

KIM JONG IL

ÜBER DIE SCHAUSPIELKUNST



WERKTÄTIGE DER GANZEN WELT, VEREINIGT EUCH!

KIM JONG IL

ÜBER DIE SCHAUSPIELKUNST

Gespräch mit Funktionären im Bereich
Literatur und Kunst
20. April 1988



INHALT

VORWORT.....	1
1. REVOLUTION IN DER SCHAUSPIELKUNST.....	3
1) Eine Revolution in der Schauspielkunst ist das Anliegen des Zeitalters und der Kunstentwicklung.....	3
2) Der Kampf um die Schaffung einer neuen Schauspielkunst unserer Prägung	7
3) Theaterstücke im Stil des Werkes „Der Tempel“ – Dramen neuen Typs.....	16
4) Die antijapanische revolutionäre Dramenkunst – die historische Wurzel unserer Dramenkunst.....	22
2. DIE DRAMATURGIE.....	35
1) Die Dramenkunst – die gedanklich-künstlerische Grundlage der Theaterkunst.....	35
2) Der dramatische Aufbau – das A und O der Dramaturgie	46
3) Der Text – ein hauptsächliches Darstellungsmittel der Dramatik.....	58
4) Der Stil – gefühlsbetontes Kolorit der dramatischen Gestaltung	67
3. DIE GESTALTUNG DER THEATERBÜHNE.....	79
1) Die Regie – eine Kunst des Schaffens und des Führens.....	79
2) Die Rollendarstellung ist die Kunst der Charaktergestaltung	87
3) Die bildende Kunst im Theaterwesen – fließendes räumliches Bühnenbild	95
4) Die Theatermusik – ein wichtiges Mittel zur dramatischen Darstellung	103



VORWORT

Kim Il Sung sah sich vor paar Tagen das vom Staatlichen Schauspielensemble geschaffene unsterbliche klassische Meisterwerk, das Revolutionsdrama „Die Siegesveranstaltung“, an und gab seiner hohen Anerkennung für das gelungene Werk Ausdruck. Seine Weisung ist die hohe Einschätzung der Schauspielkünstler, die im Sinne der Richtlinie der Partei für eine Revolution in der Schauspielkunst die unvergänglichen klassischen Meisterwerke gemäß dem Schönheitssinn unseres Volkes hervorragend wiedererscheinen ließen.

Seit unserer richtigen Inangriffnahme einer Revolution in der Schauspielkunst sind mehr als zehn Jahre vergangen. In diesem Zeitraum gestalteten die dramatischen Künstler ganz im Sinne der Richtlinie der Partei für eine Revolution in der erwähnten Kunstgattung die von Kim Il Sung während des anti-japanischen revolutionären Kampfes persönlich geschaffenen unvergänglichen klassischen Meisterwerke, die revolutionären Dramen „Der Tempel“, „Die blutbesudelte Friedenskonferenz“, „Ein Brief von der Tochter“, „Die drei Thronbewerber“ und „Die Siegesveranstaltung“ hervorragend im Stil des Werkes „Der Tempel“ und veröffentlichen sie. Die fünf revolutionären Schauspielstücke sind wertvolle Ergebnisse der Richtlinie der Partei für eine Revolution in der Dramenkunst und ein rühmenswertes Resultat des selbstlosen Engagements der Schauspielkünstler, die der Partei und dem Führer grenzenlos treu sind.

Wir haben in der Dramenkunst erfolgreich eine Revolution verwirklicht und somit der bisherigen überholten Schauspielkunst ein Ende gesetzt. Nunmehr besitzen wir Dramen im Stil des Werkes „Der Tempel“, die in das Juche-Zeitalter passen. Diese Dramen verkörpern nach Inhalt und Form konsequent die Erfordernisse unserer Lehre vom Menschen und stellen die Schauspielkunst neuen Typs dar, die sich in der Hinsicht ihres Schaffenssystems und ihrer Schaffensmethode unbeirrt auf unser Schaffensprinzip stützt.

Die Dramen im Stil des Werkes „Der Tempel“ erfreuen sich aufgrund ihres hohen Ideengehalts und Kunstwertes der absoluten Fürsprache und Beliebtheit unserer Bürger, sobald sie erschienen, und rufen auch bei anderen Völkern der

Welt flammende Anteilnahme hervor. Unser Volk ist voller Würde und Stolz darauf, dass es solche Dramen besitzt, die den Menschen einmütig gefallen.

Während einer Revolution in der Schauspielkunst, die in der Zeit der Bühnenaufführung des unvergänglichen klassischen Meisterwerkes „Der Tempel“ begann, wurden die Ideen und Theorien über die Schauspielkunst unserer Prägung vollendet, und es bürgerten sich nun unser dramatisches Schaffenssystem und unsere diesbezügliche Schaffensmethode ein.

Die Theorie über die Schauspielkunst unserer Prägung ist die programmatische Richtschnur zur Schaffung einer sozialistischen und kommunistischen Schauspielkunst, die den Erfordernissen der Zeit und dem Bestreben des Volkes entspricht. Die Durchsetzung der systematisierten Theorien über die Schauspielkunst unserer Prägung ist der wesentlichste Erfolg bei der Vollziehung einer Revolution in dieser Kunstgattung.

Wir müssen die dabei begründete Theorie unserer Prägung verfechten und verteidigen, sie konsequent in die schöpferische Praxis umsetzen und somit unsere Schauspielkunst, die bereits ein hohes Stadium erreicht hat, weiterentwickeln.

Die Antiimperialistische Plattform Deutschland (AiP-D) bringt dieses bedeutsame Werk aus Anlass des 30. Jahrestages seiner Veröffentlichung heraus.



1. REVOLUTION IN DER SCHAUSPIELKUNST

1) Eine Revolution in der Schauspielkunst ist das Anliegen des Zeitalters und der Kunstentwicklung

Eine Revolution in der Schauspielkunst ist ein Kampf um die Schaffung neuer revolutionärer Dramen, die den Erfordernissen des Zeitalters entsprechen.

Die Verwirklichung solch einer Revolution ist wichtig, steht sie doch mit den Erfordernissen der Zeit und dem Schicksal der Schauspielkunst im Zusammenhang.

Die Literatur und Kunst werden vom Zeitgeist geboren, verändern und entwickeln sich deshalb ständig mit der Entwicklung der Zeit. Das ist ein gesetzmäßiger Prozess der Entwicklung von Literatur und Kunst. Die neue Epoche der Geschichte, in der die früher unterdrückten und verachteten Volksmassen als Herren der Welt und ihres eigenen Schicksals aufgetreten sind, verlangt eine neue Literatur und Kunst, die aktiv dazu beitragen, dass die Volksmassen die Welt und ihr eigenes Schicksal selbstständig und schöpferisch umgestalten und die historische Sache, die nationale, die Klassen- und Menschenbefreiung, realisieren. Vor der Revolution in der Schauspielkunst konnte die Schauspielkunst nicht Schritt mit dem Anliegen der Zeit und dem Bestreben des Volkes halten. Eine solche Schauspielkunst erfordert unumgänglich eine kühne revolutionäre Umwälzung.

Die Schauspielkunst ist eine Kunstform mit einer langen Geschichte. Mit dieser Kunstgattung, die mit der Entwicklung der Menschheitskultur entstand und sich entwickelte, ging es auf und ab, und sie erfuhr eine ständige Entwicklung. Sie konnte sich jedoch in der Gegenwart nicht weiterentwickeln, sondern geriet in

eine ernste Krise. Das führe ich darauf zurück, dass sich zwar der Film umfassend verbreitete und das Fernsehen erschien, aber das ist schließlich nichts weiter als nur eine objektive Bedingung. Die Schauspielkunst befindet sich in der Gegenwart im Zustand der Stagnation, was auf sie selbst zurückzuführen war.

Die Zeit entwickelte sich, aber diese Kunstgattung konnte sich nach wie vor nicht von überholten Schablonen befreien. Fast alle Theaterstücke in der Ausbeutergesellschaft zeigten das Hofleben der feudalen Kaiser und die privaten Liebesaffären der Adligen oder das ausschweifende Leben der Bourgeoisie. Es gab darunter allerdings Werke, die das Edle und Schöne im Menschenleben lobpreisen, das soziale Übel und die Ungerechtigkeit anprangern und die Lebenswahrheit beleuchten. Aber auch derartige Schauspielstücke waren aufgrund diverser sozialhistorischer Einschränkungen und des begrenzten Horizonts der Schriftsteller selbst nicht in der Lage, das Wesen der widerspruchsvollen Ausbeutergesellschaft mit aller Schärfe zu analysieren und zu zeigen sowie dem Volk klar den Weg zu weisen. Diese Kunstgattung wurde immer mehr kommerzialisiert und reaktionär, als man Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts mit der regen Aufführung kommerzieller Theaterstücke begann und jeder fieberhaft auf Gelderwerb erpicht war. Es war die Schauspielkunst der Arbeiterklasse, die als Gegenpol zur korrupten bürgerlichen Schauspielkunst entstand.

Die vorangegangene Schauspielkunst der Arbeiterklasse war ihrem Inhalt nach revolutionär. Sie stellte hauptsächlich das schöpferische Leben der Volksmassen und ihren revolutionären Kampf um den Sturz der Ausbeuterordnung und um den Aufbau der sozialistischen und kommunistischen Gesellschaft dar. Das war eine große Umwälzung bei der Entwicklung der Schauspielkunst gemäß dem Anliegen der Zeit und dem Bestreben des Volkes.

Aber auch die vorangegangene Schauspielkunst der Arbeiterklasse war im Lichte der Forderungen des Juche-Zeitalters ziemlich begrenzt.

Die Volksmassen unserer Zeit verlangen von der Schauspielkunst, den Prototyp des neuen souveränen Menschen, der als Herr der Welt aufgetreten ist, herauszustellen und ihr eigenes schöpferisches Leben darzustellen, also das Leben solcher Menschen, die wie sie die Natur, die Gesellschaft und sich selbst gemäß

dem wesentlichen Anliegen des Menschen umgestalten bzw. umformen. Die vorangegangene Schauspielkunst der Arbeiterklasse stellte zwar die Volksmassen als Herr der Geschichte in den Mittelpunkt des Dramas, war jedoch nicht imstande, ihren sinnvollen Kampf um die Souveränität und ihr Leben zu schildern und klare Antworten auf die Schicksalsfrage des souveränen Menschen zu geben. Sie konnte sich zudem der Form nach nicht von den alten Schablonen der bisherigen Schauspielkunst lösen.

Auch unsere Schauspielkunst nach der Befreiung des Landes war ihrem ideologischen Inhalt nach revolutionär, konnte aber in puncto Regie, System der Rollendarstellung, Bühnenform und Darstellungsmethode die überholten Schablonen nicht überwinden. Deshalb entsprach sie nicht der Gemütsstimmung unseres Volkes und seinem Schönheitssinn. Es ist unvermeidlich, dass eine solche Schauspielkunst beim Volk keinen Anklang findet und sich immer weiter von ihm entfernt.

Daher meinten früher manche Leute, die Schauspielkunst sei überholt, rückständig und deshalb unnötig, sodass sogar erwogen wurde, die bestehenden Schauspieleresembles aufzulösen. Die Schauspielkunst selbst darf nicht deshalb ignoriert werden, weil sie hinter der Zeit zurückbleibt.

Diese Kunstgattung ist eine Kunstform mit einer langen Geschichte und ein gutes Mittel zur ideologischen und emotionalen Erziehung der Menschen. Die Schauspielkunst ist wie keine andere Kunstgattung lebensnah und den Menschen vertraut. Sie ist bei unserem Volk sehr beliebt. Sie sollte demnach gefördert und weiterentwickelt, aber keineswegs über Bord geworfen werden.

Manche Leute waren der Meinung, dass Schauspielstücke kaum noch die Aufmerksamkeit des Publikums erwecken könnten, da sich zurzeit der Film und das Fernsehen weit verbreiten, was ein Irrtum ist. Die Schauspielkunst birgt die ihr eigenen Besonderheiten in sich, die Filmkunst und Fernsehen nicht ersetzen können, wie weit sie auch entwickelt bzw. verbreitet sein mögen. Da man im Theater einem Stück zuschaut, indem man mit Darstellern direkt Gefühle wechselt, ist das so lebensecht wie im Leben. Die Schauspielstücke jedoch, die im Fernsehen ausgestrahlt werden, erscheinen nicht so echt wie im Theater, und auch ihre gefühlsmäßige Einflusskraft ist nicht so groß wie Theaterstücke. Da

die Schauspielkunst eine Bühnenkunst ist, wirken ihre Werke echt und sind interessant, wenn man sie im Theater anschaut. Das ist der Grund dafür, dass ich, als das Revolutionsdrama „Der Tempel“, ein unvergängliches klassisches Meisterwerk, auf unsere Art und Weise neu erschien und auf die Bühne gebracht wurde und danach manche Funktionäre dieses Stück baldigst möglich im Fernsehen zeigen und dadurch die Errungenschaften der Revolution in der Schauspielkunst umfassend propagieren wollten, diese Funktionäre von ihrem Vorhaben abhielt. Wir dürfen die Schauspielkunst selbst nicht deshalb über Bord werfen wollen, weil der Film und das Fernsehen bei den Bürgern beliebt sind. Wir sahen uns veranlasst, durch eine Revolution in der Schauspielkunst diese Kunstgattung aus dem Zustand der Stagnation zu erretten und gemäß dem Anliegen der neuen Zeit zu entwickeln.

Diese Revolution war eine unerlässliche Forderung, um die Revolution in der Literatur und Kunst zu vollenden.

Die erwähnte Revolution wird nicht durch die Umwälzung in einer Kunstgattung oder in ein und zwei Formen der Literatur und Kunst verwirklicht, sondern erst dann erfolgreich vollzogen, wenn in allen Bereichen der Literatur und Kunst wie in der Literatur, Film-, Schauspiel-, Opern-, Musik- und Tanzkunst sowie in der bildenden Kunst und Zirkuskunst alles Alte über Bord geworfen und das Neue geschaffen wird, das den Forderungen der Zeit und dem Bestreben des Volkes entspricht.

Unsere Partei analysierte die Position und Rolle der Literatur und Kunst im revolutionären Kampf und bei der Aufbauarbeit und wirkte davon ausgehend darauf hin, dass eine Revolution zuallererst in der Filmkunst, die das stärkste Mittel zur Massenerziehung ist, und im Anschluss daran in der Opernkunst ausgelöst wurde, in der alte Schablonen am deutlichsten noch zutage traten. So wurden in beiden Kunstgattungen Ende der 1960er-/Anfang der 1970er-Jahre die unsterblichen klassischen Meisterwerke „Ein Meer von Blut“, „Das Schicksal eines Mitglieds des Selbstschutzkorps“ und „Das Blumenmädchen“ jeweils filmisch und opernmäßig umgesetzt. Dabei wurde die Revolution in der Film- und Opernkunst hervorragend verwirklicht. Wir entschlossen uns dazu, auf der Grundlage der Errungenschaften und Erfahrungen bei dieser Revolution auch in

der Schauspielkunst eine Wende herbeizuführen, legten dann Anfang der 1970er-Jahre den Kurs auf eine Revolution in der Schauspielkunst dar und trieben sie auf vollen Touren voran.

Als Ergebnis der tatkräftigen Beschleunigung dieser Umwälzung trat eine bedeutende Wende bei der Vollendung der Revolution in der Literatur und Kunst ein.

Durch die ergebnisreiche Vollziehung der erwähnten Umwälzung wurden mustergültige Werke der Schauspielkunst, die den Forderungen der Zeit und dem Bestreben des Volkes entsprechen, geschaffen, was zur revolutionären Erziehung unserer Bürger beitrug und überdies auch in der internationalen Theaterwelt großes Aufsehen erregte und es möglich machte, künftig in Südkorea der Bevölkerung, die sich bisher nur herkömmliche Theatervorstellungen angesehen hatte, unsere eigene revolutionäre Schauspielkunst zu veranschaulichen, wenn erst der Kulturaustausch zwischen Nord und Süd oder die Vereinigung des Vaterlandes realisiert wird.

2) Der Kampf um die Schaffung einer neuen Schauspielkunst unserer Prägung

Die Revolution in der Schauspielkunst zur Schaffung einer neuen Schauspielkunst unserer Prägung verlief keinesfalls glatt. Da es in dieser Revolution darum ging, in Bezug auf Inhalt und Form und auf allen Gebieten des Schaffenssystems und der Schaffungsmethode das Überlebte zu beseitigen und das Neue zu schaffen, stellten sich dabei von Anfang an viele schwierige und komplizierte Fragen. Da eine Revolution in dieser Kunstgattung erst von uns gemeistert wurde, konnten wir dabei von niemandem geholfen werden und auf keine bestehende Theorie über Literatur und Kunst zurückgreifen. Wir mussten stattdessen fest auf unserem eigenen Standpunkt nacheinander alle Probleme bei der Verwirklichung der Revolution in der Schauspielkunst ausgehend von der eigenen Überzeugung und vom eigenen Urteil auf unsere Art und Weise lösen.

Die Schriftsteller und Künstler im Bereich Schauspielkunst trieben voller Siegeszuversicht, dass unter Führungstätigkeit der Partei keine Aufgabe unerfüllbar ist, diese Revolution ohne geringste Schwankung zügig voran, indem sie die Schwierigkeiten, auf die sie stießen, überwand, und schufen und veröffentlichten die fünf revolutionären Theaterstücke, die den Erfordernissen der Zeit und dem Bestreben des Volkes entsprechen.

Die Revolution in der Schauspielkunst in unserem Lande verlief im Kampf um die Beseitigung aller reaktionären und fremdartigen Ideen, darunter auch der bürgerlichen und feudalistischen Ideologie, des Revisionismus, des Kriechertums und des Dogmatismus, sowie um die Durchsetzung des eigenen Denkens.

Zu Beginn der Revolution in der Schauspielkunst waren in diesem Bereich noch etliche Rudimente solcher Ideen erhalten geblieben. Manche Schriftsteller und Künstler klammerten sich jedoch an überlebte Denkweisen und -methoden in Bezug auf die Schauspielkunst, sodass sie außerstande waren, viele Werke hervorzubringen, die konsequent mit der Partei, der Arbeiterklasse und dem Volk verbunden wären und eine klare politische Hauptaussage gehabt hätten. Im Bereich dieser Kunstgattung brachte man der europäischen Schauspielkunst große Huldigungen dar. Viele Künstler bildeten sich ein, dass die Schauspielkunst selbstverständlich europäische Charakteristika besitzen müsse, und verherrlichten die Bühnenspiele anderer Länder.

Überbleibsel bürgerlicher, feudalistischer, revisionistischer, kriecherischer und dogmatischer Ideen kamen nicht nur in der Anschauung der Schriftsteller und Künstler über das Bühnenspiel, sondern in dieser und jener Weise auch bei ihrem Schaffen und in ihrem Alltagsleben zum Ausdruck. Früher traten im Staatlichen Schauspielensemble Personen auf, die sektiererische Handlungen begingen, während andere sich prahlerisch einbildeten, dass nur sie meisterhafte Darsteller wären, ohne sich dessen bewusst zu sein, dass ihr schauspielerisches Wirken einseitig geworden war. Unter manchen Schriftstellern und Künstlern traten auch prinzipienlose Tendenzen zutage, dass sie z. B. von der älteren und jüngeren Generation redeten, eine Beziehung wie zwischen Lehrern und Schülern knüpften, Fehler verschwiegen und einander lobten. Ohne Ausrottung der Rudimente überlebter Denkweisen wie der bürgerlichen, feudalistischen, revi-

sionistischen, kriecherischen und dogmatischen Ideen im Bewusstsein der Autoren und Künstler im einschlägigen Bereich war es unmöglich, aufschlussreiche Bühnenstücke zu schaffen.

Die Revolution in der Schauspielkunst nehmen diese Autoren und Künstler unmittelbar auf sich, und in ihnen selbst steckt auch die Fähigkeit zu einer solchen Revolution. Ebenso wie alle anderen revolutionären Kämpfe kann sich auch diese Revolution erst dann mit Erfolg vollziehen, wenn die Autoren und Künstler die Haltung von Hausherrn einnehmen und den schöpferischen Standpunkt vertreten, von selbst die Notwendigkeit einer solchen Revolution einsehen und hohen revolutionären Elan und schöpferische Aktivität bekunden.

Wir führten den Kampf um die Ausrottung der Rudimente der alten Ideen im Bewusstsein der Schriftsteller und Künstler im Bereich Schauspielkunst und um die Durchsetzung des eigenen Grundprinzips beim Theaterschaffen in enger Verbindung mit dem Kampf um die Durchsetzung des einheitlichen ideologischen Systems der Partei und um die Revolutionierung und Umformung dieser Kunstschaffenden nach dem Vorbild der Arbeiterklasse. Bei der Durchsetzung des genannten ideologischen Systems ging es hauptsächlich darum, die Autoren und Künstler fest mit der von Kim Il Sung begründeten Juche-Ideologie und mit seiner von unserem Grundprinzip ausgehenden Theorie über die Literatur und Kunst konsequent auszurüsten. Die Juche-Ideologie ist der richtigste Leitgedanke über Revolution und Aufbau und die unerschütterliche Richtschnur, die bei unserer gesamten Tätigkeit unbeirrt im Auge zu behalten ist. Die uns eigenen Gedanken und Theorien der Partei über Literatur und Kunst sind ein Leuchtturm, der einen richtigen Weg zum Aufbau und zur Schaffung der sozialistischen und kommunistischen Literatur und Kunst weist, und sie geben eine umfassende Antwort auf alle Fragen der Schaffenspraxis. Wir brachten die Ausrüstung der Schriftsteller und Künstler mit der Juche-Ideologie und mit der Richtlinie der Partei für Literatur und Kunst als erstrangige Arbeit nachhaltig voran. Die Versammlung der Schriftsteller und Künstler im Staatlichen Schauspielensemble Anfang November 1972 war von großer Bedeutung dafür, dass diese das einheitliche ideologische System der Partei einbürgern und die Richtlinie der Partei für Literatur und Kunst un-

beirrt zum eigenen Kredo machen und sie vorbehaltlos und konsequent durchsetzen.

Die Arbeit zur Ausrüstung der Schriftsteller und Künstler mit der Ju- che-Ideologie unserer Partei und mit ihrer Theorie über Literatur und Kunst konnte parallel zu ihrer unermüdlichen Erziehung nur im praktischen Kampf um die Schaffung revolutionärer Theaterstücke erfolgreich verlaufen.

Bei der Vorbereitung einer Revolution im Theaterwesen sorgten wir dafür, dass sich die Schriftsteller und Künstler mit den von unserem Grundprinzip ausgehenden Gedanken Kim Il Sung's über Literatur und Kunst, mit der ent- sprechenden Richtlinie der Partei, die die erwähnten Gedanken verkörpert, ins- besondere mit den schöpferischen Theorien der Partei über die Literatur und Kunst, die bei einer Revolution in der Film- und Opernkunst neu umrissen wur- den, sowie mit den Parteirichtlinien für eine solche revolutionäre Umwälzung im Theaterwesen ausrüsteten und diese mit aller Konsequenz in die Schaffens- praxis umgesetzt wurden. Parallel dazu wirkten wir darauf hin, dass die Arbeit für die Durchsetzung des Kurses der Partei darauf, den Schaffensprozess zu einem Prozess der Revolutionierung und Umformung der Schriftsteller und Künstler nach dem Vorbild der Arbeiterklasse zu machen, noch energischer vorankam.

Im Verlauf dieses Kampfes konnten wir erreichen, dass unter ihnen das ein- heitliche ideologische System der Partei fester denn je eingebürgert wurde, die Rudimente der alten Ideen im Wesentlichen ausgemerzt wurden, der Prozess ihrer Revolutionierung und Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse beschleunigt wurde und auf allen Gebieten des Schaffens und Lebens das eigene Grundprinzip zum Durchbruch kam.

Die fünf revolutionären Theaterstücke, die die Forderungen der Zeit und das Bestreben des Volkes ansprechen, sind ein wertvolles Resultat aus dem Kampf um die Ausrottung aller Rudimente der alten Ideen im Bewusstsein der Schrift- steller und Künstler, darunter der bürgerlichen und feudalistischen Ideologien, des Revisionismus, Kriechertums und Dogmatismus, und um die Einbürgerung des einheitlichen ideologischen Systems der Partei unter ihnen sowie um die Durchsetzung eines eigenen Grundprinzips beim Theaterschaffen.

Die Erfahrungen hierbei zeigen, dass sich auch die Revolution im Theaterwesen wie in allen anderen Angelegenheiten erst dann erfolgreich verwirklichen lässt, wenn die Schriftsteller und Künstler die Überbleibsel der alten Ideen über Bord werfen, sich unbeirrt unsere ästhetische Anschauung aneignen, sich revolutionieren und nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umformen.

Die Revolution im Theaterwesen war ein Kampf dafür, beim Theaterschaffen alle alten Schablonen zu vernichten und neue revolutionäre Theaterstücke zu schaffen.

Die alten Schablonen in der Schauspielkunst hatten tiefe Wurzeln und eine große Ausdehnung. Da die Geschichte dieser Kunstgattung lang ist, waren auch die althergebrachten Schablonen äußerst fest verankert und übten ihren Einfluss auf alle Gebiete der Schauspielkunst wie auf Drama, Regie und Bühnenbild aus.

Zu Beginn der Revolution im Theaterwesen traten die überholten Schablonen in unserer Schauspielkunst in dieser und jener Weise ans Licht. Viele Dramendichter waren beim Schaffen vom dramatischen Geschehen fasziniert, anstatt den Forderungen der Lehre vom Menschen nachzukommen, und verfassten ereignisvolle Theaterstücke. Sie legten sogar in Werken über die sozialistische Realität, die auch ohne Konflikte gezeigt werden kann, diese künstlich an und schufen Dramen um der dramatischen Handlung willen. Da das Drama in dieser Form verfasst war, war die Schauspielkunst außerstande, bedeutsame Fragen, auf deren Lösung unser Volk im revolutionären Kampf und beim Aufbau dringend wartet, aufzuwerfen, die tiefe Welt des Menschenlebens zu zeigen oder auch auf befriedigende Weise die kognitiv-erzieherische Rolle zu spielen, die den Menschen die Wahrheit des Lebens nahe bringt.

Wir begannen die Revolution im Theaterwesen damit, beim Schaffen von Dramen die alten Schablonen zu eliminieren.

Zu diesem Zweck sorgten wir dafür, dass die von Kim Il Sung während des revolutionären Kampfes gegen Japan geschaffenen unsterblichen klassischen Meisterwerke, die revolutionären Theaterstücke, gemäß dem Anliegen unserer Zeit wiedererschienen.

Solche Meisterwerke sind echte Musterbeispiele für unsere Lehre vom Menschen. Im revolutionären Theaterstück „Der Tempel“ scheint es bei flüchtigem Hinsehen um die Abschaffung des Aberglaubens zu gehen, aber es hebt nicht nur einfach den Gedanken hervor, dass man nicht zum Aberglauben neigen darf, sondern unterstreicht die Schicksalsfrage des souveränen Menschen, das heißt, dass das Schicksal des Menschen nicht von „Gott“ oder von einem „Heiligen Geist“ entschieden, sondern vom Menschen selbst gestaltet und bestimmt wird, dass demnach auf der Welt nur auf die eigene Kraft Verlass ist. Das revolutionäre Theaterstück „Ein Brief von der Tochter“ betont nicht einfach mit Nachdruck den Gedanken, dass man lernen muss, sondern bekräftigt auch, dass ein Unwissender nicht dazu fähig ist, die Würde eines souveränen Menschen zu verteidigen und seiner schöpferischen Rolle als Herr der Welt gerecht zu werden.

Das unvergängliche klassische Meisterwerk, das revolutionäre Theaterstück, bringt zudem auch bei der Dialoggestaltung die Erfordernisse unserer Lehre vom Menschen konsequent zum Ausdruck. Was die Textworte unserer Theaterstücke anbelangt, die vor der Revolution im Theaterwesen verfasst worden waren, so gab es mehr gekünstelte Bühnensprache als Worte, die gewöhnlich im Alltagsleben gebraucht werden. Deshalb brachten wir die unvergänglichen klassischen Meisterwerke mit Texten, die wie die gewöhnlich im Alltag gebrauchten Worte lebensverbunden, philosophisch tief sinnig und künstlerisch verfeinert sind, auf die Bühne, auf dass die Schriftsteller diesem Vorbild nacheiferten.

Auf dem Wege zum Wiedererscheinen dieser Meisterwerke machten wir unsere Dramenkunst von der früheren Affären-Dramen-Dichtung zu einer Dramendichtung, die das Hauptgewicht auf den Menschen legt, zu einer wahrhaften Dramendichtung, die das Anliegen unserer eigenen Lehre vom Menschen zum Ausdruck bringt. Eben darin besteht eine große Errungenschaft der Revolution im Theaterwesen.

Der Prozess dieser Revolution war ein Prozess des Kampfes um die Beseitigung der alten Schablonen in der Regie und Rollendarstellung und um die Durchsetzung eines neuen Regie- und Darstellungssystems unserer Prägung.

In der ersten Zeit der Revolution im Theaterwesen konnten manche Regisseure dieser Kunstgattung die Rudimente der überlebten Denkweise nicht völlig überwinden, die sich darin zeigten, dass sie die Regie für ein Evangelium hielten, in ihrem Kollektiv ein patriarchalisches Verhältnis wie zwischen Lehrern und Schülern schufen und eigenmächtige Entscheidungen trafen und selbstherrlich vorgingen. Da sie sich von einer solchen überholten Anschauung nicht loslösen konnten, war es kaum möglich, innerhalb des Kollektivs eine gesunde schöpferische Atmosphäre und die hehre kommunistische Moral des Schaffens durchzusetzen und in der Regiegestaltung die Forderungen einer wahrhaften Lehre vom Menschen in die Tat umzusetzen.

Wir sorgten dafür, dass die Regisseure in der Schauspielkunst ihre Rolle als Chef eines schaffenden Kollektivs verstärkten. Wir richteten große Aufmerksamkeit insbesondere darauf, das patriarchalische und bürokratische Regiesystem zu beseitigen und ein neues System unserer Prägung zu schaffen, wonach das Kunstschaffen und die ideologische Erziehung zugleich vorangetrieben werden. Im Prozess dieses Kampfes veränderten sich die Position und Rolle der Regisseure beim Theaterschaffen von Grund auf, und auf dem Gebiet der Regie entstanden neue gestalterische Prinzipien und neue Darstellungsmethoden unserer Prägung.

Das trifft auch auf die Abschaffung der alten Schablonen der schauspielerischen Darstellung und auf die Einbürgerung eines entsprechenden Systems unserer Prägung zu. Da im Theaterwesen die Schauspieler eine sehr wichtige Stellung einnehmen, legten wir die Dramenkunst wie die Filmkunst als Schauspielerkunst fest und bezeichneten die Akteure als Gesicht des Theaterwesens. Zu Beginn der Revolution im Theaterwesen blieben jedoch in puncto System und Methode der schauspielerischen Darstellung in starkem Maße alte Schablonen erhalten. In der schauspielerischen Darstellung waren häufig alte Muster, schlimme Übertreibungen, Heuchelei und Missbildung zu bemerken. Mit einem Wort war die schauspielerische Darstellung gekünstelt. Eine solche formalistische und naturalistische Darstellung, die darin zum Ausdruck kommt, dass Charakter und Leben einer im Voraus gebildeten Schablone angepasst werden und die Darstellung übertrieben oder missformt wird, führt

schließlich zur Verdrehung des Lebens und zur Missgestaltung des Menschen. Ohne Abschaffung solcher Schablonen war es unmöglich, die Schicksalsfrage des Theaterwesens zu lösen. Wir intensivierten den Kampf um die grundlegende Erneuerung des überholten formalistischen und naturalistischen Darstellungssystems, welches Schematisierung, Übertreibung, Heuchelei und Missgestaltung fördert, und verliehen der entsprechenden ideologischen Auseinandersetzung Dynamik.

Parallel dazu legten wir den Kurs darauf dar, dass die Rollendarstellung auf der Bühne durch die Akteure so echt wie die Tätigkeit einer Person wirken sollte, und erreichten, dass dieser Kurs durchgesetzt wurde. Wir versetzten der falschen Theorie, die unter anderem das „Schöpferium des Unterbewusstseins der organischen Natur“ befürwortet und die vom ideologischen Bewusstsein der Akteure ausgehende bewusste Rollengestaltung ablehnt, einen Schlag und erreichten, dass die schon in der Abhandlung „Über die Filmkunst“ dargelegte Theorie, dass die Weltanschauung der Akteure bei der Darstellung menschlicher Gestalten von entscheidender Bedeutung ist, mit aller Konsequenz in die Tat umgesetzt wurde. In der Dramenkunst konnte im Prozess eines derartigen Kampfes die schauspielerische Darstellung natürlich, lebendig und glaubwürdig werden, als ob der wirkliche Mensch in der Realität atmen und wirken würde, das neue darstellerische System unserer Prägung, das auf der Weltanschauung der Akteure basiert, konnte unbeirrt durchgesetzt werden.

Während der Revolution im Theaterwesen brachen wir mit dem bisherigen Schema des Bühnenbildes, machten die Kulissen beweglich und ordneten sie mit plastischer Wirkung an. Wir setzten die Musik ein, malten dadurch die Gedankenwelt der Figuren noch besser aus und beschleunigten nachhaltig die dramatische Entwicklung.

Im Verlaufe der Revolution brachen wir auf allen Gebieten des Theater-schaffens, einschließlich von Dramen, Regie, Darstellung, bildender Kunst und Musik, kühn mit dem überlebten herkömmlichen Schaffenssystem und mit den entsprechenden Methoden, so dass sich ein neues Schaffenssystem und neue Schaffensmethoden unserer Prägung einbürgerten, die den Erfordernissen des

Juche-Zeitalters entsprechen; unsere Dramenkunst bekam so ein ganz neues Antlitz.

Losgelöst von einer neuen Theorie über die Dramenkunst wäre es undenkbar gewesen, in kurzer Frist eine schwierige und komplizierte Revolution in dieser Gattung erfolgreich zu verwirklichen.

Wir setzten die bereits in der Revolution beim Film- und Opernschaffen neu umrissenen Theorien über Literatur und Kunst in die Revolution im Theaterwesen um, lösten die eindringlichen theoretisch-praktischen Probleme bei dieser Arbeit und besitzen nun eine neue Theorie unserer Prägung über die Dramenkunst, die sich völlig von der bisherigen Theorie unterscheidet.

Die Theorie der Partei über das Dramenschaffen, die, von der eigenständigen Literatur- und Kunstidee Kim Il Sungs ausgehend, in neuer Weise dargelegt wurde, kam konsequent im Prozess des Wiedererscheinens der fünf revolutionären Theaterstücke einschließlich des unvergänglichen klassischen Meisterwerkes „Der Tempel“ gemäß der heutigen Realität zum Durchbruch.

Das revolutionäre Theaterstück „Der Tempel“ kann als erstes Werk bezeichnet werden, in dem die von unserer Partei herausgearbeitete Theorie unserer Prägung über Literatur und Kunst betreffs des revolutionären Dramenschaffens und die entsprechende Richtlinie hervorragend verkörpert sind. Wir brachten so das erwähnte Meisterwerk auf die Bühne und hatten somit ein neues Theaterstück unserer Prägung, das sich völlig von den früheren Stücken unterscheidet; wir konnten dem von der Geschichte überlieferten alten Theaterwesen ein Ende setzen und eine neue Ära des Dramenschaffens einleiten. Von dieser Zeit an entwickelte sich unsere Dramenkunst zu einer Kunstgattung, die dem Anliegen der Zeit und dem Bestreben des Volkes entspricht, so dass bei der Weiterentwicklung der Dramenkunst der Arbeiterklasse unserer Epoche auf eine neue höhere Stufe eine Wende herbeigeführt wurde. Wir sollten mit würdigem Gefühl darauf sehr stolz sein.

Die Schriftsteller und Künstler im Bereich Dramenkunst sind dazu aufgefordert, die bei der Revolution im Theaterwesen erreichten Erfolge zu stabilisieren und die in den Theaterstücken im Stil des Werkes „Der Tempel“ verkörperten Schaffens-theorien unserer Prägung unbeirrt zu verteidigen und weiter zu glorifizieren.

3) Theaterstücke im Stil des Werkes „Der Tempel“ – Dramen neuen Typs

Die Theaterstücke im Stil des Werkes „Der Tempel“ sind ein wertvolles Resultat der Revolution in der Dramenkunst, die auf der Grundlage unserer eigenständigen Literatur- und Kunstidee mit guten Ergebnissen verwirklicht ist.

Die Schaffung solcher Theaterstücke ist eine rühmenswerte Errungenschaft, die eine historische Wende in der Entwicklung der sozialistischen und kommunistischen Dramenkunst herbeigeführt hat. Diese Stücke sind Musterbeispiele, die in der Praxis die Richtung und den Weg der Entwicklung in der sozialistischen und kommunistischen Dramenkunst weisen.

Sie verkörpern die Erfordernisse der kommunistischen Lehre vom Menschen, die ganz im Sinne der Juche-Ideologie die Volksmassen hervorhebt und ihnen dient.

Der Maßstab für die Einschätzung des sozialen Charakters und Wertes eines Dramenstücks besteht wie in den anderen Kunstgattungen im Grunde genommen in der Haltung zu den Volksmassen. Der erwähnte Charakter und Wert werden danach bestimmt, in welche Position die Volksmassen gestellt, wie ihr souveränes Anliegen und Bestreben widergespiegelt werden, inwieweit ihnen der richtige Lebensweg gewiesen wird, ob die Form ihrem Geschmack und Gemüt entspricht. Auch bevor auf der Theaterbühne die Theaterstücke der Arbeiterklasse erschienen, gab es progressive Dramen, die das Leben und Bestreben der Volksmassen widerspiegeln, aber sie konnten aufgrund ihrer historischen und klassenmäßigen Begrenztheit die Position und Rolle der Volksmassen nicht richtig schildern. Auch in derartigen Werken wurden die Volksmassen, falls sie dargestellt wurden, nur als Objekt der Geschichte und als ausgebeutete, unterdrückte und sich abrackernde Leidtragende dargestellt. Aber die sozialistische Dramenkunst, die mit dem revolutionären Auftritt der Arbeiterklasse geboren wurde, hob, ausgehend von der Weltanschauung der Arbeiterklasse, die Volksmassen, die bis dahin wie oben geschildert behandelt wurden, als Herren der Geschichte und als tatkräftige Wesen

hervor, spiegelte ihr revolutionäres Bestreben und Anliegen wider und trug erheblich dazu bei, sie zum revolutionären Kampf aufzurufen. Das war zweifellos ein großer Erfolg der sozialistischen Dramenkunst bei der Entwicklung der Dramenkunst der Arbeiterklasse.

Wenn das Theaterwesen wirklich dem Anliegen der Zeit entsprechen will, muss es die Stellung der Volksmassen als Herr der Revolution und des Aufbaus und ihre entscheidende Rolle dabei in niveauvoller Weise darstellen. Die Dramen müssen zugleich klar jene Wahrheit veranschaulichen, dass die sozialhistorische Bewegung eine souveräne und schöpferische Bewegung der Volksmassen ist und in der Revolution und beim Aufbau ihr souveränes Bewusstsein die entscheidende Rolle spielt. Theaterstücke im Stil des Werkes „Der Tempel“ rollen diese große Wahrheit künstlerisch zündend auf.

Das revolutionäre Stück „Der Tempel“ ist zwar ein satirisches Drama, in dem im Unterschied zu früheren Dramen der gleichen Art neben negativen Figuren auch positive auftreten und mitten in der Auseinandersetzung zwischen ihnen die positiven Figuren sich von den Fesseln der überlebten Gedanken lösen und sich zu den stärksten Wesen auf der Welt, zu souveränen Menschen entwickeln, die sich die Wahrheit angeeignet haben, dass der Mensch Herr seines eigenen Schicksals ist und dass in ihm auch die Kraft steckt, sein Schicksal zu entscheiden. Die Veranschaulichung dieses Aspektes ist der Brennpunkt dieses Schauspiels.

Eine Errungenschaft von schöpferischer Tragweite in diesem revolutionären Drama besteht in der künstlerisch tiefsinnigen Darstellung der von unserem Grundprinzip ausgehenden Wahrheit, dass nicht ein göttliches Wesen wie der „himmlische Vater“, ein „Geist“ oder Buddha Herr und Herrscher über die Welt ist, sondern die Volksmassen mit dem souveränen Bewusstsein der wirkliche Herr und der einzige Herrscher über die Welt sind.

Theaterstücke im Stil des Werkes „Der Tempel“ heben die Volksmassen hervor, was aber nicht bedeutet, dass in allen Dramen die Arbeiter und Bauern als Haupthelden auftreten sollten. Die Hervorhebung der Volksmassen in Theaterstücken bedeutet, ihre Stellung und ihre entscheidende Rolle als Herr in der Revolution und beim Aufbau zu veranschaulichen. Es reicht aus, dass

diese Stellung und Rolle der Volksmassen in der Welt dargestellt werden, auch wenn Arbeiter und Bauern nicht in den Mittelpunkt der Charaktergestaltung gestellt werden.

Ri Jun, der Hauptheld des revolutionären Theaterstücks „Die blutbesudelte Friedenskonferenz“, ist ein Beamter aus dem Adelsstand. Aber das Drama beleuchtet anhand einer historischen Tatsache eindeutig die Wahrheit, dass die Angewiesenheit auf äußere Kräfte zum Untergang des Landes führt und das vom japanischen Imperialismus beraubte Land sich nur dann wiedererlangen lässt, wenn man der Kraft des eigenen Volkes vertraut und sich auf sie stützt.

Die schöpferische Tragweite von Theaterstücken im Stil des Werkes „Der Tempel“ besteht gerade darin, dass sie die Wahrheit aufzeigen, dass das souveräne Bewusstsein der Volksmassen die entscheidende Rolle in der Revolution und beim Aufbau spielt.

Solche Theaterstücke drücken auch der Form nach das Anliegen der Juche-Ideologie aus, so dass sie wirklich volksverbunden sind.

Damit das Theaterwesen wahrhaft den Volksmassen dienen kann, müsste es auch der Form nach dem Anliegen der Volksmassen entsprechen. Diese Theaterstücke regelten auch bestens die Frage der Form gemäß dem Bestreben und Anliegen des Volkes unserer Zeit. Eine solche Form könnte wirklich als lebensverbunden bezeichnet werden. Das Leben bietet dem Theater den Inhalt, der wiederum eine entsprechende Form verlangt. Eine Besonderheit der wahrhaften Theaterkunst besteht in der vollkommenen Vereinigung von Inhalt und Form. Eine theatralische Form, die dem Anliegen des Lebens nicht entspricht, kann nicht bedeutsam sein, wie faszinierend sie auch sein mag. Nur eine Kunstform, die dem Anliegen des Lebens entspricht, kann als aufschlussreich bezeichnet werden. Beim Ansehen der Theaterstücke im Stil des Stücks „Der Tempel“ sind die Zuschauer so beeindruckt wie von wirklichen Geschehnissen im Alltag, was daran liegt, dass die Form den Erfordernissen des Lebens entspricht. Eben die Form der Theaterstücke, die nach dem Stück „Der Tempel“ geformt sind, zeigt das wirkliche Leben.

Die Charakteristika der erwähnten Form kommen eindeutig in der Struktur zum Ausdruck.

Davon ausgehend, dass die Lebensverhältnisse nicht den Schablonen der fixierten und schematisierten Struktur angepasst werden müssen, sondern je nach den Lebensverhältnissen Szenen festzulegen sind und so insgesamt die Struktur herauszuarbeiten ist, zeichnen sich die erwähnten Theaterstücke durch die neue strukturelle Form der vielen Szenen aus. Diese Strukturform macht es möglich, in Einklang mit der dramatischen Entwicklung und entsprechend dem Charakter der Personen und der Logik des Lebens auch innerhalb einer Szene Zeit und Ort häufig zu verändern und so Bilder vielfältig und in großer Breite aufzurollen sowie den Gang des Lebens ohne Unterbrechung ungekünstelt wiederzugeben. Diese Strukturform ermöglicht es, das Leben natürlich aufzurollen und in gedrängter Kürze intensiv zu gestalten, harmonisch, zu vereinheitlichen und dadurch in begrenzter Zeit und auf begrenztem Raum vielseitig zu veranschaulichen.

Das Besondere der Theaterstücke im Stil des Stücks „Der Tempel“ zeigt sich ebenfalls im Bühnenbild.

Das Bühnenbild dieser Stücke ist von neuem Stil, also beweglich und räumlich.

Dieses Bühnenbild macht es möglich, in Einklang mit der dramatischen Entwicklung Dekoration und Hintergrund ständig zu ändern und so das Leben echt, lebendig und in großer Breite und Tiefe zu veranschaulichen. Im revolutionären Theaterstück „Der Tempel“ zeigt das Bühnenbild, beginnend mit der einführenden Szene, in der der Titel heraustritt, indem die Titelschrift dunkle Wolken auseinanderdrängt und blendende Sonnenstrahlen wirft, die Aussicht auf das ganze Dorf Sondol, den Zugang zum Dorf, wo ein Maisfeld liegt, das Wohnhaus von Pok Sun, den Hof des Wohnhauses des Grundbesitzers, die Dorfstraße, den Hof des Wohnhauses des Gemeindevorstehers, die Wassermühle und den Tempel. Jede Szene wird mitten im ständigen Ablauf wie eine Filmszene gezeigt, und das Leben wird durch vielfältige Veränderungen der ununterbrochen fließenden Dekorationen und Hintergründe vielseitig veranschaulicht. Beim Ansehen von Theaterstücken im Stil des Stücks „Der Tempel“ empfindet das Publikum ein so echtes Gefühl, als sähe es direkt das reale Leben, was auch mit der Rolle des Bühnenbildes zusammenhängt. Das beweg-

liche und räumliche Bühnenbild veranschaulicht neben den sozialhistorischen und natürlich-geographischen Umständen, unter denen die Figuren leben, neben dem Zeitgeist und den nationalen Lebensgewohnheiten die Gedankenwelt der Figuren und untermauert auch plastisch deren Werdegang und Entwicklung.

Das genannte Bühnenbild macht es möglich, die emotionale Linie des betreffenden Theaterstücks ständig folgerichtig zu gestalten und dabei die Zuschauer tief in die dramatische Welt hineinzusetzen und ihre emotionale Stimmung zu heben. Da in Dramen im Stil des Stücks „Der Tempel“ jede Szene ohne Szenenwechsel im Dunkeln und ohne Schluss des Vorhangs im dramatischen Fluss umgeändert und dadurch die dramatische Handlung aufgerollt wird, ist es möglich, die emotionale Linie anhaltend fortzusetzen und bei den Zuschauern ein weiteres Anschwellen der Gefühle zu bewirken.

Auch die Einbeziehung der Musik ist ein wichtiges Merkmal des Stils solcher Dramen.

In solchen Theaterstücken ist die Musik ein notwendiges Strukturelement. Die Musik wurde entsprechend den historisch herausgeformten nationalen Merkmalen unseres Volkes und gemäß dem Anliegen unserer neuen Zeit in das Theater einbezogen, und sie wird aktiv für die Betonung des gedanklichen Inhalts und für die Herausarbeitung der künstlerischen Gestaltung beibehalten.

Die Musik ist neben dem Text ein wichtiges Darstellungsmittel und wirkt sich aktiv darauf aus, die mannigfaltigen Gedanken und Gefühle der Figuren aufzudecken, die dramatische Handlung voranzutreiben, die schauspielerische Umsetzung natürlich zu machen und Szenen emotional umzuändern. Die Einbeziehung der Musik in Dramen im Stil des Stücks „Der Tempel“ macht solche Werke gefühlvoll, übt auf die Menschen eine noch größere Wirkung aus und arbeitet deutlicher heraus, wie diese Dramen sich als komplexe Bühnenkunst stärker ausprägen.

In solchen Werken wird die darstellerische Möglichkeit aller Elemente, die sich auf die Form beziehen, maximal genutzt, damit die dramatische Gestaltung zur Wirkung gebracht wird.

Die neue Strukturform mit vielen Szenen, das bewegliche und räumliche Bühnenbild und die einzigartige Musik werden, auf die Charaktergestaltung der

Figuren einschließlich des Haupthelden abgestimmt, zu einem harmonischen Ganzen zusammengefasst und bilden eine einheitliche Form von Bühnenstücken im Stil des Werkes „Der Tempel“. Diese Form könnte als neu und schöpferisch bezeichnet werden, denn sie stellt die Menschen so dar, wie sie sind, zeigt das Leben wirklichkeitstreu und entspricht dem Schönheitssinn der Menschen unserer Zeit.

Seit der Entstehung des Theaterwesens ist eine lange Zeit vergangen, aber zu keiner Zeit gab es ein Bühnenstück wie das Werk „Der Tempel“, in dem Zeit und Leben untrennbar eng miteinander verbunden und die Forderungen der Volksmassen transparent wiedergegeben sind. Dramenstücke im Stil des Werkes „Der Tempel“ sind Bühnenspiele neuen Typs, die in Einklang mit der neuen Zeit und dem neuen Leben nach Inhalt und Form ein neues Gepräge erhielten.

Sie üben großen Einfluss auf das ideologische und kulturelle Leben unseres Volkes und auf den Aufbau der sozialistischen und kommunistischen Literatur und Kunst aus. Sie rufen heute bei unseren Bürgern stürmische Anteilnahme hervor und bringen den Kampf um die Gestaltung der sozialistischen und kommunistischen Literatur und Kunst nachhaltig voran.

Sie werden aufgrund ihres hohen Ideengehaltes und Kunstwertes, die den Erfordernissen der neuen Zeit und dem Bestreben unseres Volkes entsprechen, zu einer mächtigen ideologischen Waffe für die Heranbildung aller Mitglieder der Gesellschaft zu kommunistischen Revolutionären unserer Prägung und für die Gestaltung der Gesellschaft getreu den Ansprüchen der Juche-Ideologie.

Die Dramenkunst im Stil des Werkes „Der Tempel“ vermittelt den Menschen unseres Zeitalters deutlich unsere Anschauung, dass der Mensch Herr über die Welt und sein eigenes Schicksal ist und bei der Gestaltung der Welt und seines Schicksals die entscheidende Rolle spielt, und weist ihnen den Weg zu einem wahrhaften Leben, das darin besteht, souverän und schöpferisch zu leben, zu arbeiten und zu kämpfen. Diese Dramenkunst trägt deshalb zur Erziehung der Menschen in dem Sinne bei, dass diese sich von allen Fesseln der überholten Ideen lösen und, sich ganz dessen bewusst, dass sie Herr der Revolution und des Aufbaus sind, ihrer Verantwortung und Rolle gerecht werden. Sie wird zu einem Lehrbuch über das Leben, das den Menschen den Weg zu einem

wahrhaften Leben weist, und zu einer Waffe des Kampfes, die die Menschen zur Neugestaltung der Gesellschaft und des Lebens aufruft.

Die Entstehung der Dramenkunst im Stil des Werkes „Der Tempel“ stellt im Ringen um die Schaffung der sozialistischen und kommunistischen Literatur und Kunst neben der Opernkunst im Stil des Werkes „Ein Meer von Blut“ einen neuen Meilenstein dar. Der Verlauf des Schaffens von solcher Literatur und Kunst ist ein Prozess der Umgestaltung der Literatur und Kunst nach dem Vorbild der Arbeiterklasse getreu der Juche-Ideologie. Die literarisch-künstlerische Revolution, die wir unter dem Banner dieser Ideologie verwirklichen, ist eben eine Arbeit für den Aufbau einer solchen Literatur und Kunst. Die Dramenkunst im Stil des Werkes „Der Tempel“ ist von epochaler Bedeutung für das beschleunigte Voranbringen der erwähnten Revolution, die mit einer Revolution in der Filmkunst begonnen hatte, auf eine neue höhere Stufe.

Diese Dramenkunst weist ihrem Inhalt und ihrer Form nach auf das echte Gepräge hin, das die Literatur und Kunst unseres Zeitalters haben sollten. Sie arbeitet Charakter und Mission der sozialistischen und kommunistischen Literatur und Kunst und die sich daraus ergebenden wesentlichen Eigenarten von Inhalt und Form deutlich heraus. So können nun die Schriftsteller und Künstler unserer Zeit anhand eines praktischen Musterbeispiels den Aufbau der sozialistischen und kommunistischen Literatur und Kunst erfolgreich meistern. Eben hierin besteht ein Verdienst der erwähnten Dramenkunst um die Entwicklung einer solchen Literatur und Kunst.

4) Die antijapanische revolutionäre Dramenkunst – die historische Wurzel unserer Dramenkunst

Die Revolution in dieser Kunstgattung begann damit, dass das unvergängliche klassische Meisterwerk „Der Tempel“, das Kim Il Sung zur Zeit des revolutionären Kampfes gegen Japan persönlich geschaffen hatte, wieder auf die Bühne gebracht wurde, was gutzuheißen ist.

Die von uns bewirkte Revolution in der Dramenkunst ist ihrem Wesen nach eine heilige Angelegenheit mit dem Ziel, die während dieser Zeit geschaffenen Traditionen des revolutionären Theaterschaffens fortzusetzen und eine von der Juche-Ideologie durchdrungene kommunistische Dramenkunst zu schaffen. Die Arbeit zum Aufbau einer solchen wahrhaften, von unserem Grundprinzip ausgehenden Dramenkunst ist ohne diese Traditionen undenkbar, denn sie bilden die festen historischen Wurzeln und den dauerhaften Grundstein der erwähnten Dramenkunst.

Im Allgemeinen werden die revolutionären Traditionen der Literatur und Kunst im Laufe der Herausbildung und Stärkung des souveränen Subjektes der Geschichte, des Subjektes der Revolution, geschaffen und entwickelt. Das Subjekt der Revolution verlangt eine neue sozialistische und kommunistische Literatur und Kunst. Diese Forderung der Volksmassen nach einer solchen Literatur und Kunst, die zur Stärkung des Subjektes der Revolution beiträgt, wird nur vom Führer hervorragend verwirklicht.

Auch die Arbeit zum Aufbau einer solchen Literatur und Kunst wird wie alle anderen revolutionären Arbeiten vom Führer geführt. Der Führer begründet die revolutionären Ideen über Literatur und Kunst, die den richtigen Weg zum Aufbau einer sozialistischen und kommunistischen Literatur und Kunst weisen, und führt klug die Tätigkeiten für die Schaffung einer Literatur und Kunst der Arbeiterklasse. In diesem Prozess legt der Führer die ideologisch-theoretischen und die methodischen Grundlagen für den Aufbau einer solchen Literatur und Kunst und erwirbt sich dabei wertvolle Verdienste und sammelt reiche Erfahrungen. Der revolutionäre literarisch-künstlerische Reichtum, der vom Führer geschaffen wird, verkörpert die revolutionären Traditionen der sozialistischen und kommunistischen Literatur und Kunst. Das wird deutlich in der Entwicklungsgeschichte der revolutionären Literatur und Kunst der Arbeiterklasse.

Karl Marx entlarvte und kritisierte, als die Arbeiterklasse nicht mehr das Objekt der Geschichte war, sondern als deren Herr auftrat, das volksfeindliche und antirealistische Wesen der feudalistischen und bürgerlichen Literatur und Kunst, indem er die Entwicklungsgeschichte der Kultur der Menschheit auf der Grundlage der materialistischen Geschichtsauffassung analysierte. Er war ein

Verfechter der progressiven und volksverbundenen realistischen Literatur und Kunst und legte die Idee der Schaffung von Literatur und Kunst dar, die dem Wesen der Arbeiterklasse entsprechen.

Lenin betrachtete in der historischen Übergangsperiode vom Imperialismus zum Sozialismus die Entwicklungsgeschichte der Weltliteratur und -kunst und entwickelte seine Idee darüber, alle bisherigen fortschrittlichen Literatur- und Kunstwerke zu übernehmen und, davon ausgehend, eine neue sozialistische Literatur und Kunst aufzubauen; er führte die progressiven Schriftsteller und Künstler zum Kampf um die Realisierung einer solchen Kunst. Wie gesehen sind die revolutionären Traditionen der vorangegangenen Literatur und Kunst der Arbeiterklasse von den Führern der Revolution im Wendepunkt der Geschichte geschaffen worden.

Kim Il Sung analysierte wissenschaftlich die Forderungen des Juche-Zeitalters, in dem die Volksmassen als Herren der Geschichte auftraten und ihr Schicksal selbstständig und schöpferisch gestalten, und die Entwicklungsgeschichte der Literatur und Kunst unseres Landes und der Welt und begründete auf dieser Grundlage die von unserem Grundprinzip ausgehende literarisch-künstlerische Auffassung, die den Weg der revolutionären Literatur und Kunst neuen Typs weist, die zur Verwirklichung des souveränen Werkes der Volksmassen beiträgt. Er schuf im Feuer des revolutionären Kampfes gegen Japan persönlich zahlreiche revolutionäre Literatur- und Kunstwerke, die die Partisanen und die Bürger zum revolutionären Kampf aufriefen, und somit die leuchtenden revolutionären Traditionen unserer Literatur und Kunst.

Kim Il Sung erkannte während seiner revolutionären Tätigkeit in der Anfangsperiode die Rolle der Dramenkunst dabei, die Menschen klassenmäßig wachzurütteln und sie zum revolutionären Kampf anzuregen, und schuf persönlich revolutionäre Opern wie das unsterbliche klassische Meisterwerk „Das Blumenmädchen“ und revolutionäre Theaterstücke wie „An Jung Gun schießt auf Ito Hirobumi“, „Die drei Thronbewerber“, „Die blutbesudelte Friedenskonferenz“, „Der Tempel“, „Ein Brief von der Tochter“, „Der Grundbesitzer und der Knecht“ und „Das Erntefest im Herbst“. Auch in den äußerst harten Tagen des bewaffneten Kampfes gegen Japan schuf er persönlich revolutionäre Thea-

terstücke wie „Ein Meer von Blut“, „Das Schicksal eines Mitglieds des Selbstschutzkorps“, „Die Siegesveranstaltung“, „Der Vater hat gesiegt“, „Ganz im Sinne des Testaments“, „Die Seufzer der Hungernden“ und „Der Wolf“. Er leitete im ganzen Verlauf des revolutionären Kampfes gegen Japan umsichtig die schöpferische Tätigkeit der Partisanen an, damit viele revolutionäre und kämpferische Theaterstücke geschaffen und dargeboten werden konnten.

Seinerzeit gab es in der Partisanenarmee weder ein beständiges Theater noch ein spezielles Schauspielerensemble noch Dramendichter, aber die antijapanischen Partisanen verfassten kollektiv Bühnenspiele und führten sie überall dort auf, wo sie gerade weilten. Sie machten aus Zelten Vorhänge, errichteten mit Rundhölzern provisorische Bühnen, wurden selbst zu Regisseuren und Akteuren und befassten sich rege mit Aufführungen.

Kim Il Sung erinnert sich auch jetzt tief bewegt an die Zeit, in der er nach einer Schlacht in der Gegend um Fusong in Manjiang Theaterstücke und musikalisch-choreographische Werke, darunter die revolutionären Dramen „Ein Meer von Blut“, „Das Schicksal eines Mitglieds des Selbstschutzkorps“ und „Die Siegesveranstaltung“, aufführen ließ, und an die Zeit, wo nach der Schlacht von Liukesong für Hunderte von Arbeitern, die mit Nahrungsgütern der Partisanenarmee folgten, eine Woche lang Dramen und Opernwerke aufgeführt sowie Agitationsvorträge abgehalten wurden.

Während des revolutionären Kampfes gegen Japan wurden revolutionäre literarisch-künstlerische Aktivitäten nicht nur rege in den Partisanengebieten und unter den Truppen der revolutionären Volksarmee unternommen, sondern auch in den Halbpartisanengebieten, in den vom Feind kontrollierten Gebieten und in vielen Gegenden im Vaterland, darunter in Onsong.

Revolutionäre künstlerische Bühnenaktivitäten hatten im gesamten Verlaufe dieses Kampfes stattgefunden; sie trugen erheblich dazu bei, die antijapanischen Partisanen und die Bürger nachhaltig zum Kampf um die Wiedergeburt des Vaterlandes aufzurufen.

Die in dieser Zeit geschaffenen Dramen zeichnen sich sowohl durch große Breite und Tiefe ihres ideologisch-thematischen Inhalts als auch durch ihre Formenvielfalt aus.

Sie gehören zusammen mit den antijapanischen Revolutionsliedern zur Hauptsache unserer revolutionären literarisch-künstlerischen Traditionen.

Zurzeit ist man offensichtlich der Ansicht, dass die revolutionären Dramen einen großen Anteil an diesen Traditionen haben und daher das A und O der genannten Traditionen darstellen. Fakt ist, dass sie zwar einen großen Anteil an der antijapanischen revolutionären Literatur und Kunst haben, aber bei der Bestimmung von Hauptsache oder Nebensache darf man nicht nur die Quantität zugrunde legen. Die Frage, welche literarisch-künstlerische Form das A und O der revolutionären Traditionen der Literatur und Kunst darstellt, muss in jedem Falle nicht unter quantitativen, sondern qualitativen Aspekten betrachtet werden.

Wenn zu der Zeit, da der Weg der Revolution erstmalig vom Führer der Arbeiterklasse gebahnt wurde, ein oder zwei revolutionäre Literatur- und Kunstwerke entstanden sind, sind diese als Werke zu betrachten, die die revolutionären Traditionen der Literatur und Kunst verkörpern, falls sie die revolutionären Ideen des Führers verkörpern und hervorragende ideologisch-künstlerische Charakteristika zum Ausdruck bringen, denen die sozialistische und kommunistische Literatur und Kunst nachzueifern und die sie fortzusetzen hat.

Die antijapanischen revolutionären Dramen verkörpern wie alle antijapanischen revolutionären Literatur- und Kunstwerke die von unserem Grundprinzip ausgehende literarisch-künstlerische Auffassung Kim Il Sungs und allseitig die Schaffensprinzipien und -methoden, die unsere Literatur und Kunst über Generationen hinweg fortsetzen muss. Diese Dramen sind ihrer Form nach eine Art der Dramenkunst, aber in ihnen sind alle Prinzipien umrissen, die beim Schaffen nicht nur von Theaterstücken, sondern auch von Literatur- und Kunstwerken aller Gattungen einzuhalten sind, ebenso die entsprechenden Wege. Dort sind die ausgezeichneten ideologisch-künstlerischen Charakteristika aller Literatur- und Kunstwerke, die während des revolutionären Kampfes gegen Japan geschaffen und verbreitet wurden, integriert und ihre leuchtenden Errungenschaften zu einem großen Ganzen vervollständigt. Die revolutionären Theaterstücke, unvergängliche klassische Meisterwerke, sind monumentale Werke, die die Literatur und Kunst in der Zeit des revolutionären Kampfes gegen Japan repräsentieren, und bilden den Kern der revolutionären literarisch-künstlerischen Traditionen. In diesem Sinne

wird davon gesprochen, dass diese Dramen die Hauptsache der revolutionären Traditionen unserer Literatur und Kunst sind.

Das richtige Verständnis der charakteristischen Merkmale der antijapanischen revolutionären Dramenkunst setzt voraus, dass man die Eigentümlichkeit der Literatur und Kunst aus dieser Zeit klar erfasst. Man kann sagen, dass die Merkmale dieser Dramen und die der revolutionären Literatur und Kunst aus dieser Zeit identisch sind.

Die erwähnte Literatur und Kunst entspricht unserem Grundprinzip, ist revolutionär und lässt sich unbeirrt von der literarisch-künstlerischen Auffassung Kim Il Sung's leiten und verkörpert beim Schaffen konsequent die Richtlinie für die koreanische Revolution.

Die genannte Auffassung ist die neue Theorie über Literatur und Kunst auf der Grundlage der philosophischen Weltanschauung, die den Menschen in den Mittelpunkt rückt, und beleuchtet das Grundprinzip beim Schaffen, wonach alle Probleme beim Aufbau und Schaffen der Literatur und Kunst nach dem Prinzip gelöst werden, die Volksmassen in den Vordergrund zu stellen, eine dementsprechende Haltung zu ihnen einzunehmen und ihnen zu dienen.

Die antijapanische revolutionäre Literatur und Kunst ließ sich von der oben erwähnten Auffassung leiten, hob die Volksmassen als Subjekt der Revolution hervor und schilderte tief greifend ihren Kampf um die Verwirklichung der Souveränität und um ein sinnvolles politisches Leben, überzeugte die Menschen davon, dass sie bei der Entwicklung der Welt und bei der Gestaltung ihres Schicksals ihrer Stellung und Rolle als Herr gerecht werden sollen, und riss sie mit sich. Sie sah ihre Hauptmission darin, der koreanischen Revolution und dem koreanischen Volk zu dienen, schuf einen Prototyp der Kommunisten und der Volksmassen, die während des revolutionären Kampfes gegen Japan kämpften, und trug somit nachhaltig zur Verwirklichung des revolutionären Werkes unseres Volkes für die Realisierung der Souveränität bei. Eben das ist der unserem Grundprinzip entsprechende Charakter der Literatur und Kunst aus jener Zeit und der Grund dafür, dass diese Literatur und Kunst eine neue und höhere Entwicklungsstufe der Literatur und Kunst unseres Landes darstellt.

Diese Literatur und Kunst verfocht das Prinzip der Verbundenheit mit der

Partei und Arbeiterklasse und brachte dies klar zum Ausdruck.

Sie entstand unter den widerwärtigsten und härtesten Umständen des revolutionären Kampfes gegen Japan, sah das Grundprinzip des Schaffens von Anfang an darin, die Interessen der Revolution und der Volksmassen zu verfechten, und spornte diese nachhaltig dazu an, Kim Il Sung grenzenlos treu zu sein, das Vaterland und das Volk leidenschaftlich zu lieben, den Geist des kompromisslosen Kampfes gegen den Feind und des proletarischen Internationalismus voll zur Geltung zu bringen. Die Literatur und Kunst aus jener Zeit duldet niemals konterrevolutionäre Elemente, die den Forderungen und Interessen unserer Revolution zuwiderhandelten, und auch nicht die geringsten opportunistischen Elemente, die einen Kompromiss mit Imperialismus und Ausbeuterklasse predigten.

Sie verkörperte mit aller Konsequenz die Volksverbundenheit und die Volkstümlichkeit.

Diese Eigenschaften von Literatur- und Kunstwerken sind eines der wichtigen Merkmale, die deren Wert bestimmen. Selbst wenn Literatur- und Kunstwerke bedeutsame und dringende Probleme des Menschen anschneiden, sie haben so gut wie keine Bedeutung mehr, falls diese Probleme nicht in einer populären Kunstform aufgerollt werden, die jedem vertraut und leicht verständlich ist. Literatur- und Kunstwerke müssten zündende Ideen in einer leicht fasslichen, volksverbundenen und populären Kunstform tief greifend aufrollen. Nur dann können sie die Herzen der Zuschauer rühren und einen wahrhaften Wert besitzen. Ganz zu schweigen von Theaterstücken aus der Zeit der antijapanischen Revolution, geben auch die Revolutionsopern und -lieder durch eine einfache, gedrängte und volkstümliche Kunstform zündende Antworten auf die Grundfrage bei der Gestaltung des Schicksals des souveränen Menschen.

Die Literatur und Kunst aus der Zeit des revolutionären Kampfes gegen Japan zeichnet sich durch die Verbindung ihres hohen Ideengehalts mit ihrem hohen Kunstwert aus.

Sie stellte damals die Frage der Niederwerfung des japanischen Imperialismus, der Wiedergeburt des Vaterlandes und des Aufbaus der sozialistischen und kommunistischen Gesellschaft auf dem Heimatboden, also die Grundfrage von

lebenswichtiger Bedeutung bei der Gestaltung des Schicksals unseres Volkes, und rollte sie tief greifend durch das Bild der Revolutionäre und des Volkes auf, die für ihre Verwirklichung mit aufopferungsvoller Hingabe selbst ihrer Jugend und ihres Lebens kämpften.

Der hohe Ideengehalt der Literatur und Kunst aus jener Zeit ist durch ihren hohen Kunstwert untermauert. Sie stellte den Inhalt des Kampfes um die nationale und Klassenbefreiung in einer nationalen Form, die dem Gemüt und Geschmack unseres Volkes entspricht, wirklichkeitsnah und lebendig dar.

Die im Feuer des revolutionären Kampfes gegen Japan entstandenen revolutionären Dramen und Opern besitzen eine große Anziehungskraft, versetzen die Zuschauer in die dramatische Welt und gehen ihnen unter die Haut, denn sie rollen durch wirklichkeitsnahe und lebendige Darstellung das Wesen des Lebens und die Wahrheit des Kampfes auf.

Die antijapanischen Revolutionslieder rühren auch heute, nach mehr als einem halben Jahrhundert, die Zuhörer zutiefst und kommen ihnen vertraut in den Sinn, weil sie einen revolutionären Inhalt haben und zugleich von den nationalen Melodien ausgehen, die bei unserem Volk beliebt sind. Es gibt wohl keine Lieder, die so reich an nationalen Melodien sind wie die erwähnten Revolutionslieder. Die Literatur und Kunst aus der Zeit der antijapanischen Revolution ist wahrhaft revolutionär, denn ihr hoher Ideengehalt ist durch einen edlen und schönen Kunstwert untermauert.

Eines der Charaktermerkmale der Literatur und Kunst aus jener Zeit besteht darin, dass beim Schaffen der kämpferische und operative Charakter sowie die Kollektivität mit aller Konsequenz gewährleistet wurden.

Die betreffenden Werke entstanden nicht in einem gemütlichen Arbeitszimmer oder am Stubentisch. Die antijapanischen Partisanen mussten auf dem harten Marschweg, in Rastpausen nach erbitterten Schlachten Liedertexte schreiben, komponieren, an Lagerfeuern Texte verfassen und Probearbeiten durchführen. Für sie war das literarische und künstlerische Schaffen im wahren Sinne des Wortes ein Kampf. Auch unter den unvorstellbar schwierigen Umständen befassten sie sich stets voller Energie und schöpferischem Pathos operativ mit dem Schaffen und den Darbietungen. Sie attackierten die Feinde in

Kreisstädten, Dörfern und Holzeinschlagbetrieben und brachten in denselben Orten Kunstwerke zur Aufführung.

Da in der antijapanischen Partisanenarmee keine Person speziell Literatur- und Kunstwerke schrieb, wurde stets kollektiv schöpferisch gearbeitet. In den zahlreichen Literatur- und Kunstwerken, die während des revolutionären Kampfes gegen Japan entstanden, wohnt die kollektive Klugheit der Partisanen.

In ihrem kollektiven Schaffensprozess entstanden die kämpferische, revolutionäre und kommunistische Schaffensmethode und -atmosphäre. Diese Methode und Atmosphäre aus jener Zeit sind eine kostbare schöpferische Tradition, die unsere Literatur und Kunst fortzusetzen hat. Die Literatur und Kunst aus jener Zeit besitzt einen ideologisch-theoretischen und schöpferisch-praktischen Reichtum, der in keinem früheren Literatur- und Kunstwerk zu finden ist.

In diesem Reichtum aus jener Zeit sind enthalten die von unserem Grundprinzip ausgehende Auffassung und Theorie über Literatur und Kunst, die entsprechenden Schaffenssysteme und -methoden, zahlreiche revolutionäre Werke einschließlich der unvergänglichen klassischen Meisterwerke sowie die wertvollen schöpferischen Erfahrungen und Verdienste. Da die Literatur und Kunst aus jener Zeit alle vortrefflichen Qualitäten besitzt, die die Literatur und Kunst der neuen Zeit haben sollte, also die Literatur und Kunst, die sich grundlegend von der der Vergangenheit unterscheidet, wurde zur ruhmreichen revolutionären Tradition unserer Literatur und Kunst. Diese von Kim Il Sung während des revolutionären Kampfes gegen Japan geschaffene literarisch-künstlerische Tradition ist die historische Wurzel der wahrhaft kommunistischen Literatur und Kunst sowie die Grundlage, die ihr auf immer Lebenskraft verleiht.

Die antijapanische revolutionäre Dramenkunst, die in der Literatur und Kunst aus jener Zeit einen wichtigen Platz einnimmt, stellt die Tradition unserer Dramenkunst dar. Diese Tradition der revolutionären Dramenkunst ist der Ursprung der neuen Geschichte des Aufbaus einer wahrhaft kommunistischen Dramenkunst und die Quelle und Lebensgrundlage, die deren Entwicklung ständig anspornt. Die genannte Tradition ist ein dauerhaftes Fundament, das im ganzen Verlauf des Aufbaus einer sozialistischen und kommunistischen Dramenkunst unabwandelbar den Sieg garantiert. Sie ist ein unermesslich wertvoller Reichtum, der

von Generation zu Generation fortzusetzen ist und dem zu weiterem Ansehen verhelfen werden muss. Wir sollten daher diese Tradition durchweg nach Kräften verfechten, verteidigen, fortsetzen und weiterentwickeln.

Hierbei kommt es sehr darauf an, die von Kim Il Sung geschaffenen unsterblichen klassischen Meisterwerke in verschiedene Literatur- und Kunstformen umzusetzen.

Das ist nach wie vor der Kurs unserer Partei. Die erwähnten Meisterwerke sind der Kern der Tradition der revolutionären Dramenkunst und ein Musterbeispiel für die sozialistische und kommunistische Literatur und Kunst. Die von Kim Il Sung geschaffenen Literatur- und Kunstwerke werden deshalb als unvergängliche klassische Meisterwerke bezeichnet, weil in ihnen die große Juche-Ideologie, die in der ideologischen Geschichte der Menschheit den höchsten und strahlendsten Platz einnimmt, und die von unserem Grundprinzip ausgehende literarisch-künstlerische Auffassung, die folgerichtig den Weg zum Aufbau einer sozialistischen und kommunistischen Literatur und Kunst weist, vortrefflich ihre Verkörperung finden. Diese Meisterwerke sind ein Musterbeispiel für unsere Lehre vom Menschen, die auf der Grundlage der philosophischen Weltanschauung, die den Menschen in den Mittelpunkt stellt, die Welt betrachtet und schildert sowie die Volksmassen als Herren der Revolution herausstellt und tiefgründige Antworten auf die Frage ihres Schicksals gibt.

Diese Meisterwerke sind ein Vorbild für Literatur- und Kunstwerke, in denen der sozialistische Inhalt und die nationale Form vollends miteinander verbunden sind. Sie gestalteten auch im Falle der Darstellung des Charakters und des Lebens einer Figur eben das echte Antlitz eines Koreaners, die herrliche Landschaft Koreas und das Leben des koreanischen Volkes, das dort lebt und kämpft.

Die genannten Meisterwerke, die im Hinblick auf ihren Ideengehalt und auf ihre künstlerische Darstellung den höchsten Stand der revolutionären Literatur und Kunst der Arbeiterklasse erreichten, sind ein kostbarer revolutionärer Reichtum unseres Volkes, der ein besonders hervorragendes Kleinod in der literarisch-künstlerischen Schatzkammer ist. Da es diese Meisterwerke gibt, existiert die Tradition unserer revolutionären Literatur und Kunst, die hervorleuchten und

rühmenswert sind. Für unser Volk ist es wirklich eine Ehre und ein Glück, die von Kim Il Sung persönlich geschaffenen unsterblichen klassischen Meisterwerke zu besitzen. Wir hielten uns strikt an das Prinzip, die Revolution in der Literatur und Kunst durch Umsetzung dieser Meisterwerke in verschiedene literarisch-künstlerische Formen zu verwirklichen. Die Erfahrung zeigt, dass eine gezielte diesbezügliche Arbeit es möglich macht, die genannte Tradition bestens fortzusetzen und weiterzuentwickeln und auch die revolutionäre Umwälzung beim Literatur- und Kunstschaffen erfolgreich zu vollziehen.

Auch die Revolution im Theaterwesen konnte deshalb hervorragend verwirklicht werden, weil sie damit begann, dass wir das klassische Meisterwerk „Der Tempel“ in Einklang mit dem Anliegen der Zeit wiedergeben ließen. So konnte unsere Dramenkunst eine große Blütezeit der Gegenwart erreichen.

Die Treue zum Original ist das Grundprinzip bei der Übertragung der unsterblichen klassischen Meisterwerke in andere Formen. Nur auf die Erweiterung ihres Umfangs bedacht zu sein, anstatt dem Original treu zu bleiben – das ist nichts anderes, als die klassische Bedeutung des Originals zu ignorieren.

Die Umsetzung der erwähnten Meisterwerke in Theaterstücke im Stil des Werkes „Der Tempel“ war insgesamt originalgetreu geschehen. Das Staatliche Schauspielensemble gestaltete, vom Wiedergeben des revolutionären Dramas „Der Tempel“ ausgehend, die Stücke „Die blutbesudelte Friedenskonferenz“, „Ein Brief von der Tochter“, „Die drei Thronbewerber“ und „Die Siegesveranstaltung“ originalgetreu, gedanklich eindeutig und gezielt in gedrängter Kürze. Besonders dabei, diese Meisterwerke in Theaterstücken wiedergeben zu lassen, brachte das erwähnte Ensemble die einzigartigen formalen Merkmale der einzelnen Werke in ansprechender Weise zur Wirkung, indem es dem Original treu blieb und tief in den gedanklichen Inhalt eindrang. Gerade darin, gemäß dem Kerngedanken des Originals tief in den gedanklichen Inhalt einzudringen und ihn erneut zu gestalten, damit die formalen Merkmale zur Wirkung kommen, besteht die richtige Haltung eines Schöpfers bei der Übertragung von klassischen Meisterwerken in andere Stile.

Die gezielte originalgetreue Umsetzung dieser Meisterwerke setzt voraus, dass die dort wiedergegebenen sozialhistorischen Verhältnisse gründlich studiert

und in Bezug auf Kostüme und Requisiten durchdacht kollationiert werden.

Als wir die erwähnten Meisterwerke als Theaterstücke im Stil des Werkes „Der Tempel“ auf die Bühne brachten, sorgten wir dafür, dass man allseitig und gründlich darüber nachdachte, wann sie mit welchem Ziel geschaffen wurden, wie die in den Werken widergespiegelten sozialhistorischen Verhältnisse beschaffen waren, was im Charakter der betreffenden Personen nicht versäumt werden darf. Zu Beginn der Umsetzung des unvergänglichen klassischen Werkes „Ein Meer von Blut“ in den Film waren die betreffenden Schöpfer bei der Darstellung des charakterlichen Entwicklungsprozesses der Mutter außerstande, dem Anliegen des Originals von A bis Z gerecht zu werden, da sie nicht gründlich über die im Original wiedergegebenen sozialhistorischen Verhältnisse und über den Charakter der Heldin nachgedacht hatten. So wirkten wir darauf hin, dass der Prozess der Einwirkung ihrer Kinder auf sie und überdies der Prozess ihres Bestehens der Bewährungsproben in der Revolution aus eigener Kraft sowie der Prozess ihrer revolutionären Beeinflussung durch einen illegalen Arbeiter aus der Partisanenarmee so überzeugend, wie es im Original dargestellt ist, veranschaulicht wurden. Die Darstellung ihres Eintritts in die Partisanenarmee unter Berufung auf die Betonung ihres Charakters ist so umgestaltet worden, dass sie wie im Original die Menschen zu einem bewaffneten Aufstand aufruft und dabei mit den Partisanen zusammenwirkt. Auf diese Weise konnte der revolutionäre Film „Ein Meer von Blut“ den hohen Ideengehalt und Kunstwert des Originals ohne Beeinträchtigung übernehmen.

Beim Schaffen des revolutionären Dramas „Die blutbesudelte Friedenskonferenz“ war der Charakter des Haupthelden Ri Jun so übertrieben dargestellt, als wäre er ein Kommunist, was ich darauf zurückführe, dass die betreffenden Schöpfer und Künstler die damaligen sozialhistorischen Verhältnisse und die Charaktere der Figuren nicht gründlich erforscht hatten.

Bei der Umsetzung der unvergänglichen klassischen Meisterwerke in verschiedene literarisch-künstlerische Formen muss man auch bei der Auswahl von Kostümen und Requisiten genau untersuchen, ob diese den Verhältnissen und Lebensgewohnheiten des betreffenden Zeitalters entsprechen, und dann die Auswahl vornehmen. Erst dann ist es möglich, den hohen Ideengehalt und

Kunstwert dieser Meisterwerke ohne die geringste Beeinträchtigung zur Wirkung zu bringen und deren erkenntniserzieherischen Wert zu heben. Zur Zeit der Umsetzung des unsterblichen klassischen Meisterwerkes „Das Schicksal eines Mitglieds des Selbstschutzkorps“ in einen Film wurde das Augenmerk mit aller Sorgfalt auch auf die kleinsten Details, z. B. auf die Bereitstellung einer Netztasche, gerichtet, die der Hauptheld schultern sollte, wenn er Berge hinauf- und hinabsteigt, sodass das Problem mit diesem Requisit eine richtige Lösung fand. Das ist ein gutes Beispiel für das oben Gesagte.

Die Arbeit zur Aufdeckung, Kollation und Umsetzung dieser Meisterwerke in verschiedene Literatur- und Kunstformen ist eine heilige Angelegenheit mit dem Ziel, die Geschichte des revolutionären Wirkens Kim Il Sungs und seine unsterblichen Verdienste über Generationen hinweg zu überliefern. Demnach sollten die Schriftsteller und Künstler die Arbeit zur Übertragung der Meisterwerke in verschiedene Literatur- und Kunstformen, darunter in Dramen, Filme und Romane, verantwortungsbewusst leisten.

Die reichen Erfahrungen des Theaterwesens bei der Schaffung der fünf revolutionären Dramen werden zu einem wertvollen Grundfonds dafür, künftig die unvergänglichen klassischen Meisterwerke auf der Bühne wiedergeben zu lassen.

Um die Tradition der revolutionären Dramenkunst zu verfechten und zu verteidigen und die unvergänglichen klassischen Meisterwerke durch alle kommenden Generationen zu überliefern, müssen wir die revolutionären Dramen, die bereits auf die Bühne gebracht worden sind, weiterhin aufführen.

Wenn die jahrelange Aufführung der in Dramen oder Opern umgesetzten Meisterwerke unterbrochen wird, wird in zehn oder zwanzig Jahren die heranwachsende Generation möglicherweise nicht mehr wissen, was für unsterbliche klassische Meisterwerke es einst in unserem Land gab. Da diese Meisterwerke mit dem Ziel, sie über alle kommenden Generationen hinweg zu überliefern, in verschiedene Literatur- und Kunstformen umgesetzt werden, dürfte deren Aufführung nicht nach einigen Jahren unterbleiben, sondern sie sollten hundert, ja zweihundert Jahre lang immer wieder aufgeführt werden. Dann werden die Kinder und Jugendlichen von heute sich in zehn Jahren diese Meisterwerke

unter einem anderen Blickwinkel ansehen. Man möchte sich die Meisterwerke mit jeder weiteren Vorstellung immer wieder ansehen und noch tiefer darüber nachdenken.

Der Bereich Literatur und Kunst ist verpflichtet, Filme, Dramen und Opern, darunter „Das Blumenmädchen“, „Ein Meer von Blut“ und „Der Tempel“, in die die unvergänglichen klassischen Meisterwerke umgesetzt worden sind, von Generation zu Generation aufzuführen und somit den unsterblichen Verdiensten Kim Il Sung über alle kommenden Generationen hinweg zu weiterem Ansehen zu verhelfen.

2. DIE DRAMATURGIE

1) Die Dramenkunst – die gedanklich-künstlerische Grundlage der Theaterkunst

Die Schaffung von Theaterstücken mit hohem Ideengehalt und Kunstwert setzt eine gute Dramaturgie voraus. Auch wenn innerhalb eines Schaffenskollektivs viele befähigte Schauspieler und Regisseure mit Darstellungsvermögen wirken, können kaum Aufsehen erregende Theaterstücke entstehen, die das Herz der Zuschauer rühren, wenn es mit der Dramaturgie hapert.

Die Dramaturgie ist die Grundlage für die Bestimmung des gedanklichen Inhalts und der Kunstform von Theaterstücken.

Die Dramaturgie beinhaltet Jongja (Grundidee) und den Hauptgedanken, die den Inhalt eines Theaterstückes bestimmen, den Charakter der Figuren, ihre zwischenmenschlichen Beziehungen, überdies die Struktur und Konflikte, die die Form sichern, die Fabel und den Stil. Die Dramaturgie bildet die Grundlage, auf der Regisseure und andere Schöpfer und Akteure die darstellerische Richtung wählen und ihre schöpferische Fantasie blühen lassen können. Die Entstehung guter Theaterstücke erfordert daher, die Aufmerksamkeit vor

allem auf die Verfassung von Dramen mit hohem Ideengehalt und Kunstwert zu richten.

Ebenso wie andere Literatur- und Kunstwerke muss die Dramaturgie die Lehre vom Menschen unserer Prägung, also die kommunistische Lehre vom Menschen sein. Diese Lehre vom Menschen ist eine Literaturgattung, die, ausgehend von der Juche-Ideologie, die Probleme der Menschen expositioniert, den Prototyp des wahrhaften Menschen unserer Prägung gestaltet und dadurch zur Heranbildung der Volksmassen zum stärksten und würdigsten sozialen Wesen beiträgt.

Die Dramaturgie in Schauspielen im Stil des Werkes „Der Tempel“ verkörpert durchweg das Grundanliegen, auf der Grundlage der Juche-Ideologie, die bedeutet, dass der Mensch Herr über alles ist und alles entscheidet, bei allem den Menschen als Mittelpunkt anzusehen und alles dem Menschen dienen zu lassen; sie stellt daher die Lehre vom Menschen unserer Prägung dar, die richtige Antworten auf die von der Zeit gestellten Fragen gibt.

Diese Lehre vom Menschen muss den Prototyp des souveränen Menschen beschreiben.

Die Hauptmission der Literatur, der Lehre vom Menschen, besteht darin, im Mittelpunkt von Werken mustergültige typische Menschencharaktere zu gestalten und den Menschen die Wahrheit des Lebens und Kampfes zu vermitteln. Losgelöst von der Gestaltung der Charaktere echter Menschen ist die Literatur kaum imstande, eigene darstellerische Aufgaben in befriedigender Weise zu erfüllen. Auch der Grundgedanke von Werken gelangt durch die Charaktere der Figuren zur Blüte und trägt Früchte. Mehr noch: der Charakter der Haupthelden von Literaturwerken ist ein Bindeglied, das das Gedankliche und das Künstlerische richtig miteinander verknüpft und das Inhalt und Form zu einer harmonischen Einheit zusammenbringt. In Literatur- und Kunstwerken fungieren die Helden als Pfeiler der zwischenmenschlichen Beziehungen und sind die Hauptpersonen, die andere Personen im Zaum halten, diese sich unterordnen sowie darüber hinaus die Fabel aufrollen. Je nachdem, welche Personen ein Literaturwerk als Prototyp herausstellt und schildert, werden sozusagen Wert und Bedeutung der im Werk aufgeworfenen Probleme der Menschen bestimmt.

In unserer Dramaturgie muss der Prototyp von Personen herausgearbeitet werden, die sich die Anschauung über die Revolution unserer Prägung aneignen.

Wir befinden uns auf einem Wege der Revolution, der noch lang und dornenvoll ist. Aber in unseren revolutionären Reihen vollzieht sich der Generationswechsel, und die neue Generation, die sich noch nicht in harten revolutionären Kämpfen abgehärtet hat, tritt als Herr der Revolution auf, der das Schicksal des Landes auf sich nehmen wird. Unter dieser Bedingung müssten die Bürger verlässlich mit der Anschauung über die Revolution ausgerüstet sein, um alle Schwierigkeiten überwinden, Prüfungen bestehen und den endgültigen Sieg in unserer Revolution erringen zu können.

Diese Anschauung der Revolutionäre ist die Anschauung über die Revolution unserer Prägung, in der es maßgeblich auf die richtige Anschauung und den korrekten Standpunkt über das Subjekt der Revolution ankommt. Die Herausbildung einer solchen Anschauung setzt die Treue zum Führer, der Partei und den Massen voraus, die das Subjekt der Revolution sind, mit anderen Worten die Einbürgerung einer richtigen Anschauung über Führer, Organisation und Massen. Diese Anschauung wird zu einem unerschütterlichen Kredo und zu einer hohen Lebensanschauung, wenn sie durch eine von der revolutionären Pflichttreue und Kameradschaft ausgehende Moralauffassung untermauert ist. Die Anschauung über Führer, Organisation, Massen und Moral sind untrennbar miteinander verbunden und bilden eine einheitliche Anschauung über die Revolution. Die Schriftsteller müssten, wenn sie das typische Antlitz von Menschen, die sich die Anschauung über die Revolution unserer Prägung aneignen, lebensecht schildern wollen, den Prozess der Herausbildung der revolutionären Anschauung über Führer, Organisation, Massen und Moral gezielt darstellen.

Sie sollten die im Feuer des schweren und harten revolutionären Kampfes gegen Japan herausgebildete revolutionäre Anschauung der antijapanischen Kämpfer über den Führer tief greifend darstellen. Sie sind dazu aufgefordert, lebensecht und wahrheitsgetreu zu veranschaulichen, dass die revolutionäre Anschauung dieser Kämpfer über den Führer ihr unumstößliches Kredo ist, das sie sich im Verlauf des harten Kampfes gegen den japanischen Imperialismus unter Führung Kim Il Sung angeeignet hatten, und ein ihnen in Fleisch und

Blut übergegangener personifizierter Wille ist. Erst dann ist es möglich, die glänzenden Traditionen der engen Verbundenheit von Führer, Partei und Massen rein zu verteidigen und die von dieser historischen Wurzel herangewachsene erwähnte revolutionäre Anschauung der Menschen unserer Zeit eindrucksvoll zu beschreiben.

Die Menschen unseres Zeitalters haben es heute zu eigenem Kredo gemacht, dass sie sich eines ewigen gesellschaftlich-politischen Lebens erfreuen können, wenn sie organisatorisch-ideologisch und kameradschaftlich mit dem Führer verbunden sind. Die Treue unseres Volkes zu Kim Il Sung geht nicht von irgendeinem Pflichtgefühl aus, sondern sie ist der edelste Gedanke und die edelste Empfindung, die von einer revolutionären Pflichttreue herrühren, sowie das lebenswichtige Anliegen, das mit dem Schicksal der Nation zusammenhängt. Es ist eine Moralpflicht unseres Volkes, dass es Kim Il Sung, den es erstmals in seiner Tausende Jahre langen Geschichte in seiner Mitte weiß, als Sonne der Nation hoch verehrt und ihm bis ins Letzte treu bleibt.

Die Schriftsteller müssten in ihren Werken die revolutionäre Anschauung über den Führer, die unser Volk von seinen historischen Erfahrungen ausgehend als Glaubensbekenntnis seines Alltagslebens und als lebenswichtiges Anliegen, das über das Schicksal der Nation entscheidet, akzeptiert hat, lebensecht und tief greifend beschreiben und somit mit Nachdruck betonen, dass der echte Sinn des Lebens und die echte Freude am Leben darin bestehen, in der Geborgenheit des Führers dem politischen Leben zu weiterem Ansehen zu verhelfen. So sollten sie den Menschen überzeugend verständlich machen, dass die Verfolgung der persönlichen Behaglichkeit, die sich darin zeigt, nur auf persönliche Interessen bedacht zu sein, den Führer, das Vaterland und die Nation nicht im Sinn zu haben, sich quasi gar nicht vom tierischen Leben unterscheidet, sondern dass nur ein sinnvolles gesellschaftlich-politisches Leben unter Führung des Führers ein wahrhaftes Leben, ein Leben voller Freude und Stolz und das ausgefüllteste Leben ist, das ihnen selbst und überdies den kommenden Generationen ewiges Glück versichert.

Die Gestaltung des Prototyps wahrhafter Menschen unserer Prägung setzt voraus, dass die revolutionäre Ethik und Moral der Menschen unserer Zeit, die

das kommunistische Prinzip „Einer für alle, alle für einen!“ verkörpern, auf einem hohen künstlerischen Stand eindrucksvoll beschrieben werden.

Die Schriftsteller müssen in ihren Werken eingehend veranschaulichen, wie die kommunistischen Moralverhältnisse, die nur in einem gesellschaftlichen Kollektiv, in dem Menschen um der Verwirklichung der gemeinsamen Ziele und Ideale willen Hand in Hand gehen, in kameradschaftlichen Beziehungen, im Familienleben und im gemeinsamen gesellschaftlichen Leben zum Ausdruck kommen. Die zwischenmenschliche Pflichttreue und die Kameradschaftlichkeit waren faktisch auch schon in früheren Werken behandelt worden. Nicht wenige solcher Werke hinterließen bei den Lesern bestimmte Eindrücke. Die Frage der Pflichttreue und der Kameradschaftlichkeit wurden selbst in jenen Werken nur als reine Frage im Zusammenhang mit der Ethik und Moral einzelner Personen behandelt.

Die Schriftsteller sollen in ihren Werken die Pflichttreue und Kameradschaftlichkeit nicht als einen Charakterzug einzelner Personen, sondern auf der Grundlage der kollektivistischen Lebensanschauung tief greifend schildern. Mit anderen Worten dürften die moralischen Verhältnisse zwischen Gleichgesinnten, im Familienleben und im gemeinsamen gesellschaftlichen Leben nicht einfach als individuelle Gefühle und Charakterzüge wie die Hütung der Mitmenschen, der liebevolle Umgang mit ihnen oder die Einhaltung menschlicher Pflichten geschildert werden, sondern es ist tief greifend darzustellen, dass die revolutionäre Pflichttreue und Kameradschaft ausgehend von der Treue zum Führer entstehen sollten. Der Charakter der Menschen unserer Zeit kann zum Prototyp der Menschen neuen Typs werden, der sich von dem in früheren Werken qualitativ unterscheidet, wenn er derart dargestellt wird.

Die Dramaturgie hat viele positive Prototypen herauszuarbeiten, die im Leben und Kampf mustergültig sind, und überdies kühn auch negative Figuren zu gestalten, die in der Vorwärtsbewegung auftauchen können. Auf dem Weg zum Aufbau des Sozialismus gibt es nicht nur feste und ebene Abschnitte, sondern auch schlammige und dornenvolle. Bei manchen Funktionären macht sich jedoch die Erscheinung bemerkbar, dass sie Schwierigkeiten auf dem Vormarsch nicht mit eigener Kraft überwinden, sondern, dem Defätismus verfallen, vor diesen

schwanken oder jonglieren. Die Erscheinung, dass sie dem lieben Gott den Tag stehlen und ausschließlich ihre Stellung hüten, anstatt die Erfüllung der revolutionären Aufgaben selbst auf sich zu nehmen und für die Arbeit alle Kraft einzusetzen, die Erscheinung, dass sie, gleichsam zu Aristokraten geworden, dem Leben der Bevölkerung keine Beachtung schenken, und die Erscheinung, dass sie tatenlos sitzen bleiben und sich lediglich beklagen, statt es sich zu Herzen zu nehmen, dass die Politik der Partei nicht wie erwünscht in die Tat umgesetzt wird, und sich beharrlich anzustrengen, um die schwebenden Fragen zu lösen, rühren alle davon her, dass sie der Partei und dem Führer nicht treu ergeben sind. Die Schriftsteller müssen dramatisch scharf veranschaulichen, dass negative Elemente, die nichts mit den Ideen unserer Partei gemein haben, unserer Revolution erhebliche Hindernisse bereiten und dass diese mit aller Konsequenz zu beseitigen sind.

Bei der Gestaltung der Prototypen der Menschen unserer Zeit ist es wichtig, die politische Hauptaussage richtig herauszubilden.

Das ist das wesentliche Anliegen des parteimäßigen und revolutionären Schrifttums. Die politische Hauptaussage bei der Gestaltung von Prototypen ist eine eigene feste Ansicht und ein prinzipienfester Standpunkt, die von der Linie und den Orientierungen der Partei ausgehen. Nur wenn diese Hauptaussage gut gesichert ist, kann im gesamten System der Gestaltung der betreffenden Werke die parteipolitische Linie unbeirrt durchgesetzt und das Wesen des Lebens in richtiger Weise ergründet werden.

Auch Geschehnisse, die den Menschen unter die Haut dringen, bergen in sich gewöhnlich diverse unwesentliche Erscheinungen. In der Schaffenspraxis muss man durch präzise Analyse des Lebens zwischen Wesen und Erscheinung genau unterscheiden, die parteipolitische Linie unbeirrbar im Auge behalten und ihr alle anderen Dinge konsequent unterordnen.

Die Schaffung von Dramendichtungen mit hohem Ideengehalt und Kunstwert setzt die richtige Auswahl von Jongja (Grundidee) voraus.

In Literatur- und Kunstwerken ist die Darstellung des Menschen lebensnotwendig, während Jongja der Kern des Lebens ist, der der Darstellung des Menschen Vitalität und volle Frische verleiht. Jongja eines Werkes ist der

springende Punkt im Leben, die Grundfrage, mit der sich der Schriftsteller befassen will. Das Jongja bildet den Boden, in dem die Gestaltungselemente wurzeln. Ein Hauptfaktor, der den Charakter und die ideologisch-künstlerische Qualität eines Werkes bestimmt, ist die Auswahl des Jongja in der Realität.

Die richtige Auswahl des Jongja macht es möglich, treffende Antworten auf die dringenden Fragen der Menschen, die von der Zeit gestellt werden, zu geben, die philosophische Tiefe des Werkes zu sichern und bei der Arbeit nach Kräften den Kampf um höheres Tempo zu entfalten.

Die Frage, auf welches Objekt in der Realität der Schriftsteller sein Augenmerk richten und unter welchem Aspekt er das Jongja auswählen soll, ist der Ausgangspunkt des Schaffens und eine Schlüsselfrage, von deren Lösung das Schicksal eines Werkes abhängt. Ebenso wie ein Organismus nicht existieren kann, wenn ihm der Lebensfaktor fehlt, der ihm Vitalität verleiht, ist ein Werk ohne springenden Punkt so gut wie tot. Da ein Werk ohne Kerngedanken keine klare Grundlage für die Aussage hat, könnte es von Menschen auf verschiedene Weise ausgelegt werden. Thematik und Gedanke eines Werkes werden schließlich nebelhaft, denn diese rühren von Jongja her.

Das Jongja muss so ausgewählt werden, dass sie sowohl dem Anliegen der Parteipolitik als auch dem dramatischen Anliegen entspricht. Allein Schriftsteller, die sich konsequent auf die Linie und Politik der Partei stützen und sich entsprechend zur Realität verhalten, können alle Probleme im Alltagsleben deutlich erkennen und Jongja auswählen, das dem wesentlichen Anliegen der Lehre vom Menschen entspricht.

Die Auswahl eines aufschlussreichen Jongja setzt voraus, dass sich Schriftsteller mit warmem Herzen dem Zeitalter gegenüber aufgeschlossen verhalten. Andernfalls ist die Entstehung eines Werkes undenkbar. Wer nur vom Pflichtgefühl aus an die Arbeit herangeht, der vermag kein gutes Jongja auszuwählen, das die Herzen der Menschen rühren kann.

Jongja, das dem Anliegen der Parteipolitik entspricht und Antworten auf die von der Zeit gestellten Fragen der Menschen geben kann, steckt mitten im Alltagsleben. Das Leben ist der Boden, auf dem die Politik der Partei in die Tat umgesetzt wird und Früchte trägt. Ist man mit den Lebensverhältnissen gut ver-

traut, so kann man bedeutsames Jongja auswählen, das den Forderungen der Zeit und dem Bestreben des Volkes entspricht.

In unserem Lande sind gegenwärtig Führer, Partei und Massen vereint und zusammengeschlossen, bilden einen festen sozial-politischen Organismus und schreiten zügig voran, um dem vollständigen Sieg des Sozialismus näher zu kommen. Eben das ist unsere Wirklichkeit und das Leben unseres Volkes.

Die Schriftsteller müssten tief in das Leben eindringen, wo eine sinnvolle Vorwärtsbewegung vor sich geht, und Freud und Leid mit den Volksmassen teilen, damit sie tief im Herzen erleben können, wie groß unser Land ist, das aufgrund der hervorragenden Erfolge bei der Umgestaltung von Natur und Gesellschaft sowie bei der Umerziehung der Menschen von Menschen der Welt als „vorbildliches sozialistisches Land“ bezeichnet wird, und wie hoch der nationale Stolz und das Selbstachtgefühl unseres die Revolution verwirklichenden Volkes ist.

Unser Volk ist ein heroisches Volk, das unter Kim Il Sung's Führung den japanischen und den USA-Imperialismus besiegt hat, ein willensstarkes Volk, das trotz der Schwierigkeiten beim Nachkriegswiederaufbau auf diesem Boden die sozialistische Ordnung errichtet hat. Unser Volk hat auf den durch Kriegszerstörungen verursachten Trümmern die Industrialisierung des Landes, die in anderen Ländern Jahrhunderte in Anspruch nahm, in einer kurzen Frist von vierzehn Jahren bewältigt und mit unserer Kraft und Technik, mit eigenen Ausrüstungen und Materialien über eine Breite von acht Kilometern das offene Meer abgeriegelt und den weltweit erstklassigen Westmeerschleusenkomplex errichtet. Unser Volk bringt mit dem revolutionären Geist von Paektu, mit dem Kampfgeist und Mut, mit denen man in jenen Tagen die mit dem Feuer bedeckten Flüsse überquerte und schlammige Wege beschritt, die drei Revolutionen – die ideologische, technische und kulturelle – dynamisch voran und beschleunigt den Marsch zum umfassenden sozialistischen Aufbau.

Die Schriftsteller sollten aus dramatischen Ereignissen und bewegenden Fakten, die sich heute in unserer Gesellschaft abspielen, Jongja auswählen und Werke schreiben, damit sie den unbeugsamen revolutionären Geist unserer Bürger, die auf unserem Weg unnachgiebig kämpfen, ohne selbst bei schwers-

ten Stürmen zu schwanken, eindrucksvoll beschreiben und aktiv dazu beitragen können, sie im Geist der Bevorzugung der koreanischen Nation zu erziehen.

Dramatische Dichtungen sind im Einklang mit den Charakteristika und dem Anliegen der Theaterkunst abzufassen. Sie sind die repräsentativste Form unter den Literaturgattungen, die das Leben auf dramatische Art und Weise wiedergeben. Auch das Filmszenarium reflektiert das Leben in solcher Weise und veranschaulicht den Charakter von Figuren nicht durch die Erläuterung seitens der betreffenden Schriftsteller, sondern durch die Handlungen der Figuren selbst. In dieser Hinsicht gleicht es der dramatischen Dichtung, aber das Filmszenarium zeigt das Leben nicht intensiv wie das Drama in einigen begrenzten Szenen. Da das Filmszenarium in der darstellerischen Praxis so gut wie nicht in Zeit und Spielraum behindert wird, kann es das Leben vielseitig und mannigfaltig schildern, indem es Szenen frei von der Gegenwart zur Vergangenheit, aus dort in die Gegenwart und Zukunft springen lässt, was jedoch im Drama wegen der Beschränkung von Zeit und Spielraum unmöglich ist. In Theaterstücken im Stil des Werkes „Der Tempel“ wurde allerdings neu die Methode der Gliederung vieler Szenen angewandt, um die Begrenztheit von Zeit und Spielraum zu überwinden. Bei solchen Stücken ist es kaum möglich, Zeit und Spielraum wie in Filmwerken freimütig springen zu lassen, kompakt zusammenzudrängen und ausgedehnt oder variiert zu veranschaulichen. In dramatischen Dichtungen muss Jongja, das im Leben das Drama verkörpert, durch dramatische zwischenmenschliche Beziehungen aufgezeigt werden. Da die Dramatik eine Literaturgattung zur Ausarbeitung von Bühnenspielen ist, muss die gesamte Gestaltung, angefangen von der Festsetzung der Figuren, der Knüpfung von Beziehungen zwischen den Personen bis zur Aufrollung der Fabel, dramatisch organisiert sein. Erst dann ist es möglich, Figuren zu Handlungen zu motivieren, Beziehungen zwischen ihnen zu knüpfen und alle Situationen und Anlässe, die Konflikte auslösen, gemäß dem Spezifikum des Theaterwesens gezielt herauszuarbeiten.

Im Hinblick auf die darzustellenden Objekte besteht nicht gesondert ein Leben für die dramatische Kunst. Alle Lebensarten können sich in Dramen ausdrücken, und zwar müssen sie auf dramatische Art und Weise in die Dramatik

aufgenommen werden. Dramatiker müssen darauf achten, mitten im Leben nach Stoffen mit dramatischem Charakter zu forschen. Auch das Leben zur Zeit des sozialistischen Aufbaus unter den harten Bedingungen kurz nach dem Waffenstillstand könnte zum Beispiel als ein Leben mit starkem dramatischem Charakter bezeichnet werden. Da damals infolge des Krieges alles zerstört war, hatten wir keine genügende Nahrung und Kleidung sowie keine ordentliche Behausung zur Verfügung, ebenso keinen einzigen ordentlichen Ziegelstein für den Wiederaufbau. Die USA-Imperialisten und die südkoreanische Marionettenclique veranstalteten tagtäglich einen Rummel um einen „Feldzug nach dem Norden“, und die parteifeindlichen und konterrevolutionären Sektierer traten gegen die Linie und Politik unserer Partei auf, indem sie sagten, Maschinen liefern kein Essen. Unsere Partei schwankte aber nicht im Geringsten, sondern vertraute den Volksmassen, und diese wiederum verließen sich auf Partei und Führer, brachten den revolutionären Geist, aus eigener Kraft zu schaffen und beharrlich zu kämpfen, voll zur Geltung, bewältigten so mit Erfolg den Nachkriegswiederaufbau und errichteten auf diesem Boden die sozialistische Ordnung. Wie man sieht, kann eine dramatische Dichtung zu einem Werk mit starkem dramatischem Charakter werden, wenn sie ein inhaltsreiches Leben von politischer Bedeutung ausmalt.

Die Tatsache, dass eine solche Dichtung hauptsächlich ein dramatisches Menschenleben widerspiegelt, bedeutet jedoch nicht, in jedem Fall nur schockierende Ereignisse mit vielem Auf und Ab oder ein Leben mit scharfen Konflikten behandeln zu müssen. Das Leben unserer sozialistischen Realität, in der die Geschlossenheit der Werktätigen und die Zusammenarbeit zwischen ihnen das A und O der gesellschaftlichen Verhältnisse sind und Führer, Partei und Massen einen sozial-politischen Organismus bilden und die Bürger einträchtig leben, indem sie einander helfen und mitreißen, kann ohne weiteres in die Dramatik aufgenommen werden.

In der dramatischen Dichtung muss unter Berücksichtigung des Schönheitssinns unserer Bürger, der sich mit jedem Tag verändert und weiterentwickelt, das Dramatische harmonisch mit dem Emotionalen und Epischen kombiniert sein. Die literarisch-künstlerischen Methoden der Abbildung stehen in einer

Beziehung der Wechselwirkung und der gegenseitigen Abhängigkeit. Die dramatische Art und Weise enthält nicht nur rein dramatische, sondern in vielfältiger Form auch lyrische und epische Elemente.

In dramatischen Dichtungen im Stil des Werkes „Der Tempel“ wird das Leben hauptsächlich auf dramatische Art und Weise aufgezeigt, und es sind unter Berücksichtigung der Rolle der Musik beim Theaterschaffen zudem in vielfältiger Form Liedertexte enthalten, die zur lyrischen Darstellungsmethode gehören. In unserem Theaterwesen ist heute die Musik zusammen mit der Bühnensprache ein wichtiges Darstellungsmittel geworden. In dramatischen Dichtungen im Stil des Werkes „Der Tempel“ wirken Liedertexte dabei, Charakter und Leben von Figuren sowohl lyrisch-psychisch als auch episch aufzuzeigen und, dramatisch ins volle Leben hineingreifend, deren Gedankenwelt in vielfältiger Weise aufzurollen. Dort sind Liedertexte, die als Pangchang (Hintergrundbegleitung) gesungen werden, in Einklang mit dem Charakter der Figuren und mit der Logik des Lebens in Strophenform einzufügen.

In einer solchen Dichtung muss auch der Kommentar in vielfältiger Weise gebraucht werden.

In Schauspielen im Stil des Werkes „Der Tempel“ werden auf diese Weise der Fluss der Ereignisse und die Gefühlswelt der Figuren gestalterisch hervorgehoben. Im Prolog des revolutionären Theaterstücks „Die blutbesudelte Friedenskonferenz“ hebt die Erläuterung durch einen Sprecher mitten in der Situation, in der schwere dunkle Wolken unter Donner und Blitz heranrücken, klangvoll das Zeitbild in unserem Land hervor, das damals vom Unglück des nationalen Untergangs betroffen war. Ein Kommentar in der Szene, wo der Hauptheld als Geheimbote aufbricht, um die Staatsgewalt wiederzuerlangen, lässt dessen patriotisch entrüstete Gedankenwelt überzeugend ans Licht treten, verlässt er doch seine Frau und Kinder sowie sein Heimatland, wobei eine leidvolle Wegstrecke von Zehntausenden Ri (10 Ri=4 km) zeitlich und räumlich sprunghaft zurückgelegt wird. Ein Kommentar in der Szene, die nach dem Selbstmord des Haupthelden in den Schlussakt mündet, richtet anhand der früheren historischen Erfahrung eine Warnung an die Menschen der Gegenwart, was den philosophischen Charakter des Werkes vertieft. Der Kommentar im

Drama muss so, entsprechend dem Anliegen der dramatischen Darstellungsmethode, über angehäufte Gefühle bei dramatisch gesteigerten lebensverbundenen Anlässen eingefügt werden, und zwar so, dass er, auf die Gedankenwelt des Haupthelden abgestimmt, den dramatischen Charakter stark betont. Nur ein Kommentar, der sowohl mit den Ansprüchen des Jongja und der ideologisch-thematischen Aufgabe wie auch mit dem sich ständig entwickelnden dramatischen Ablauf und den Ansprüchen der jeweiligen Szenen in Einklang steht, kann wahrhaft zur Hebung des Ideengehaltes und Kunstwertes des betreffenden Bühnenstücks beitragen.

2) Der dramatische Aufbau – das A und O der Dramaturgie

In der Bühnendichtung das Drama geschickt aufzubauen – das ist wichtig, um dem Drama ein tragfähiges Gerüst zu geben.

Der dramatische Aufbau bedeutet, Geschichten in einem Werk dramatisch aufeinander abzustimmen, mit anderen Worten, die Beziehungen der Figuren, die Geschehnisse, Konflikte, den roten Faden und den Handlungsablauf dramatisch aufzurollen, um Jongja zu veranschaulichen. Wenn der dramatische Aufbau, der mit den zwischenmenschlichen Beziehungen als Zentrum den dramatischen Knoten des inhaltlich vielfältigen Lebens knüpft, nicht harmonisch ist, wird das Werk, wie aussagekräftig der Ideengehalt der Bühnendichtung auch sein mag, ermüdend und langweilig, so dass es nicht sehenswert ist. Auch anhand ein und desselben Lebensinhalts ist es möglich, die Zuschauer je nach dem, wie das Drama aufgebaut ist, entweder tief in die dramatische Welt hineinzusetzen oder ihnen dies unmöglich zu machen, den Faden zu finden. Der dramatische Aufbau ist nicht einfach eine Aufgabe der Dramaturgie, die Geschichten aufrollt, sondern eine der Grundbedingungen, um den Ideengehalt und Kunstwert eines Werkes zu erhöhen.

Der geschickte dramatische Aufbau in der Bühnendichtung setzt eine richtige dramatische Struktur voraus.

Diese ist das grundlegende gestalterische Skelett. Ebenso wie feste Pfeiler

und der korrekt verlegte Hauptbalken eines Hauses verhindern, dass sich dieses neigt, kann ein Schauspielstück die Darstellungselemente wie Personen, Geschehnisse und Konflikte auf Jongja des Werkes abstimmen, wenn die dramatische Struktur harmonisch ist. Der dramatische Aufbau läuft schließlich auf die dramatische Struktur hinaus. Die Entwicklung des Theaterwesens ist auch ein Prozess des Forschens nach der dramatischen Struktur, um die Beschränktheiten der Bühne zu überwinden. Von Altertum bis zur Gegenwart hat die Bühnendichtung hinsichtlich der Strukturform zwar viele Fortschritte und Umwälzungen erfahren, aber sie konnte sich bis zur Erscheinung von Schauspielen im Stil des Werkes „Der Tempel“ nicht von der Schablone der ebenen Bühnenstruktur lösen. Mit einer solchen Struktur der Bühne lässt sich das vom Kampf erfüllte Leben der Menschen unseres Zeitalters kaum so aufzeigen, wie es ist. Da die Bereiche Wissenschaft und Technik nunmehr entwickelt sind und dadurch Ereignisse an einem Ende des Erdballs sich so lebendig wiedergeben lassen, als hätten sie sich vor dem Betrachter abgespielt, ist es selbstverständlich, dass Zuschauer im Theater davon enttäuscht sind, dass der Fluss der Ereignisse häufig durch Aufzüge und Abschnitte unterbrochen wird. Die Menschen unserer Epoche wollen auf der Bühne des Theaters nicht Rollendarsteller sehen, sondern Akteure wie lebendige Menschen aus Fleisch und Blut, die in der Realität atmen, denken und handeln. Sehen sich die Zuschauer z. B. ein Schauspiel an, in dem die Arbeiter in Kangson dargestellt sind, so müsste der Handlungsablauf auf der Bühne ihnen wie die aktuelle Wirklichkeit vorkommen. Erleben sie ein Bühnenstück, das das Leben in den 1930er-Jahren widerspiegelt, so müsste es auf sie den Eindruck machen, als sähen sie die Realität und Menschen der damaligen Zeitepoche.

Das Leben ist kompliziert und vielfältig. Allein was die zwischenmenschlichen Beziehungen anbelangt, so sind sie in sozialer und klassenmäßiger Hinsicht sehr kompliziert ineinander verflochten sowie zeitlich und räumlich mannigfaltig. Damit das Leben wirklichkeitsnah wiedergespiegelt werden kann, müsste das Menschenleben, das sich in verwickelten und vielfältigen Beziehungen befindet, wie in natura perspektivisch dargestellt werden. Darüber wurde früher im Bereich Theaterkunst fast gar nicht diskutiert, wohl aber viel

über die dramatische Gestaltung des Lebens. Falls die Frage der Räumlichkeit besprochen wurde, blieb die Diskussion vorwiegend auf die Bühnendekoration und -komposition beschränkt, ohne auf die gesamte Darstellung Bezug zu nehmen. Die Frage der Räumlichkeit im Theaterwesen ist nicht auf eine Etappe des Schaffensprozesses oder auf die einzelnen Darstellungsmittel und -methoden beschränkt, sondern sie steht im Zusammenhang mit allen gestalterischen Elementen, sodass sie zuerst in Hinsicht auf die dramatische Struktur gelöst werden muss.

Die Räumlichkeit der dramatischen Struktur ist nicht zu verwirklichen, wenn die Beziehungen zwischen den Figuren nicht plastisch gestaltet sind. Konflikte und Ereignisse wirken sich allerdings erheblich auf die Räumlichkeit der dramatischen Struktur aus, aber diese Konflikte und Ereignisse werden von den Beziehungen der Figuren verursacht und rühren davon her, da das Drama die Figuren in den Mittelpunkt stellt und Geschichten aufrollt. Die Auswahl von räumlichen Beziehungen zwischen den Figuren ist die Grundbedingung dafür, die Grundlage der Räumlichkeit von Konflikten und Ereignissen zu schaffen und die strukturelle Perspektive zu garantieren.

Das revolutionäre Bühnenspiel „Der Tempel“ wählte die Beziehungen zwischen den Figuren räumlich aus, vertiefte und entwickelte sie dramatisch und veranschaulichte so lebendig das gesellschaftliche Leben und die Klassenverhältnisse in jenem Zeitalter. In jenem Theaterstück wurden nicht nur einseitig die Konflikte zwischen den positiven Figuren – Menschen wie der Hauptheld Tolsoe, Frau Pak, ihre Tochter Pok Sun und Man Chun – auf der einen Seite und den negativen Personen – der Grundbesitzer, der Gemeindevorsteher, die Exorzistin, die Katechistin und der Mönch – auf der anderen Seite gezeigt. Dort werden die Beziehungen zwischen der Mutter Pok Suns, die ihr eigenes Schicksal für gottgegeben hält und im Abgrund des Aberglaubens umherirrt, und Tolsoe, der ihr die Augen zu öffnen versucht, die innigen Beziehungen zwischen Man Chun und Pok Sun lyrisch-psychisch aufgezeigt und überdies andere Beziehungen zwischen Personen, darunter die Feindschaft und Reibungen zwischen dem Grundbesitzer und dem Gemeindevorsteher und der Wortstreit zwischen der Exorzistin, der Katechistin und dem Mönch, vielseitig

veranschaulicht und räumlich aufgerollt. In dramatischen Werken müssen die Beziehungen zwischen den Figuren derart räumlich gestaltet sein, damit das Drama nicht eintönig wirkt und sogar die Kehrseite des komplizierten Lebens naturgetreu veranschaulichen kann.

Wenn im Drama Beziehungen zwischen Personen nicht perspektivisch, sondern, in positive und negative unterteilt, bloß einseitig aufgezeigt werden, ist es kaum möglich, das verwickelte Menschenleben und die sozialen Verhältnisse lebensecht auszumalen, sodass sie alltäglich, transparent und daher uninteressant werden.

Die räumliche dramatische Struktur setzt voraus, dass die Beziehungen zwischen den Figuren dramatisch vertieft werden.

In dramatischen Werken sind diese Beziehungen nicht Beziehungen der Ethik und Moral oder der wirtschaftlichen Praxis, sondern sozial-klassenmäßige Verhältnisse, die im Prozess des komplizierten sozial-politischen Lebens geknüpft werden. Für die dramatische Vertiefung der Verhältnisse zwischen den Figuren müssten daher ihre Wechselbeziehungen, die je nach ihren politisch-ideologischen und Klasseninteressen entweder übereinstimmen oder entgegengesetzt sind, tief von innen heraus dargestellt werden.

Diese Verhältnisse in dramatischen Werken können je nach dem Charakter der dort widergespiegelten sozialen Verhältnisse entweder Beziehungen der kameradschaftlichen Geschlossenheit und Zusammenarbeit oder des Klassengegensatzes und -kampfes werden. Diese Verhältnisse in Werken, die die sozialistische Realität widerspiegeln, in der die kameradschaftliche Geschlossenheit und Zusammenarbeit das A und O sind, gehen nicht vom grundlegenden Interessengegensatz aus, auch wenn unter ihnen Meinungsunterschiede und Zusammenstöße bestehen, sondern entstehen bei der Verwirklichung ihrer gemeinsamen Ziele und Ideale. Demnach dürfen die erwähnten Verhältnisse in solchen dramatischen Werken nicht so ausgemalt werden, dass sie überspannt entstehen oder abbrechen, sondern müssen so entworfen sein, dass negative Seiten überwunden werden und sich die kameradschaftliche Verbundenheit festigt. In Werken jedoch, die antagonistische soziale Verhältnisse wiedergeben, müssen die Beziehungen zwischen positiven und negativen Per-

sonen, da sich ihre Ziele und Ideale grundsätzlich voneinander unterscheiden, von Anfang an als Beziehungen des Gegensatzes und der Auseinandersetzung so entworfen sein, dass sie einen antagonistischen Charakter tragen, extrem zugespitzt entstehen und abbrechen.

Die dramatische Vertiefung von Verhältnissen zwischen Figuren in dramatischen Dichtungen darf nicht zum Versuch führen, ihre Verhältnisse in allen Fällen als direkten Zusammenstoß gegensätzlicher Charaktere zu beschreiben. Da früher das Dramatische, der dramatische Charakter, so betrachtet wurde, als ob er unmittelbar aus dem Zusammenstoß von einander widersprechenden Charakteren entstünde, wurde versucht, die Konflikte in Werken nur als direkten Gegensatz und direkte Auseinandersetzung zwischen positiven und negativen Figuren zu konzipieren. Was das Dramatische anbelangt, so haben wir dabei nicht die Gewöhnlichkeiten des Alltagslebens im Sinn, sondern unter anderem schockierende Geschehnisse, die den Fluss des normalen Lebens unterbrechen und eine bestimmte gesellschaftliche Aufmerksamkeit auf sich lenken können. Das Dramatische nur als Ausdruck des direkten Gegensatzes und Zusammenstoßes von gegensätzlichen Charakteren zu verstehen – das ist einseitig und eine Ansicht, die sich noch nicht vom Begriff der alten Dramaturgie gelöst hat. Vorbei sind die Zeiten, da im Drama lediglich Konflikte aus dem direkten Gegensatz und Kampf zwischen positiven und negativen Personen verabsolutiert wurden. Die Hervorhebung des dramatischen Charakters in der Dramaturgie darf nicht dazu verleiten, vorbehaltlos Gegenfiguren einzufügen. In Werken, die die heutige sozialistische Realität unseres Landes behandeln, insbesondere in Werken, die die kluge Führungstätigkeit der Partei und des Führers und die Überlegenheit unserer sozialistischen Ordnung darstellen, lässt sich der dramatische Charakter auch ohne Konflikte durchaus gewährleisten, wenn die betreffenden Schriftsteller voller Pathos die Realität bejahen und die Gedankenwelt ihrer Helden tief von innen heraus aufrollen. Der dramatische Charakter kann bei kameradschaftlichen Beziehungen zwischen Menschen mit gleichem Ziel und Bestreben auch davon ausgehen, dass sie einen unterschiedlichen Arbeitsstil und andere Meinungen haben, ebenso davon, dass das subjektive Bedürfnis und die Praxis der positiven Helden nicht übereinstimmen. Hauptfiguren unserer

Zeit halten es für den höchsten Sinn des Lebens und Kampfes, der Partei und dem Führer treu zu sein, aber es kommt bei ihnen auch manchmal vor, dass sie aus Mangel an Wissen, Können und Pathos bei der Erfüllung ihrer Aufgaben Verwicklungen durchmachen. Der dramatische Charakter könnte nachdrücklich in der guten Tat zum Ausdruck kommen, dass sie sich beharrlich anstrengen, um ihre Aufgaben mit ganzer Hingabe aufrichtig zu erfüllen, ebenso im ungeduldigen Grübeln, in den Gewissensbissen und in Seelennot wegen ihrer nicht erfüllten Pflichten. Wenn die dramatische Dichtung ein solches Leben der positiven Hauptpersonen geschickt widerspiegelt, entstehen dramatischer Charakter und dramatische Anziehungskraft auch ohne direkte Gegensätze zwischen positiven und negativen Figuren.

In den Werken, die die sozialistische Realität unseres Landes widerspiegeln, in der Führer, Partei und Massen, zu einem Ganzen verbunden, einen sozial-politischen Organismus bilden und in der ganzen Gesellschaft das Positive herrscht, sind die Heraushebung und Lobpreisung des Positiven per se schon eine Kritik am Negativen. Das Argument, dass in solchen Werken Konflikte ausbleiben können, darf nicht mit der „Theorie der Konfliktlosigkeit“ gleichgesetzt werden, die einst manche Leute vertreten hatten.

Bei der Lösung des Konfliktproblems in Werken, die die sozialistische Realität zum Thema haben, sollte man sich vor zwei Tendenzen hüten. Die eine besteht darin, dass man Konflikte ungeachtet des Anliegens des Jongja und des Spezifikums eines Stoffes aufs Geratewohl betonen will, indem man meint, Gegensätze und Zusammenstöße können scharf hervortreten, wenn durch die Dramaturgie die negative Handlungslinie stark zur Wirkung komme, während die andere Tendenz sich darin zeigt, dass man einseitig argumentiert, die dramatische Dichtung lasse sich auch ohne negative Handlungslinie herausarbeiten, und diese nicht aufzeigen will und, wenn, dann diese absichtlich abschwächen will. Im ersten Fall wird die sozialistische Realität unseres Landes entstellt, in der das Positive den Ausschlag gibt, während im zweiten Fall das Wesen des Klassenkampfes in der sozialistischen Gesellschaft verzerrt wird. Die Schriftsteller sollten das charakteristische Merkmal eines Konfliktes in der sozialistischen Gesellschaft deutlich erkennen und dies in die Schaffens-

praxis umsetzen. Nur dann können sie dramatische Werke mit hohem Ideen-gehalt und Kunstwert schaffen, die dem Anliegen der Zeit und dem Bestreben des Volkes entsprechen.

Damit in der Bühnendichtung die dramatische Struktur vielschichtig wird, müsste der rote Faden harmonisch dargestellt sein.

Das Sujet ist eng mit der szenischen Struktur verbunden. Es wird durch die szenische Struktur realisiert, während die Szenen im Fluss des Sujets aufgerollt werden, wenn das Sujet nicht gekonnt abgespult wird, vermag der Handlungsablauf nicht harmonisch zu sein. Damit das Sujet dieser Forderung nachkommen kann, muss der dramatische Aufbau der Szenen einwandfrei sein, sodass das Sujet ein klarer Prozess von Entstehung und Entfaltung der Geschehnisse, von neuen Sprüngen, von Höhepunkt und Lösung wird. Mit anderen Worten müssten die Ereignisse dem Sujet entspringen und sich entwickeln, den Höhepunkt erreichen und enden, und die dabei zu lösende Aufgabe jeder Szene muss dem Charakter der Figuren und der Logik des Lebens entsprechend deutlich gestellt sein.

Das Sujet befindet sich in der zentralen Stelle der dramatischen Struktur. Um den Mittelpunkt der dramatischen Struktur herauszuarbeiten und das Sujet harmonisch zu gestalten, müssen die Handlungslinie der Hauptfigur und der Ablauf des Hauptereignisses, die unter Handlungslinien der Figuren und Geschehnisse die führende Stellung einnehmen und die entscheidende Rolle bei der Verdeutlichung des Jongja spielen, richtig erfasst und fest im Blick behalten werden. Die allseitige Veranschaulichung des Lebens darf nicht dazu verleiten, dieses und jenes durcheinander zu werfen. Irgendein Lebensdetail könnte an sich selbst faszinierend wirken, aber es müsste kühn über Bord geworfen werden, falls es die Grundlinie eines Werkes verschleiert oder abschwächt. Ein falsch ausgewähltes Detail könnte das ganze Werk verschleiern. Die Schriftsteller sollten sich beim dramatischen Aufbau davor hüten, nebensächlichen Details, nur weil diese interessant und reizend sind, auf den Grund zu gehen und dabei den springenden Punkt zu verlieren. Die Nebenlinie muss durchweg der Grundlinie untergeordnet sein, damit sich der rote Faden folgerichtig heraushebt und der dramatische Aufbau harmonisch wird.

Das Sujet muss bei jedem Szenenwechsel ständig aufs Neue aufgerollt werden und dabei die dramatische Spannung erzeugen, und es soll auf die Entwicklung des Geschehens neugierig machen. Erst dann werden die Zuschauer sich mit Interesse tief in die Welt des Werkes hineinversetzen können. Der dramatische Aufbau kann erst dann als gelungen betrachtet werden, wenn die Geschichte jeder Szene in ihrem Aufrollen neuartig ist, ihrem dramatischen Fluss emotionale Glanzlichter aufsetzt und so Spannung und Lockerung im Herzen der Zuschauer verursacht.

Damit in der Bühnendichtung die dramatische Struktur räumlich wird, ist die Methode der vielszenigen Struktur anzuwenden.

In den früheren klassischen Theaterstücken wurde die Übereinstimmung von Zeit, Ort und Geschehen verabsolutiert und es gleichsam für ein Gesetz gehalten, dass innerhalb einer Zeit, wo ein Geschehnis aufgerollt wird, kein Ortswechsel zuzulassen sei, sodass der ständige Orts- und Bühnenwechsel unmöglich war, auch wenn im Drama sich das Leben entwickelte und die Zeit verflog. Auch in den zeitgenössischen Bühnenstücken war es kaum möglich, die Realität vielschichtig und wirklichkeitsgetreu zu veranschaulichen und das Leben durch die gekünstelte Konzentration des dramatischen Charakters naturgetreu aufzuzeigen, weil diese Werke sich immer noch nicht von den alten Schablonen, d. h. von der Übereinstimmung der drei Aspekte, lösen konnten, das komplizierte und vielfältige Leben gezwungenermaßen in einige Aufzüge zusammengedrängt war sowie nicht dargestellte Aspekte im Leben der Figuren und deren Vorgeschichte durch langweilige Dialoge erläutert wurde. Diese Einschränkung durch die Bühne wurde aber früher aufgrund des Spezifikums des Theaterwesens für unvermeidlich gehalten.

In den Bühnenspielen im Stil des Werkes „Der Tempel“ wurde diese Einschränkung durch die Bühne überwunden und das Drama aus vielen Szenen zusammengesetzt, damit das Sujet gemäß der Logik des Lebens aufgerollt werden kann, sodass das Drama natürlich abläuft und die Zuschauer sich emotional mit ihm identifizieren können. In solchen Werken wurde die althergebrachte Schablone abgelegt, nach der bei jedem Szenenwechsel der Vorhang herunterfiel, und das Leben wird im kontinuierlichen Ablauf aufgerollt, damit auch bei einem

Szenenwechsel Erwartungen in die folgende Szene gesetzt werden. Die dramatische Struktur ist also so beschaffen, dass der Mensch und das Leben lebendig veranschaulicht werden und dabei kaum durch die Bühne eingeschränkt werden. Diese Methode der dramatischen Struktur entspricht voll und ganz dem Schönheitssinn der Menschen unseres Zeitalters. Die Bühnenstücke im Stil des Werkes „Der Tempel“ fanden, sobald sie erschienen, einen großen Widerhall, was deutlich von der Überlegenheit der neuen Dramaturgie zeugt. Das darf jedoch nicht zur Ansicht verleiten, dass die neue Methode der dramatischen Struktur auch dann noch gelte, wenn die Szenenzahl bedenkenlos vergrößert und das Drama aus vielen Szenen zusammengesetzt wird. Wenn unter Berufung darauf, das Leben anhand epischer Bilder zu zeigen, die Zahl der Szenen bedenkenlos vergrößert wird, diese und jene Geschehnisse buntscheckig verzettelt oder viele Personen ins Drama einbezogen werden und Geschichten diffus verstreut sind, anstatt eine zwischenmenschliche Beziehung schlüssig zu zeigen, wird das Drama an Wirkung verlieren und bei den Zuschauern kein Interesse erwecken. Die flächige Verzettelung des Lebens durch die Vergrößerung der Szenenzahl ist in der Dramenkunst eine Abweichung, die die dramatische Struktur prosaisch macht.

Die Überlegenheit der Methode der vielszenigen Struktur, die in den Theaterstücken im Stil des Werkes „Der Tempel“ eingeleitet wurde, besteht nicht nur darin, dass viele Szenen vielfältige Variation von Bühnen möglich machen, sondern auch in der Möglichkeit des dramatischen Aufbaus in der Weise, dass Geschichten mitten im Fluss von Ereignissen natürlich und ohne Unterbrechung aufgerollt werden, denn die szenische Struktur ist räumlich und die Verbindung der Szenen miteinander lückenlos und harmonisch. Falls bei einer derartigen vielszenigen Struktur jeder Szenenwechsel im Dunkeln vorgenommen wird und der Vorhang fällt, wird die Vergrößerung der Szenenzahl von keiner Bedeutung sein und dies so gut wie keinen Unterschied zur althergebrachten Form der Struktur von Aufzügen aufweisen. Je größer die Zahl der Szenen, desto besser müsste die dramatische Struktur sein, damit keine Szene misslingt und die dramatische Stimmung fort dauert, ohne abgeschnitten zu werden. Nur so lässt sich der Fluss von Ereignissen lebensecht aufrollen, nur

so kann der Gefühlsstrom das Publikum ohne Unterbrechung in die dramatische Welt hineinversetzen.

Jede Szene einer Bühnendichtung schließt einen relativ vollendeten Teil des Lebens ein, aber sie verselbstständigt sich keinesfalls. Die Szenen bilden Kettenglieder der Struktur, die in der Beziehung der gegenseitigen Einschränkung und Vervollständigung das Drama fortsetzen, anreizen und so innerlich eng miteinander verbunden sind. Die einzelnen Szenen als Aufeinanderfolge von Ereignissen, die unumgänglich durch zwischenmenschliche Beziehungen bedingt sind, bilden, räumlich aufeinander abgestimmt, einen dramatischen Ablauf, der ansteigt und sich entwickelt. Demnach ist bei der Methode der vielszenigen Struktur besonders zu beachten, dass die Verbindung zwischen den Szenen gewährleistet ist. In dieser Methode muss der dramatische Aufbau in der Weise erfolgen, dass sich in ihn solche Elemente eingraben, welche Ereignisse zwischen den einzelnen Akten beschreiben oder Ereignisse in der vorderen Szene mit denen in der darauf folgenden Szene verbinden können, und diese Elemente in der nächsten Szene nachvollzogen werden.

Die Anwendung dieser strukturellen Methode darf nicht zum Versuch verleiten, Ereignisse allzu sehr zu verzetteln. Auch im Falle der dramatischen Zusammensetzung aus vielen Szenen müssen Lebensverhältnisse möglichst konzentriert und intensiv dargestellt sein. Im Theaterwesen müssen Lebensverhältnisse in einer begrenzten Szenenzahl in etwa zwei Stunden gezeigt werden, wie verwickelt und mannigfaltig sie auch sein mögen, wie lange eine Geschichte, die sich an unterschiedlichen Orten abspielt, auch dauern mag. Da in einer solchen szenischen Struktur Geschichten in gedrängter Kürze aufzurollen sind, müssten die Lebensverhältnisse maximal intensiv und konzentriert dargestellt sein.

Das bedeutet, vom Prinzip der Typisierung ausgehend, je nach Notwendigkeit Elemente zu streichen oder zu überspringen und so nur den wesentlichen Kern auszuwählen, der dem Anliegen des Jongja entspricht. Wenn in jede Szene nur der Kern von wesentlicher Bedeutung aufgenommen wird, kann der szenische Inhalt typisch und die Darstellung von philosophischer Tiefe sein.

Die Szenen sind auf der Grundlage von Jongja aufzubauen.

Das Jongja ist die Grundlage dafür, alle Darstellungselemente in Einklang mit dem Inhalt zu vereinheitlichen und zusammenzusetzen. Die Szenen dürfen nicht losgelöst vom Anliegen des Jongja und nicht durch die subjektive Auffassung der Schriftsteller, sondern nur auf der Grundlage des Jongja aufgebaut werden. Da die einzelnen Szenen einer Bühnendichtung sich relativ selbstständigen und eine strukturelle Einheit bilden, ist nur ein szenischer Aufbau, der Jongja voll und ganz zur Wirkung bringt, eine richtig aufgebaute Struktur. Das besagt, dass eine organische Struktur erst dann erreichbar ist, wenn Szenen einer dramatischen Dichtung im Einklang mit dem Anliegen des Jongja aufeinander abgestimmt sind und eine Einheit bilden.

Im revolutionären Bühnenspiel „Der Tempel“ sind alle Szenen unter dem Blickwinkel entworfen, vollkommen logisch zu veranschaulichen, dass Religion und Aberglaube wissenschaftlich unbegründet sind und die Souveränität des Menschen lähmen. In diesem Werk ist die Geschichte darauf konzentriert, Jongja zur Wirkung zu bringen, dass der Mensch nicht an einen „himmlischen Vater“ oder einen „Geist“ glauben darf, sondern sich auf die eigene Kraft verlassen sollte.

Der geschickte dramatische Aufbau in der Bühnendichtung setzt außerdem die gebührende Gestaltung der emotionalen Komponente voraus.

Beim dramatischen Aufbau geht es hauptsächlich um den Aufbau des gesamten Stimmungsbildes. Das ist damit zu erklären, dass dies die darstellerische Funktion ausübt, welche darin besteht, den Entwicklungsprozess der dramatischen zwischenmenschlichen Beziehungen, der Ereignisse und des Sujets mitten in einer emotionalen Atmosphäre zu vereinigen. Früher wurde der Aufbau des Geschehens als Hauptsache des dramatischen Aufbaus betrachtet, sodass die Tendenz, das Drama anhand von Geschehnissen nur um der Unterhaltung willen zu erdichten, stärker ausgeprägt war als das Bestreben, die Gedanken und Gefühle der Menschen tief von innen heraus aufzuzeigen. Da die Funktion des Aufbaus des Geschehens lediglich darin besteht, die Beziehungen zwischen Figuren zu knüpfen und eine Lebenssituation zu schaffen, die zu deren Handlungen führt, sind der Aufbau des Geschehens und das Gesamtstimmungsbild aufeinander abzustimmen, damit die Handlungslinie der Figuren herausgearbei-

tet und der Strom der Gefühle, der während des Handlungsablaufs ans Licht tritt, geschickt gestaltet werden kann.

Der Aufbau des Geschehens und die Schilderung der Gefühlswelt sind eine Darstellungsmethode, die den Charakter der Figuren und das Wesen des Lebens aufdeckt. Beide Komponenten stehen nicht im Widerspruch zueinander und schließen einander nicht aus, sondern sie stehen in der Beziehung der gegenseitigen Abhängigkeit und Einschränkung. Die Gestaltung der Gefühlsäußerung, die nicht vom Aufbau des Geschehens ausgeht, wirkt leer, während der Aufbau des Geschehens ohne Gestaltung der Gefühlsäußerung trocken und monoton anmutet. Der letztere Fall erweckt keine Stimmungen. Da die Gedanken und Gefühle einer Figur mitten im Geschehnis entstehen, müsste die Gestaltung der Gefühlsäußerung vom Aufbau des Geschehens ausgehen. Dann ist es möglich, die Gedanken, Gefühle und die seelische Verfassung einer Figur der Logik der Geschehensentwicklung entsprechend mitten in einem Wechsel von Spannung, Entspannung, Anstauung und Explosion natürlich zu gestalten und dabei deren Gedanken und Gefühle deutlich herauszuarbeiten.

Unsere revolutionären Theaterstücke sind heute beim Publikum beliebt, was nicht nur darauf zurückzuführen ist, dass Jongja bedeutsam und zündend ist, sodass deren Aufführung die Zuschauer zu tiefem philosophischem Nachdenken anregt, sondern auch im Wesentlichen auf den räumlichen dramatischen Aufbau, der das Publikum dazu motiviert, mit Spannung und Interesse am Geschehen den Geschichten zuzusehen, die ständig wechselvoll aufgerollt werden.

Dramen im Stil des Werkes „Der Tempel“ reflektieren die Dramaturgie unserer Prägung, die während der Revolution in der Theaterkunst vervollkommenet wurde. Wenn die Schriftsteller sich nicht in ihr auskennen, werden sie in der Schaffenspraxis keinen Erfolg haben können, auch wenn die neue Dramaturgie dem Anliegen der Zeit und dem Bestreben des Volkes entspricht. Allein die Beherrschung dieser Dramaturgie macht es ihnen möglich, aufschlussreiche dramatische Dichtungen mit hohem Ideengehalt und Kunstwert zu verfassen, die dem Schönheitssinn der Menschen unserer Zeit entsprechen.

3) Der Text – ein hauptsächliches Darstellungsmittel der Dramatik

Die Dramatik ist eine literarische Gattung von Dialogen. In der Dramatik kommt der Charakter der zu gestaltenden Figuren nicht in der Abbildung durch den Autor des Dramas, sondern hauptsächlich im Dialog zwischen den Personen zum Ausdruck. Der Text veranschaulicht eingehend den Prozess der Entwicklung des Geschehens, gar nicht zu reden von der sozialhistorischen Umwelt eines Werkes und von den dramatischen Beziehungen der Figuren zueinander. In der Dramatik gibt es außer dem Text, den die Figuren sprechen, schriftliche Erläuterungen, die die Handlungen der Schauspieler vorzeichnen, aber das, was deren Handlungen aufrollt, ist ebenfalls der gesprochene Text. In der Dramenkunst ist vor allem die geschickte Abfassung von Texten wichtig.

Das verlangt, entsprechend der Logik des Charakters der Figuren und der dramatischen Situation sinnvoll und leicht verständlich zu schreiben.

Wie ich bereits in der Abhandlung „Über die Filmkunst“ hervorgehoben habe, ist es nur ein Wort, das eine Person in der gegebenen Situation und in dem gegebenen Anlass zu sprechen hat. Nur ein Text, in dem ausschließlich treffende Sinnsprüche ausgewählt sind, kann als gelungen betrachtet werden. Ein Text, der der Situation und der Logik des Charakters der betreffenden Figur widerspricht und auf verschiedene Weise ausgelegt werden kann, ist kaum imstande, den Charakter einer Figur herauszuarbeiten, macht im Gegenteil den Lebensinhalt des Werkes nebulös.

Gute Textworte bringen den dramatischen Charakter zur Geltung und machen den dramatischen Gedankenfluss lebendig.

Der dramatische Charakter ist eine starke Empfindung, die aus dem Dramatischen entsteht. Er entspringt vor allem den dramatischen Beziehungen zwischen den Figuren. Da im Drama diese Beziehungen sich im Dialog verflechten, hängt die Hervorhebung des dramatischen Charakters schließlich von der Dialoggestaltung ab. Diese wiederum versetzt die Zuschauer in die dramatische Welt hinein

und erweckt bei ihnen tiefe Emotionen. Es kommt vor, dass die Zuschauer bei einer Aufführung zunächst in der dramatischen Welt aufgehen, aber dann plötzlich nicht mehr, was ich auf die mangelhafte Dialoggestaltung zurückführe. Die Dialoggestaltung ist erst dann als gelungen zu betrachten, wenn Figuren, die in dramatischer Beziehung zueinander stehen, ihre Worte, die eigene Gedanken, Gefühle und die seelische Verfassung aufdecken, entsprechend der dramatischen Situation und der Logik des Lebens wirklichkeitsnah aufeinander abstimmen.

In der Dramenkunst muss die Dialoggestaltung auf die Ausprägung des dramatischen Charakters gerichtet sein, muss also, konkret ausgedrückt, der Gefühlsäußerung entsprechen. Andernfalls kann die Dialoggestaltung im Publikum keine dramatische Stimmung erwecken, wie trefflich und zahlreich die Worte auch sein mögen.

Der Gebrauch von treffenden Worten in der Dramatik macht es möglich, die Thematik und die Ideen mitreißend aufzuzeigen.

Unzulässig ist der Versuch, die Thematik und die Gedanken durch Erläuterungen des Dramatikers oder durch unumwundene Dialoge aufzurollen, denn diese entblößt bloß kunstlos die gedankliche Absicht eines Schöpfers. Da Thematik und Ideen durch die Charaktergestaltung seitens der Figuren einschließlich des Helden veranschaulicht werden müssen, müssten die Worte des Textes so geschickt aufeinander abgestimmt sein, dass ihre Gedanken, Gefühle und ihre seelische Verfassung darstellerisch aufgerollt werden können. Worte müssen das wesentliche Merkmal des Zeitalters, des Lebens und des Charakters lebendig ausdrücken. Wenn Worte in gedrängter Kürze, deutlich und sinnvoll sind, können Thematik und Gedanken schlüssig ans Licht treten.

Die geschickte Abfassung von Texten in der Dramenkunst hängt auch mit dem Spezifikum des Dramas zusammen. Die Theaterkunst kann als eine Kunst des Wortes bezeichnet werden, während der Film eine Kunst der Handlung ist. Im Filmszenarium ist die schriftliche Erläuterung, die Handlungen von Figuren und deren Gedankenwelt beschreibt, das hauptsächliche Darstellungsmittel, während sie in der Dramatik nur als ein Hilfsmittel der Gestaltung dient, das Auftritt und Abgang der Figuren sowie Zeit und Ort vorzeichnet. In der Dramatik werden wichtige dramaturgische Aufgaben durch Worte gelöst.

Im Bühnenspiel ist die geschickte Dialoggestaltung wichtig, und Worte müssten sich ungekünstelt anhören. Wenn ein Bühnenstück arm an Worten, aber reich an Handlungen ist, könnte das Spiel unreif wirken. Beim Schaffen des revolutionären Theaterstückes „Der Tempel“ wurde vor einigen Jahren versucht, den Streit zwischen der Exorzistin, der Katechistin und dem Mönch als Faustkampf darzustellen. Deshalb sorgte ich dafür, dass dieser Szene mehr Text als Handlung gegeben wurde und statt der Faustschlägerei der drei Personen ein Wortstreit zwischen ihnen stattfand, damit durch sie selbst bloßgestellt wurde, dass Religion und Aberglaube eine Lüge sind.

Es ist ein Überbleibsel des Schauspiels der neuen Schule, dass die Akteure aus dem Grunde, dass das Drama eine Kunst der Handlung ist, mit übertriebenen Handlungen Effekte haschen und zu extrovertierten Handlungen neigen. Die Darstellung des Charakters einer Figur durch stille Handlungen ist zuweilen, je nach der dramatischen Situation, der durch den Dialog vorzuziehen. Wenn eine auftretende Figur tief in Gedanken versunken ist oder, plötzlich in eine neue Situation geworfen, vor Verblüffung sprachlos ist, ist eine stille Handlung wirksamer als Hunderte Worte. Damit diese Handlung an Bedeutung gewinnt, müsste sie mit Worten in der vorderen und hinteren Szene innerlich eng verbunden sein. Falls sie aber stattdessen rein als eine äußere Handlung zum Ausdruck kommt, kann sie keinerlei darstellerische Bedeutung haben.

Die Sprache im Drama muss wirkungsvoll sein, d. h., der Text soll tiefsinnig und leicht verständlich sein sowie sich hübsch anhören. Ein Text, der umso tieferen Sinn erweckt, je mehr man ihn sich einprägt, und die Zuschauer zum philosophischen Nachdenken anregt und von der Wahrheit des Lebens überzeugt und eine Lehre erteilt, kann als meisterhaft bezeichnet werden.

Da ein solcher Text tiefsinnig, inhaltlich unzweideutig und leicht verständlich ist, lässt er sich kaum vergessen, auch wenn man ihn nur einmal gehört hat.

Im revolutionären Theaterstück „Der Tempel“ sehen Tolsoe und Man Chun den unerhörten Umstand, unter dem die Mutter von Pok Sun sogar das für die Hochzeitsfeier ihrer Tochter bestimmte Schwein schlachten und auf den Altar im Tempel bringen will, schlagen sich auf die Brust und sprechen Textworte, die berühmt sind. Wirkungsvoll ist ebenfalls das von Tolsoe ausgesprochene

Wort, das den Vorschlag Man Chuns, den Tempel in Brand zu stecken, zurückweist und die Notwendigkeit bekräftigt, im Kopf der Menschen, die dem Aberglauben verfallen sind, ein Feuer zu entfachen. Diese Textworte sind jedem leicht verständlich, tiefsinnig und daher wirkungsvoll. Solche Worte rufen bei den Zuschauern deshalb eine so große Anteilnahme hervor, weil sie zutiefst mit den bitteren Erlebnissen von Pok Suns Mutter verbunden sind, die durch alle Wasser geschwommen ist und noch am Leben bleibt, da sie nicht sterben musste, dies aber für ihr gottgegebenes Los hält und, von der Exorzistin verführt, die bösen Geister vertreiben und ihrer Nachgeborenen dieses grausame Los ersparen will.

Im revolutionären Theaterstück „Die blutbesudelte Friedenskonferenz“ gebraucht der Held, dem infolge der Umtriebe der japanischen und US-amerikanischen Imperialisten die Beteiligung an der Haager Friedenskonferenz unmöglich gemacht wurde, ein Textwort, mit dem er sich über die bittere Trauer eines des Landes beraubten Sklaven beklagt, indem er sagt, für uns gebe es kein Heimatland, in das wir lebend zurückkehren und wo wir nach dem Tod begraben werden dürfen. Er spricht im letzten Augenblick seines Lebens beim Selbstmord durch Harakiri ein Wort, mit dem er eindringlich ruft, er würde, wenn er könnte, mit Blut an den Himmel schreiben, dass die Angewiesenheit auf die Kraft anderer Länder zum Untergang des Landes führt, damit alle Menschen auf dem Erdball dies sehen könnten. In diesen Worten kommen konzentriert die Bilanz des ganzen Lebens der Hauptperson Ri Jun und die Lehre aus seinem blutigen Leben und überdies auch Jongja des Werkes philosophisch tiefsinnig zum Ausdruck. Ein Wort im Drama muss gedanklich klar und philosophisch tiefsinnig sein und den Lebenserfahrungen einer Figur entspringen.

Damit Textworte im Drama wirkungsvoll werden können, muss der Kernpunkt eines Gedankens allgemein verständlich und kurz und bündig ausgedrückt werden. Es darf nicht versucht werden, leere Worte zu verzetteln, dieselben Worte zu wiederholen, unpassende Redewendungen und Sprichwörter zu gebrauchen, um so die Redegewandtheit zu zeigen. Redewendungen und Sprichwörter können in der Sprache allerdings je nach Notwendigkeit gebraucht werden. Sie sind jedoch passend zu gebrauchen, damit sie zur Wirkung kommen.

Die Effekthascherei führt dazu, dass die Sprache spitzfindig oder trivial wird; dadurch werden den Zuschauern Unannehmlichkeiten bereitet und schließlich die Qualitäten des betreffenden Werkes herabgesetzt. Ein wirkungsvolles allgemein verständliches Wort mit einem Kerngedanken und in gedrängter Kürze wirkt nachhaltiger als hundert erläuternde Worte.

Damit Worte im Drama wirkungsvoll sein können, müssen sie entsprechend dem Charakter der betreffenden Figuren und der dramatischen Situation gebraucht werden. Solche lebensverbundenen Worte sind zu rühmen. Erst dann können die Charaktermerkmale der Figuren und das Wesen des Lebens klar veranschaulicht werden.

Im revolutionären Theaterstück „Die drei Thronbewerber“ illustriert die Szene des Wortstreites der drei Staatsminister um die Stellung in hervorragender Weise, wie Textworte entsprechend dem Charakter der betreffenden Figuren und der dramatischen Situation gebraucht werden können. Mitten in der kritischen Situation, in der der König verstarb und die Invasion der Aggressionstruppen bevorstand, liebäugeln die drei Staatsminister mit dem Thron, überlisten die anderen und kämpfen gegeneinander, indem sich jeder von ihnen als treuen Untertan bezeichnet, anstatt Maßnahmen dafür zu ergreifen, baldigst die politische Lage in Ordnung zu bringen und das in Gefahr geratene Land zu retten. Die dabei gebrauchten Worte entblößen völlig das wahre Antlitz der Sektierer, die blindwütig nach einer Amtsstellung gieren, und bringen philosophisch tiefgründig Licht in die historische Wahrheit, dass Fraktionshader zum Untergang des Landes führt. Sowohl das Wort des Staatsministers Pak, der behauptet, der einzige Weg zum Schutz vor der Invasion der Truppen des Staates Paekma und zur Rettung des Landes bestehe darin, die Truppen der drei Gruppierungen zu vereinigen, als auch das Wort des Staatsministers Mun, der darauf besteht, unter der Bedingung, dass ein Unterschied in der Stärke bemerkbar bleibe, sei es eine kluge Maßnahme, ein großes Land um Verstärkungstruppen zu bitten, und das Wort des Staatsministers Choe, der dafür eintritt, in einer solchen kritischen Situation sich einen Schritt zurückzuziehen, die Situation zu retten und die eigene Kraft zu ertüchtigen, entblößen alle auf lebendige Weise das treulose Benehmen der drei Staatsminister, die um der Thronfolge willen einen schrecklichen Wettstreit durch Beschwichti-

gung, Intrigen, Betrug, Spekulation, Treubruch und Landesverrat vom Zaune brechen; diese Worte sind des Zuhörens wert, denn sie sind einzigartig und bringen die Charaktermerkmale der Figuren zum Ausdruck. Liest man den Text dieser Szene, ohne sich die Szene direkt auf der Bühne anzusehen, so kann man sich lebendig folgende Charaktere ausmalen: den ungeschliffenen Staatsminister Pak, ein militärischer Typ mit großem Körperbau, der schon beim geringsten Anlass sein Schwert zieht, den Staatsminister Mun, der insgeheim eine böse Absicht hegt, auch wenn er immer mit vielen Worten betont, er stamme aus der königlichen Familie, und den Staatsminister Choe, der hinterlistig und maßlos grimmig ist.

Die Sprache ist erst dann wirkungsvoll, wenn sie den Wechsel von Gedanken, Gefühlen und seelischen Zuständen der betreffenden Figuren scharf aufdeckt und deren Lebenslage treffend widerspiegelt. Eine solche Sprache darf nicht für irgendwelche wunderliche Worte gehalten werden. Manche Schriftsteller bilden sich ein, ein Werk sei vollendet, wenn es einige berühmte Worte enthalte, und kümmern sich lediglich darum, sich fabelhafte Worte auszudenken. Solche Worte an einigen Stellen können kaum die Thematik und Ideen eines Werkes aufzeigen. Wirkungsvolle Worte sind nicht für die Eleganz nötig, sondern dafür, Gedanken, Gefühle und das Leben wirklichkeitsnah zum Tragen zu bringen und somit die Thematik und Ideen eines Werkes philosophisch tiefsinnig zu veranschaulichen. Der Schriftsteller sollte nicht nur einige Stellen seines Werkes, sondern es insgesamt dramatisch mit lebensechten Worten verarbeiten, die dem Charakter der betreffenden Figuren und der dramatischen Situation angepasst sind.

Die Sprache in der Dramatik darf nicht als die des Dramatikers, sondern muss als die der Figur im Schauspiel dargestellt sein. In manchen dramatischen Werken sind jedoch viele Worte bemerkbar, die unumwunden die eigenen Ideen und Absichten der jeweiligen Dramatiker bloßstellen. Texte, die von Dramatikern subjektiv verfeinert worden sind, veranlassen die Zuschauer dazu, weder den Charakter der Figuren selbst als glaubhaft zu akzeptieren noch an die Wahrheit dieser Werke überhaupt zu glauben. Solche von den Dramatikern subjektiv erdichteten Worte können kaum die Charaktergestaltung der Figuren verbessern.

Damit Dramentexte berühmt werden können, sind sie lebensecht und wahrhaft zu gebrauchen.

Der Dialog im Drama darf nicht erzählerisch, sondern muss eine Sprache sein, die im Alltagsleben gebraucht wird. Nur wenn Worte den Zuschauern vertraut sind, können sie bei ihnen Anteilnahme hervorrufen sowie Kunstwert und Überzeugungskraft besitzen. Auszuwählen sind lebensverbundene volkstümliche Worte, damit sie lebensecht gebraucht werden. Unzulässig ist es, erzählerische Worte oder eine Bühnensprache wie in den Theaterstücken der Vergangenheit zu gebrauchen. Andernfalls könnten auch Schauspieler, die mit solchen Worten ihre Rollen darstellen, sich an die Schablonen der Bühne binden und schließlich förmlich auftreten. Eine der wesentlichen Ursachen dafür, dass die Zuschauer den althergebrachten Theaterstücken die kalte Schulter zeigen, besteht darin, dass dort eine formalistische Bühnensprache, die nichts mit dem Leben gemein hat, gebraucht wurde.

Der Gebrauch von lebensverbundenen Worten im Drama hängt auch mit ihrer wichtigen darstellerischen Funktion zusammen.

Wie neuartig und aufschlussreich der gedankliche Inhalt eines Werkes auch sein mag, die Darstellung wird kaum originell sein; dann wird es auch schwierig sein, den thematisch-ideologischen Inhalt eines Werkes eindrucksvoll zu veranschaulichen, wenn die Worte nicht lebensverbunden, sondern zeremoniös sind wie auch keine Eigenart besitzen. Das darstellerische Niveau eines Werkes lässt sich heben, wenn lebensverbundene Worte gebraucht werden, die wie die Worte, die das Volk im Alltag gebraucht, mit lebensechter Mentalität erfüllt sind und von reichen Lebenserfahrungen und angehäuften Gefühlen ausgehen und die sich durch die jeweilige Situation von selbst ergeben.

Worte lebensecht und wirklichkeitsnah zu gebrauchen – das gilt umso für den Stil der Komödie. Niemals zuzulassen ist, Worte und Handlungen deshalb zu übertreiben und malerisch zu gestalten, weil es sich um ein Lustspiel handelt. Das Lachen in der Komödie darf nicht gekünstelt sein, sondern muss dem Charakter und Leben der betreffenden Figuren von selbst entspringen. Früher war jedoch unter der Vorgabe, dass die Komödie unter allen Umständen komisch sein müsse, die Tendenz bemerkbar, den Charakter der betreffenden Figuren durch Possen und

Handlungen zu übertreiben. In satirischen Theaterstücken wollte man die Zuschauer von Anfang an zum Lachen bringen, sodass häufig die Tendenz zu bemerken war, die Logik des Lebens zu ignorieren und absurde, komische Worte abzuspuhlen, was für selbstverständlich gehalten wurde. Als früher Filmkünstler mit kleinen Theaterstücken auf der Bühne auftraten, war stark die Tendenz bemerkbar, die Zuschauer gedankenlos mit Übertreibungen in der Rollendarstellung und mit Scherzen zu belustigen, sodass ich darauf hinwies, dass vielmehr in der Komödie das Leben wahrheitsgetreu dargestellt werden muss und lebensverbundene Worte gebraucht werden müssen, die dem Charakter der betreffenden Personen und der dramatischen Situation entsprechen. Aber auch zu Beginn der Entstehung des revolutionären Theaterstückes „Der Tempel“ wiederholte sich dennoch der gleiche Fehler. In Anbetracht dessen, dass neue Dramenstücke unserer Prägung kaum entstehen können, ohne die alten Schablonen der hergebrachten Komödie abgelegt zu haben, die sich darin zeigten, unter Berufung auf die bedingte Situation und dergleichen die Methode des Kontrastes, der Hervorhebung und der Übertreibung gekünstelt anzuwenden, sorgte ich dafür, dass ein zügiger Kampf um die Abschaffung dieser Schablonen geführt wurde. Das revolutionäre Theaterstück „Der Tempel“ konnte zu einem Spiel neuen Typs werden, in dem Charakter und Leben der Figuren nicht einseitig wie in den bisherigen satirischen Theaterstücken malerisch gestaltet wurden und sowohl humorvolles wie auch satirisches Lachen, Freude, Trauer und menschliche Gefühle enthalten sind, weil lebensechte und wirklichkeitsnahe Worte gebraucht wurden, damit das Lachen durch Charakter und Leben der Figuren bedingt ist.

Die Dramatiker sollten beherzigen, dass der wirklichkeitsnahe Gebrauch von lebensverbundenen Worten eine wichtige Frage im Zusammenhang mit dem Ideengehalt und Kunstwert eines Theaterstücks ist, und unermüdlich nach solchen Worten suchen.

Beim Gebrauch solcher Worte ist die exakte Widerspiegelung des Zeitbildes wichtig. Das sprachliche Leben des Volkes wird im Zuge der Entwicklung der Zeit ständig verändert und bereichert. Der Gebrauch von lebensechten Worten mit Zeitgeschmack setzt voraus, dass man das sprachliche Leben der betreffenden Zeit genau widerspiegelt. Jeder Mensch lebt in seiner jeweiligen Zeit und

wird von ihr beeinflusst, sodass die Worte einer Figur notwendigerweise die sozialen Strömungen der jeweiligen Zeit wiedergeben müssen. In Geschichtswerken darf nicht die heutige zeitgenössische Sprache unverändert gebraucht werden, ohne auch die Sprache der betreffenden Zeit zu gebrauchen. Die Geschichts- und Gegenwartswerke müssen vom Geschmack der jeweiligen Zeit geprägt sein.

Da die Worte in den revolutionären Theaterstücken, den unvergänglichen klassischen Meisterwerken, das damalige Zeitbild und Leben der verschiedenen Bevölkerungsschichten wirklichkeitsnah widerspiegeln, können die Zuschauer auch heute, nach mehr als einem halben Jahrhundert, das gesellschaftliche Leben der damaligen Zeit wahrheitsgetreu erleben. In jedem Werk muss der Schreibstil zwar einzigartig sein, aber unbedingt dem zeitgenössischen Schönheitssinn entsprechen und dem Prinzip der Geschichtstreue nicht zuwiderlaufen. Auch wenn Lebensumwelt, Ereignisse, Landschaftsbilder und dergleichen geschickt dem Zeitalter entsprechend ausgemalt worden sind, wird die gesamte Darstellung an der Wahrhaftigkeit verlieren, wenn auch nur ein einziges Wort nicht der Zeit angepasst ist.

Beim Gebrauch von lebensechten Worten ist es ferner wichtig, solche Worte, die in allen Bereichen der Wirtschaft, Kultur, Ideologie und Moral vorkommen, geschickt auszuwählen. Da die Worte auf diesen Gebieten den Hauptinhalt des sprachlichen Lebens der betreffenden Zeit ausmachen, kommen den Zuschauern Zeit und Leben, die in einem Werk ausgemalt sind, unglaubwürdig vor, wenn nur ein einziges Wort nicht mit diesen harmoniert. Selbst lebensverbundene Worte sind niemals zu gebrauchen, wenn sie der Zeit nicht entsprechen oder nicht klar ausgedrückt werden. Die sprachliche Vertrautheit darf jedoch nicht dazu verleiten, die unserer Nation eigenen Anstandsregeln außer Acht zu lassen. Die Gefühle der Vertrautheit beim sprachlichen Umgang mit Blutsverwandten und Nachbarn können nur dann entstehen, wenn moralisch edle und in kultureller Hinsicht gefeilte Worte gebraucht werden. Andere Ausdrücke würdigen den Wert der betreffenden Werke herab und beeinflussen möglicherweise das sprachliche Leben des Volkes in negativer Weise. Die Schriftsteller sollten tief ins reale Leben eindringen, das alles Überholte hinwegfegt und ständig das Edle

und Schöne schafft, und dort aktiv neue Worte finden und gebrauchen, die kulturvoll sind und den Zeitgeschmack treffen.

Die Dramentexte sind auf die Handlungen abzustimmen.

Nur so können sie lebensverbunden, tiefsinnig, leicht verständlich und daher wirkungsvoll sein. Wenn in einem Theaterstück Textworte nicht durch Handlungen untermauert sind, wirken sie kaum lebensecht und wirklichkeitsnah. Da dramatische Worte dramatische Handlungen mit sich bringen und umgekehrt, werden Worte, die nicht auf Handlungen abgestimmt sind, kaum wirklichkeitsnah sein.

In der Höhepunktszene des revolutionären Theaterstückes „Der Tempel“ spricht die Mutter von Pok Sun ein Wort in dem Sinne, dass ihre Armut nicht auf ihr Schicksal, sondern auf ihren Glauben an den gespensterhaften Tempel zurückzuführen ist. Da dieses Wort lebensecht auf die Handlung, die eigenhändige Zerstörung des Tempels, abgestimmt ist, ruft es eine derart großartige dramatische Stimmung und großes Vergnügen hervor und hinterlässt einen unauslöschlichen Eindruck auf das Publikum.

4) Der Stil – gefühlsbetontes Kolorit der dramatischen Gestaltung

Bei der Schaffung von Literatur- und Kunstwerken ist die richtige Auswahl des Stils von Bedeutung, der das vielfältige gefühlsbetonte Kolorit des Lebens konkret und fein aufdeckt.

Der Stil von Literatur- und Kunstwerken ist die einzigartige darstellerische Färbung, die das Wesen des Lebens emotional verdeutlicht.

Da die emotionale Färbung des Lebens vielfältig ist, ist auch das Genre von Literatur- und Kunstwerken verschiedenartig. Auch was Bühnendichtungen anbelangt, die dasselbe dramatische Leben widerspiegeln, so zählen dazu lyrische Dramen, die von schönen und edlen Gefühlen erfüllt sind, Komödien, die von vorn bis hinten mit vielfältigem Lachen durchdrungen sind, und Tragödien, die Trauer und pathetische Gefühle erwecken. Lyrische Dramen, Komödien und

Tragödien sind jedenfalls die wesentlichen Gattungen des Dramas, und jede davon hat vielfältige Formen und verschiedene dementsprechende Genres. Da das Leben vielfältig ist und die Menschen unterschiedliche Ansprüche an die Kunst stellen sowie die schöpferische Individualität der Schriftsteller nicht identisch ist, ist es natürlich, dass jedes Werk ein unterschiedliches Genre aufweist. Beim Schaffen von Dramen ist das Genre richtig zu wählen. Dann ist es möglich, die wesentlichen Merkmale des Alltagsgeschehens emotional deutlich zum Ausdruck zu bringen, den Inhalt des Stoffes eindrucksvoll herauszuarbeiten und das förmliche Spezifikum des betreffenden Werkes noch wirkungsvoller zu gestalten. In der Gegenwart schätzt keiner das Genre gering, aber in der Anfangszeit der Revolution im Theaterwesen gab es nicht viele Menschen, die sich darüber Gedanken machten, das Genre richtig zu wählen und ihm im gesamten Verlauf der Darstellung von Gestalten Profil zu geben. Damals wollte man in einem lyrischen Drama lediglich ernste Geschichten erdichten, in einer Komödie die Zuschauer die ganze Zeit lediglich zum Lachen bringen und nicht einmal darüber diskutieren, dem Genre Profil zu geben. Im Bereich Literatur und Kunst standen früher bei der Einschätzung von Werken die Charaktere von Personen, Strukturelemente, Konflikte und dergleichen häufig zur Debatte, während das Genre, das das emotionale Kolorit eines Werkes bestimmt, fast gänzlich außer Acht gelassen wurde.

Die richtige Auswahl des Genres ist ein wichtiges Erfordernis der Bühnendichtung, in der es darum geht, das Leben wirklichkeitsnah abzubilden.

Die Auswahl des Genres eines Werkes ist nicht eine Frage der Darstellungsmethode oder der Meisterschaft, sondern eine Frage des Standpunktes des betreffenden Schöpfers dazu, wie er das Leben betrachtet und malt.

Wie ich früher, als Filmkünstler mit einem kleinen satirischen Stück auf der Bühne auftraten, und auch im Staatlichen Schauspielensemble gesagt habe, könnte aus einem Bühnenstück ein kunterbuntes Theaterstück hervorgehen, das weder ein lyrisches Drama noch eine Komödie ist, wenn sein Genre nicht richtig gewählt ist. Auch in Satiren sind die Dichtigkeit der Satire und die Nuancen des Gelächters nicht identisch. Es gibt entsprechende Werke, die jeweils insgesamt von scharfer Satire durchdrungen sind, wie auch Werke, in denen das Satirische

und das Lyrische natürlich miteinander harmonieren und ein einzigartiges Genre aufweisen. Auch in einem Lustspiel könnte es bei der Überwindung negativer Seiten im Charakter von Figuren und in ihrem Leben Gelächter von vielfältigem Kolorit geben. Das Genre von Werken muss im Allgemeinen mit einem emotionalen Kolorit durchdrungen sein. Wird jedoch die Darstellung durch ein gefühlsbetontes Kolorit vereinheitlicht, wie es allgemein in lyrischen Dramen und Komödien vorkommt, anstatt eine richtige emotionale Färbung je nach dem Spezifikum des betreffenden Werkes auszuwählen, so könnten die Werke es nicht wert sein, dass man sie sich ansieht, da das ihnen eigene individuelle Gepräge nicht zur Wirkung kommt. Wenn es in komplexen Kunstgattungen wie in der Theaterkunst nicht gelingt, das Genre richtig auszuwählen und kontinuierlich sichtbar zu machen, werden die Zuschauer möglicherweise konfus werden, weil die schauspielerische Darstellung, das Bühnenbild und die Musik nicht dem Inhalt entsprechen und die Nuance jeder Szene anders ist.

Das Genre eines Werkes ist, von Jongja ausgehend, entsprechend dem Charakter der Figuren und gemäß der Logik des Lebens zu wählen.

Jongja bestimmt das Genre eines Werkes. Redet ein Dramatiker davon, er habe Jongja ausgewählt, so bedeutet dies, dass er bereits Thematik und Idee seines Werkes und darüber hinaus die nötigen Darstellungselemente und das Genre erfasst hat, die diese künstlerisch zur Blüte bringen können. Wenn er die Darstellungselemente und das Genre nicht festlegen kann, obwohl er Jongja ausgewählt hat, ist Jongja nicht als richtig zu betrachten.

Bei der Schaffung des revolutionären Theaterstücks „Der Tempel“ waren die Schöpfer deshalb verwirrt, weil sie kein passendes Genre auswählen konnten, was ich darauf zurückführe, dass sie ohne gründliches Verständnis des Jongja an die Arbeit herangegangen waren.

Diesem Theaterstück liegt der ideologische Kern des Geschehens zugrunde, dass man nicht einem „himmlischen Vater“ oder einem „Geist“, sondern der eigenen Kraft vertrauen muss. Eben von diesem ideologischen Kern rührt das einzigartige gefühlsbetonte Kolorit einer Satire mit Gelächern, Tränen und Nachdenken her. Für die Darlegung des Jongja, dass der Mensch sich statt auf einen „himmlischen Vater“ oder auf einen „Geist“ auf die eigene Kraft verlas-

sen und sein Schicksal mit eigener Kraft gestalten soll, reicht es nicht aus, wie in den bisherigen satirischen Schauspielen nur einfach negative Figuren zu bespötteln, die zu karikieren sind. Dafür muss man auch positive Figuren auftreten lassen, die Religion und Aberglauben ablehnen, und durch ihren Charakter und ihr Leben bloßlegen, dass Religion und Aberglaube unwissenschaftlich sind. Zu veranschaulichen ist dabei der Prozess, wie sich deren Anhänger davon loslösen und sich ihrer eigenen Kraft bewusst werden. Davon ausgehend wirken im Werk sowohl das satirische Genre, das von den Verhältnissen zwischen den negativen Personen wie Grundbesitzer, Gemeindevorsteher, Exorzistin, Katechistin und Mönch herrührt, als auch das lyrische Genre, das sich aus den Beziehungen zwischen den positiven Figuren wie Tolsoe ergibt.

Die Ansicht, dass in satirischen Dramen lyrische Elemente unzulässig seien und positive Figuren nicht auftreten dürften, ist eine überholte Anschauung über satirische Dramen. Auch diese Kunstgattung muss der Logik des Lebens entsprechen. Im revolutionären Theaterstück „Der Tempel“ tritt im Unterschied zu bisherigen satirischen Dramen, die negative Figuren zu Hauptpersonen machten, eine positive Figur als Hauptperson auf, musste doch das Leben den Erfordernissen des Jongja entsprechen. Die Regelung der Frage, welche Figur in einem dramatischen Werk als Hauptperson auftreten soll, hängt nicht von dem förmlichen Spezifikum, ob es sich bei dem Stück um ein lyrisches Drama oder um eine Komödie handelt, sondern von der ideologisch-ästhetischen Ansicht des Dramatikers und vom Geschehen im Werk ab. Das ist aus den revolutionären Theaterstücken „Die drei Thronbewerber“ und „Die Siegesveranstaltung“ klar ersichtlich.

Dem Drama „Die drei Thronbewerber“ fehlen lyrische Elemente und positive Figuren, obwohl es sich um den ernsten tragischen Untergang des Staates Songdo, eines Fantasielandes, handelt. Das ist damit zu erklären, dass die Figuren, die Jongja des Werkes – Fraktionshader und Spaltung führen zum Untergang des Landes – verkörpern und diese ins Bild setzen, gerade drei Staatsminister sind, die aus Machtgier ihren Verstand verloren hatten, und dass die Arena ihres Wettstreites um den Thron das Hofleben ist. Es ist klar, dass in einem solchen Schauspiel kein lyrisches Element enthal-

ten sein darf und keine positive Figur auftreten kann.

Ein charakteristisches Merkmal des Genres im revolutionären Drama „Die drei Thronbewerber“ besteht darin, dass es in seiner ganzen Dauer von scharfem und satirischem Gelächter geprägt ist, das von dem Widerspruch zwischen der Wirklichkeit und dem subjektiven Wunsch der komödiantischen Helden, die, von der Wahnvorstellung von der Thronfolge eingenommen, ihre Partner überlisten, hintergehen und sich ihrerseits auf kühne Handlungen einlassen, und zwischen dem Wesen und der Erscheinung und zwischen der Absicht und dem Resultat motiviert wird. Eben darin besteht das eigene Merkmal des revolutionären Theaterstückes „Die drei Thronbewerber“, das sich in seinem Genre vom Werk „Der Tempel“ unterscheidet, obwohl die beiden Stücke von satirischem Genre sind.

Das revolutionäre Theaterstück „Die Siegesveranstaltung“ unterscheidet sich sowohl von dem Werk „Der Tempel“, in dem das Satirische, das Lyrische und das Emotionale gut miteinander harmonieren, als auch vom Werk „Die drei Thronbewerber“, das nur satirische Gestalten zeigt. Da es sich im Werk „Die Siegesveranstaltung“ um eine Geschichte handelt, in der eine „Siegesveranstaltung“ des Feindes in eine Siegesveranstaltung der antijapanischen Partisanenarmee verwandelt wird, ist in ihm das Satirische mit dem Lyrischen kombiniert, und es treten nicht nur negative Figuren, sondern auch positive auf. Das Problem besteht aber nicht nur in der Tatsache selbst, dass im Werk positive Figuren wie antijapanische Partisanen und illegale Politarbeiter auftreten, sondern auch darin, wie dies die sich prahlerisch aufspielenden niederträchtigen feindlichen Gestalten mit scharfer Satire und mit heiterem Gelächter verbrannt hat, ohne das komödiantische Genre zu schmälern. Das revolutionäre Theaterstück „Die Siegesveranstaltung“ kombinierte zwanglos ein satirisches Leben, das die inneren Widersprüche der Feinde aufzeigt, und ein lyrisches Leben, das die Aktivitäten der Partisanen und der illegalen Politarbeiter veranschaulicht, im einheitlichen Sujet miteinander und regelte dadurch gekonnt die Frage, wie das Satirische und das Lyrische in Satiren zu einem harmonischen Ganzen zusammenzufassen seien.

Das ist darauf zurückzuführen, dass das satirische Leben, das die inneren Widersprüche der Feinde aufzeigt, wie in lyrischen Dramen ohne Übertreibung

ausgemalt ist. Da es sich im revolutionären Drama „Die Siegesveranstaltung“ inhaltlich darum handelte, dass eine „Strafexpedition“ der japanischen Imperialisten aus Anlass der angeblichen Vernichtung der Partisanenarmee eine „Siegesveranstaltung“ abhalten will, obwohl die „Strafexpedition“, von einem Täuschungsmanöver der Partisanenarmee betroffen, sich zu einem Scharmützel gegen die eigene Seite hinreißen ließ und eine ihrer Polizeitruppen gänzlich vernichtet hatte, war der satirische Stil ohne Übertreibung der Rollendarstellung schon vorbedacht. Der Chef dieser „Strafexpedition“ will seine eigenen Fehler verheimlichen, seinem Vorgesetzten eine falsche Meldung machen und so eine „Siegesveranstaltung“ in die Wege leiten, während der Stabschef der „Strafexpedition“ den wahren Sachverhalt entblößen, dadurch seinen Chef erledigen und dessen Stellung an sich reißen will. Im Streit zwischen ihnen wird der Chef des Polizeireviere mal für tot, mal für geisteskrank gehalten. Der stellvertretende Stabschef des Hauptquartiers der Kwantungarmee weiß von dieser Tatsache, sieht aber darüber hinweg und befiehlt zur Ehre des „großen japanischen Kaiserreichs“ die feierliche Abhaltung einer „Siegesveranstaltung“. Die Zuschauer verstehen von selbst die inneren Widersprüche der Feinde und verhöhnen deren absurde Wahnvorstellung und Niederträchtigkeit.

Das revolutionäre Drama „Die Siegesveranstaltung“ konnte genremäßig das Satirische und das Lyrische miteinander harmonisieren lassen und so ein neues Gebiet eröffnen, was auch dadurch erreicht wurde, dass die satirische Szene im vorderen Teil und die lyrische Szene im hinteren Teil ohne dramatischen Zwang miteinander verbunden sind und dabei die Gestaltung der Gefühlsäußerung gelungen ist. Das ist allein aus der letzten Szene klar ersichtlich, wo der Chef der „Strafexpedition“, vor dem Angriff der antijapanischen Partisanen irre geworden, im koreanischen Turumagi(Übergewand)-Mantel mit einem Filzhut auf dem Kopf die Flucht ergreift, um sein Leben zu retten, und dabei festgenommen wird. Das Hohngelächter der Zuschauer über jene erbärmliche Gestalt und das verurteilende Lachen verwandeln sich in freudige Heiterkeit, die sich über den Platz der Festveranstaltung der siegreichen Partisanen verbreitet.

Das Genre eines Werkes kann erst dann deutlich hervortreten und sich auf die lebensechte Hervorhebung von Gestalten auswirken, wenn es auf der

Grundlage des Jongja entsprechend dem Charakter der Figuren und der Logik der Lebensverhältnisse gewählt wird.

Die Wahl des Genres muss dem kognitiv-erzieherischen Ziel des Werkes angepasst sein.

Die Schaffung des revolutionären Theaterstücks „Der Tempel“ zielte an und für sich nicht darauf ab, manche Leute, Anhänger von Religionen und Aberglauben, satirisch zu verhöhnen, sondern darauf, deren Unwissenschaftlichkeit zu enthüllen und das Volk aufzuklären, damit es sich auf die eigene Kraft verlässt. Dieses Stück wurde auch deshalb zu einem Werk mit einem einzigartigen Genre, das Gelächter, Tränen und Meditationen enthält, weil es das erzieherische Ziel verfolgte, die Unwissenschaftlichkeit der Religion und des Aberglaubens zu enthüllen und den Menschen das souveräne Bewusstsein einzuflößen. Früher gab es viele Menschen, die unter der Kolonialherrschaft des japanischen Imperialismus zu einem schmachvollen Dasein in Unwissenheit und Finsternis gezwungen waren, dies aber für ihr angeborenes Los hielten und der Meinung waren, dass sie sich kaum von jenem tragischen Schicksal befreien können und nur der „himmlische Vater“ oder der „heilige Geist“ sie retten könne. Unter diesen Bedingungen war es wichtig, die Menschen aufzuklären und aufzurütteln, damit sie die Unwissenschaftlichkeit der Religion und des Aberglaubens erkennen, sich davon befreien, sich ihrer eigenen Kraft bewusst werden und sich zum revolutionären Kampf erheben. Das Werk zeigte eben von diesem erzieherischen Zweck aus einen besonderen Stil, der darin zum Ausdruck kommt, dass er nicht nur satirisches Gelächter, das die Unwissenschaftlichkeit der Religion und des Aberglaubens entlarvt, sondern auch melancholisches Gelächter enthält, das die törichten Handlungen einer Figur wie der Mutter von Pok Sun tadelt, aber sie dabei auch bemitleidet. Dieser Stil ist so originell, dass er ebenfalls Leiden und Tränen in sich einschließt.

Bekanntlich ist nicht alles, was sich im menschlichen Leben abspielt, ein komödiantisches Objekt. Auch eine komische Geschichte spiegelt das Wesen des Lebens wider, und sie wird erst dann zu einem komödiantischen Stoff, wenn sie den Charakter der sozialen Kritik trägt und einen klaren erzieherischen Zweck hat. Wird versucht, die Zuschauer vom Anfang bis zum Ende des

Stückes zum Lachen zu veranlassen, indem man meint, eine Komödie müsse komisch sein, sonst verliere sie ihr Spezifikum, so entstellt sie das Leben und lässt überdies die Zuschauer außer Acht. Es ist nicht gesagt, dass eine Komödie von vorn bis hinten von Gelächter durchdrungen sein muss. Wird künstlich versucht, die Zuschauer die ganze Zeit zum Lachen zu bringen, so würde ein solches Lachen manipuliert und heuchlerisch wirken und das Ansehen des Werkes senken. Eine Komödie ist eine zur Meditation motivierende Kunst, die durch das Gelächter erzieherisch auf die Zuschauer einwirkt. Jedes Werk weist wegen seines unterschiedlichen erzieherischen Zwecks und seines unterschiedlichen Stils ein anderes Kolorit als andere Werke auf. Eine Komödie müsste aber das Publikum dazu motivieren, eine Weile unwillkürlich zu lachen und über die soziale Problematik, die dem Lachen zugrunde liegt, tief nachzudenken. Eine Komödie, die einfach mit dem Lachen endet, ist im ursprünglichen Sinne keine Kunst. Das Gelächter in einer Komödie darf nicht um des Lachens willen erfolgen, sondern müsste ein Lachen von sozialer Bedeutung sein.

Der Stil eines Werkes ist losgelöst vom Anliegen des Jongja und vom kognitiv-erzieherischen Zweck undenkbar. Den Stil im Voraus zu bestimmen und dem Geschehen anpassen zu wollen – das ist so töricht, als wollte man ein Kleid im Voraus zuschneiden und dann dem Leib anpassen.

Der Stil muss auch dem strukturellen Spezifikum eines Werkes angepasst sein. Nur dann kann der Stil eines Werkes das gefühlsmäßige Charaktermerkmal einer Figur noch lebendiger hervorheben, weil im Leben vielfältige Gefühle sich aufeinander auswirken, ineinander eindringen und so vom Anfang bis zum Ende einen Ablauf bilden.

Was allein das revolutionäre Theaterstück „Der Tempel“ betrifft, treten in ihm viele positive Figuren wie Tolsoe auf, und ihr Leben enthält nicht nur Leiden und Tränen, sondern auch Freude und Hoffnung. Wenn man aus dem Grunde, es handele sich um ein satirisches Drama, ein solches Leben ignoriert und es ausschließlich mit satirischem Lachen durchsetzen will, wird man das Leben entstellen. Bei der Schaffung des revolutionären Theaterstückes „Der Tempel“ wurde die Tendenz überwunden, in einem satirischem Drama auch positive Figuren satirisch darzustellen, und entsprechend den Wesensmerkmalen

des Lebens hauptsächlich satirisches Lachen, das auch mit lyrischen Elementen gut gemischt ist, gestaltet, weshalb dieses Werk als ein Stück mit einzigartigem Stil vollendet werden konnte.

Auch im revolutionären Theaterstück „Ein Brief von der Tochter“ wurden Geschehnisse, die sich voneinander in der emotionalen Nuance unterscheiden, geschickt in organischen Einklang gebracht. Dieses Werk rollt die Lebenswahrheit, dass das Wissen Licht und die Unwissenheit Finsternis bedeutet, mitreißend mitten im scherzhaften Gelächter aus. Das erwähnte Werk ist von großer Bedeutung, weil es die Lebenswahrheit beleuchtet, dass ein Mensch sich lächerlich machen könnte, wenn er sich vor dem Lernen drückt, sich aber wissend stellt, obwohl er nichts weiß, dass er sich als souveräner Mensch nur eines würdigen Lebens erfreuen kann, wenn er gebildet ist. Diesem Werk fehlen komplizierte Geschehnisse. Im Mittelpunkt steht ein Vorfall, in dem der Held, der nicht gern lernt, sich dem Spott der anderen preisgibt, und die Lebensdetails werden darauf konzentriert, so dass die Struktur einfach ist, aber dabei die Kernaussage klar getroffen wird. Der Held Ho Tal Su ist ein fleißiger und ehrlicher Bauer, der in keiner Weile mit der Arbeit aufhört, weil er meint, der Ackerbau sei die heilige Grundpflicht unter dem Himmel und die Arbeit mache den Menschen aus. Er meint aber, das Lernen sei von alters her nur den höheren Ständen vorbehalten, die durch das Bestehen von Examen zu Amtsstellungen gelangen und Würdenträger werden wollen, während das Lernen einem Bauern, der zeitlebens mit einer Hacke in der Hand zu arbeiten hat, keinen Nutzen, sondern im Gegenteil nur Unheil bringe. Er weiß zwar nicht, wie es in der Welt zugeht, stellt sich aber als besserwisserisch hin. Im widerspruchsvollen Charakter des Helden, in dem positive und negative Seiten miteinander verflochten sind, zeigt das Werk auf, wie das Drollige überwunden wird, und zwar auf lebendige Weise durch die keineswegs lachhafte Tragikomödie, die sich um einen Brief von der Tochter abspielt.

Dieses Werk veranschaulicht den drolligen Charakter, der sich in der Abneigung gegen das Lernen und darin zeigt, sich in der Unwissenheit als wissend hinzustellen und sich so anderen gegenüber lächerlich zu machen, lebensecht und tief. Auch die Gestalt des Lehrers einer Abendschule, der den Menschen das Klassenbewusstsein einflößt und sie von den Prinzipien der Revolution

überzeugt, wird mitten in einem Lebensverhältnis ungekünstelt aufgerollt, in dem das humorvolle und das lyrische Kolorit miteinander harmonieren. Diesem Werk liegen neben einem drolligen Lebensablauf ein Lebensablauf, der die positive Seite der Hauptperson hervorhebt, und lyrische Gefühle, die aus dem Leben der positiven Figuren wie des Lehrers einer Abendschule entstammen, in der gesamten Darstellung dicht zugrunde. Insgesamt gesehen, wird die Geschichte lyrisch aufgerollt, wobei der dramatische Aufbau so erfolgt, dass das lyrische und das drollige Leben organisch miteinander harmonieren und somit das Gelächter von selbst ausbricht. Eben hierin besteht die einzigartige Nuance dieses Werkes, die sowohl Gelächter wie auch emotionalen Gehalt und Meditation enthält.

Lustspiele wie das revolutionäre Theaterstück „Ein Brief von der Tochter“ werden heute auf den Gebieten Dramen- und Filmkunst in nicht geringer Zahl geschaffen. Nach der Entstehung des Theaterstücks „Das Echo in den Bergen“ Anfang der 1960er-Jahre sind viele Lustspiele in vielfältigen Stilen entstanden. Davon sind welche mit dem Schauspiel, welche mit dem Humorvollen und welche mit dem Lyrischen verbunden.

Das Genre dramatischer Werke ist so auszuwählen, dass es die Forderung nach dem Spezifikum der Kunstform richtig zur Wirkung bringt und den Erfordernissen der Zeit und dem Geschmack des Volkes entspricht.

Da das Drama bei der Widerspiegelung des Lebens theatralischen Charakter tragen muss, kann das Genre erst dann dieses Charaktermerkmal richtig zur Geltung bringen, wenn es eine dementsprechende einzigartige emotionale Nuance aufweist. Die einzigartige Bewahrung des emotionalen Kolorits eines Werkes darf nicht dazu verleiten, dass das Genre nicht gemäß dem Spezifikum des Dramas ausgewählt wird. Das Genre wird ein unentbehrliches Element bei der Heraushebung des emotionalen Kolorits eines Werkes, wenn das Genre sich auf die Herausarbeitung des Spezifikums des Dramas auswirkt.

Der Stil des Dramas muss dem Schönheitssinn des Volkes entsprechen, der sich mit der Zeit verändert und entwickelt. Das Genre ist keinesfalls unveränderlich. In Schauspielen, die das Leben in der sozialistischen Wirklichkeit widerspiegeln, malen Werke, die die Wechselbeziehungen der Werktätigen behandeln,

bei der Darstellung dramatischer Konflikte diese dem Schönheitssinn unseres Volkes entsprechend nicht äußerlich ungestüm, sondern innerlich ernsthaft aus. Auch in Schauspielen, die historische Tatsachen widerspiegeln, wird gemäß dem Anliegen der Zeit und dem Schönheitssinn unseres Volkes nach einem neuen Stil gesucht. Dieselben Schauspiele haben ebenfalls vielfältige Stile. Zu den Schauspielen zählen die unvergänglichen klassischen Meisterwerke wie die während des antijapanischen revolutionären Kampfes geschaffenen und aufgeführten Revolutionsdramen „Ein Meer von Blut“, „Das Schicksal eines Mitgliedes des Selbstschuttkorps“, „Vater hat gesiegt“ und „Im Sinne des Testaments“, die die Menschen zum revolutionären Kampf aufrufen, ernsthafte Werke wie das Theaterstück „Die rote Agitatorin“, die die ideologische Umerziehung des Menschen dramatisch zündend schildert, psychologische Werke, die dramatische Ereignisse, die in der Seele des Menschen entstehen, ans Licht bringen, und auch lyrische Stücke, die von hellen und heiteren Gefühlen erfüllt sind.

Der Stil von Tragödien ist ebenfalls vielfältig. Ein wichtiges darstellerisches Merkmal von Tragödien besteht im Allgemeinen in der Trauer und in der zähneknirschenden Entrüstung, die davon rühren, dass die Helden im Kampf fallen oder deren Ideal und Bestreben vereitelt werden. In der Ausbeutergesellschaft sind die Helden in realistischen Tragödien Personen, deren progressive Ideale und Vorhaben aufgrund der Begrenztheit ihrer Weltanschauung sowie der Unumgänglichkeit der sozialhistorischen Bedingungen nicht verwirklicht werden. Solche Helden reflektieren den Widerspruch zwischen der historischen Notwendigkeit und den diese unrealisierbar machenden sozialhistorischen Bedingungen und bestätigen dabei durch ihr Opfer und ihren Tod die Gerechtigkeit ihrer progressiven Ideale und Vorhaben. Tragische Erfahrungen aus dem Tod solcher Helden, aus Widersprüchen der Gesellschaftsordnung oder der Charaktere wecken bei den Zuschauern große Trauer und Sympathie und regen sie zum Kampf für Gerechtigkeit an. Im Unterschied zu den traditionellen Tragödien sind die Helden revolutionärer Tragödien in der sozialistischen Gesellschaft Menschen, die edelmütig danach streben, der Partei, Revolution, dem Vaterland und dem Volk zu dienen, und sich selbstlos für die Realisierung ihrer weit reichenden Vorhaben einsetzen, dabei aber infolge feindlicher Machen-

schaften oder natürlicher Katastrophen untergehen, ohne ihr Ziel erreicht zu haben, oder dieses durch ihren Tod erreichen. Der Tod solcher Helden gibt ein lebendiges Beispiel für die grenzenlose Treue zur revolutionären Sache, für den Geist der Selbstaufopferung, die revolutionäre Pflichttreue und Liebe zum sozial-politischen Kollektiv und zu den Kameraden, weshalb er in den Zuschauern große Emotion und Sympathie weckt und die Massen stark zu heldenhaften Großtaten anspricht. Der heroische Tod der Helden in den revolutionären Tragödien stellt Revolutionäres und Romantisches dar, das sich auf der Grundlage des eigenständigen Verständnisses des wahrhaften Menschenlebens, also eines ewig leuchtenden Lebens ereignet. Solche Helden leben für immer mit dem Vaterland und dem Volk zusammen, wie das politische Leben auf ewig fort dauert, auch wenn sie in einer Situation fallen und ihr physisches Leben ein Ende hat. Eben hierin unterscheidet sich der Tod des Helden einer revolutionären Tragödie genermäßig von dem tragischen Schicksal des Helden einer traditionellen Tragödie.

Die revolutionären Dramen „Die blutbesudelte Friedenskonferenz“ und „An Jung Gun schießt auf Ito Hirobumi“, beide unsterbliche klassische Meisterwerke, haben zwar die Form einer traditionellen Tragödie, zogen jedoch im Unterschied zu den Geschichtstragödien Lehren aus früheren historischen Tatsachen, veranschaulichten die Stellung einer historischen Person und ihre zeitliche Beschränktheit, stellten dadurch bedeutsame soziale Probleme klar und öffneten somit ein neues Gebiet beim Schaffen von Geschichtsdramen. In den erwähnten Werken sind Ri Jun bzw. An Jung Gun keinesfalls deshalb wie revolutionäre Kämpfer der Gegenwart oder nationale Helden beschrieben worden, weil sie bekannte Personen wären, die in der Geschichte ihren Namen hinterlassen haben.

Im revolutionären Theaterstück „Die blutbesudelte Friedenskonferenz“ werden die Aktivitäten des Helden Ri Jun für die Wiedererlangung der Staatsgewalt mit der „Affäre mit dem Geheimboten in Den Haag“ als Höhepunkt und der Gedanke darüber, dass der Glaube an die Kräfte anderer zum Untergang des Landes führt, tiefgründig aufgerollt, wobei das Zeitbild und die Lebensverhältnisse der Figuren verschiedener Bevölkerungsschichten in der damaligen Gesellschaft auf der Grundlage der historischen Tatsachen wirklichkeitsnah aufgezeigt werden. Dieser Gedanke rührt von der Bilanz über das

ganze Leben des Helden Ri Jun, von der Lehre aus dem Blutopfer und von der historischen Wahrheit her. Anhand des Schicksals des Helden Ri Jun wird dramatisch die Lebenswahrheit aufgerollt, dass sogar die Vaterlandsliebe unbarmherzig beleidigt und mit Füßen getreten wird, wenn man an fremde Kräfte glaubt und sich darauf verlässt, dass das Land zugrunde geht, wenn ihm das souveräne nationale Bewusstsein fehlt. Das revolutionäre Theaterstück „Die blutbesudelte Friedenskonferenz“ schildert also den Helden Ri Jun nicht als eine Figur, wie sie in früheren Tragödien häufig zu sehen war, nicht einfach als Opfer der Geschichte, dessen fortschrittliches Ideal und Bestreben vereitelt wurde, sondern als eine Person, die im letzten Augenblick seines Selbstmordes eindringlich nach der historischen Lehre ruft, dass die Angewiesenheit auf fremde Kräfte zum Untergang des Landes führt. Eben hierin besteht das Geheimnis dieses Werkes, das bei der Schaffung von Geschichtstragödien das Genre in neuer Weise gestalten konnte.

Damit die Literatur- und Kunstwerke beim Publikum beliebt sein können, ist das jeder Form entsprechende Genre vielfältig zum Ausdruck zu bringen. Auch Werke gleicher Gattungen und Formen können einzigartige Werke werden, wenn das Genre eindeutig ist.

3. DIE GESTALTUNG DER THEATERBÜHNE

1) Die Regie – eine Kunst des Schaffens und des Führens

Die Regie ist eine Kunst des Schaffens und des Führens. Die Führungstätigkeit bei der Regie geschieht um des künstlerischen Schaffens willen. In der Praxis eines Regisseurs sind die Bereiche Schaffen und Anleitung untrennbar miteinander verbunden. Die Regisseure schaffen stets und leiten dabei an und

umgekehrt. Das qualitative Niveau eines Theaterstückes wird danach bestimmt, wie der Regisseur schafft und anleitet.

Die Regisseure als Schaffende haben ihre Aufgaben richtig zu erfüllen.

Sie als wahrhafte Schaffende sollen stets Schemata und Dogmen ablehnen und neuartige und originale künstlerische Sphären erschließen. Schemata und Dogmen beim künstlerischen Schaffen lähmen die schöpferische Initiative. Regisseure, deren schöpferische Reflexion trocken ist, sind außerstande, aufschlussreiche Theaterstücke zu schaffen, wie gut die betreffende Dramaturgie auch immer sein mag. Die Regisseure müssen sich zu allen Dingen vom schöpferischen Standpunkt aus verhalten, damit sie die komplizierte Arbeit zur Umsetzung des Dramas auf der Bühne erfolgreich voranbringen und Theaterstücke mit hohem Ideengehalt und Kunstwert schaffen können.

Sie sollten eigene schöpferische Ansichten über die Dramendichtung vertreten und diese gestalten und, unbeirrt davon ausgehend, sie auf eigene Art und Weise darstellen.

Es wird kaum der Fall sein, dass ihnen einwandfrei vollendete, von Anfang an gefallende Dramendichtungen in den Schoß fallen. Manche der Dramendichtungen könnten ihren ideologisch-ästhetischen Ansichten und ihrer schöpferischen Individualität genügen, andere nicht. Regisseure müssten Dramendichtungen wertschätzen, dürften sie jedoch deshalb nicht unbearbeitet auf der Bühne umsetzen wollen, denn sie sind letztendlich selbstständige Schöpfer. Sie sollten die individuelle Eigenart vertreten und Dichtungen in ihrer eigenen Art und Weise auf der Bühne gestalten. Sie haben den Standpunkt zu vertreten, deren Gestaltung noch vollkommener zu machen, indem sie die von den Dramenautoren unvollständig bearbeiteten Stellen zur Reife bringen und das von ihnen Versäumte nachholen.

Bei der Entfaltung des Schöpferturns sind sie allerdings nicht so frei wie die betreffenden Autoren, die in der Realität nach Belieben Jongja, Charaktere und Geschehnisse auswählen können. Die Regisseure behandeln jedoch nur Jongja, Charaktere und Ereignisse der Dramendichtungen. Das schöpferische Nachdenken der Regisseure geht stets von dem entsprechenden Drama aus, und es muss darauf orientiert sein, dieses zur Geltung zu bringen. Die Regiekonzeption muss

von Jongja des Dramas ausgehen. Jongja ist für einen Regisseur die Grundlage, die die Richtung der Regiearbeit vorgibt. Er müsste die Kernidee des Dramas gründlich analysieren und, davon ausgehend, sich mit ihr identifizieren und seine Regiekonzeption in der Richtung vertiefen, alle darstellerischen Mittel auf deren Klärung zu konzentrieren. Das Drama motiviert die Regisseure bei ihrer Arbeit auch zur Erinnerung an ihre Lebenserfahrungen und zur künstlerischen Fantasie. Die Regisseure sollen sich bei der Arbeit unbeirrt auf das Drama stützen, ebenso wie die Dramatiker sich eng an die Wirklichkeit halten müssen. Das darf die Regisseure aber nicht dazu verleiten, das Drama unbearbeitet auf die Bühne zu bringen. Sie müssen es entsprechend dem Spezifikum der Bühne umarbeiten.

Dramen- und Theaterkunst sind untrennbar voneinander, weisen jedoch unterschiedliche Merkmale auf. Die Sprache, ein literarisches Darstellungsmittel, kann alle Dinge und Erscheinungen in der Realität anschaulich erklären, vermag diese Dinge aber nicht wie die Theaterkunst direkt zu veranschaulichen. Da die literarischen Gestalten durch die Sprache fixiert sind, können die Leser sich das Leben zwar vorstellen, aber es nicht direkt sehen oder hören. Diese Beschränktheit des Dramas ist unvermeidlich, wie geschickt es die Besonderheiten der Bühne auch zum Ausdruck zu bringen versucht.

Die Regisseure müssten schon vom Stadium der Regiekonzeption an das Drama in Bezug auf die Bühne betrachten. Das Drama kann sein Antlitz nur auf der Bühne vollkommen aufzeigen und lebendig zur Geltung kommen. Die Bühne ist ein Feld, wo das Drama als lebendiges Bild aufgerollt wird. Die Regisseure sollten das Drama mit einem schöpferischen Blick betrachten, um genau festzustellen, ob es sich auf die Bühne übertragen lässt oder nicht, und die entsprechende richtige darstellerische Richtung bestimmen.

Die Regisseure müssten sich zudem anhand der vorgegebenen Dialoge die Charaktere und Lebensverhältnisse der betreffenden Figuren ausmalen. Sie sollen einzelne Textworte gründlich analysieren, dabei die Charaktere der Figuren verstehen und Lebensverhältnisse, denen die Charaktere zugrunde liegen, auffindig machen und so auf der Bühne lebensechte Menschengestalten und lebendige Verhältnisse zeigen. Die Regisseure müssen sich auch darauf verstehen,

alle Auslassungen zwischen den Akten und die Lebensverhältnisse hinter den Kulissen auszumalen. Dann können sie sich alle Lebensverhältnisse als ein einheitliches Bild ausmalen und auf der Bühne harmonische Szenen des Lebens ausbreiten.

Die Regisseure sollten Gestalten im Drama, die nicht auf die Bühne passen, auch wenn sie literarisch einwandfrei sein mögen, kühn verbessern bzw. auslassen, auch wenn dies bedauerlich ist. In der Theaterkunst sind nur Dinge zu behandeln, die sich unter den Bedingungen der Bühne durch Worte aufzeigen lassen. Andernfalls ist es unmöglich, sich von diesen Bedingungen loszulösen, wie geschickt die Bühne auch erneuert und umgestaltet sein mag.

Die Regisseure müssten im letzten Schaffensprozess, in dem ihre Dramenstücke endgültig vollendet werden und ihr Schicksal entschieden wird, den Schaffensgeist wie nie zuvor voll zur Geltung bringen.

Sie sollten alle Elemente darauf konzentrieren, Jongja des Dramas herauszuarbeiten, und damit beginnend bis zum Gebrauch der künstlerischen Diktion geschickt konkrete gestalterische Arbeiten leisten. Im gestalterischen Stadium müssen sich die Regisseure davor hüten, dass ihre künstlerische Absicht transparent wird. Wie einzigartig die Diktion auch sein mag, sie wird die Darstellung beeinträchtigen, wenn sie künstlich wirkt. Die Kunstfertigkeit und ein wahrhaftes Schaffen bestehen darin, dass alle darstellerischen Elemente lückenlos auf Jongja abgestimmt sind, ohne allerdings durchscheinen zu lassen, dass einzelne Gestalten durch künstlerische Diktion untermauert sind, was nicht bemerkt werden sollte.

Die Regisseure gestalten die literarische Vorlage im Sinne des Spezifikums der Bühne um, müssen aber Abstand davon nehmen, die Vorlage einfach als Stoff zu betrachten und eigenmächtige Veränderungen unter anderem des Jongja, der Thematik, der Charaktere von Helden und der hauptsächlichen Ereignisse vorzunehmen. Der schöpferische Charakter der Regie besteht eben darin, sich durchweg auf das Drama zu stützen und es schöpferisch zu gestalten, ohne es unberührt auf die Bühne zu übertragen.

Die Regisseure sollten gemäß den Erfordernissen der sich entwickelnden Realität und der konkreten realen Sachlage ständig das Neue erforschen. Wäh-

rend der Revolution im Theaterwesen sind auf dem Gebiet der Regie große Erfolge erreicht worden, aber wir dürfen damit keineswegs zufrieden sein. Die heutige Realität, in der sich die schöpferische Tätigkeit im Theaterwesen vertieft, viele praktische Probleme aufgeworfen werden und die Bürger immer höhere Anforderungen an das kulturell-emotionale Leben stellen, verlangt eindringlich, dass man aktiv neue darstellerische Methoden erforscht.

Der Prozess des Erforschens und Schaffens des Neuen wird stets von einem ernststen Kampf um die Überwindung des Alten begleitet. Das Alte verschwindet nicht von selbst, wird kaum durch ein- oder zweimalige Auseinandersetzung völlig überwunden, denn das Alte ist äußerst konservativ und hartnäckig. Demnach ist ein ständiger Kampf um die Ausmerzung des Alten nötig, damit neue Gestalten entstehen können. Der Schaffensprozess ist eben ein Prozess der Auseinandersetzung. Eine Schöpfung ohne Auseinandersetzung ist undenkbar. Jede neue Gestalt auf der Bühne ist sozusagen ein Ergebnis der schöpferischen Auseinandersetzung. Der Prozess der Überwindung des Alten und der Erforschung des Neuen ist gerade ein Prozess des Kampfes gegen Schemata, Nachahmung und Dogmen. Da die schöpferische Arbeit stets mit vielfältigen und konkreten Objekten zu tun hat, müssen die Regisseure konsequent mit Schemata, Nachahmung und Dogmen Schluss machen und neue Gestalten kreieren. Die schöpferische Arbeit selbst lehnt das alte Schablonen befolgende Schema und das das Fremde mechanisch nachahmende Dogma ab.

Die Regisseure sollen sich bei ihrer schöpferischen Tätigkeit durchweg auf die Realität stützen. Der Ausgangspunkt des Schaffens ist das aktuelle Geschehen. Dieses ist Quelle und Objekt des Schaffens. Die Regisseure müssen mit beiden Beinen auf dem Boden der Realität stehen und sich zu allen Dingen gemäß den Erfordernissen des Lebens schöpferisch verhalten. Diese Haltung macht es möglich, den tätigen Menschen und sein Leben richtig zu begreifen und dementsprechend neue darstellerische Methoden zu finden.

Menschen neuen Typs und ein neues Leben erfordern stets neue gestalterische Methoden. Es ist ein Gesetz, dass ein neuer Inhalt eine dementsprechend neue Form verlangt. Die Regisseure müssten, anstatt eine neue Realität in altes Papier verpacken zu wollen, kühn umarbeiten und Neuerungen bewirken, damit

eine Verpackung in neues Papier erfolgt. Sie sollten beim Gebrauch einer gestalterischen Methode in Rechnung stellen, welche Ansprüche des Lebens welchen Zeitalters diese widerspiegelt und wie sie bisher angewandt wurde, und nach einem Weg zu deren schöpferischer Anwendung im Sinne der heutigen Realität suchen. Da mit der Veränderung der Zeit und der Gesellschaftsordnung sich auch die sozialen zwischenmenschlichen Beziehungen ändern, sind Regisseure, die die althergebrachten Methoden unberührt wiederholen, anstatt entsprechend neue darstellerische Methoden zu erforschen, kaum als Schöpfer zu bezeichnen. Regisseure werden deshalb Schöpfer genannt, weil sie stets neue darstellerische Methoden erforschen, die Menschen neuen Typs und ein neues Leben verlangen, und davon ausgehend neue Gestalten kreieren. Die Schöpfer, die der Welt ihren Namen hinterlassen haben, waren allesamt Bahnbrecher, die neue Darstellungssphären erforschten und schufen.

Die Regisseure müssen bei ihrer schöpferischen Arbeit die formbezogenen Besonderheiten der Theaterkunst geschickt herausarbeiten. Die Opern- und Theaterkunst müssten jeweils einen eigenen Geschmack haben. Beide Kunstgattungen stellen zwar gleichermaßen eine komplexe Bühnenkunst dar, weisen jedoch unterschiedliche Merkmale auf. Die Theaterkunst ist eine Kunstgattung des Wortes, während die Opernkunst eine Kunstgattung des Gesangs ist. Damit ein Theaterstück einen seiner Kunstgattung eigenen Geschmack haben kann, müssten die Dialoge hörenschriftlich sein, ebenso wie eine Oper entsprechend dieser Forderung gute Gesänge beinhalten muss.

Die Regisseure müssen bei ihrer schöpferischen Arbeit die Mittel und Methoden der Darstellung entsprechend den förmlichen Besonderheiten der Theaterkunst anwenden.

Die Theaterkunst ist eine Kunstgattung, die die Bühne voraussetzt und einen lebendigen Umgang der Akteure und Zuschauer miteinander realisiert. Diese Kunstgattung entstand und entwickelte sich zusammen mit der Bühne. Ein Theaterstück ohne Bühne ist undenkbar. Da Dramen nur auf der Bühne der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, müssten alle Darstellungsmittel gemäß den Bedingungen für die Bühne genutzt werden, um eine gute Wirkung zu erzielen. Die Theaterbühne realisiert den Umgang der Figuren mit den Zuschauern durch

dramatische Geschehnisse. Die Theaterkunst kann nur durch die Bühne dramatische Geschehnisse ausmalen und den genannten Umgang verwirklichen.

Der Umgang einer Figur mit den Zuschauern wird durch die Dialoggestaltung ermöglicht. Den Hauptschlüssel zur Hervorhebung der Dialoggestaltung in der Theaterkunst besitzt aber der Schauspieler, der unmittelbar den Charakter einer Figur gestaltet. Texte werden zwar vom Dramatiker entworfen, aber von den Akteuren gestaltet. Die Regisseure müssen von den betreffenden Schauspielern verlangen, die Texte entsprechend dem Charakter der Figuren und der Situation wirklichkeitsnah zu gestalten.

Sie haben die Akteure dazu anzuregen, die Sprache der betreffenden Figuren aus tiefstem Herzen zu gestalten. Dafür müssten die Regisseure ihre Akteure dazu veranlassen, den Charakter und das Leben der betreffenden Figuren gründlich kennen zu lernen, sich damit vertraut zu machen sowie mit den Gedanken und Gefühlen der Figuren zu atmen und zu leben. Nur Akteure, die sich gedanklich und gefühlsmäßig mit ihren Rollen identifizieren, können deren Worte lebensecht darstellen.

Die vorteilhafte Seite der Theaterkunst besteht darin, dass sie unmittelbar den gefühlsbetonten Umgang der jeweiligen Figuren mit den Zuschauern ermöglicht. Dieser gefühlsmäßige Umgang ist das Hauptkettenglied bei der Erhöhung der emotionalen osmotischen Wirkung der Theaterkunst und ihrer Einwirkungskraft. Ein Theaterstück besitzt erst dann Lebenskraft, wenn die Zuschauer tief in die Lebenssphäre der Figuren versunken sind, in diesen aufgehen und mit ihnen Freud und Leid teilen.

Der Hauptweg zur Praktizierung des lebendigen Umgangs einer Figur mit den Zuschauern besteht darin, dass der Regisseur die Emotionen gut anlegt und den Akteur zur geschickten Rollendarstellung motiviert. Er muss darauf hinwirken, dass der Schauspieler die Worte seines Textes gut zur Wirkung bringt und die vielfältigen Gedanken und Gefühle der Figur konkret und lebendig darstellt.

Der Regisseur sollte das künstlerische Schaffen geschickt anleiten.

Der Erfolg bei der schöpferischen Tätigkeit in einer komplexen Kunstgattung wie der Theaterkunst ist davon abhängig, wie Potenzial und Klugheit eines Kollektivs organisiert und mobilisiert werden. Nur wenn der Regisseur den

Hauptbestandteil eines Schaffenskollektivs wie Akteure, Bühnenbildner und Komponisten folgerichtig führt, vermag er jedwede Schwierigkeit erfolgreich zu bewältigen, die schöpferische Arbeit nach Kräften voranzubringen und auf der Bühne harmonische Bilder aufzurollen.

Der Regisseur, der in seiner Stellung die anderen zu unterweisen und mit sich zu reißen hat, muss verantwortungsbewusst sein, über großes Wissen verfügen und bewährte Führungsqualitäten besitzen. Sein Pflichtbewusstsein ist das Gefühl der Verantwortlichkeit für sein Kollektiv und das Schicksal seines Werkes. Der Regisseur muss ideologisch darauf gefasst sein, die ihm von der Partei übertragenen Aufgaben niveauvoll zu erfüllen, um seiner Verantwortung gerecht werden zu können. Er müsste viele Kunstbereiche beherrschen, vielseitig befähigt sein und über bewährte Führungsqualitäten verfügen, um die schöpferische Arbeit der anderen Kunstschaffenden einheitlich auf ein Ziel zu lenken.

Der Regisseur muss bei der künstlerischen Anleitung den Schöpfergeist und die schöpferische Fähigkeit seines Kollektivs ständig voll zur Geltung bringen.

Er hat dafür zu sorgen, dass alle Mitglieder seines Schaffenskollektivs unermüdlich danach streben, unter Einsatz aller Energie und allen Talents neue Gestalten darzustellen. Er sollte ihre schöpferische Individualität, Konzeption und Initiative wertschätzen, diese aktiv unterstützen sowie sie ständig zur schöpferischen Fantasie motivieren. Wenn er die schöpferische Konzeption und Initiative seiner Akteure, Bühnenbildner und Komponisten respektiert und sie auf der Grundlage der schöpferischen Arbeitsrichtung am jeweiligen Werk richtig zusammenfasst, kann er die Schöpfer nachhaltig zur Darstellung neuer Gestalten anspornen.

Der Regisseur muss eine richtige Arbeitsrichtung ausarbeiten und sie darüber hinaus zur eigenen Sache der Schöpfer machen. Seine schöpferische Konzeption wird durch sie auf der Bühne verwirklicht. Erst wenn die Schöpfer von der Richtigkeit dieser Arbeitsrichtung überzeugt sind und sie zu ihrer eigenen Sache machen, bringen sie ihr Pathos und ihre Initiative voll zur Geltung, um sie in die Tat umzusetzen. Eine Regiekonzeption, die von den Schaffenden nicht verstanden wird, lässt sich im realen Schaffensprozess kaum realisieren.

Der Regisseur muss bei seiner künstlerischen Anleitung mit Affekten, unge-

führen Berechnungen und Empirismus Schluss machen und die Wissenschaftlichkeit sichern. Die heutige Wirklichkeit verlangt Methoden und Praktika, die von wissenschaftlichen Theorien ausgehen. Der Regisseur muss sich gründlich mit der künstlerischen Gesetzmäßigkeit vertraut machen, wie ein treffsicherer Meisterschütze sich im Grundprinzip des Schießens auskennt. Erst dann kann er bei seiner Tätigkeit stets erfolgreich sein. Der Regisseur sollte diese Gesetzmäßigkeit, die sich auf die künstlerische Entwicklung und auf die schöpferische Tätigkeit auswirkt, gründlich studieren und begreifen. Er müsste sich das allgemeine Prinzip und die allgemeine Methode der ästhetischen Erfassung des Lebens und, damit beginnend, das Prinzip der Analyse literarischer Gestalten und die Methoden der Neustrukturierung dieser Gestalten gemäß dem Spezifikum der Bühne sowie das Grundprinzip der Anwendung vielfältiger darstellerischer Mittel und Methoden zu Eigen machen. Dann kann er sich zu einem talentvollen Künstler heranbilden, der Theaterstücke gemäß den Erfordernissen der sich entwickelnden Wirklichkeit niveauhoch schaffen kann, und seiner Rolle als Kommandeur eines schaffenden Kollektivs gerecht werden.

2) Die Rollendarstellung ist die Kunst der Charaktergestaltung

Die Theaterkunst ist eine Kunstgattung, welche die blutvollen Menschen gestaltet.

Im Theaterwesen gestalten die Schauspieler direkt lebendige Menschencharaktere. Die Dramatiker geben den betreffenden Akteuren anhand der literarischen Vorlage Menschengestalten vor, während die Regisseure die schöpferische Tätigkeit der Schauspieler anleiten. Nur die Schauspieler vermögen auf der Bühne unmittelbar Menschengestalten lebendig darzustellen. Die im Drama geschilderten Menschengestalten werden auf der Bühne durch die Schauspieler lebendig herausgearbeitet. Akteure beseelen ihre Figuren und frischen sie auf. Ob in einem Theaterstück Menschengestalten zur Wirkung kommen oder nicht, hängt von den Schauspielern ab.

Die Hauptaufgabe der Akteure ist die wirklichkeitsnahe Darstellung von Menschengestalten.

Menschen lebensecht darzustellen – das ist das Grundanliegen der realistischen Literatur und Kunst. Der Realismus verlangt selbstverständlich, dass auch Natur und Gesellschaft wirklichkeitsnah geschildert werden. Wenn diese parallel zu Menschen so dargestellt werden, ist die gesamte Darstellung echt. Die wirklichkeitsnahe Darstellung des Menschen setzt eine derartige darstellerische Praxis voraus. Die Gesellschaft ist das Wirkungsfeld, wo der Mensch lebt, arbeitet und kämpft, während die Natur als Objekt seiner Arbeit die materielle Quelle des gesellschaftlichen Lebens ist. Natur und Gesellschaft üben einen großen Einfluss auf die Existenz und Charakterbildung des Menschen aus. Das besagt, dass der Mensch sich erst dann lebensecht darstellen lässt, wenn Natur und Gesellschaft so dargestellt werden. Die echte Schilderung der Natur und Gesellschaft ist jedoch die unabdingbare Voraussetzung für die lebendige Darstellung des Menschen. Da der Mensch Herr über alles ist, muss in der Literatur und Kunst die Beschreibung der Natur und Gesellschaft der lebensechten Darstellung des Menschen untergeordnet sein.

Wird der Mensch realistisch gezeichnet, so sind auch Geschehnisse, Situationen, Konflikte und Sujet glaubwürdig, die von ihm motiviert werden. Nur eine realistische Darstellung des Menschen kann den Menschen die Lebenswahrheit nahe bringen und ihnen unter die Haut gehen. Das ist für die realistische Literatur und Kunst lebenswichtig, und eben hierin besteht deren Kraft.

Ein Schauspieler sollte im Charakter seiner Figur genau den Kern wählen und ihn als konkrete und einmalige Individualität optimal zur Wirkung bringen.

Die genaue Auswahl des charakterlichen Kerns ist eine Voraussetzung für die wahrheitsgetreue Darstellung einer Figur.

Dem Charakter einer Figur wohnen zwar diverse Merkmale inne, aber er hat einen Kern. Unter deren vielfältigen Charaktermerkmalen machen Gedanken, Gefühle und Wille die Hauptsache aus, der Gedanke hat dabei die wesentlichste Bedeutung. Der Gedanke ist die Grundlage für das gesamte Denken und Handeln des Menschen und bestimmt dies. Denken und Handeln werden vom Gedanken koordiniert und kontrolliert. Davon werden Qualität und Richtung

des Denkens und Handelns bestimmt. Auch die Persönlichkeit eines Menschen wird von seinen Ideen bestimmt. Ideen sind der Kern des Charakters und dessen Hauptmerkmal.

Die Schauspieler sollten im Charakter der jeweiligen Figuren den Kern finden und stets dementsprechend reden und handeln, damit sie einmalige und lebensechte Menschen darstellen können. Falls sie bei der Rollendarstellung den Kern ihres Charakters nicht getroffen oder nicht genau verstanden haben, lässt sich kaum erkennen, wer die Figuren überhaupt sind, da sie in jeder Szene anders dargestellt werden. Demnach sind die Schauspieler dazu aufgefordert, den Kern der Charaktere durchweg im Blickfeld zu behalten und alles auf dessen Heraushebung zu konzentrieren.

Um den Kern des Charakters einer Person richtig zu finden, müsste sich der betreffende Akteur in den Forderungen und Interessen dieser Person auskennen. Die Gedanken eines Menschen reflektieren seine Forderungen und Interessen, die im Prozess entstehen, in dem der Mensch lebt und auf diese und jene Weise gesellschaftliche Beziehungen zu anderen knüpft. Diese Forderungen und Interessen spiegeln das Bestreben des Menschen wider, seine soziale Lage zu verbessern und seine Lebensverhältnisse zu verändern. Der Mensch verhält sich zu allen Dingen je nach seinen Forderungen und Interessen und schätzt sie danach ein. Seine Gedanken, die die wesentlichste Seite seiner Forderungen und Interessen widerspiegeln, machen den Kern seines Charakters aus. Das trifft auch auf die Figuren eines Dramas zu.

Die Akteure müssen das Drama allseitig analysieren und, davon ausgehend, die Haltung der betreffenden Figuren zur Arbeit und zum Leben, ihre Denkweise, die Art und Weise ihrer Tätigkeit und ihre gesellschaftlichen Beziehungen zu anderen Figuren, in denen ihre Charaktere konzentriert zum Ausdruck kommen, gründlich untersuchen und das Wesentliche ihrer Charaktere im Auge behalten.

Die Schauspieler sollen ernsthaft nach dem Charakter der darzustellenden Figuren forschen, deren Gedanken nachvollziehen, sich zu Eigen machen und dementsprechend denken und handeln.

Die Darsteller müssen den Kern des Charakters der Figuren in seiner konkreten und einmaligen Individualität veranschaulichen.

Jeder Mensch hat seinen eigenen Charakter, wie er ein eigenes Gesicht hat. Im Allgemeinen sind unter dem Charakter eines Menschen die ihm eigenen ideologisch-geistigen Merkmale und deren individueller Ausdruck zu verstehen. Die erwähnten Charaktermerkmale sind die wesentlichsten, stabilsten und qualitativen Parameter, welche einen Menschen nicht zu einem anderen, sondern eben zu ihm selbst machen. Werden die Charaktere mancher Personen bei der Überwindung von Schwierigkeiten bei der Arbeit miteinander verglichen, so arbeiten manche von ihnen lebhaft und freudig, indem sie voller Schwung und Energie singen und agitieren, während andere wortlos und unermüdlich arbeiten, egal, ob dies anerkannt wird oder nicht. Im Sinne der Überwindung von Schwierigkeiten sind beide Typen miteinander identisch, aber die Art und Weise ihrer Tätigkeit ist unterschiedlich. Der Unterschied darin zeigt den Charakterunterschied. Ebenso wie im Alltagsleben müssen Figuren auf der Bühne als lebendige Menschen mit einmaligem Gesicht und eigener Individualität dargestellt werden.

Damit die Akteure die Charaktere von Bühnenfiguren als konkrete und einmalige Gestalten darstellen können, müssen sie die ihnen eigenen individuellen Kennzeichen genau ausfindig machen, sie sich zu Eigen machen, deren Gedankenwelt präzise kennen lernen und dementsprechend die gestalterische Umsetzung vollbringen. Sie sollten bei der Rollendarstellung die individuellen Merkmale ihrer Rollen konkret zur Wirkung bringen, indem sie auf die Art und Weise der Figuren sprechen und handeln.

Bei der gestalterischen Umsetzung ist die Hervorhebung individueller Seiten einer Figur wichtig, aber man darf sich nicht nur darauf beschränken. Wenn im Charakter einer Figur solche Seiten einseitig herausgearbeitet würden, bleibt diese Figur ein rein individuelles Wesen, das von der Zeit und von den gesellschaftlichen Verhältnissen losgelöst ist.

Der Charakter einer Person ist ihr eigen, aber nicht angeboren. Da er durch die gesellschaftliche Praxis des Menschen und durch gesellschaftliche Beziehungen, die dabei geknüpft werden, herausgebildet und von den sozialhistorischen Bedingungen eingeschränkt wird, weist er individuelle Merkmale, aber auch gemeinsame Merkmale der Zeit, der Gesellschaftsordnung, einer Klasse und der Nation auf. Dem Charakter der einzelnen Menschen wohnen nicht nur

individuelle Merkmale inne, sondern auch allgemeingültige Merkmale der betreffenden Zeit, Gesellschaftsordnung, Klasse und Nation.

Davon ausgehend erhebt sich die Forderung, die Charaktere der darzustellenden Figuren zu typisieren. Allgemeine Merkmale der Charaktere der Figuren sind durch individuelle Eigenarten aufzuzeigen. Wenn im Laufe des Lebens einer Figur die wesentlichen Merkmale der Zeit und Gesellschaft, in denen sie lebt, der Klasse und Nation, zu denen sie gehört, eindeutig zum Ausdruck kommen, kann sie als typisiert betrachtet werden.

Eine Figur kann erst dann wirklichkeitsnah und lebendig zum Tragen kommen und die betreffende Zeit und Klasse verkörpern, wenn sie typisiert ist. Falls aber in ihrem Charakter individuelle Merkmale ignoriert und nur allgemeine Merkmale herausgestellt werden, wird deren Darstellung an Wahrheit verlieren, da sie verallgemeinernd und abstrakt geworden ist.

Ein Akteur müsste zeigen, wie sich der Charakter seiner Rolle ständig entwickelt. Der Charakter eines Menschen ist nicht unveränderlich, sondern verformbar und entwickelt sich immer weiter, und zwar je nachdem, wie sich die Zeit und Gesellschaftsordnung verändern und wie das Leben sich neu gestaltet.

Wird der Prozess der Entwicklung eines gewöhnlichen Menschen zu einem Revolutionär in Betracht gezogen, so erkennt er anfangs das Wesen der Ausbeutergesellschaft und -klasse; dann entwickelt er, davon ausgehend, Hassgefühl gegen diese. Sein klassenmäßiges Hassgefühl wächst, und er bekennt sich ideologisch zur Revolution. Über diesen Prozess beteiligt er sich endlich am Kampf gegen die Klassenfeinde, verinnerlicht dabei die Strategie und Taktik der Revolution, sammelt reiche Erfahrungen und vereint in sich die hehren geistig-moralischen Qualitäten eines Revolutionärs.

Im revolutionären Theaterstück „Der Tempel“ zeigt der Entwicklungsprozess der Frau Pak, ihrer Tochter Pok Sun und Man Chuns, wie sich ihre Charaktere im Laufe des Lebens entwickeln.

Die Akteure müssten den dramatischen Ablauf tief von innen heraus analysieren, wie und über welchen Lebensweg sich ihre Rollen entwickeln, welche Veränderungen sich dabei in ihrer geistig-moralischen Haltung vollziehen, und dementsprechend ihre Rollen darstellen. Da der Charakter einer Figur auf einem

ungewöhnlichen Lebensweg herausgebildet, verändert und entwickelt wird, müsste der Akteur deren Entwicklungsprozess konkret und kennzeichnend darstellen. Mehr noch: die Charakterentwicklung der Figur lässt sich eindrucksvoll veranschaulichen, wenn neuartige Veränderungen in deren geistig-moralischer Haltung deutlich hervortreten. Die Akteure sollten entsprechend der geistigen Entwicklung ihrer Rollenfiguren auch die sich mit dem Zeitstrom zutragenden Veränderungen in ihrem Aussehen aufzeigen. Dann können sie wirklichkeitsnahe und lebensechte menschliche Gestalten schaffen, die innen wie außen harmonisch wirken.

Die wirklichkeitsnahe Darstellung von Figuren erfordert auch, den Ansprüchen des Lebens gerecht zu werden.

Von den Bühnenkünsten ist sozusagen die Theaterkunst höchst lebensverbunden. Auf der Bühne wird ein Lebensbild wie in der Realität aufgerollt. Deshalb dürften die Akteure auf der Bühne nicht in einer „Rollendarstellung“ befangen sein, sondern müssten wie in der Wirklichkeit ungekünstelt handeln. Sie können ihre Rollen lebensecht darstellen, wenn sie sich zur Bühne wie zur Realität verhalten.

Bei der Realisierung der Ansprüche des Lebens ist es wichtig, die Einheit von Charakter, Situation und Umwelt zu gewährleisten. Der Mensch kann losgelöst von der Natur und Gesellschaft nicht existieren. Die natürlichen und sozialen Bedingungen haben einen großen Einfluss auf Leben und Tätigkeit des Menschen. Auch eine auf der Bühne auftretende Figur steht in jedem Augenblick unter dem Einfluss des Milieus. Eine Figur und ihre Umwelt sind untrennbar miteinander verbunden. Nur wenn die Einheit von Charakter, Situation und Milieu gesichert ist, lässt sich die Figur den Ansprüchen des Lebens entsprechend wahrheitsgetreu darstellen. Es kommt lediglich darauf an, nach welchem Prinzip diese Einheit wie gewährleistet wird. Situation und Umwelt auf der Bühne sind erst dann von Bedeutung, wenn sie ausschließlich der Hervorhebung des Charakters von Figuren dienen.

Die Akteure müssen sich dem Milieu anpassen und es zielbewusst für die Betonung des Charakters ihrer Rollen nutzen. Sie haben das Milieu aktiv dafür zu gebrauchen, die seelische Welt ihrer Rollen tiefgründig aufzuzeigen und

Gemütsbewegungen feinfühlig aufzudecken. Ein Akteur sollte ein einziges Wort, eine einzige Handlung und einen einzigen Gesichtsausdruck finden, zu denen in der gegebenen Situation nur eine von ihm darzustellende Figur fähig ist. Zu einem Charakter, einer Situation und einem Milieu passen nur ein Wort, eine Handlung und ein Gesichtsausdruck.

Für die Befriedigung aller Erfordernisse bei der lebensechten Gestaltung einer Figur kommt es darauf an, dass der Akteur seine Rolle entsprechend dem Spezifikum der Theaterkunst darstellt. Im Unterschied zur Filmkunst zeitigt in der Theaterkunst die Rollendarstellung des Akteurs auf der Stelle ein Ergebnis. Da die Zuschauer im Theater die schauspielerische Umsetzung und deren Ergebnis zugleich sehen, sind in der Theaterkunst kaum die Tricks der Filmkunst anwendbar. Ein Bühnenkünstler sollte im gesamten Verlauf seiner Vorführung wirklich zu seiner Rolle werden. Er muss sich eine hohe Darstellungskunst aneignen.

Ein Filmschauspieler bringt fast in allen Fällen unter den realen Lebensbedingungen die gestalterische Umsetzung vor, während ein Bühnenkünstler seiner Rolle unter den beschränkten Bedingungen der mit Dekorationsstücken versehenen Bühne genügt. Wenn seine Rollendarstellung zu den letzteren Bedingungen nicht passt, lässt sich die Gestaltung kaum zur Wirkung bringen, wie befähigt der Akteur zur hervorragenden Darstellung seiner Rolle auch sein mag. Eine von den Bühnenbedingungen losgelöste schauspielerische Umsetzung ist undenkbar, ebenso wie ein Drama ohne Bühne nicht existiert. Demnach dürften die Bühnenakteure die Szenerie oder die Utensilien nicht für simuliert halten, sondern sollten sie wie das Echte ansehen und handhaben.

Da während einer Theatervorstellung eine bestimmte Entfernung zwischen der Bühne und den Zuschauern liegt und diese sich nicht beliebig wie bei einer Filmvorführung regeln lässt, müsste ein Akteur bei seiner Rollendarstellung Gesichtsausdrücke und Gebärden in großen Zügen vorführen, um das Wesentliche hervorzuheben. Davon ausgehend stützt sich ein Bühnenakteur bei seiner Rollendarstellung auf die Methode der künstlerischen Hervorhebung. Er darf aber deshalb nicht seine Rollendarstellung übertreiben. Hierbei müsste die künstlerische Hervorhebung jedenfalls der lebensechten Herausarbeitung der Rollendarstellung dienen.

Die Bühnenakteure müssen die Texte ihrer Rollen geschickt gestalten.

Die Sprache ist für die Bühnenakteure das hauptsächliche Darstellungsmittel. Die Authentizität und Lebendigkeit der Rollendarstellung und der Kunstwert eines Bühnenwerkes hängen davon ab, wie die betreffenden Akteure die Dialoggestaltung vornehmen. Es ist faktisch keine Übertreibung zu behaupten, dass der Erfolg eines Bühnenwerkes von der Dialoggestaltung durch die betreffenden Akteure abhängt.

Die geschickte Dialoggestaltung bedeutet, die Worte einer Figur gemäß ihrem Charakter und der Situation lebensecht zu gestalten.

Die echte Gestaltung von Texten einer Figur erfordert es, sie künstlerisch neuerdings zu kreieren. Wie berühmt von einem Dramatiker verfasste Worte auch sein mögen, sie können nicht hervorstechen, falls sie von den betreffenden Akteuren nicht lebensecht dargestellt werden. Die Sprechkunst ist an und für sich eine Kunst, in der es darum geht, den wahren Sinn von Worten genau und eindrucksvoll zu vermitteln. Die Akteure sollten den richtigen Standpunkt zur Sprechkunst vertreten und jedes Wort lebensecht gestalten.

Sie sollten die Sprache einer Figur gemäß deren Charakter und Situation gestalten. Da auch dieselben Worte je nach dem Charakter und der Situation einen unterschiedlichen Sinn haben und vielfältig gebraucht werden können, ist die Dialoggestaltung gemäß dem Charakter und der Situation überaus wichtig, um die Glaubwürdigkeit eines Bühnenwerkes zu gewährleisten.

Damit ein Akteur die Sprache gemäß dem Charakter und der Situation gestalten kann, muss er zutiefst die Gedankenwelt und Lebensverhältnisse seiner Figur verstehen, sich wahrhaft damit vertraut machen und deren individuelle Redeweise zur Geltung bringen. Er müsste eingehend herausstellen, was für einen Charakter eine darzustellende Figur hat, was ihr Leben zum Ziel hat und wonach es strebt, in welcher Situation sie sich momentan befindet, aus welchen Ereignissen diese Situation entstand, welche Haltung sie dazu einnimmt, und diese zur Genüge erfassen. Je tiefer sich der Akteur damit vertraut macht, desto gründlicher erfasst er die seelische Verfassung, von der eine Figur in der gegebenen Situation sprechen muss, und gestaltet, davon ausgehend, die Sprache.

Ein Akteur müsste sich in den vortrefflichen Besonderheiten unserer Sprache auskennen und sie derart gestalten, dass diese Vorzüge wirkungsvoll aufleben können. Das ist eine wichtige Voraussetzung dafür, parallel zur Glaubwürdigkeit menschlicher Gestalten die Volksverbundenheit und die nationalen Charaktermerkmale eines Bühnenwerkes zur Geltung zu bringen. Lässt ein Akteur die vortrefflichen Merkmale unserer Sprache wirkungsvoll aufleben, so kann er den Bürgern mustergültige Beispiele unserer Kultursprache nahe bringen und auch aktiv zur Erziehung im Sinne des sozialistischen Patriotismus und der kommunistischen Moral beitragen. Die Akteure sollen durch gute Dialoggestaltung zum sprachlichen und kulturellen Leben des Volkes wie auch zur Einbürgerung einer gesunden Lebensatmosphäre in der Gesellschaft beitragen.

Akteure, die durch die Dialoggestaltung Menschencharaktere schaffen und einen Beitrag zur Erziehung der Bürger leisten, müssten wirklich Personen mit sprachlichen Fähigkeiten sein.

Wirklichkeitsnahe menschliche Gestalten, die bei den Zuschauern Anteilnahme hervorrufen und lange im Gedächtnis bleiben, werden durch die Bemühungen der Akteure geschaffen. Ob sie wirklich zu Schöpfern menschlicher Charaktere werden können, hängt voll und ganz von diesen Bemühungen ab. Nur Akteure, die sich beharrlich anstrengen und forschen, können Schöpfer wahrhafter Menschencharaktere werden.

3) Die bildende Kunst im Theaterwesen – fließendes räumliches Bühnenbild

Während der Revolution im Theaterwesen wurde eine in den Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ erreichte Errungenschaft, nämlich fließende räumliche Bühnenbilder, gemäß dem Spezifikum der Theaterkunst schöpferisch eingeführt. Einzigartig und in der früheren Theaterkunst ohne Parallelen ist der Anblick ständig ablaufender räumlicher Bilder auf der Bühne mitten im dramatischen Fluss, die vielfältige Panoramen des Lebens enthalten.

Das Bühnenbild in Theaterstücken im Stil des Werkes „Der Tempel“ ist wirklich realistisch, fließend, räumlich und entspricht den Ansprüchen des Lebens und dem Schönheitsgefühl des Volkes wie auch dem Spezifikum der Theaterkunst. Ein fließendes räumliches Bühnenbild überwand die Begrenztheit des althergebrachten Bühnenbildes, das auf die Umweltbeschreibung beschränkt war, und macht es möglich, das Antlitz und Leben einer Figur so lebensecht wie in der Realität wiederzugeben. Wir müssten auch künftig mit aller Konsequenz das Prinzip der Schaffung fließender räumlicher Bühnenbilder in die Tat umsetzen und so das ideologisch-künstlerische Niveau der Theaterstücke heben.

Ein solches Bühnenbild verlangt, dass jedes Bild die Lebensverhältnisse einer Figur veranschaulicht und dabei nachhaltig zur Hervorhebung ihres Charakters beiträgt.

Die Beschreibung des Lebensmilieus in Literatur- und Kunstwerken trägt zur Veranschaulichung von natürlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen bei und wirkt sich überdies auch auf die Darstellung des Charakters einer Figur aus. Wenn bei der Gestaltung menschlicher Charaktere das Milieu geschickt abgebildet wird, ist es möglich, die Gedankenwelt der Figuren noch tiefgründiger und umfassender aufzudecken und Gestalten noch eindrucksvoller hervorzuheben. Diesbezüglich ist bei Romanen die Umweltbeschreibung, könnte man sagen, im Vergleich mit anderen Kunstformen auf einen höheren Stand gelangt. Auch in der Filmkunst wird, ebenso wie bei Romanen, die Umweltbeschreibung häufig zur Veranschaulichung menschlicher Charaktere genutzt. In der Theaterkunst sind jedoch bisher viele Möglichkeiten der Abbildung des Milieus zu diesem Zweck ungenutzt geblieben. Da das Bühnenbild in der Vergangenheit unveränderlich und nicht räumlich war, beschränkte es sich innerhalb eines Aktes und Abschnittes, der jeweils aus einem Geschehnis als Einheit bestand, auf die Veranschaulichung des Milieus, der Situation und der Atmosphäre, in der sich jenes Geschehnis abspielte, konnte aber nicht spürbar darauf einwirken, die Gedankenwelt einer Figur aufzuzeigen. In der bisherigen Theaterkunst blieben Dekoration und Hintergrund fixiert und unbeweglich, und zwar ungeachtet dessen, ob eine Figur glücklich oder traurig war. Mit einem Bühnenbild, das sich dem Gefühlswechsel der Figuren nicht anpassen konnte, war es unmöglich, den

Ansprüchen der neuen Theaterkunst zu genügen. Deshalb wirkten wir während der Revolution im Theaterwesen darauf hin, das Bühnenbild, das sich auf die Veranschaulichung des Lebensmilieus einer Figur beschränkte, gemäß den Ansprüchen der neuen Theaterkunst in Bezug auf die Lehre vom Menschen zu erneuern.

Das Bühnenbild in den Dramen im Stil des revolutionären Theaterstückes „Der Tempel“ schafft ein Milieu, in dem eine Figur handelt, und zeigt tiefgründig deren Gedankenwelt auf.

Das Bühnenbild in der Höhepunktsszene dieses Theaterstücks ist ein gutes Beispiel dafür. In jener Szene gelangt die Mutter von Pok Sun mit Hilfe von Tolsoe und den anderen Jugendlichen des Dorfes zu der Einsicht, dass sie bis dahin vom Grundbesitzer, Gemeindevorsteher und von der Exorzistin betrogen worden war und die eigene Notlage nicht dem Schicksal, sondern ihrem Glauben an einen „Heiligen Geist“ zuzuschreiben war. In dem Augenblick, da sie mit einem Stock den Tempel niederhaut, verschwinden der Tempel, ja sogar die Bäume und Felsen der Umgebung, und eine völlig neue Szene breitet sich dort aus. Vor den Augen der Zuschauer spielt sich etwas ab, was sich in der Realität kaum sehen lässt, aber die Zuschauer vollziehen jenen ihnen wie ein Wunder anmutenden Bühnenwechsel gerührt nach. Denn dieses Bühnenbild wurde gemäß der Logik der Charakterentwicklung der Mutter Pok Suns dargestellt, die zeitlebens vom Aberglauben behext und von Ausbeutern wie dem Grundbesitzer oder dem Gemeindevorsteher betrogen worden war, sich nun von den Fesseln des Aberglaubens befreit und sich wie neugeboren fühlt. Hierbei zeigt das Bühnenbild überzeugend, welche erstaunliche Kraft der Mensch aufbringen kann, wenn er, ideologisch und klassenmäßig aufgerüttelt, selbstständig danach strebt, das eigene Schicksal auf sich zu nehmen und aus eigener Kraft zu gestalten.

Es hängt voll und ganz vom Bühnenbildner ab, in welchem Maße die reichen darstellerischen Möglichkeiten des fließenden räumlichen Bühnenbildes für die Schaffung von Theaterstücken im Stil des Werkes „Der Tempel“ genutzt werden. Das Bühnenbild im Theaterwesen muss durchweg der Handlungslinie des Helden folgen, dessen Lebensmilieu schaffen und dabei zugleich seine Gedankenwelt aufzeigen. Falls der Bildner das Bühnenbild nur für die Veran-

schaulichung des Lebensmilieus nutzt, anstatt es der Gestaltung des Charakters einer Figur unterzuordnen, verfällt er in reinen Objektivismus. Wenn er es im Gegensatz dazu lediglich für die Charaktergestaltung nutzt, fällt er dem Subjektivismus anheim, der sich darin zeigt, die objektive Logik des Lebens zu ignorieren, die Einheit von Charakter und Milieu zu untergraben und nur die eigenen Absichten in den Vordergrund zu stellen.

Das Bühnenbild muss sich sowohl auf die Umweltbeschreibung wie auch auf die Charaktergestaltung auswirken. Der Bühnenbildner ist dazu aufgefordert, durch Bühnenbilder das Zeitbild, das Aussehen der Gesellschaft und den Anblick der Natur sowie zugleich die Charaktere der Figuren aufzurollen. Er muss von der bestehenden Gewohnheit, die das Lebensmilieu auf einige fixierte Akte und Abschnitte beschränkt, losgelöst sein und, der Handlungslinie der Hauptfigur folgend, ihr Lebensmilieu bereitstellen und vielfältige Bilder aufrollen, die ihre Gedankenwelt aufdecken. Dabei hat er diese Bilder eng miteinander zu verbinden, damit sie einen plastischen Strom bilden, der den Entwicklungsprozess des Lebens und somit den Werdegang des Helden veranschaulicht.

Das fließende räumliche Bühnenbild macht es notwendig, Szenen ständig zu wechseln und Bilder serienweise zu gestalten. Nur der serienweise Szenenwechsel ermöglicht es, den dramatischen Fluss ununterbrochen fort dauern zu lassen und in kurzer Zeit einen umfangreichen Inhalt zu zeigen.

Im revolutionären Bühnenwerk „Die blutbesudelte Friedenskonferenz“ konnten während der nur zwei Stunden langen Darbietung umfangreiche komplizierte Inhalte, darunter die Szenen der Orte Soul, Nordjiandao und Den Haag, ohne weiteres aufgerollt werden, da die Bilder ununterbrochen abliefen. Würde man all diese Szenen in einem althergebrachten Theaterstück aufzeigen wollen, würde die Darbietung etwa drei oder vier Stunden lang dauern.

Der serienweise Szenenwechsel müsste derart ungekünstelt erfolgen, dass die Zuschauer den Wechsel von Bildern nicht bemerken, also ihre emotionale Stimmung wahrnehmen. Der serienweise Szenenwechsel selbst hat zum Ziel, den Ablauf von Geschehnissen in natürlicher Weise zu zeigen, dabei die Gemütsbewegung der Zuschauer von Anfang bis zum Ende ungeschmälert zu wahrnehmen. Erst dann lässt sich die emotionale osmotische Wirkung eines Theaterstückes erhöhen.

Beim Szenenwechsel geht es darum, Dekoration, Hintergrund und Kulisse ständig zu wechseln und dabei diese als ein harmonisches Bild aufzurollen. Einer der Hauptwege zur Hervorhebung der Wahrhaftigkeit der Bühnengestaltung und zur Hebung der künstlerischen Qualität besteht darin, Szenen im Handumdrehen zu wechseln und dabei die visuelle Vollkommenheit aller Bilder zu gewährleisten. Der Bühnenbildner muss schon bei der Planung der Bühnengestaltung einen Weg zur serienweisen Wendung von Szenen und zur Realisierung der Harmonie von Bildern ausfindig machen. Er sollte wie ein Filmregisseur dazu fähig sein, das Leben mitten in seiner ständigen Bewegtheit zu erfassen und darzustellen. Bei der Planung des fließenden räumlichen Bühnenbildes sind auch ausreichend technische Bedingungen dafür, die Dekoration und den Hintergrund miteinander in Einklang zu bringen, in Rechnung zu stellen.

Das Bühnenbild in Dramen im Stil des Werkes „Der Tempel“ muss sich auf die neuesten Errungenschaften von Wissenschaft und Technik stützen und so die schwierigen und verwickelten Aufgaben in der Schaffenspraxis befriedigend lösen.

Der Bühnenbildner sollte die Charaktere der Figuren mitten in deren Variation und Entwicklung zeigen und überdies die Bühnenbilder räumlich gestalten, damit die charakterlichen Merkmale in vielfältigen Gesichtspunkten umfassend aufgezeigt werden können. Das macht es möglich, Alltagsszenen so natürlich wie in der Realität zu zeigen, die Charaktere der Figuren vielseitig hervorzuheben und die Zuschauer tief in die dramatische Welt eindringen zu lassen.

Der Bühnenbildner ist verpflichtet, sich kühn von dem bisherigen zweidimensionalen Aufbau der Bühne loszulösen, somit die darzustellenden Objekte unter vielfältigen Gesichtspunkten freimütig wiedererscheinen zu lassen und andererseits Formen, Farbgebung und Details aller auf der Bühne erscheinenden Objekte genauso wie in der Wirklichkeit zu gestalten sowie sie miteinander in Harmonie zu bringen. Die Plastizität oder Räumlichkeit der bildnerischen Darstellung z. B. setzt stets Naturgetreulichkeit solcher Objekte voraus und entsteht erst aus deren Harmonie.

Für fließende räumliche Bühnenbilder werden verschiedene darstellerische

Mittel und Methoden genutzt. Der Bühnenbildner muss nach dem Prinzip, die Charaktere und Lebensverhältnisse der Figuren echt, lebendig, in großer Tiefe und Breite zu schildern, verschiedenartige darstellerische Mittel und Methoden einheitlich und in guter Harmonie verwenden.

Fließende räumliche Bühnenbilder sind gemäß dem Spezifikum der Theaterkunst zu schaffen.

In der Bühnenkunst ist heute die Entstehung fließender Bühnenbilder eine allgemeine Tendenz. Solch ein Bühnenbild, das seinen Ursprung in den Opernwerken im Stil der Oper „Ein Meer von Blut“ hat, ist im Theaterwesen verallgemeinert worden; es hat sich in vielfältigen Formen der Bühnenkunst verbreitet. Unter dieser Bedingung ist es überaus wichtig, fließende räumliche Bühnenbilder gemäß dem Spezifikum der einzelnen Kunstformen zu schaffen. Je nachdem, wie dieses Problem gelöst wird, wird darüber entschieden, ob das Bühnenbild den Charakteristika der jeweiligen Kunstform entspricht oder nicht.

Das Theaterwesen und die bildende Kunst gehören zwar den visuellen Kunstgattungen an, unterscheiden sich aber voneinander in ihren Besonderheiten. Die Theaterkunst reflektiert das Leben komplex mitten in der Variation von Zeit und Raum, während die bildende Kunst eine Momentaufnahme des Lebens wiedergibt. In den früheren Bühnenwerken waren Dekoration und Hintergrund nahezu fixiert, während sich das Leben mit dem Ablauf der Zeit veränderte und entwickelte. Da Dekoration und Hintergrund das sich verändernde und entwickelnde Leben der Figuren nicht untermauern konnten, war es in der früheren Theaterkunst kaum möglich, das Leben wie in der Realität natürlich aufzuzeigen. Dieses Problem fand eine glänzende Lösung dadurch, dass im Zuge der Revolution im Theaterwesen fließende räumliche Bühnenbilder in die Theaterbühne eingeführt wurden.

Die Bühnenbilder im Theaterwesen sind ein Mittel zur Darstellung von Gestalten. Bühnenbilder müssen dem Anliegen des Theaters unterworfen sein und gemäß dem Charakterzug der Gestalten dargeboten werden. Die Bühnenbilder sind wie die anderen darstellerischen Elemente zu verändern und zu entwickeln, die sich, der Handlungslinie der Figuren folgend, verändern und entwickeln. Eben diesem Anliegen werden fließende räumliche Bühnenbilder gerecht.

Diese Bühnenbilder aus der Opernkunst dürfen jedoch nicht deshalb unverändert in die Theaterbühne überführt werden, weil sie empfehlenswert sind. Da die Theater- und Opernkunst zwar eine komplexe Bühnenkunst darstellen, aber unterschiedliche Merkmale aufweisen, stellen sie auch unterschiedliche Ansprüche an das Bühnenbild.

Da das Theaterwesen unter den Bühnenkünsten am lebensverbundensten ist, sind Sprache und Handlung einer Rolle mit dem realen Leben kongruent. Auch auf der Bühne sich abspielende Ereignisse werden wie im realen Leben aufgerollt. Davon ausgehend muss die Gestaltung von Bühnenbildern wie die anderen Darstellungselemente lebensecht sein, damit sie wirklich dem Spezifikum und Anliegen der Theaterkunst entspricht.

Ein Bühnenbild muss vor allem in der Raumkomposition der Bühne lebendig sein, damit es den Wirklichkeitssinn erweckt.

Auf der Opernbühne oder der musikalisch-choreographischen Bühne wird z. B. im Vorderteil ein breiter Raum meist leer gelassen, ohne ihn mit vielen Dekorationsstücken zu versehen, was damit zusammenhängt, dass dort Tänzer wirken und Chorsänger ungehindert auf die Bühne treten müssen. Da der Vorderteil der Bühne leer ist, werden solche Dekorationsstücke, die entsprechende Effekte bewirken, selbstverständlich beiderseits der Bühne aufeinander geschichtet, um den leeren Raum visuell zu beschirmen. Aber auf der Theaterbühne ist es unnötig, wie auf der Opernbühne oder der musikalisch-choreographischen Bühne einen breiten Raum im Vorderteil leer zu lassen, damit dort getanzt werden kann, oder die Bühne zu beiden Seiten mit prächtigen Blumengewächsen und vielen anderen Dekorationsstücken zu beschirmen. Im Theaterwesen gilt es, bei der Zusammensetzung der Bühne Abstraktheiten und Stilisierungen zu meiden und stattdessen sich an lebensverbundene Fakten zu halten. Auf der Theaterbühne sind ihre gesamte Fläche und ihr ganzer Raum naturgetreu zusammzusetzen, damit sie lebensecht wirken. Herauszuarbeiten ist zudem ein lebensverbundener Geschmack bei der Raumkomposition der Bühne und überdies bei der Gestaltung der Dekoration und des Hintergrundes; dies muss über die Bühne, die Masken, die Kostüme und über die Requisiten der betreffenden Figuren erfolgen.

Bei der Gestaltung von Bühnenbildern ist von Beschönigungen des Lebens

Abstand zu nehmen. Bemerkbar ist diese Tendenz hin und wieder in dramatischen Werken, die der sozialistischen Wirklichkeit gewidmet sind, und in solchen Werken, die geschichtliche Stoffe behandeln. In der Kunst ist sowohl die Simplifizierung als auch die Beschönigung des Lebens unerwünscht. Die Beschönigung des Lebens ist eine äußerst schädliche Tendenz, weil sie nur die Außenseite des Lebens schönfärbt, anstatt dessen Wesensart aufzeigt; sie entstellt die Wahrheit des Lebens und schwächt die kognitiv-erzieherische Funktion der Kunst. Die wahrhafte Kraft der Kunst liegt darin, die Wahrheit des Lebens aufzurollen. Die Wahrheit wird jedem klar einleuchten und einen tiefen Eindruck machen. Eben hierin besteht der Grund dafür, dass in der Kunst die Wahrheit für lebenswichtig gehalten wird. Die Schaffenden sollen bei ihrer Arbeit die Tendenz der Schönfärberei des Lebens entschieden ablehnen.

Nicht nur Dekoration, Hintergrund, Kostüme und Requisiten, müssten so lebensecht wie in der Wirklichkeit aussehen, sondern auch die Masken der Figuren, damit diese natürlich wie in der Realität lebende Menschen aussehen und zusammen mit Dekoration, Hintergrund, Kostümen und Requisiten das Wirklichkeitsgefühl ansprechen.

Die Forderung nach der naturgetreuen bildnerischen Darstellung im Theaterwesen darf nicht dazu verleiten, die betreffenden Objekte mechanisch wie eine Fotografie zu kopieren und sie im Naturzustand zu zeigen, denn andernfalls könnte Fotorealismus und Naturalismus die Folge sein. Beim Schaffen von Literatur- und Kunstwerken muss man mit aller Konsequenz mit solchen Tendenzen Schluss machen.

Ein Bühnenbild muss das Zeitgefühl und die persönliche Eigenart im Leben spürbar machen. Es müsste so gestaltet sein, dass die Zuschauer darin den Zeitgeist verspüren und das Leben der Menschen im betreffenden Zeitalter sehen können. Bühnenbilder, die die Thematik und Ideen dramatischer Werke zutiefst spürbar machen, sind ein Resultat der gründlichen Forschung und der bewährten schöpferischen Fähigkeit der Bühnenbildner.

Ein Bild sieht man sich an, um Eindrücke zu gewinnen. Die Aussagekraft eines Bildes besteht darin, dass es seine Zuschauer zum Nachdenken motiviert. Berühmt sind Bilder, die mit jeder weiteren Betrachtung noch tieferen Sinn zu

geben scheinen und den Betrachter tief nachdenklich stimmen. Da die bildende Kunst selbst eine Gattung ist, die anhand eines Dinges zehn und hundert Dinge fühlen lässt, müsste ein Bühnenbildner mehr als andere gründlich nachdenken und forschen und seine Talente entwickeln. Mitten in seiner Meditation und Forschung entstehen hervorragende Bühnenbilder, die den ideologisch-künstlerischen Wert der Theaterstücke heben und einen tiefen Eindruck auf die Zuschauer hinterlassen.

4) Die Theatermusik – ein wichtiges Mittel zur dramatischen Darstellung

Die Einführung der Musik in die Theaterkunst ist eine der Errungenschaften der Revolution im Theaterwesen.

Die Frage der Kombinierung der Theaterkunst mit der Musik stand seit langem zur Diskussion, fand aber keine richtige Lösung. Diese Frage wurde erst bei der Umsetzung der von Kim Il Sung dargelegten Literatur- und Kunstideen unserer Prägung in die Theaterkunst gelöst. Diese Ideen verlangen, alle Probleme beim Theaterschaffen nach dem Prinzip zu lösen, wonach der Mensch in den Mittelpunkt gestellt und alles ihm dienstbar gemacht wird. Wenn der Zeitgeist und die Volksmassen die Kombinierung von Theaterkunst und Musik verlangen, müsste die Musik ungeachtet von bestehenden Formeln oder Formen in diese Kunstgattung eingeführt werden. Das ist unsere Ansicht über das Theaterwesen und unsere Grundhaltung dazu. Damit ein dramatisches Werk dem Schönheitsgefühl der Zeit entsprechen und vielfältige gestalterische Horizonte aufweisen kann, müsste die Musik arrangiert werden. Die Musik ist ein aussagekräftiges Mittel, das delikate Gedanken, Gefühle und psychische Zustände des Menschen aufdeckt, die zum Ausdruck zu bringen die anderen Kunstgattungen außerstande sind. Die Erfahrung zeigt, dass von der Musik starke Wirkung ausgeht, wenn sie gemäß den charakteristischen Merkmalen der Theaterkunst geschickt und wirkungsvoll eingesetzt wird.

Damit die Theaterkunst als komplexe Kunstgattung ihr Antlitz vervoll-

kommen und ihr Potenzial restlos zur Geltung bringen kann, muss in sie die Musik eingeführt werden. In einem Filmwerk wird auch dann die Gefühlswelt des Helden durch den Gesang aufgerollt, wenn dieser nicht selbst singt. Eine Szene, wo gesprochen und gehandelt wird, wird auch durch die Musik untermauert, damit der betreffende Inhalt emotional noch eindrucksvoller zur Wirkung kommt, sodass die Zuschauer tief in die dramatische Welt hineinversetzt werden. Es spricht jedoch nichts dagegen, das Drama, auch eine komplexe Kunstgattung, mit der Musik zu kombinieren. Wir wirkten darauf hin, dass auf der Grundlage der Literatur- und Kunstideen unserer Prägung die Musik in die Theaterkunst eingeführt wurde, dass dadurch die erwähnte komplexe Kunstgattung ihr Antlitz verbesserte und ihre Funktion unvergleichlich verstärkte. So wurde die Musik in den Theaterstücken im Stil des Werkes „Der Tempel“ zu einem unentbehrlichen Darstellungselement und zu einem aussagekräftigen Mittel der dramatischen Darstellung, das einen hohen Ideengehalt und Kunstwert sowie die emotionale Stimmung sichert.

In solchen Werken hebt die Musik den Charakter der Helden und die Thematik und Ideen emotional hervor.

In einem Theaterstück wird der Charakter des Helden hauptsächlich durch seine Worte und Handlungen dargestellt. Aber die Gefühls- und Gedankenwelt des Menschen ist bei weitem tiefer, reicher und feiner als deren Ausdruck durch Worte und Handlungen. Allein mit Worten und Handlungen ist es kaum möglich, die reiche Gedankenwelt eines Menschen vollständig aufzurollen. Bei der Darbietung der Innenwelt einer Figur kann die Musik eine wichtige Rolle spielen. Sie schildert emotional eindrucksvoll die reiche Gedankenwelt einer Figur, wozu Worte und Handlungen nicht völlig ausreichen.

Wieweit die Musik im Theaterwesen emotional tief und feinfühlig den Charakter der Figuren betont, ist am Gesang „Das Lied von Tolsoe“ im vorderen Teil des ersten Aktes und an dem mit Hilfe des Orchesters und des Pangchangs (Hintergrundbegleitung) erklingenden Gesang „Die unglückliche Mutter und Tochter beten voller Tränen“ in der letzten Szene desselben Aktes klar erkennbar. In diesem Bühnenstück erzählt kein einziges Wort außer dem Liedtext mit dem Inhalt, dass der Junggeselle, ein Knecht, der gedemütigt war, durch den Besuch einer

Abendschule erwacht ist, über die Lebensbahn von Tolsoe. Die Zuschauer empfinden jedoch, wenn sie allein diesem Lied zuhören, wieso der Held Tolsoe den Grundbesitzer, den Gemeindevorsteher, die Exorzistin und die Katechistin und den Mönch ärgern und zugrunde richten konnte. „Das Lied von Tolsoe“ wird später an einer wichtigen Stelle des Dramas mit einem anderen Liedtext gesungen und deckt dabei zündend den Charakter des Helden auf, der klug, tapfer, warmherzig und vernünftig ist, ebenso seine gefühlvolle Gedankenwelt.

In den Dramen im Stil des Werkes „Der Tempel“ ist die Musik ein wichtiges Mittel zur emotionalen Charakterisierung des Stils dieser Werke. Die Musik kann in Dramen deren Stil noch mehr beleben. Da die Musik mit Hilfe von eindrucksvollen Melodien und vielfältigen Harmonien die Wesensmerkmale des Lebens gefühlsmäßig lebensecht aufdeckt, kann sie eine große Hilfe für die Stilcharakterisierung eines Werkes sein. Fakt ist, dass bei der Übertragung des erwähnten revolutionären Dramas, eines unvergänglichen klassischen Meisterwerkes, auf die Bühne die Musik eingeführt wurde und dies der Lösung des Stilproblems sehr zugute kam. Was allein „Das Lied von Tolsoe“ betrifft, so erklingt es im ersten Akt in spöttischen und prahlerischen Melodien und macht spürbar, dass das revolutionäre Drama „Der Tempel“ ein satirisches Theaterstück ist. Das Orchester und der Pangchang-Gesang in der letzten Szene des ersten Aktes machen deutlich, dass dieses Werk nicht bloß ein satirisches Drama, sondern ein Theaterstück ist, das das unglückliche Leben der ausgebeuteten und demütigten Menschen wie der Frau Pak und ihrer Tochter Pok Sun sowie ihre Zukunftspläne schauspielerisch und stimmungsvoll veranschaulicht. Das vordere Teil des Theaterstückes wird also durch Lieder mit spöttischen Nuancen und Lieder mit lyrischen Nuancen untermauert, was charakterisiert, dass „Der Tempel“ ein Theaterstück einzigartigen Stils ist, in dem das Satirische und das Schauspielerische miteinander verbunden sind. Im Unterschied dazu erklingt im Vorderteil des revolutionären Dramas „Die blutbesudelte Friedenskonferenz“ der Gesang „Korea, erzähle!“ in erhabenen und rührenden Melodien, was andeutet, dass dieses Werk von tragischem Stil ist, der das Schicksal des Helden Ri Jun veranschaulicht, welcher sich für die Wiedererlangung der geraubten Staatsgewalt eingesetzt hatte.

In den Dramen im Stil des Werkes „Der Tempel“ betont die Musik kraft der vielfältigen Melodien die emotionale Stimmung und macht die schauspielerische Umsetzung natürlich.

Die geschickte Herbeiführung der gemütsvollen Stimmung in dramatischen Werken ist von großer Bedeutung dafür, den Charakter der Figuren hervorzuheben, die Thematik und die Ideen zu vertiefen und die Zuschauer durch den künstlerischen Gedankenfluss in die dramatische Welt hineinzusetzen.

Zur Sichtbarmachung von Stimmungen und Gedankenflüssen in dramatischen Werken ist es ratsam, Worte und Handlungen gezielt zu gestalten und parallel dazu in wichtigen dramatischen Motiven die Musik einzusetzen. Erklängen an wichtigen dramatischen Stellen einzigartige Musikstücke, die die Individualität von Figuren hervorheben und auch der dramatischen Situation entsprechen, ist es möglich, ihre reichen Gedanken und Gefühle sowie die Variation ihres subtilen psychischen Zustandes aufzurollen und Emotionen und Gedankenflüsse noch stärker herauszustellen.

Im Theaterwesen erweist die Musik der schauspielerischen Umsetzung eine erhebliche Hilfe. Damit die Darsteller der schauspielerischen Umsetzung gerecht werden können, müssten sie sich mit ihrer Rolle identifizieren, deren Gedanken und Gefühl aufrichtig nachvollziehen und sich diese zu Eigen machen. Die Musik hilft ihnen dabei, Gedanken und Gefühle ihrer Rolle kennen zu lernen, damit sie leicht in deren Lage versetzt werden. Dadurch können sie ihre Rolle mitten im Ablauf der Musik natürlich und lebensecht darstellen.

Wenn aber die Musik ohne eine lebensverbundene Voraussetzung und ohne einen Erlebniskomplex eingesetzt oder sie nicht gemäß der Logik der charakterlichen Entwicklung geschickt arrangiert wird, – sie muss ja z. B. in Zwischenräumen zwischen den Handlungen oder zwischen dramatischen Abläufen eingesetzt werden, – könnte es passieren, dass die dramatische Stimmung untergraben wird und die Darsteller sich kaum in die Lage ihrer Rolle versetzen. In der Theaterkunst kommt es darauf an, mit Hilfe des Orchesters vollständig die dramatische Situation zu betonen, damit die Darsteller sich natürlich mit ihrer Rolle identifizieren können, und die Hintergrundbegleitung gemäß den jeweiligen Anlässen erklingen zu lassen. Dann kann sich die Musik

zur schauspielerischen Umsetzung durch die Akteure verschmelzen, wodurch die Wahrhaftigkeit der Rollendarstellung gesichert werden kann, Musik und gestalterische Aspekte eine gefühlsmäßig harmonisierende Einheit bilden und so die Zuschauer in die dramatische Welt versetzt werden.

In den Bühnenstücken im Stil des Werkes „Der Tempel“ verhilft die Musik dem dramatischen Fluss zu einer gefühlsmäßigen Fortdauer, regt die dramatische Entwicklung an und motiviert die Zuschauer dazu, von Anfang bis zum Ende in den Gedankenfluss versunken zu bleiben und sich so in die dramatische Welt hineinzusetzen.

Gemütsstimmung und Gedankenfluss der Zuschauer fortauern zu lassen und sie dabei in die dramatische Welt einzubeziehen – das ist eine der Grundforderungen bei der Schaffung theatralischer Gestalten. Damit die Zuschauer tief in die dramatische Welt eindringen können, gilt es, das dramatische Gemüt und den Gedankenfluss ohne Unterbrechung beständig fortzuführen. In der Vergangenheit wurden während der Theateraufführung die Gemütsbewegungen und Gedankenflüsse der Zuschauer unterbrochen, weil jedes Mal, wenn ein Akt zu Ende ging, im Dunkeln ein Szenenwechsel vorgenommen und am Arrangement der Dekoration gearbeitet wurde.

Um die dramatische Stimmung ohne Unterbrechung beständig fortzuführen, gilt es, den Szenenwechsel schnell vorzunehmen, zugleich die beim Wechsel von Akten entstehenden Zwischenräume mit dramatischer Stimmung zu erfüllen und diesen Zustand fortzusetzen. Die Einführung der modernen Wissenschaft und Technik ermöglicht zwar den raschen Bühnenwechsel, welcher solche Zwischenräume zwischen Szenen verhindern kann, aber es ist dennoch kaum möglich, Gemütsbewegungen und Stimmungen fortauern zu lassen. Damit dies in solchen Zwischenräumen möglich ist, sind gemäß dem szenischen Inhalt und dem Spezifikum des Bühnenwechsels geschickt verbindende Orchesterstücke oder musikalische Hintergrundbegleitung einzusetzen. Solche Musikstücke machen die Zuschauer neugierig auf die Geschehnisse in der folgenden Szene und auf das Schicksal betreffender Figuren, und sie treiben zudem nachhaltig die dramatische Entwicklung voran, weil sie sich auf die Herbeiführung dramatischer Motive auswirken.

Die Einbeziehung der Musik in die Theaterkunst ist von großer Bedeutung dafür, den Menschen und sein Leben nicht nur auf die dramatische Art und Weise, sondern auch in lyrischer und epischer Weise zu schildern. Die dramatische Art und Weise ist dabei maßgeblich. In der Theaterkunst werden Gedanken und Ansichten der Dramaautoren nur durch die Worte der betreffenden Figuren aufgerollt und ergreifende Geschichten, die zu äußern diese Figuren außerstande sind, den Zuschauern hauptsächlich durch Monologe oder durch einen Offsprecher vermittelt. Wird die Musik ins Theaterwesen eingeführt, können auch solche Geschichten, die die Figuren nicht selbst äußern können, und Ansichten, deren Vermittlung aber den Autoren wichtig ist, freimütig in Form der Hintergrundbegleitung zum Ausdruck gebracht werden. Die Musik in der Theaterkunst öffnet einen breiten Weg zur Widerspiegelung des Menschen und seines Lebens auf lyrische und epische Art und Weise.

Diese Musik kann erst dann wirkungsvoll sein, wenn sie gemäß den Merkmalen der Theaterkunst gebraucht wird, wie aussagekräftig sie als Darstellungsmittel auch immer sein mag. In dieser Kunstgattung darf sie nicht wie in der Opern- oder Filmkunst verwendet werden. Diese Kunstgattungen und die Theaterkunst haben jeweils ihre eigenen Besonderheiten und darstellerischen Gesetze. Die Musik in der Theaterkunst kann erst dann wirkungsvoll sein, wenn sie diesen Besonderheiten und Gesetzen Rechnung trägt.

Die Anwendung der Musik im Theaterwesen muss darauf orientiert sein, dessen Vorzüge zur Geltung zu bringen und dessen Beschränktheit zu überwinden. Zu Beginn der Revolution im Theaterwesen wollten einige sogar einen Chor und ein Orchester in diese Kunstgattung einführen, während andere die einstige Art und Weise in einem anderen Land nachzuahmen versuchten, Musikstücke auf Band aufzunehmen und in ein Bühnenwerk einzuführen, um so die Atmosphäre zu heben. Wollte man ins Theaterwesen einen Chor und ein Orchester einführen und daraus einen Gewinn ziehen, so wäre es besser, diese Kunstgattung nicht als Theaterkunst, sondern als Opernkunst zu bezeichnen. Werden vorliegende Musikstücke auf Band aufgenommen und in Dramen einbezogen, so könnten sie an etlichen Stellen einigermaßen die Atmosphäre verdichten, leisten aber so gut wie keine Hilfe dabei, Thematik und Ideen zu

vertiefen, den Charakter der Figuren zu betonen und das Drama nachhaltig voranzubringen.

Damit die Musik auf die Theaterkunst in der Richtung angewandt werden kann, deren Vorzüge herauszuarbeiten und deren Begrenztheit zu überwinden, gilt es, eine ihrer förmlichen Spezifik gemäße musikalische Sphäre zu erschließen und ein neues Verfahren der dramatisch-musikalischen Struktur zu schaffen, das der Gesetzmäßigkeit der dramatischen Darstellung entspricht.

In der Theaterkunst ist es wichtig, Pangchang gemäß der Spezifik dieser Kunstgattung wirkungsvoll einzusetzen.

Pangchang ist eine Form der Vokalmusik, die zur genannten Spezifik gut passt und zur Hauptform der dramatischen Musik werden sollte.

Die Forderung nach Einführung von Pangchang in Dramen darf nicht zum Versuch verleiten, ihn wie in der Opernkunst einzusetzen. Die Opernkunst ist eine Kunstgattung, in der der Gesang dramatisch und das Dramatische musikalisch untermalt wird. Demnach lebt bei der Opernaufführung sowohl die Musik als auch das Dramatische desto besser auf, je wirkungsvoller vielfältige Formen von Pangchang wie Solo, Pangchang-Chor kleinen, mittleren und großen Umfangs eingesetzt werden. Im Unterschied zur Opernkunst ist die Theaterkunst eine Kunstgattung, in der Sprache und Handlung dramatisch und das Dramatische sprachlich und mit Handlung untermalt wird. Demnach werden Sprache und Handlung gestört und das Dramatische nicht aufleben, wenn die Spezifik des Theaterwesens außer Acht gelassen und bedenkenlos jede Form von Pangchang einbezogen wird. Damit das Dramatische durch Sprache und Handlung fort dauern kann, ist es ratsam, vorwiegend ein Solo-Pangchang kurz erklingen zu lassen. Wenn in bedeutenden dramatischen Motiven, wo nicht gesprochen, sondern nur gehandelt wird, kurz ein Solo-Pangchang im Umfang einer Strophe eingefügt wird, das dem dramatischen Stil und dem szenischen Inhalt angepasst ist, werden die Handlungen der Figuren weiter hervorgehoben und auch der dramatische Fluss wird emotional fortgesetzt.

Für Theaterstücke könnten nicht nur Solo-Pangchang, sondern bei passender Gelegenheit auch Musikformen wie das Pangchang-Chor kleinen und großen Umfangs genutzt werden. In einem solchen Fall ist eine Musikform wohlherwo-

gen zu gebrauchen, damit die Spezifik der Theaterkunst nicht ignoriert wird.

Es darf nicht versucht werden, Pangchang lediglich wiederholt zu gebrauchen, weil es ja eine gute Darstellungsmethode ist, sondern muss das Orchester auch durchdacht eingesetzt werden. Das Orchester ist in Theateraufführungen ein ausgezeichnetes Darstellungsmittel zur Hervorhebung von Gemütsstimmungen. Wenn in den Zwischenräumen, die aus dem dramatischen Ablauf entstehen, oder beim Szenenwechsel das Orchester erklingt, dauern Gemütsbewegungen und Gedankenflüsse ohne Unterbrechung fort, und die Zuschauer werden, tief in Gedanken versunken, in die dramatische Welt versetzt sein. Falls das Orchester im Gegensatz dazu in einem Moment erklingt, wo sich Gegensätze und Auseinandersetzungen der Figuren zuspitzen oder verschärfen und Gedanken und Gefühle des Helden den Höhepunkt erreicht haben, könnte dies seine Innenwelt zündend aufdecken und das Dramatische nachhaltig vorantreiben.

Die für das Theater zuständigen Komponisten haben aussagekräftige Musikstücke zu schaffen. Die Geringachtung der Musik aus dem Grunde, dass in der Theaterkunst die Sprache maßgebend ist, macht die Einführung der Musik in diese Kunstgattung kaum lohnenswert. Lieder müssen hierbei zur Hervorhebung des Dramatischen beitragen und bei jedem beliebt sein, sodass sie gern gesungen werden. Wir wollen künftig viele dramatische Werke schaffen, die die sozialistische Realität widerspiegeln, und dafür müssten aussagekräftige Musikwerke entstehen, denen nationale Melodien zugrunde liegen und die dem modernen Schönheitsgefühl entsprechen. Lieder, die musikalisch ausgefeilt sind und auch zur Spezifik der Theaterkunst passen, sind gelungene Musikwerke für die Theaterkunst.

Vor diesem Bereich steht heute die schwere, aber ehrenvolle Aufgabe, die Errungenschaften der Revolution in dieser Kunstgattung und die Erfahrungen dabei zu verankern und, darauf aufbauend, noch mehr dramatische Werke im Stil des Werkes „Der Tempel“ mit hohem Ideengehalt und Kunstwert zu schaffen, um so zur Umgestaltung der ganzen Gesellschaft getreu der Juche-Ideologie beizutragen.

In diesem Bereich ist die Arbeit dafür, die fünf revolutionären dramatischen Werke, die unvergänglichen klassischen Meisterwerke, die während des revolu-

tionären Kampfes gegen Japan geschaffen und aufgeführt wurden, wieder auf die Bühne zu bringen, erfolgreich vollendet worden, sodass das Schwergewicht nun auf die Schaffung von Werken zu legen ist, die die revolutionären Verdienste der Partei und des Führers, die Priorität der koreanischen Nation und die Überlegenheit der sozialistischen Ordnung zum Thema haben und die Arbeiterklasse darstellen.

In der Theaterkunst könnten auch die früher entstandenen aufschlussreichen Werke, die zur Erziehung der Werktätigen beigetragen haben, in Dramen vom Stil des Werkes „Der Tempel“ umgearbeitet werden.

Der betreffende Bereich ist dazu aufgerufen, viele hervorragende dramatische Werke zu schaffen und aktiv auch auf Auslandstournee zu gehen, – Aufführungen im Inland verstehen sich von selbst –, und so die Überlegenheit der im Zeitalter der Partei der Arbeit Koreas geschaffenen dramatischen Werke vom Stil des Werkes „Der Tempel“ im In- und Ausland umfassend vorzustellen und zu propagieren.

Die Mitarbeiter im Bereich Literatur und Kunst sollten auch künftig unter dem Banner der Juche-Ideologie beim Schaffen von revolutionären Dramen unserer Prägung ständig neue Aufschwünge bewirken.



Gegen die Ausbeuter !

Für die Unterdrückten !

Sie Wahrheit



Organ der Bezirksverwaltung Berlin der
Antiimperialistischen Plattform Deutschlands
für Agitation und Volksaufklärung

Werbung

Im Sommer 2018 (Juche 107)

(62) 4. Jahrgang



*Hört den revolutionären Auslandssender
Stimme Koreas aus der DVR Korea
in deutscher Sprache !*



18³⁰ - 19³⁰, 20³⁰ - 21³⁰ und 21³⁰ - 22³⁰ Uhr MESZ

auf Kurzwelle (KW / SW) 9425 und 12015 kHz

Im Weltnetz unter: <http://vok.rep.kp/CBC/index.php?CHANNEL=9>

*Dank und Anerkennung für diese Stimme in tiefster deutscher Nacht
sie hat jedem fortschrittlichen Menschen sehr viel Kraft gebracht!*

*Sie wird uns weiter im Kampf treu begleiten,
wenn wir für die Zukunft unserer Heimat streiten!*

Antiimperialistische Plattform Deutschland
Bezirksverwaltung Berlin
<https://aip-berlin.org>
<https://vorortanleitungen.wordpress.com>
Tel.: 0173/568 48 88 (mobil)



Verlag für Fremdsprachige Literatur

Pyongyang, DVR Korea

Gedruckt von der
Antiimperialistischen Plattform Deutschland

E-Post: flph@star-co.net.kp
<http://www.korean-books.com.kp>
<http://www.naenara.com.kp>

<https://aip-berlin.org>
<https://vorortanleitungen.wordpress.com>

