsam wurde *Pansori* schließlich von der Aristokratie und der Bildungsschicht wahrgenommen, bis schließlich sogar, kurz vor dem Ende der *Joseon*-Dynastie (1392–1910) *Pansori*s auch bei Hofe gesungen wurden.

Mit der zunehmenden Akzeptanz (und wahrscheinlich einer gehörigen Portion snobistischer Leidenschaft) durch diese Gesellschaftsschicht schlug die Entwicklung von *Pansori* eine neue Richtung ein. War *Pansori* auf den Marktplätzen eine gesellschaftskritische und derbe Kunst, so wurden jetzt von den zahlenden Herrschaften Verfeinerungen erbeten oder selber vorgeschrieben. Die durchweg analphabetischen *Pansori*-Sänger hatten plötzlich Passagen chinesischer Dichtkunst in der chinesischen Schriftsprache in ihre Gesänge einzufügen, Texte, die sie zwar überhaupt nicht verstanden, gleichwohl aber memorierten und mehr oder weniger kenntlich auch an ihre Schüler weitergaben.

Diese Eingriffe von seiten der Herrschaftsschicht einfach zu verdammen, wird der offenbar aufnahmefähigen *Pansori*-Kunst nicht gerecht. Es scheint eine besondere Eigenschaft der koreanischen Musik zu sein, stets eine richtige und haltbare Form entwickeln zu können, sowohl auf dem Gebiet der Musik der Gelehrten und des Hofes, deren Oberbegriff *Jeong-ak* ist – „regelgerechte Musik“ – als auch auf dem Gebiet der Musik der Bürgerschicht und der Bauern. Ein Beispiel dafür wäre die Entwicklung der instrumentalen Musik *Sanjo*, wo, dem *Pansori* ähnlich, ein Instrumentalsolist, vor allem auf der Wölbbrettzither *Gayageum*,

von einem Sanduhrtrommelspieler begleitet wird. Anfangs (Ende des 19. Jahrhunderts) als hochartifizielle Improvisation über Motive von Volksliedern begonnen, bildete sich sehr bald eine kleine Anzahl von Schulen und Werken heraus, die ebenfalls durch individuelles Training vom Meister auf den Schüler übertragen wurde. *Sanjo* wird auch als instrumentales *Pansori* bezeichnet, und wie *Pansori* geht es auf die Musik der koreanischen Schamanen zurück.

Im zwanzigsten Jahrhundert war *Pansori* durchweg eine gefährdete Kunst. Die Einfuhr der westlichen Musik, stark unterstützt durch die japanische Besatzungsmacht, das Verbot der koreanischen Sprache und Schrift, die aufkommende Unterhaltungsindustrie ließen das Interesse an *Pansori* absinken.

Um die Jahrhundertwende hatte sich zudem eine neue Theaterform etabliert: *Changgeuk*. Musikalisch und inhaltlich lehnt sich *Changgeuk* eng an *Pansori* an, verteilt aber den Text auf verschiedene Sänger, die wiederum den verschiedenen Personen der Handlung zugeordnet sind, und auch die musikalische Begleitung wird instrumentiert, kurzum, *Changgeuk* ist eine Theaterform, die mehr der westlichen Oper als der Peking-Oper oder dem japanischen *Kabuki* ähnlich ist. Außer dem Maskentanz, der ähnliche Stereotypen wie die italienische *Commedia dell'Arte* schildert und dem Puppenspiel der *Namsadang-Nori*, Wanderkünstlertruppen mit Seiltanz, Masken-, Trommel- und Schwertertanz, sowie dem Puppenspiel, gab es in Korea keine Theaterformen mit mehreren Darstellern.

Wenngleich *Pansori*-Kenner *Changgeuk* verachten und es offensichtlich kein Produkt allein der koreanischen Tradition ist, fand es beim Publikum wachsenden Anklang. Dadurch sank das Interesse der *Pansori*-Sänger am Studium

und den langen Aufführungen ihrer *Pansoris* – und einige Werke und Versionslinien gingen dabei verloren.

Der Vergleich von *Pansori* und *Changgeuk* kehrt aber die einmaligen Qualitäten des kleinstbesetzten musikalischen Gesamtkunstwerks heraus.

- Das musikalische Material ist nicht geeignet, ein Orchester und ein Ensemble mit interessanter Musik zu versorgen. Die *Pansori*-Musik, also die Gesangslinien und die Rhythmen stehen im Dienste der Texte und der Affektvermittlung. Sie sind Derivate volkstümlichen, urkoreanischen Ausdrucks. Was im *Changgeuk* ermüdend wirkt, hält die Aufmerksamkeit des *Pansori*-Publikums stundenlang gespannt.
- Im *Changgeuk* verkörpert der Sänger die Figuren, während er sie im *Pansori* dem Publikum vors geistige Auge führt. Wirkt im *Changgeuk* der Sänger hilflos und ungelentk, besonders wenn andere Sänger „dran“ sind, ist im *Pansori* der Sänger der absolute Herrscher über Ausdruck und das „Theater im Kopf“.
- Gegen die farbige Welt des Textes verblaßt selbst die bunte *Changgeuk*-Bühne. Die Erzählung im *Pansori* führt buchstäblich „vom Himmel durch die Welt zur Hölle“. *Pansori* verbindet die intime Einsicht in das Innenleben von Figuren, wie man es von der Romanlektüre kennt, mit der Gegenwärtigkeit, die durch den Sänger auf der Bühne repräsentiert wird. Da der Text zudem durchweg im Präsens steht, ist eine *Pansori*-Aufführung in ständiger Aufregung – die schwerfällige *Changgeuk*-Bühne kann nur mit Material und Masse glänzen.