KIM JONG IL

ÜBER DIE FILMKUNST

WERKTÄTIGE DER GANZEN WELT, VEREINIGT EUCH!

KIM JONG IL

ÜBER DIE FILMKUNST

11. April 1973

I N H A L T

VORWORT 4

DAS LEBEN UND DIE LITERATUR 6

Die Literatur – eine Lehre vom Menschen 6
Das Jongja – der Kern eines Werkes 17
Das Thema seiner politischen Bedeutung gemäß gestalten. 29
Die Entwicklung der revolutionären Weltanschauung überzeugend darstellen 37
Leben ist Kampf und Kampf ist Leben 49
Besteht der Wert eines Meisterwerkes in seinem Umfang oder in seinem Inhalt? 59
Ein fundierter Handlungsablauf 67
Konflikte nach den Gesetzen des Klassenkampfes lösen 76
Jede Szene muß dramatisch sein 87
Am Anfang Details und am Ende die große Dimension 95
Ein sinnvoller und leicht verständlicher Text wird berühmt 102
Das Genre richtig auswählen 110
Die Eigenständigkeit – das Wesen des Schaffens 117

FILM UND REGIE 125

Der Regisseur ist der Chef eines schaffenden Kollektivs .. 125
Bei der Arbeit am Film muß man stets ein klares Ziel vor Augen haben 136
Aufgabe der Regie ist es, die Gefühlswelt richtig zu schildern 144
Die Darstellungskunst eines Schauspielers hängt vom Regisseur ab 154
Dreharbeiten und Ausstattung müssen hohen Anforderun-

gen genügen 162
Musik und Geräusche sind wirkungsvoll einzusetzen 169
Der Schwerpunkt der Regie liegt in der Filmmontage 176
Der Regieassistent ist ein Filmschaffender 183

CHARAKTERE UND SCHAUSPIELER 190

Schauspieler sind das Antlitz des Films 190
Bei der schauspielerischen Darstellung ist Neues gefragt . 197
Erst die Lebensverhältnisse kennen und dann darstellen ... 203
Sprache und Handlung müssen frei von gekünstelter Darstellung sein 214
Der Erfolg einer Darstellung muß endgültig sein 219

BILD UND AUFNAHME 226

Die Aufnahme muß wirklichkeitsnah sein 226
Besonderheiten des Breitwandfilms zur Geltung bringen. 232
Die Bildgestaltung verlangt eine hohe Aufnahmetechnik . 237

EINSTELLUNGEN UND SZENERIE 243

Das typisch Koreanische muß zugrunde liegen 243
Die Maskenbildnerei ist eine wichtige Kunstgattung 248
Kostüme und Requisiten müssen den Zeitverhältnissen und den Charakteren entsprechen 253
Die Kulissen müssen den Zeitgeschmack ansprechen..... 260

SZENE UND MUSIK 266

Filme ohne Musik sind keine Filme 266
Nur was angenehm zu hören ist und den Eindruck dabei vertieft, ist ein musikalisches Meisterwerk 270
Die Melodien müssen außergewöhnlich sein 276
Gelungene Musik setzt guten Text voraus 282

Die Musik muß mit den Szenen harmonieren 289
Die musikalische Bearbeitung ist echtes Schaffen 296

DIE KUNST UND DAS SCHAFFEN 304

Das Schaffen zu einem Prozeß der Revolutionierung und Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse 304
Der Mensch sieht, hört, empfindet und akzeptiert entsprechend seinem Wissen 314
Das Vertrauen der Partei in Treue rechtfertigen 320
Der Kampf um ein hohes Tempo ist das Grundprinzip des Schaffens in der revolutionären Literatur und Kunst 329

DAS SCHAFFEN UND SEINE ANLEITUNG 342

Die revolutionäre Praxis des Schaffens erfordert ein neues System der Anleitung 342
Die Anleitung des Schaffens muß im Wege einer einheitlichen und kollektiven Überprüfung geschehen 352
Bei der Auswertung des Schaffens ist das Typische zu verallgemeinern 362

VORWORT

Das gegenwärtige Zeitalter ist die Epoche des Juche. Diese neue historische Ära ist dadurch gekennzeichnet, daß die Volksmassen als Herren der Welt aufgetreten sind und ihr Schicksal selbständig und schöpferisch selbst gestalten.

Es ist eine unaufhaltsame Hauptströmung unserer Zeit, in der die Völker, der unvergänglichen Juche-Ideologie folgend, um die Souveränität ringen. Inmitten dieser Strömung setzt sich überall in der Welt eine neue Ordnung und ein neues System durch.

Unter der klugen Leitung unseres großen Führers Genossen Kim II Sung wird heute bei uns die Juche-Ideologie in allen Bereichen der Revolution und des Aufbaus umfassend praktiziert, wodurch sich epochemachende Umwälzungen vollziehen und ein neues Zeitalter nationaler Prosperität heraufsteigt.

Literatur und Kunst, die diese neue historische Ära widerspiegeln, müssen selbstverständlich vom Juche geprägt und kommunistisch sein und den Erfordernissen der neuen Zeit und den Bestrebungen der Volksmassen entsprechen.

Die Arbeiterklasse, die kommunistische Literatur und Kunst schafft, braucht von der dem Geschmack und den Emotionen der Ausbeuterklasse entsprechenden überholten Literatur und Kunst nichts zu übernehmen. Selbst solches literarische und künstlerische Erbe, das im langen historischen Prozeß entstand, soll man nicht blindlings übernehmen.

Wenn man, den Forderungen der Zeit entsprechend, eine auf Juche basierende Literatur und Kunst erschafft, muß man in diesen Bereichen eine Revolution herbeiführen.

Diese Revolution ist Klassenkampf auf ideologischem und kulturellem Gebiet. Man muß dabei in allen Sphären im Inhalt, in der Form, im System und in den Methoden des Schaffens das Alte

stürzen und eine neue jucheorientierte Literatur und Kunst aufbauen.

Eines der Hauptobjekte, auf die man gegenwärtig im Rahmen dieser Revolution seine Anstrengungen zu konzentrieren hat, ist die Filmkunst. Sie stellt als eine wichtige Kunstgattung, die aus der Weiterentwicklung der Literatur und Kunst hervorgegangen ist, eine mächtige ideologische Waffe der Revolution und des Aufbaus dar. Deshalb ist es ein Grundprinzip, das wir in der literarischen und künstlerischen Revolution fest im Auge behalten müssen, mit Schwerpunkt auf der Filmkunst eine Bresche zu schlagen und diese Errungenschaften in der Literatur und Kunst zu verallgemeinern.

Um eine neue Literatur und Kunst zu schaffen, muß sich die Partei der Arbeiterklasse ausschließlich von der Juche-Ideologie leiten lassen und alle Fragen nach deren Forderungen lösen.

Das Gebot der Epoche und die historische Mission der Arbeiterklasse veranlassen uns, für eine auf Juche beruhende neue Literatur und Kunst entsprechende Theorien unserer Prägung zu erarbeiten, sie in die Praxis umzusetzen und ständig nach neuen Wegen zu suchen.

DAS LEBEN UND DIE LITERATUR

„Wahrhaft realistische revolutionäre Literatur und Kunst weisen den Menschen auf alles Schöne und Edle im menschlichen Leben hin."

KIM IL SUNG

DIE LITERATUR – EINE LEHRE VOM MENSCHEN

Literatur und Kunst sind ein wichtiges, im menschlichen Leben unentbehrliches Mittel. Der Mensch braucht Kleidung, Nahrung und Wohnung als notwendige materielle Voraussetzungen, er kann sich aber nicht damit begnügen. Je mehr sich die Menschen aus den Fesseln der Natur und der Gesellschaft lösen und je freier sie sind von der täglichen Sorge um Kleidung, Nahrung und Wohnung, desto höher werden ihre Anforderungen an Literatur und Kunst. Ein Leben ohne Literatur und Kunst können wir uns nicht mehr vorstellen.

Die kommunistische Gesellschaft, nach der wir streben, ist eine auf allen Gebieten der Wirtschaft und Kultur, der Ideologie und Moral entwickelte, wahrhaft volksverbundene Gesellschaft, in der vielseitige Menschen neuen Typs mit reichem Wissen, hoher Moral und gesundem Körper als Herren der Natur und der Gesellschaft ein kulturvolles und wohlhabendes Leben führen. Beim Aufbau dieser großartigen Gesellschaft nehmen die Schriftsteller und Künstler eine wichtige Position ein, die ihnen niemand abnehmen kann. Sie

spielen dabei eine bedeutende Rolle.

Wenn die Schriftsteller und Künstler ihrer Mission und Rolle gerecht werden wollen, müssen sie in erster Linie das Wesen der Literatur und Kunst klar erkennen und eine den Erfordernissen der sozialistischen und kommunistischen Gesellschaft entsprechende wahrhaft revolutionäre Literatur und Kunst schaffen. Ihr Wesen und das Gebot der Stunde richtig und umfassend zu begreifen – das ist die Voraussetzung für eine revolutionäre und volksverbundene Literatur und Kunst neuen Typs und die Grundbedingung für Erfolg in ihrer Arbeit.

Eine revolutionäre Literatur und Kunst rüstet die Menschen mit der großen Juche-Ideologie aus und ruft sie auf zu revolutionärem Kampf und zur Aufbauarbeit. Leider haben wir aber nur wenige gehaltvolle und bedeutende literarische Werke, die uns helfen können, die Werktätigen im revolutionären Geiste zu erziehen. Wohl gibt es unter den Werken unserer Schriftsteller Arbeiten, die die schöne und edle Geisteswelt im Leben der Menschen der neuen Zeit schildern und ihre Herzen bewegen. Es gibt aber auch solche, in denen kein Leben webt und der Pulsschlag lebendiger Menschen kaum zu spüren ist. Das hängt nicht einfach mit dem Talent der Schriftsteller zusammen, sondern mit der Grundfrage, was sie unter Literatur und Kunst verstehen, mit welcher Einstellung und von welchem Standpunkt aus sie ihre Werke schaffen.

Die Literatur ist eine Lehre vom Menschen. Ihr Wesen besteht darin, lebendige Menschen zu schildern und ihnen zu dienen.

Die Literatur stellt Menschen dar, das bedeutet, Menschen aus Fleisch und Blut zu gestalten, die so wie im wirklichen Leben atmen, denken und handeln. Wenn die Literatur den Menschen dienen soll, muß sie die Menschen mitten im Leben darstellen, dringende und wichtige Probleme der Menschen aufspüren, sie von der Wahrheit des Lebens überzeugen und ihnen den Weg eines sinnvollen Daseins weisen. Erst wenn die Literatur die Menschen und ihr Leben wahrheitsgetreu schildert, kann sie wichtige Probleme klären und wirksam werden.

Auch früher bezeichnete man die Literatur als eine Lehre vom

Menschen. Es gelang jedoch nicht, die Grundfrage richtig zu klären. Man hob nur hervor, daß die Literatur den Menschen als eine Erscheinungsform der gesellschaftlichen Verhältnisse beschreiben und ihn daher in den Mittelpunkt der Schilderung stellen müsse.

Die Natur des Menschen als eines gesellschaftlichen Wesens wurde erst von der großen Juche-Ideologie folgerichtig dargelegt. Diese Ideologie zeigte erstmalig, daß Souveränität für den Menschen die Lebensgrundlage ist, sie brachte die völlige Klärung der Natur des Menschen und gab den Schlüssel zur richtigen Lösung der Grundfrage der Literatur, nämlich der Lehre, wie man die Menschen verstehen und beschreiben muß.

Nur die auf der Juche-Ideologie beruhende Literatur ist in der Lage, die Probleme der Menschen von heute aus ihrer Natur heraus und vom Gesichtspunkt der wahren Lehre vom Menschen aus klar zu erfassen.

Die Lehre vom Menschen, so wie wir sie verstehen, verlangt eine Literatur, die ganz im Sinne der Souveränität das edle Antlitz selbständiger Menschen gestaltet und dazu beiträgt, mit diesem typischen Menschenbild der Gegenwart die ganze Gesellschaft nach den Erfordernissen des Juche zu erneuern.

Wenn die Literatur die Frage der Souveränität, die Frage der selbständigen Menschen behandeln will, dann muß sie die Probleme darlegen, mit denen er im Kampf um die Bewahrung und die Verbesserung seiner politischen Souveränität konfrontiert ist. Ein Vorbild für die neue Zeit zu schaffen bedeutet, Menschen darzustellen, die sich für die Revolution und den Aufbau einsetzen, das heißt, Menschen neuen Typs, die selbständige und schöpferische Position einnehmen, von der aus sie eigene Probleme in eigener Verantwortung lösen, ohne sich an andere zu binden und ohne sich auf die Kraft anderer zu stützen.

Nur wenn Literatur im Sinne der Souveränität vom Juche durchdrungene Helden gestaltet, kann sie dazu beitragen, die Menschen zu wahren Kommunisten zu entwickeln und alle Gebiete der Wirtschaft und Kultur, der Ideologie und Moral den Erfordernissen der Juche-Ideologie entsprechend zu erneuern.

Wenn sich die Literatur bei der Beschreibung des menschlichen Lebens an private Nebensächlichkeiten und Kleinigkeiten klammert, ohne die Grundfrage der Würde und des Wertes der Menschen zu stellen, ist sie nicht imstande, Probleme zu behandeln, die den Menschen Erfahrungen und Lehren vermitteln.

Mitunter befassen sich Schriftsteller mit Problemen, die nicht der Lehre vom Menschen entsprechen. In Werken z. B., die den Einsatz der Werktätigen beim Aufbau der sozialistischen Wirtschaft schildern, werden anstatt der Probleme der Menschen die Produktion und die Technik in den Mittelpunkt gestellt.

Vor einiger Zeit erschien ein Werk über das Leben der Familienangehörigen gefallener Patrioten. Darin wurde ein Produktionsproblem erörtert, anstatt die eigentliche Problematik zu zeigen, wie diese Menschen leben, arbeiten und kämpfen sollen. Die Literatur ist doch eine Lehre vom Menschen! Wie kann man in einem Werk über die Familienangehörigen gefallener Patrioten nur Probleme der Produktion schildern, ohne der Rolle und dem Wirken der Menschen selbst gerecht zu werden? Wenn man ein Buch über ihr Leben schreiben will, dann muß man sich doch mit den ständig neu auftauchenden Problemen dieser Menschen intensiv beschäftigen.

In literarischen Arbeiten sind immer die Probleme der Menschen zu behandeln und dabei hauptsächlich die Fragen zu klären, wie man sein politisches Leben führen und es sinnvoll gestalten kann. Das ist eine grundlegende Forderung, die dem Wunsch des Menschen entspringt, selbständig zu sein.

Die Menschen verfechten die Souveränität und kämpfen für deren Verwirklichung, damit sie als Herren zur Revolution und zum Aufbau beitragen und das politische Leben gestalten können. Der Einsatz unserer Werktätigen in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens hängt ebenfalls mit ihrem politischen Leben zusammen. Betrachtet man ihr Arbeitsleben, so ist das doch nicht nur die produktive Tätigkeit zum Schaffen materiellen Reichtums! Nein, auch der Kampf zur Durchsetzung der Politik der Partei und nicht zuletzt auch der zur eigenen revolutionären

Erziehung sind wesentliche Momente. Man muß dabei berücksichtigen, daß die Werktätigen sehr stolz darauf sind, bei der Arbeit und im Kampf am revolutionären Prozeß mitwirken zu dürfen.

Ein Schriftsteller muß daher bei der Behandlung der Probleme der Menschen auf Fragen eingehen, die mit dem politischen Leben zusammenhängen, und er muß auf diese Fragen fundierte Antworten geben. Nur so ist es möglich, mit seinen Werken die Menschen herauszufordern und ihnen den Weg eines sinnvollen kampferfüllten Lebens zu weisen, damit auch ihr kurzes Leben bis in ferne Zukunft weiterwirkt.

Manche Schriftsteller legen das Schwergewicht auf Produktionsprobleme, anstatt auf menschliche Schicksale. Das führe ich darauf zurück, daß sie nicht fähig sind, tief ins Wesen der Literatur einzudringen und die Wechselbeziehungen zwischen Mensch und Produktion den Erfordernissen der Lehre vom Menschen entsprechend zu lösen. Bei der Beschreibung der Tätigkeit in der Produktion müssen die Verfasser streng darauf achten, die Einstellung der Menschen zur Arbeit, die politisch-ideologischen und die kulturell-moralischen Beziehungen zwischen ihnen klar herauszuarbeiten.

Die Produktion ist eine von Menschen ausgeübte Tätigkeit, und sie dient ihren Interessen. Demnach ist es unumgänglich, in der Literatur die Menschen als Herren der Produktion darzustellen und dabei vor allem die auftretenden menschlichen Probleme zu klären.

In den Werken der Literatur und Kunst geht es nicht nur um die Schilderung des Kampfes für den sozialistischen Aufbau, sondern auch um die Darstellung des Lebens schlechthin. Daher gilt es, die aktuellen und bedeutsamen Fragen im Kampf und im Leben der Menschen unserer Zeit aufzugreifen und sie im Interesse der Volksmassen zu lösen. Nur so entstehen wertvolle Werke!

Will die Literatur menschliche Probleme wirksam gestalten, dann braucht sie zur Darstellung einen beispielgebenden Helden, den sich die Menschen im Kampf und im Leben zum Vorbild nehmen können. Also kann man sagen, daß der Wert und die Bedeutung der

dargestellten Probleme vom Typ des Menschen abhängen.

Unsere Literatur muß hauptsächlich das Leben der Arbeiter, Bauern und der anderen Werktätigen schildern und so den Typus des aus dem Volk hervorgegangenen kommunistischen Menschen schaffen.

Die Volksmassen sind die Herren der Revolution und des Aufbaus; sie sind die Schöpfer der Geschichte. Die sozialistische und die kommunistische Gesellschaft kann nur mit hohem politischem Bewußtsein der Volksmassen und mit ihrem schöpferischen Elan erfolgreich aufgebaut werden. Nur eine Literatur, die die Volksmassen darstellt, kann das Leben und die Geschichte wahrheitsgetreu wiedergeben und wirksam dem Volk dienen. Deswegen müssen in literarischen Kunstwerken die Volksmassen als Herren der Revolution und des Aufbaus gezeigt und dabei ihre selbständigen und schöpferischen Charakterzüge herausgearbeitet werden. Die Volksmassen in dieser historischen Rolle realistisch darstellen, das ist das Grundprinzip der Juche-Methode.

Die Literatur muß Menschen aus Fleisch und Blut zeichnen!

Ohne lebendige Menschen zu schildern, kann man die wahre Lehre vom Menschen nicht darlegen. Literatur ohne lebendige Menschen kann man nicht gestalten, und ohne Gestaltung entsteht auch keine wirkliche Literatur. Im Gegensatz zu den Gesellschaftswissenschaften darf die Literatur die Menschen und ihre gesellschaftlichen Beziehungen nicht mit abstrakten Begriffen definieren, sondern sie muß ihre lebendige Gestalt mitten aus dem Leben greifen und in Aktion setzen, obwohl es sich rein sachlich um den gleichen Menschen handelt.

Die Literatur hat den würdevollen Menschen zu schildern. Die Gedanken und Gefühle, der Wille und die Handlungen des Menschen sind stets konkret und real, darum müssen die Menschen in der Literatur so blutvoll und lebendig gestaltet werden, wie sie in Wirklichkeit sind.

Wie trocken würde die Darstellung eines Revolutionärs werden, wenn man bei seiner literarischen Gestaltung nur seine politische

Überzeugung und seine Willensstärke erwähnt und dabei seine reiche geistige Welt und sein tägliches Leben vernachlässigt! Natürlich sind feste Zuversicht und starker Wille für einen Revolutionär typische edle Charakterzüge; sein geistig-moralisches Antlitz darf man aber nicht so einseitig beschreiben. Will man seinen starken Willen und seine unerschütterliche Überzeugung echt und eindrucksvoll schildern, dann muß man in vielfältiger Gestalt zeigen, woher sein revolutionärer Geist kommt. Nur die politische Gesinnung und die Willensstärke der Revolutionäre zu erwähnen wäre viel zu wenig, auch ihre Ideale und Hoffnungen, ihre jeweiligen Stimmungen und Emotionen muß man von allen Seiten beleuchten und erschöpfend darstellen. Dann gelingt das typische Abbild eines Revolutionärs, lebendig wie in der Wirklichkeit.

Die lebendige Darstellung des Menschen in der Literatur setzt voraus, seine Gedanken und Gefühle aus dem Leben heraus unverfälscht zu schildern. Sie kommen nicht abstrakt zustande, ganz im Gegenteil entstehen sie aus dem Leben heraus und ganz konkret; wenn man von den Gedanken und Gefühlen eines Menschen spricht und dabei diese Tatsache nicht in Rechnung stellt, dann führt das zu einer abstrakten Schilderung.

Vor einiger Zeit gab es ein Filmszenarium, das den tapferen Kampf eines Fliegers der Volksarmee zeigte, der im Gebiet des Gegners notlanden mußte. Dargestellt wurde das etwa so: Er geriet in Gefangenschaft, bewahrte aber seine revolutionäre Gesinnung und kämpfte unbeugsam weiter. Schließlich gelang es ihm, zu fliehen und zu seiner Einheit zurückzukehren. So zeigte man nur einige Ereignisse und vernachlässigte dabei das Wichtigste: Woran dachte er, als er in das feindliche Gebiet geriet? Wie konnte es ihm gelingen, trotz aller Grausamkeiten und Verlockungen der Feinde seine revolutionäre Gesinnung zu bewahren? Wie gelangen ihm die Flucht und die Rückkehr zur Einheit? Welche Kraft kostete ihn der Durchbruch durch die Front? All diese Momente tiefer Gedanken und entschlossener Aktionen hat man weggelassen und dadurch einen Menschen zur trockenen abstrakten Figur gemacht.

Wenn man in einem literarischen Werk nicht die Gedanken- und Gefühlswelt des Menschen behandelt, sie nicht tiefgründig und lebendig beschreibt, ist es unvermeidlich, daß nur eine nackte Logik entsteht.

In der Literatur darf die Schilderung der Personen nicht zur Schablone werden. Man kann die Bilder lebendiger Menschen nicht einfach wie eine Fotografie aus der Wirklichkeit heraus kopieren, so können weder wichtige Fragen und Ideen geklärt noch daraus eindrucksvolle Menschen gestaltet werden.

Je individueller die Menschen literarisch dargestellt werden, desto lebendiger wirken sie. Es gibt in der Welt keine Menschen, die einander völlig gleichen; sie unterscheiden sich voneinander in ihrem Aussehen, haben verschiedene Gedanken und Gefühle und drücken sie auch unterschiedlich aus. In der Literatur muß die Individualität des Menschen eindeutig herausgearbeitet werden. Wahre Schöpferkraft bedeutet, mit Hilfe individueller Charaktere den neuen, würdevollen Menschen zu zeigen.

Zuweilen aber kommt es vor, daß wir in verschiedenen Werken Personen begegnen, die sich sehr ähnlich sind. Obwohl die Schriftsteller verschiedene Menschen und ihr Leben darstellen, treten in ihren Werken schematisierte Personen auf. Das kommt daher, daß die Schriftsteller den Menschen nicht als ein lebendiges Einzelwesen betrachten, sondern ihn in eine bestimmte Schablone pressen.

Es gibt nichts Trostloseres als ein Werk ohne Darstellung lebendiger Menschen. Da wäre es schon besser, politische Artikel oder Zeitungsberichte zu lesen.

In der Literatur kommt es darauf an, die Gedanken und Gefühle der Menschen unter dem Gesichtswinkel ihres besonderen Charakters wahrheitsgetreu und lebendig darzustellen. Die einzelnen Menschen werden in der gleichen Situation und bei dem gleichen Ereignis verschieden empfinden und auf ihre eigene Weise handeln. Die Folgerichtigkeit eines solchen Charakters ist objektiv, unabhängig von der subjektiven Sicht des Schriftstellers, er muß daher genau studieren, was es im Leben des Menschen, das er

darstellen will, an typischen Besonderheiten gibt und wie sie sich äußern, er muß sich bemühen, die Eigenart des darzustellenden Charakters von Grund auf zu begreifen. Nur so kann man Menschen unvoreingenommen und realistisch beschreiben. Schriftsteller müssen also „Ingenieure der Seele“ und Kenner der menschlichen Psyche sein.

Um in der Literatur einen typischen Charakter zu schaffen und bedeutsame Probleme der Menschen zu enthüllen, muß man das Leben ausführlich schildern.

Mensch und Leben sind ineinander verwoben. Losgelöst vom Leben können Menschen nicht existieren. Ihre Probleme hängen nicht in der Luft, sondern sie wurzeln mitten im Leben. Daher kann die Literatur Menschengestalten nur dann richtig zeigen und Probleme der Menschen richtig erklären, wenn sie das Leben exakt darstellt. Nur solche Werke sind lebensecht, interessant und erzieherisch.

In der Literatur, der Lehre vom Menschen, müssen die individuellen Äußerungen der menschlichen Natur so lebendig wie in der Wirklichkeit beschrieben werden. Studiert man die Prozesse gründlich, in denen die Gedanken und Gefühle der Menschen zu konkreten Handlungen werden, dann kann man die zwischenmenschlichen Beziehungen und die daraus entstehenden Probleme aus der Aktion heraus erfassen und überzeugend schildern.

In den literarischen Kunstwerken sollte man immer irgendein typisches Leben inhaltsreich und tiefgründig schildern und dabei die Menschen wahrheitsgetreu zeigen.

Ein typisches Leben widerspiegelt das Wesen der Epoche und die Gesetzmäßigkeiten der Geschichtsentwicklung. Das typische Leben unseres Volkes manifestiert sich heute in seinem erfolgreichen Kampf für ein selbständiges und schöpferisches Dasein. Ein revolutionäres Leben ist besonders charakteristisch, wenn es im Hauptstrom der Geschichtsentwicklung verläuft. Dieses typische Leben gilt es inhaltsreich und tiefgründig zu schildern, dann gelingt es, die Menschen echt darzustellen und die Zeichen der Zeit und die

Gesetzmäßigkeiten der gesellschaftlichen Entwicklung zu erklären.

Bei der Beschreibung des Lebens der antijapanischen Partisanen oder der Volksarmee legen manche Schriftsteller Gewicht darauf, nur ihre militärischen Aktionen zu schildern. Ebenso gibt es Tendenzen, bei der Behandlung des Lebens der Arbeiter und Bauern lediglich ihre Produktionstätigkeit zu zeigen. Diese Art Schilderung widerspricht der Wirklichkeit und geht an dem Ziel vorbei, eine Literatur des wahren Lebens zu schaffen.

Das Leben eines Revolutionärs ist besonders vielfältig und inhaltsreich. Jeder weiß, daß Revolutionäre nicht nur militärische Aufgaben erfüllen oder in der Produktion tätig sind, nein, ihr Leben trägt auch politische, kulturelle und familiäre Züge, darum darf der Schriftsteller auch nicht nur einseitig Kampfhandlungen oder Produktionsvorgänge beschreiben, sondern er muß den Alltag umfassend schildern, und er darf dabei auch die psychische Welt, die Fülle der Gedanken und Gefühle nicht vergessen.

Es genügt auch nicht, die Vielfalt des Lebens einfach aufzuzählen nach dem Motto: Das Leben ist bunt. Man muß dabei in die Tiefe gehen und das Wesen ergründen.

Im Spielfilm „Die Erzählung von einer Sanitäterin“ ist der Lebensprozeß der Heldin, die verwundete Soldaten ins Lazarett bringt, exakt und ausführlich dargestellt. Er zeigt verschiedene Seiten des Lebens: Bilder von Verwundeten, die sich nur schwer von ihren Kampfgenossen trennen und sich auf den Weg zum Lazarett ins Hinterland machen können; die Genossen ziehen auf einer Parteiversammlung kritisch Bilanz und beschließen, der jungen Schwester zu helfen. Diese zeigt ihren edlen revolutionären Kameradschaftsgeist, indem sie für die Rettung eines Kampfgefährten ihr Blut spendet; Szenen, die die schöne Einheit von Armee und Volk veranschaulichen. Das Leben wird, so wie es beim Verwundetentransport verlief, bildhaft geschildert, und darum bewegt dieser Film die Menschen, obwohl er nur von der Überführung einiger verwundeter Soldaten ins Hinterland erzählt. Dies zeigt die Notwendigkeit, die Gedanken und Gefühle der Menschen herauszustellen, Lebensabschnitte, in denen die

zwischenmenschlichen Beziehungen deutlich werden, von vielen Seiten her gründlich zu studieren und sie umfassend darzustellen.

Will man in der Literatur das menschliche Dasein eingehend und lebendig schildern, dann muß man alle Seiten der konkreten Lebensverhältnisse, in denen sich die Gedanken und Gefühle der Menschen ausdrücken und in denen ihre zwischenmenschlichen Beziehungen entstehen und sich entwickeln, sehr gründlich studieren und ausführlich beschreiben. Nur so kann sich eine eindrucksvolle Menschenwelt in den Werken manifestieren.

Die bloße Aufzählung der Vielfalt des Lebens allein genügt nicht. Wenn ein Schriftsteller ein Politikum, etwas Großes schildern möchte und sich dabei nur daran klammert, grandiose sozialhistorische Umwälzungen aufzuzeigen oder einen gigantischen Produktionskampf zu veranschaulichen, dann wird ihm keine naturgetreue Lebensschilderung gelingen. Das Leben nicht bis ins Detail zu analysieren, sondern es pauschal abzuhandeln, die Menschen nicht in den Mittelpunkt zu stellen, sondern die Ereignisse des Alltags vordergründig zu schildern und nur die Resultate zu zeigen – das hat mit einer künstlerischen Darstellung nichts zu tun.

Die Schriftsteller dürfen nicht vergessen, daß sogar die Vernachlässigung eines Details oder dessen zu grobe Beschreibung der gesamten Gestaltung des Werkes großen Schaden zufügen kann. Sie müssen alle Kraft daran setzen, solche Lebensdetails auszuwählen, die die Gedanken und Gefühle der Personen zum Ausdruck bringen und ihren Charakter deutlich werden lassen.

Eine genaue Schilderung des Lebens in den literarischen Kunstwerken hat zum Ziel, den Charakter der Personen lebendig und wahrheitsgetreu zu beschreiben, also muß der Schwerpunkt der Schriftsteller auf die Charakterdarstellung gerichtet sein. In den Szenen einer erbitterten Kampfsituation oder eines komplizierten Produktionsprozesses muß die Stimme der Menschen das Donnern der Kanonen oder den Maschinenlärm übertönen.

Die Literatur muß sich unabhängig von Zeit und Raum der Darstellung solcher Themen zuwenden, die für das heutige Leben

und den Kampf unseres Volkes wichtig und bedeutsam sind. Sie muß Klarheit schaffen und so den Lesern die Möglichkeit bieten, lebensnahe Erfahrungen zu sammeln und Lehren zu ziehen, damit sie zuversichtlich und mutig ihr eigenes Leben meistern.

Unsere Literatur muß eine kommunistische Lehre vom Menschen sein, die das Volk als die mächtigste, schönste und edelste Kraft interpretiert. Der Kommunismus ist das höchste gesellschaftliche Ideal der Menschheit, ein Mensch vom Juche-Typ ist ein Vorbild und verkörpert dieses schönste und edelste Ideal. Die Mission unserer Lehre vom Menschen besteht darin, typische Menschengestalten vom Juche-Typ zu schaffen und damit zur revolutionären Erziehung der Mitbürger beizutragen. Das kann nur von wahren Patrioten, revolutionären Schriftstellern und Künstlern bewirkt werden, die ihr Volk leidenschaftlich lieben und in seinem Dienst alle Kraft und ihr ganzes Talent einsetzen.

Aus der Feder eines Schriftstellers, der sein Volk nicht liebt, kann kein Werk fließen, das dem Volk wirklich dient. Ein Künstler, der nicht im Interesse des Volkes kämpft, kann niemals Kunst für das Volk schaffen. Unsere Schriftsteller und Künstler sind verpflichtet, sich, zuverlässig gewappnet mit der großen Juche-Ideologie, ständig revolutionär zu stählen und zu schulen, um zu Schriftstellern und Künstlern vom Juche-Typ zu werden, die von heißer Liebe zum Volk erfüllt und der revolutionären Sache des Volkes ganz ergeben sind.

DAS JONGJA – DER KERN EINES WERKES

Um ein Meisterwerk zu schaffen, ist es wichtig, daß dessen Autor vor allem das Jongja, den Kern des Werkes, richtig auswählt.

Nimmt man ein Kunstwerk als lebendigen Komplex, dann erhebt sich die Frage, was der Kern sei und worin er bestehe. Für eine organische Gliederung des Werkes ist es notwendig, den

Hauptfaktor klar und eindeutig zu erkennen, der alle Elemente der Darstellung in sich vereinigt und sich wie ein roter Faden durch sie hindurchzieht.

Auf dem Gebiet der Literatur und Kunst wurde lange Zeit darüber diskutiert, was für die Grundlage einer Darstellung, für die Festlegung der Grundrichtung eines Schaffensprozesses und für ihre konsequente Durchführung die Hauptsache sei. Auf diese Frage gab es jedoch keine klare Antwort. Sie wurde erst durch die Juche-Ideologie und durch die von ihr abgeleitete Theorie unserer Partei über die Literatur und Kunst richtig geklärt.

Schon früh lehrte Genosse Kim Il Sung, daß in einem literarischen Werk ein ideeller Wesenszug, der Kern, fest verwurzelt sein muß.

Der Kern eines Werkes bestimmt dessen Inhalt, er ist die Grundlage für die Darstellung und der Hauptfaktor für die Lebensfähigkeit des Werkes.

Auch bei der Abfassung einer wissenschaftlichen Abhandlung muß man den ideellen Kern, über den der Autor sprechen will, deutlich herausarbeiten. Erst dann ist es möglich, die Arbeit Punkt für Punkt zu gliedern und die Theorie logisch auszubauen. Karl Marx konnte auch erst nach der Entdeckung des Mehrwertgesetzes, des Kerns seiner ökonomischen Lehre, und auf seiner Grundlage das „Kapital“ schreiben, worin die ökonomische Struktur des Kapitalismus umfassend analysiert wird. Bis er den Kern des „Kapitals“ entdeckte, mußte er eine ungeheure Menge von Material über die widerspruchsvolle kapitalistische sozialökonomische Ordnung studieren.

Ebenso ist es geboten, bei einem literarischen Werk, bei der Erforschung der Wissenschaften und beim Beginn eines neuen Vorhabens aus dem Material genau den Kern herauszufinden, der den wesentlichen Charakter ausmacht. Das eben ist die Entdeckung des Jongja.

In Literatur und Kunst ist das Jongja der Kern des Werkes, der springende Punkt im Leben, die Grundfrage, mit der sich der Schriftsteller befassen will. Dies bildet den Boden, in dem die

Gestaltungselemente wurzeln.

Das in den Werken zu schildernde Leben muß bestimmte Probleme der Menschen ausdrücken. Der Schriftsteller registriert nicht die gesamte Wirklichkeit im Komplex, sondern er konzentriert sich auf ein aktuelles und bedeutsames Leben, das er von seinem Klassenstandpunkt und seiner ideologischen Einstellung aus schildert. Das Jongja ist der Keim, das Wesentliche des Lebens, das der Schriftsteller während der Erforschung der Probleme der Menschen schöpferisch erschließt.

Das Jongja ist Grundstein und Kern des Werkes, der den Stoff, die Thematik und die Ideen zu einem organischen Ganzen zusammenfügt.

Um wertvolle Literatur- und Kunstwerke zu schaffen, muß der Schriftsteller wichtige Stoffe mitten aus dem Leben herausgreifen, die zum Nährboden für das Jongja werden. Daher ist es eine Voraussetzung für Ideen- und künstlerischen Gehalt eines Werkes, wichtige und ganz neue Stoffe im Leben aufzuspüren. Dieser Stoff aus dem Leben darf jedoch, möge er an sich noch so wertvoll sein, nicht einfach dem Werk aufgesetzt oder gar nur deklamatorisch beschrieben werden. Auf diese Weise können weder Ideen- noch künstlerischer Wert gesichert werden.

Nur dann, wenn der Schriftsteller den Stoff des Lebens analysiert, bewertet und darstellerisch verarbeitet, kann er das Fundament legen, auf dem die ideologisch-thematische Aufgabe des Werkes beruht. In diesem Sinne bildet der Stoff die lebensnahe Grundlage für das Jongja.

Der Schriftsteller muß das Jongja richtig auswählen, es in seinem Wesen erfassen und darauf gestützt ein konkretes Thema formulieren.

Das Thema beruht auf dem Jongja, deshalb kann man nur dann von einem Thema reden, wenn es mit großer Sorgfalt konzipiert worden ist.

Wenn man in früheren Zeiten Werke zu konkreten Problemen und allgemeinen Fragen schuf, in denen etwa Themen zu den revolutionären Traditionen und zur Revolutionierung der Menschen

abgehandelt werden sollten, hat man häufig den ideologischen Kern nicht genau definiert. Die Autoren schwankten in der Darstellung hin und her, versuchten diese und jene Schreibweise und haben dabei nur Zeit und Kraft vergeudet. Es zeigt sich, daß man Mißerfolge erleidet, wenn man bei der konkreten Problematik den ideologischen Kern verfehlt und sich nur auf diese oder jene Seiten des Lebens beschränkt.

Vom Jongja gehen bedeutende Ideen und Ereignisse des Lebens aus, und erst wenn dieser Kern klar erfaßt ist, kann daraus ein wichtiges und richtiges Thema entwickelt werden. Man macht es sich zu leicht, wenn man einfach nur den heroischen Kampf der Volksarmee und die schöne Geisteswelt der Chollima-Reiter hervorhebt. Nur wenn der Schriftsteller das Jongja aus dem Leben geschöpft und gründlich begriffen hat, wird sein Werk bedeutsame Themen und Ideen aufgreifen und dementsprechende Gestalten schaffen.

Wie wir sehen, ist das Jongja der Hauptfaktor für die ideologische Gestaltung.

Dieser Ideengehalt hängt von der Tiefe der Gestaltung ab, durch die das Wesen des Lebens erläutert wird. Deswegen kann der Ideengehalt eines Werkes nur dann garantiert werden, wenn man bedeutsame Probleme aufgeworfen und entsprechend der Logik des Lebens umfassend geschildert hat. Der Schriftsteller, der während der Erforschung das ideologische Wesen des Lebens in den Griff bekommt, kann daraus den Kern seines Werkes bilden und so die Besonderheiten der Epoche und der Gesellschaft aufzeigen, in den Menschen eine unerschütterliche Weltanschauung herausbilden und sie zu Neuerungen im Leben beflügeln.

Sich um reichen Ideengehalt zu bemühen, ohne dabei das ideologische Charakteristikum zu erfassen, ist ebenso töricht, wie wenn man eine üppige Ernte erwarten würde, ohne auch nur gesät zu haben. Manche Werke sind an sich ganz spannend und unterhaltend, aber aufzurütteln vermögen sie nicht. Das kommt daher, daß man einfach nur eine Fabel erfindet, ohne den ideellen Kern erfaßt zu haben. Die Gestalten eines literarischen Werkes

müssen nach einem guten Jongja realistisch gezeichnet werden. Nur so vermögen sie große Ideen mitreißend zu verkörpern.

Das Jongja ist die Grundlage, die den Ideengehalt des Werkes mit seinem künstlerischen Wert verbindet, und der entscheidende Faktor, der diesen Wert garantiert.

Das Jongja ist der aus dem Leben gewonnene ideelle Wesenszug. Daher bildet es von Anfang an das Fundament, auf dem der Ideengehalt des Werkes und seine künstlerische Qualität miteinander vereinigt werden können. Bei der Auswahl des Jongja geht der Schriftsteller nicht von einem abstrakten Begriff, sondern vom pulsierenden Leben aus. Deshalb ist der ideelle Wesenszug des Lebens der Hauptinhalt des Werkes, es ist zugleich das Fundament für die Form und die Basis, die Inhalt und Form miteinander verbindet.

Auf dem Jongja beruhen die Elemente der Darstellung.

Wenn ein Schriftsteller das Jongja aus dem Leben ausgewählt hat, gewinnt er bereits in allgemeinen Umrissen eine Vorstellung von der Gestaltung des Werkes. Wenn er dabei aber nur eine vage Vorstellung von den Hauptelementen gewonnen hat, wenn ihm das Wesen des zu schildernden Lebens, der Charakter des Helden, sein Verhältnis zu den Menschen, sein Lebensbereich und seine Aktivität noch nicht ganz klar geworden sind, kann von einem keimfähigen Jongja keine Rede sein.

Nur ein Jongja, das dem Autor klare Vorstellungen über die Konturen der Gestaltung und künstlerische Ausdruckskraft bringt, ist ein echtes Jongja.

Das Jongja ist ein Stimulans, das den Schriftsteller zum Schaffen anspornt, ein Quell der künstlerischen Phantasie und des schöpferischen Elans.

Ein hohes Bewußtsein gegenüber der ihm von der Partei und Revolution auferlegten edlen Mission beflügelt den Schriftsteller zu fruchtbringendem Schaffen. Dennoch, welch hohes Bewußtsein gegenüber seiner Aufgabe er auch immer haben möge, ohne sorgsam ausgewähltes bedeutsames Jongja wird ihm sein Werk mißlingen.

Nur wenn er ein gutes Jongja ausgewählt hat, das ihn bewegt und anspornt, kann er große Kraft und außergewöhnliches Talent entfalten und mit schöpferischem Elan Tag und Nacht schaffen. So eine Kraft ist das Jongja, die den Schriftsteller von Anfang bis zum Ende seines Schaffensprozesses beflügelt und mitreißt.

Ein gutes Jongja macht es nicht nur möglich, mit höherem Tempo literarisch und künstlerisch tätig zu sein, sondern es ist auch die Grundbedingung für die hohe Qualität eines Werkes.

Es ist also das Wichtigste für das Schaffen, das Jongja richtig auszuwählen.

Ein Schriftsteller muß stets große Aufmerksamkeit darauf richten, daß das Jongja den Erfordernissen der Zeit und unserer Revolution entspricht und zu ihrem Fortschritt und zum Aufbau beiträgt. Nur so kann die erkenntnisfördernde und erzieherische Rolle seines Werkes wirksam werden.

Ein Hauptfaktor für die Bestimmung des Charakters und der Qualität der Literatur ist es, auf welche Gegenstände aus der Wirklichkeit der Schriftsteller sein Augenmerk richtet und von welchen Aspekten des gesellschaftlichen Lebens aus er das Jongja auswählt. Das hat großen Einfluß auf die Lösung aller theoretischen und praktischen Probleme. Alle Komponenten für die Darstellung der Werke werden nach den Forderungen des Jongja ausgewählt. Ebendeshalb ist dessen richtige Festlegung beim Schaffen ausschlaggebend.

Besonders wichtig ist es, das Jongja entsprechend der Politik der Partei auszuwählen.

Sie erfaßt rechtzeitig und auf wissenschaftliche Weise die Erfordernisse der sich entwickelnden Wirklichkeit und zeigt Wege und Ziele. Die Politik unserer Partei öffnet den Menschen die Augen, damit sie das Leben richtig verstehen können. Sie weist ihnen den Weg zur besseren Umgestaltung des Lebens. Demzufolge sind die Schriftsteller verpflichtet, sich in der Politik unserer Partei auszukennen und das aktuelle Geschehen im Blickfeld zu behalten.

Nur der Schriftsteller, der die Wirklichkeit sieht und dabei von der Politik der Partei ausgeht, kann alle vom Leben gestellten

Probleme klar erkennen. Wichtig dabei ist der revolutionäre Standpunkt des Schriftstellers. Bei der Auswahl des Jongja muß er davon ausgehen, sich nicht nur mit der Politik der Partei vertraut zu machen, sondern sie aktiv zu unterstützen.

Hier darf er aber die Linie der Partei nicht nur wegen der Auswahl des Jongja studieren, denn so würde er nicht alles begreifen, das Leben einseitig und oberflächlich sehen und verfehlen, das Jongja klar zu erkennen. Wenn die Literatur- und Kunstschaffenden echte revolutionäre Werke schaffen wollen, müssen sie mit der pragmatischen Tendenz Schluß machen, sich die politischen Orientierungen der Partei als reines Wissen anzueignen. Nur wenn sie sie als ihre Herzenssache, als Leitlinie ihres Schaffens empfinden, können sie entsprechende ideologische Kernfragen erfassen.

Die Schriftsteller müssen sich mit der einheitlichen Ideologie unserer Partei, der großen Juche-Ideologie, wappnen und ein Jongja ausfindig machen, das für den erfolgreichen Kampf unseres Volkes um den Sieg des Sozialismus und Kommunismus von Bedeutung ist.

Bei der Auswahl der ideellen Grundidee darf man niemals die politischen Forderungen vernachlässigen und sich in die Ausrede flüchten, die Besonderheiten der künstlerischen Gestaltung würden dies erfordern. Ebensowenig darf man unter dem Vorwand der politischen Bedeutung nur Lebensbereiche gestalten, in denen die Politik konzentriert zum Ausdruck kommt. Auch mitten im Wirtschaftsaufbau oder im kulturellen und moralischen Leben ist es möglich, ein Jongja von gesellschaftlicher Tragweite zu entdecken und bei der Darstellung die politische Bedeutung herauszuarbeiten. Wichtig ist es, die im sozialpolitischen, kulturellen und moralischen Leben unseres Volkes neu entstandenen Probleme entsprechend der Politik der Partei zu behandeln.

Das Jongja des Spielfilms „Eine Arbeiterfamilie“ stellte sich ursprünglich so dar: Nicht jeder, der Erze fördert, kann sich einen Arbeiter nennen, und wer sich einmal ein wenig damit beschäftigt, gehört nicht allein deswegen schon zur Arbeiterklasse. Man war in

diesem Gesichtspunkt befangen, weil man nur ganz allgemein die Absicht hatte, einen Film zu produzieren, der den Prozeß der Revolutionierung einer Arbeiterfamilie zeigt.

Wir halfen dem Schriftsteller, auf der Grundlage der Politik unserer Partei neue Erkenntnisse über das Leben zu gewinnen, und brachten ihn dazu, noch tiefer ins Wesen des Lebens einzudringen. Er sollte ein neues Jongja aufspüren, das sich unter dem Aspekt der sozialhistorischen Stellung der Arbeiterklasse und ihrer revolutionären Sache als tiefgründig und aktuell erweist. Schließlich konnte der Schriftsteller den ideologisch richtigen Kern ins Werk einbringen. Aus diesem Kern resultiert: Die Arbeiterklasse darf ihren Ursprung nie vergessen. Selbst wenn sie das beherzigt, könnte sie dennoch auf Abwege geraten, wenn sie sich nicht ständig revolutioniert.

Dieses Jongja ist von großer Bedeutung dafür, den Menschen bewußt zu machen, daß nicht nur die Arbeiterklasse, sondern jeder einzelne sich fortwährend revolutionieren muß. Daraus ist deutlich zu erkennen, wie klar sich die dringende aktuelle Forderung des Alltags im Kurs der Partei widerspiegelt, in ihrer führenden Rolle die Revolutionierung der Arbeiterklasse voranzubringen und nach ihrem Vorbild die ganze Gesellschaft neu zu formen.

Ein Jongja muß nicht nur den Forderungen der Politik der Partei entsprechen, sondern es muß sich auch zur literarischen Gestaltung eignen.

Das Jongja ist der Kern eines Werkes. Daher muß es so beschaffen sein, daß man gemäß dem Wesen der Lehre vom Menschen die Politik der Partei ins Bild setzen kann. Auch wenn es sich darum handelt, die Politik der Partei beim wirtschaftlichen und kulturellen Aufbau zu schildern, muß das Jongja in erster Linie den Problemen der Menschen gerecht werden, die die technische und die kulturelle Revolution verwirklichen sollen.

Wenn ein Schriftsteller einen ideologischen Kern ausgewählt hat, bei dem er sich keine konkrete Vorstellung von Charakter seiner Helden und ihrer wechselseitigen Beziehung machen kann und mit Gliederung und Stil seines Werkes nicht zurecht kommt, dann ist

sein Jongja für literarische Gestaltung nicht geeignet und sollte lieber im Bereich der Philosophie oder der Politischen Ökonomie verwendet werden.

In der Praxis kommt es auch vor, daß manche Schriftsteller ideologische Fragen aufwerfen, die kein Jongja für literarische Werke abgeben. Auf ein solches Jongja aufbauend ist kein Erfolg zu erwarten, wie sehr man sich auch um eine hervorragende Schilderung bemüht. Ebenso kann ein wertvoller Kern die Menschen nicht begeistern, wenn seine Darstellung mißlungen ist.

Bei der Auswahl des Jongja darf es nicht geschehen, nur die politisch-ideologische Bedeutung herauszustellen und das Künstlerische zu vernachlässigen. Was politisch-ideologisch hoch zu bewerten ist, aber durch die künstlerische Darstellung nicht zur Wirkung gebracht werden kann, eignet sich nicht als Jongja für die Kunst. Daher bildet das Jongja die Garantie für den künstlerischen Wert eines Werkes. Hat ein Schriftsteller das Jongja nicht richtig aufgespürt, dann kann er weder den Ideen- noch den künstlerischen Gehalt mit Leben erfüllen.

Um ein Jongja von politischer Bedeutung und künstlerischem Wert entdecken zu können, müssen die Schriftsteller das Leben in großer Breite durchforschen und gründlich kennenlernen.

Hierbei kommt es vor allem darauf an, daß sie in der pulsierenden Wirklichkeit das Leben der Werktätigen mit eigenen Augen sehen, es selbst miterleben, mitfühlen und sich zu eigen machen. Während sie im aktuellen Alltagsleben stehen, können sie sich politisch-ideologisch weiterbilden und dabei das Jongja für das geplante Werk auswählen. Wenn sie aber nur die Äußerlichkeiten des Lebens sehen und mit einigen schönen und angenehmen Stoffen zurückkehren, die sie zufällig registriert haben, können sie nichts Ordentliches schreiben. Bevor sie dorthin fahren, wo sie das Leben an Ort und Stelle studieren wollen, müssen sie sich ein klares Ziel setzen, und bei der Rückkehr müssen sie ein gutes Jongja mitbringen.

Ein Schriftsteller kann natürlich das Leben nicht immer und in allen seinen Bereichen direkt erfahren. Er wird auch nicht nur

aufgrund seiner persönlichen Lebenserfahrungen Werke schaffen können. Manchmal sieht er sich gezwungen zu schreiben, obwohl er aus verschiedenen Gründen das heutige, besonders aber das vergangene Leben nicht selbst erfahren hat.

Schreibt ein Schriftsteller ein Werk aus dem von ihm nicht selbst erfahrenen Leben, dann muß er die Stoffe aus der damaligen Zeit um so gründlicher studieren und analysieren und dadurch das Jongja aufspüren, das dem Wesen der Epoche entspricht.

Das Jongja des Spielfilms „Fünf Partisanenbrüder" hätte niemals entdeckt werden können, wenn man das wirkliche Leben der Familie der unbeugsamen revolutionären Kämpfer O Jung Hwa und O Jung Hup nicht gründlich studiert hätte.

Auch im realen Leben kann kein wertvolles Jongja aufgespürt werden, wenn man nicht mit hohem politischem Weitblick und mit scharfen Augen das Leben beobachtet.

Ein Schriftsteller muß die Wirklichkeit allseitig und tiefgründig zu beurteilen verstehen, die Bestrebungen der Zeit erfassen und sich mit glühendem Enthusiasmus und edlem Geist für deren Realisierung einsetzen. Nur dann kann er ein Jongja ausfindig machen, das neue und wesentliche Probleme in sich birgt und zur revolutionären Erziehung der Menschen beitragen kann.

Das Jongja muß immer neu und kennzeichnend sein.

Die Auswahl eines charakteristischen Jongja aus dem Leben ist die Voraussetzung für eine neuartige Gestaltung, frei von Wiederholungen. Also muß man dieses Jongja, den ideologjsch-künstlerischen Grundgedanken des Werkes, aufspüren. Ein typisches Jongja macht es möglich, in den Werken neue und bedeutsame Probleme aufzuwerfen und eindrucksvolle und interessante Gestalten zu schaffen.

Ein neues und typisches Jongja darf nichts nachahmen, und es drückt die Entwicklung des Lebens auf seine eigene Weise aus. Solch ein charakteristisches Jongja zu finden ist nicht leicht, nicht deshalb, weil es so selten ist wie ein Goldkörnchen im Sand am Meer, sondern deshalb, weil es so schwierig ist, in der Vielfalt des Lebens die Spezifik rechtzeitig und genau auszuwählen.

Auf der Suche nach einem typischen Jongja muß man das Augenmerk auch auf neue Gebiete des Lebens richten. Ein neuer Stil und Eigenart in der Gestaltung resultieren aus einem neuen und noch nicht dagewesenen Jongja, daher müssen sich die Schriftsteller auch ganz neuen Gebieten des Lebens zuwenden, um Wiederholungen und Ähnlichkeiten zu vermeiden. Aus welchen Lebensbereichen man das Jongja auswählt, ist von fundamentaler Bedeutung nicht nur für ein kennzeichnendes Werk, sondern auch für die Vielfalt der Darstellung des Alltags der Werktätigen und für die Befriedigung ihrer hohen künstlerischen Ansprüche.

Die sorgsame Pflege des Jongja ist eine Voraussetzung für den Erfolg.

Nun darf man nicht glauben, daß nur durch die richtige Auswahl des Jongja das Werk gewissermaßen im Selbstlauf entsteht; dies ist nur die Voraussetzung und die Grundlage für das künstlerische Schaffen. Wenn das richtig ausgewählte Jongja nicht sorgfältig gepflegt wird, ist ein Mißerfolg unvermeidlich. Darum muß der Schriftsteller alle Handlungselemente auf das ausgewählte Jongja konzentrieren, sie vertiefen und künstlerisch gut verarbeiten.

Nach der Auswahl eines der Politik der Partei entsprechenden Jongja muß es während der ganzen Bearbeitung konsequent und sorgsam weiterentwickelt werden, nur dann ist es möglich, die ideologischen und künstlerischen Absichten konkret zu veranschaulichen.

Bei der Bearbeitung des Jongja muß man vor allem den Charakter der handelnden Personen richtig treffen und lebendig schildern, damit in der Charaktergestaltung des Helden und der anderen Figuren das Jongja klar zum Ausdruck kommt. Man kann noch so interessant erzählen und dramatische Akzente setzen, wenn es nicht gelingt, die Personen richtig auszuwählen und die Charaktere entsprechend der Logik des Lebens zu schildern, kann das Jongja nicht effektiv werden. Die Hauptperson, die das Jongja unmittelbar verkörpert, ist der Held des Werkes; alle handelnden Personen müssen ausführlich geschildert werden, aber im Mittelpunkt steht die Gestaltung des Helden.

Um das Jongja in Gestalten umzusetzen, muß das Leben realistisch gezeichnet werden.

In literarischen Kunstwerken müssen die Ideen in Aktion umgesetzt werden, nur dann lösen sie Emotionen aus und werden von den Menschen akzeptiert.

Das Leben ist kompliziert und vielfältig. Die Schriftsteller müssen die den Erfordernissen des Jongja entsprechenden Seiten aus dem mannigfaltigen realen Leben herausschälen und darstellen. Sie dürfen dabei keine Lebensformen einbeziehen, die mit dem Jongja nichts zu tun haben, sonst werden die Ideen, die sie in ihren Werken darstellen wollen, verschwommen, und die Autoren können ihre gestalterische Absicht nicht genau vermitteln.

Ideologische Absichten allein reichen für die Gestaltung nicht aus, schriftstellerisches Talent gehört dazu. Ein Schriftsteller ohne Talent kann auch mit einem guten Jongja kaum Erfolg im Schaffen haben.

Nach der Auswahl des Jongja müssen die Schriftsteller für die Darstellung eine geeignete Grundlinie festlegen und dieser alle Elemente der Gestaltung wie Personen, Geschehnisse, Episoden, Konflikte und dergleichen unterordnen. Selbst bei der Auswahl eines Textwortes oder einer Szene und ihrer Einordnung müssen sie die Forderungen des Jongja genau beachten.

Literatur bedeutet, daß die Schriftsteller bewegt und beteiligt die Erlebnisse auf das Jongja gestützt wiedergeben und lebensechte, blutvolle Gestalten schaffen. Auch im Prozeß der Entfaltung des Jongja müssen sie stets mitten im Leben stehen, mitdenken, mitfühlen, sich begeistern und Phantasie entfalten.

Es zeugt von geringer schriftstellerischer Begabung, wenn der ideologische Kern des Werkes nicht nach der Logik des Lebens gestaltet wird, sondern mit falschem Pathos, plakativ und ohne jede künstlerische Bearbeitung propagiert wird.

Bei einem guten literarischen Werk muß ein im Leben ausgewähltes wichtiges Jongja im Wege der Gestaltung zum Kunstwerk erblühen, damit es die Menschen begeistern und zu neuem Kampf motivieren kann.

Ein richtig ausgewähltes und sorgsam gehegtes Jongja entscheidet über den Erfolg und den Wert des Werkes. Zur Auswahl und Entwicklung des Jongja müssen die Schriftsteller beharrlich studieren und vielseitig nachdenken. Wenn sie keine Zeit und Mühe scheuen und unablässig an sich arbeiten, um das Jongja als Grundidee des Werkes richtig auszuwählen und es sorgfältig zu bearbeiten, dann wird der Erfolg nicht ausbleiben.

DAS THEMA SEINER POLITISCHEN BEDEUTUNG GEMÄSS GESTALTEN

Wenn der Schriftsteller in seinem Leben auf einen großen geistigen und emotionellen Impuls stößt, dann beginnt seine Schaffensperiode. Solch eine Anregung entsteht jedoch nicht immer und auch nicht aus jeder Begebenheit des Lebens.

Ein Schriftsteller muß tief in das sinnvolle Leben der Werktätigen eindringen, die von einem hohen Ideal erfüllt sind und einen energischen Kampf für eine neue Gesellschaft und ein neues Leben führen, er muß dabei das Neue und Revolutionäre intensiv erforschen. Nur so kann er ein Jongja von aktueller Bedeutung aus der Wirklichkeit richtig auswählen. Ein Schriftsteller jedoch, der sich von der Wirklichkeit fernhält und das Leben nicht erforscht, kann keine schöpferischen Impulse erhalten.

Ein Schriftsteller, der nach der Ideologie der Partei zu denken und nach deren Willen zu handeln versteht, richtet seine Aufmerksamkeit in erster Linie auf die im Interesse der Partei stehenden Fragen und setzt all seine Kraft für ihre Lösung ein. Die Parteilichkeit eines Werkes und seine Verbundenheit mit der Arbeiterklasse und mit dem Volk hängen direkt mit der Einstellung und dem Verhalten des Schriftstellers zur Realität zusammen.

Dieser Standpunkt kommt vor allem darin zum Ausdruck, welches Jongja er als Grundlage aus dem Leben aufspürt und wie

gut er es in Gestalten umzusetzen versteht. Die Entdeckung eines guten Jongja ist zwar die Grundlage für einen hohen Ideengehalt und den künstlerischen Wert einer Arbeit, aber das ist noch keine Garantie für ein gelungenes Werk.

Zur Gestaltung des Jongja ist Sachkunde nötig, schließlich handelt es sich dabei um die Hauptfrage, auf die der Schriftsteller in seinem Werk Antwort geben will. Schon beim Aufgreifen des Jongja legt er die Hauptfrage fest, die er behandeln will: im Zuge der Bearbeitung wird sie dann in Gestalten umgesetzt. So hängen der Ideengehalt und der künstlerische Wert des Werkes davon ab, wie er das Thema bearbeitet.

Das Thema muß seiner politischen Bedeutung Rechnung tragen.

Alle Probleme der Menschen stammen aus ihrem gesellschaftlichen Leben, sie haben immer gesellschaftlichen Charakter. So wie es keine von den gesellschaftlichen Beziehungen getrennten Menschen gibt, kann es auch keine Probleme der Menschen geben, die keinen sozialen Charakter tragen. Das bedeutet, daß die literarischen Fragen auf der Grundlage der sozialen Beziehungen der Menschen entsprechend ihrer politischen Bedeutung gelöst werden müssen.

Das Thema entsprechend seiner politischen Bedeutung abzuhandeln – das ist das Hauptkettenglied für die Gestaltung des Ideengehaltes eines Werkes. Alle Elemente der Darstellung und besonders die Personen und ihr Leben, Ereignisse, Konflikte und dergleichen, die der Bearbeitung des Themas zugrunde liegen, müssen vom politischen Gesichtspunkt aus genau geschildert werden; nur so kann der Ideengehalt des Werkes stabilisiert werden. Selbstverständlich kann es sein, daß die Lebenserscheinungen, Ereignisse und Konflikte von größerer oder kleinerer politischer Bedeutung sind; aber es ist auch möglich, daß der politische Charakter ein und desselben Gegenstandes je nach dem Standpunkt des Schriftstellers mehr oder weniger stark herausgearbeitet wird. Die politische Bedeutung eines Themas tritt umso plastischer hervor, je fester der Autor auf dem Standpunkt der Partei steht und von hier aus die Details des Lebens politisch genau analysiert und

tiefgehend schildert.

Das Thema politisch zu erfassen ist auch von großer Bedeutung für den künstlerischen Wert. So etwas geschieht nicht im Selbstlauf und ganz und gar nicht aus Routine und angeblicher künstlerischer Meisterschaft. Der künstlerische Wert hängt mit dem Niveau der lebendigen und eindrucksvollen Darstellung eines bestimmten gedanklichen Inhalts zusammen. Daher muß vor allem der sich durch das Werk wie ein roter Faden ziehende Ideengehalt spürbar wirksam sein. Wenn man sich losgelöst vom politischen Ideengehalt nur an irgendeine Geschicklichkeit klammert, wird man dem Streben nach der „ Kunst um der Kunst willen“ erliegen.

Ist der rote Faden des Themas entsprechend der politischen Bedeutung richtig erfaßt, dann läßt es sich auch künstlerisch besser darstellen. Kein Versuch der Darstellung, wie gut er auch immer sein mag, kann verwirklicht werden, wenn man nur grübelt, ohne die Grundfrage gelöst zu haben.

Auch für die Verstärkung der erzieherischen Funktion des Werkes ist es erforderlich, das Thema in seiner politischen Bedeutung darzustellen. Will man bei den Menschen richtige politisch-ideologische Positionen und Einstellungen bewirken, das Klassenbewußtsein und den revolutionären Elan erhöhen, dann muß man ihnen alle Probleme politisch klar und eindeutig erläutern. Solche Werke bringen die Menschen zur richtigen Erkenntnis der in der Wirklichkeit auftretenden aktuellen Fragen und tragen in hohem Maße dazu bei, daß sie sich aktiv am Kampf für deren Lösung beteiligen.

Will man das Thema getreu der politischen Bedeutung abhandeln, dann muß man sich auf die Politik der Partei stützen.

Die richtigen Antworten auf alle wichtigen Fragen in der Gesellschaft und im aktuellen Leben sind in der Politik unserer Partei konkret enthalten. Diese Fragen beleuchtet unsere Partei folgerichtig mit wissenschaftlich fundierten Leitgedanken und Theorien. Sie legt klare Richtungen und Wege zur aktiven Beschleunigung des revolutionären Kampfes und der Aufbauarbeit fest, organisiert den Kampf der Volksmassen und führt ihn zum

Sieg. Deshalb müssen die Schriftsteller gestützt auf die Politik der Partei die vom Alltagsleben aufgeworfenen Fragen klären. Nur so können sie ihre Aufgabe richtig und einprägsam erfüllen.

Unsere Literatur und Kunst beruhen auf der Politik der Partei und klären so die im Leben auftretenden Fragen. So beweisen sie ihr klares und hohes ideologisches Niveau und zeigen den wahren Inhalt des Lebens in allen seinen Bereichen. Deshalb ist es Aufgabe der Schriftsteller, bei der Gestaltung des Themas entsprechend seiner politischen Bedeutung das Wesen und die Richtigkeit der Politik der Partei nicht nur theoretisch genau zu verstehen, sondern in ihrer Praxis erkennbar zu machen.

Das Thema eines Werkes ist nicht nur mit Worten des Schriftstellers auszudrücken, sondern Glied um Glied in der gesamten Darstellung lebensecht zu gestalten. Daher ist es notwendig, daß alle Elemente der Darstellung den politischen Inhalt des Themas ausdrücken und so ihrer Rolle gerecht werden.

Vor allem kommt es darauf an, die ideologisch-moralische Einstellung der Helden und anderer Personen, die sich in ihrer praktischen Tätigkeit ausdrückt, klar und eindeutig hervorzuheben.

Wenn zum Beispiel bei der Verwirklichung der parteipolitischen Forderungen, die Werktätigen von mühsamen und körperlich schweren Arbeiten endgültig zu befreien, zwischenmenschliche Beziehungen entstehen, kann es Menschen geben, die die Absichten der Partei erkennen und aktiv an ihre Verwirklichung herangehen. Es kann aber auch kurzsichtige Leute geben, die der Dringlichkeit der Produktion wegen die Werktätigen nur zur Arbeit antreiben und daher der Lösung von Problemen der Arbeits- und Lebensbedingungen wenig Aufmerksamkeit schenken oder diese Aufgabe zurückstellen. Die ideologische Einstellung dieser Leute ist klar herauszuarbeiten, und die dabei gestellten Fragen sind den parteipolitischen Forderungen entsprechend zu klären.

Wenn man sich zu Fragen nur pragmatisch verhält, ohne die ideologische Einstellung der Menschen gründlich zu kennen, dann kann man das Thema nicht seiner politischen Bedeutung gemäß gestalten. Es gibt Werke, die anfangs zwar Fragen von

gesellschaftlicher Bedeutung aufwerfen, schließlich aber doch auf eine produktionstechnische Frage zurückfallen, in der es darum geht, nach neuen Möglichkeiten zu suchen, technische Neuerungen zu vollbringen oder den Produktionsplan zu erfüllen. Dies ist eine Folge davon, daß man das Sujet nicht aus den zwischenmenschlichen Beziehungen heraus und getreu seiner politischen Bedeutung gestaltet.

Um das Sujet sinnfällig zu machen, müssen die Ereignisse getreu ihrer politischen Bedeutung dargestellt werden, müssen Schlußfolgerungen aus ihrem Ablauf gezogen werden.

In einem literarischen Werk drücken die Geschehnisse den ideologischen Standpunkt des Helden und anderer Personen aus. Die gesellschaftlichen Ereignisse können den Menschen nicht gleichgültig sein, in irgendeiner Form bewerten sie sie im Lichte der eigenen Interessen, nehmen daran Anteil und äußern die Absicht, ihren Lebenszielen entsprechend mit diesen Dingen fertig zu werden.

Darum muß dafür gesorgt werden, daß das Hauptereignis, welches die Position und Einstellung der Personen zum Leben genau wiedergibt, in den Werken folgerichtig dargestellt wird, wobei auch nebensächliche Ereignisse aufeinander abgestimmt und dem Thema angepaßt werden müssen. So ist es möglich, die politische Bedeutung des Hauptereignisses zu betonen und das Sujet verständlich zu behandeln.

Um die Ereignisse getreu der politischen Bedeutung darzustellen, muß man sie so schildern, daß sie die Richtigkeit der Politik der Partei und ihre große Lebenskraft überzeugend darstellen. Mögen die dramatischen Ereignisse auch noch so interessant und eindrucksvoll sein, sie können die Menschen nicht beeindrucken, wenn sie nicht vom parteipolitischen Standpunkt aus gestaltet werden.

Die Lösung der Konflikte entsprechend der Klassen- und Massenlinie[1] der Partei übt eine große Wirkung auf die Gestaltung des Sujets aus.

Da die Konflikte die Gegensätze unterschiedlicher Ideen und den

Kampf zwischen ihnen in den gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen ausdrücken, tragen sie stets einen politischen Charakter. Deshalb sind die Konflikte entsprechend der Klassen- und Massenlinie der Partei zu lösen.

Die Menschen zu revolutionieren und dabei zu Kommunisten zu erziehen – das bildet den Hauptinhalt der revolutionären Werke und ist von großem politischem Wert, so daß bei der Abhandlung eines solchen Themas meistens die Frage nach der Rolle der politischen Organisation in Erscheinung tritt.

Menschen, die mit gereiftem Klassenbewußtsein am revolutionären Kampf teilzunehmen beginnen, und Werktätige, die den Sozialismus aufbauen – sie alle verbinden ihr Leben und ihr Schicksal mit einer politischen Organisation. Alle Menschen, die aufrichtig nach einem sinnvollen Leben streben und dem Sozialismus und Kommunismus entgegengehen wollen, können nur unter Führung der Partei ihr Ziel und ihr Ideal erreichen. Getrennt von ihrer politischen Organisation können sie weder eine gesellschaftlich nützliche Arbeit leisten noch ein sinnvolles politisches Leben gestalten.

Wenn ein Werk ein revolutionäres Leben schildern soll, gewinnt die Frage nach der Rolle der politischen Organisation besondere Bedeutung. Es ist natürlich möglich, nach dem Jongja, der Grundidee, und der Thematik diese Rolle herauszuarbeiten oder auch nicht. In einem Werk jedoch, dessen Thema die unter Führung der politischen Organisation und unter deren Einfluß kämpfenden Menschen zeigen soll, muß die Rolle der Partei- und Massenorganisationen auf jeden Fall ins rechte Licht gesetzt werden. Wenn in solch einem Werk keine politische Organisation erscheint, können die auftauchenden Fragen politisch nicht richtig gelöst werden, und das Leben wird entstellt. Aber diese Fragen werden nicht nur durch den Auftritt eines Parteifunktionärs oder einer politischen Organisation im Selbstlauf gelöst. Wenn kein Parteifunktionär auftritt, muß die Rolle der Parteimitglieder ausführlich hervorgehoben werden, um die aktive Tätigkeit der Parteiorganisation zu zeigen.

Der in einem Werk auftretende Politarbeiter muß in den Beziehungen zu den Hauptpersonen eine klare gestalterische Funktion haben. Er muß als eine Persönlichkeit dargestellt werden, die den Kampf der Menschen organisiert und bei der Überwindung der Schwierigkeiten und bei der Sicherung des Sieges des Fortschritts als Bahnbrecher und Wegweiser wirkt.

Entsteht eine ernste Frage zwischen den miteinander in Konflikte geratenen Menschen und sind ein entscheidender Schlag gegen das Negative und eine scharfe Kritik nötig, dann muß diese Frage politisch und organisatorisch gelöst werden. Entfernt man sich von diesem Prinzip, dann werden die zwischenmenschlichen Beziehungen verschwommen und gefühlsbetont sein, und es bleibt kein Raum für Kritik und Kampf.

Ebenso aber ist es unzulässig, unter dem Vorwand, die politische Bedeutung des Themas in den Werken hervorzuheben, nur auf die politische Seite Gewicht zu legen und den künstlerischen Charakter zu vernachlässigen. Nur wenn in den Werken das Politische, das Ideologische mit dem Künstlerischen und dem Emotionellen verbunden ist, kann es mitreißend dargestellt werden und den Menschen unter die Haut gehen.

Das Sujet eines Werkes liegt nicht von Anfang an fertig vor; es wird auch nicht dadurch geklärt, daß man es nur an einigen Stellen im Text proklamiert; es wird während der gesamten Darstellung erörtert und am Ende der Erzählung zu letzter Klarheit geführt.

Bei der Darstellung des Themas kommt es darauf an, entsprechend der charakteristischen Entwicklung des Helden und, der Grundlinie des zu erzählenden Handlungsablaufs folgend, das Leben naturgetreu, aber immer gründlich und tief zu schildern. Die Menschen werden gerade von solch einem Thema stark beeindruckt, das sich in Übereinstimmung mit dem Leben entwickelt, sich durch Wendungen und Wechselfälle im Kampf vertieft und durch eine dramatische Lösung endgültig klärt.

„Ein Meer von Blut“ ist ein klassisches Meisterwerk, dessen Thema gründlich erarbeitet wurde und das daher die Menschen tief bewegte. Seine Heldin war sich der Notwendigkeit des

antiimperialistischen revolutionären Kampfes bewußt, Blut mit Blut und Gewalt mit Gewalt zu vergelten, und so fand sie schließlich den Weg zum bewaffneten Kampf. Durch ihren Lebensprozeß voller Widrigkeiten und Verwicklungen wurde das Thema dieses Meisterwerkes so ungewöhnlich wirksam.

Es macht keinen Spaß, ein Werk zu lesen, das zu Beginn bedeutsame Fragen bloß anreißt und dann in eine Folge langweiliger Erzählungen übergeht, die keine ideologische Entwicklung erkennbar werden lassen. Wenn ein Schriftsteller zu Beginn seines Werkes eine allzu umfangreiche Thematik aufgreift, dann muß man annehmen, daß er die Fragen nicht aus dem vollen Menschenleben herausgreift und klärt, sondern daß er irgendwelche ideologischen Phrasen drischt und durch selbsterfundene Parolen die Ideen des Werkes plakativ auszudrücken sucht. Das ist keine künstlerische Gestaltung, sondern ein gekünsteltes Machwerk, kein Werk, das durch lebendige Darstellung überzeugt, sondern eine Predigt aus Schlagworten und Parolen.

Andererseits ist es auch unzulässig, unter dem Vorwand, das Thema in großer Breite zu schildern, die Fragen in verschiedene Bereiche zu zerlegen. Alle Charaktere und Schicksale müssen in den Werken auf die Vertiefung der Hauptfrage konzentriert werden.

Zur Abhandlung eines Themas muß der Handlungsablauf klar hervortreten. Das gilt für die Bearbeitung aller Werke, aber wenn besonders viele mit dem Helden verbundene Personen auftreten, ist das überaus wichtig. Jede Figur muß eine deutliche dramatische Aufgabe haben, alle Episoden sollen eine klare Idee tragen und eng mit der Abhandlung des Themas verflochten sein. Dadurch gewinnt die Darstellung an Tiefe.

Wenn viele Personen auftreten, deren Charaktere nicht zur konkreten Schilderung des Themas führen, wenn komplizierte Ereignisse und eine Fülle von Episoden aus dem Leben kaum zur Vertiefung des Themas beitragen, dann verschwimmt das Bild des Helden, und der Hauptinhalt der Erzählung wird durcheinandergebracht. In der Kunst müssen immer unterschiedliche Charaktere sinnvoll ihrer Bedeutung entsprechend

gestaltet und die verwickelten Probleme der Menschen so ernsthaft gelöst werden, wie das auch im Leben der Fall ist.

Die Schriftsteller müssen die neuen Fragen, die die sozialistische Wirklichkeit aufwirft, rechtzeitig erfassen und überzeugend klären. Sie müssen die Thematik unserer revolutionären Literatur und Kunst in vielfältiger Weise ständig durchforschen. Dazu ist es für sie notwendig, aktiv in die Wirklichkeit der revolutionären Ereignisse und ins pulsierende Leben einzudringen und alle Kraft und alles Talent dafür einzusetzen, zusammen mit der Partei und dem Volk neue Aufgaben in meisterhafter Weise zu bewältigen.

DIE ENTWICKLUNG DER REVOLUTIONÄREN WELTANSCHAUUNG ÜBERZEUGEND DARSTELLEN

Welche Figur soll als Held dargestellt werden, und wie schildert man seinen Charakter? Das ist das Hauptanliegen der gesellschaftlichen Aufgabe von Literatur und Kunst. Sie wurde von jeder Gesellschaftsordnung und jeder Klasse unterschiedlich gestellt und gelöst.

Unsere Partei weist darauf hin, die Arbeiterklasse, den Herrn der neuen Zeit und das menschliche Vorbild der kommunistischen Zukunft, in den Vordergrund zu stellen und die Herausbildung der revolutionären Weltanschauung beim einfachen Menschen ausführlich zu schildern. Das ist eine programmatische Richtlinie für die Erfüllung der Hauptaufgaben der kommunistischen und Arbeiterbewegung und auch der nationalen Befreiungsbewegungen unserer Zeit in Literatur und Kunst.

Um die Revolution des eigenen Landes erfolgreich zu verwirklichen, muß es im Juche wurzelnde bewährte revolutionäre Kräfte geben, die alle Probleme aus eigener Überzeugung und aus

eigener Kraft lösen können. Das besagt, daß durch eine intensive ideologische Erziehung der Arbeiterklasse als Hauptformation der Revolution und anderer breiter Schichten der werktätigen Massen eine große Armee von Kommunisten herangebildet werden muß.

Um in ideologischer und materieller Hinsicht erfolgreich den Kommunismus aufzubauen, gilt es auch nach dem Sieg der sozialistischen Revolution, in allen Mitgliedern der Gesellschaft eine unerschütterliche revolutionäre Weltanschauung herauszubilden.

Nur wer sich eine revolutionäre Weltanschauung angeeignet hat, kann eine richtige Vorstellung von der Wirklichkeit haben, alles vom Standpunkt der Arbeiterklasse aus analysieren und bewerten und um ihre Interessen aufopferungsvoll ringen. Wer sich die revolutionäre Weltanschauung erarbeitet hat, der läßt sich nicht durch den Einfluß von Ideen beirren, die der revolutionären Ideologie der Arbeiterklasse fremd und schädlich sind, er kann sie standhaft bekämpfen und auch unter Einsatz des Lebens darum ringen, die kapitalistische Ordnung zu stürzen und die sozialistische und kommunistische Gesellschaft aufzubauen. Vor der Literatur und Kunst, wenn sie der revolutionären Erziehung der Volksmassen dienen sollen, steht deshalb die wichtige Aufgabe, die Herausbildung der revolutionären Weltanschauung bei den Menschen eingehend zu schildern.

Es entspricht voll und ganz dem Wesen der Literatur als der Lehre vom Menschen, tief in ihre Geisteswelt einzudringen und den Entwicklungsprozeß ihres Bewußtseins zu beschreiben. Da in den literarischen Kunstwerken sich entwickelnde echte Menschengestalten gezeigt werden, müssen die Schriftsteller aus den Wendungen und Wechselfällen des Lebens heraus das keimende und wachsende revolutionäre Bewußtsein der Personen lebensecht schildern. Nur die eingehende Darstellung der sich entwickelnden revolutionären Weltanschauung bei den Figuren macht es möglich, den Ideengehalt der Werke zu vertiefen, ihren künstlerischen Wert zu erhöhen und damit ihre erkenntnisfördernden und erzieherischen Funktionen zu verstärken.

Aus dem Entwicklungsprozeß des Helden, der klassenmäßig wachgerüttelt und vom Haß gegen den Feind erfüllt zum Kämpfer wird, werden die Leser deutlich begreifen, was Revolution ist und warum man sie durchführen muß. Sie überzeugen sich davon, daß jeder die Revolution meistern kann, wenn er nur dazu entschlossen ist, und sie ziehen für sich die notwendigen Konsequenzen.

Welchen Bereich des Lebens die Werke unserer Literatur und Kunst auch widerspiegeln, sie müssen unbedingt den Wachstumsprozeß des revolutionären Bewußtseins, Veränderung und Entwicklung der Geisteswelt eingehend schildern.

Nicht nur in den Werken der großen Form, die im revolutionären Kampf eine lange geschichtliche Zeitspanne hindurch zum Mitstreiter herangewachsene vorbildliche Menschen zeigen, sondern auch in solchen Werken, die eine einfache Kampfepisode aus einer relativ kurzen historischen Zeit darstellen, muß stets das Menschenbild im Vordergrund stehen, in dem sich eine revolutionäre Weltanschauung entwickelt. Damit bei den Menschen revolutionäres Bewußtsein Wurzeln faßt, bedarf es nicht immer einer langen Zeit und auch nicht unbedingt der Teilnahme an großen Kämpfen, auch aus der Situation und aus den Einflüssen, denen die Menschen unterliegen, zeigt sich der Entstehungsprozeß des revolutionären Bewußtseins in unterschiedlichen Formen. Das bedeutet, daß dieser Prozeß nicht nur in den Meisterwerken, sondern auch in Kurzgeschichten beschrieben werden kann und muß.

Die Literatur, die zur Revolutionierung der Menschen und zu ihrer Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse[2] beiträgt, hat außerdem die Herausbildung der revolutionären Weltanschauung der auch im Kampf für den sozialistischen Aufbau handelnden Personen eingehend darzustellen. Nicht nur im revolutionären Kampf für den Sturz der Ausbeutergesellschaft oder im revolutionären Krieg gegen imperialistische Aggressoren, sondern auch im Ringen um die sozialistische Umgestaltung und während der Arbeit für die Bezwingung der Natur und für die Entwicklung der Wirtschaft bildet sich die revolutionäre

Weltanschauung heraus. Deshalb ist es notwendig, auch in den literarischen Werken über die Realität des sozialistischen Aufbaus, die die pulsierende großartige Wirklichkeit voller Neuerungen und Schöpfungen und das sinnvolle Leben unseres Volkes wiedergeben, den Prozeß der Revolutionierung der Personen und ihrer Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse herauszustellen.

Dabei ist es wichtig, durch den Erziehungs- und Umformungsprozeß der Gegenspieler, die in Konflikte geraten, aber nicht feindlich gesinnt sind, den Entwicklungsprozeß ihres revolutionären Bewußtseins darzustellen. Der Prozeß, in dem ein Mensch mit niedrigem, wenig entwickeltem revolutionärem Klassenbewußtsein durch Kritik verändert wird, ist dem Wesen nach ein Vorgang, in dem er sich die revolutionäre Weltanschauung aneignet. Wenn er die alte Ideologie aufgegeben, sich zur neuen, revolutionären Ideologie bekannt und einen neuen Lebensweg beschritten hat, so spricht das dafür, daß eine Wende in seinem Bewußtsein eingetreten ist.

Die Erziehung und Umformung der Zurückgebliebenen ist in allen Fällen der Prozeß der Herausbildung ihrer revolutionären Weltanschauung. Deshalb ist es von großer Bedeutung für die revolutionäre Beeinflussung der Mitmenschen, nicht nur die Figuren der zum Helden der neuen Zeit heranwachsenden kommunistischen Menschen, sondern auch die Entwicklung des revolutionären Bewußtseins der anderen Mitbürger eingehend zu schildern.

Den Entwicklungsprozeß der revolutionären Weltanschauung allseitig und gründlich aufzuzeichnen, ist ein wesentliches Merkmal und die Hauptforderung der revolutionären Literatur.

Wie bildet sich nun die Weltanschauung heraus und worin besteht ihr wesentlicher Inhalt? Es ist außerordentlich wichtig, diese Frage klar zu erkennen und durch die Darstellung zu veranschaulichen.

Die Menschen festigen ihre Einstellung und ihr Verhalten zur Welt – ein wahrhaft komplizierter Prozeß! Bei der Entwicklung einer revolutionären Weltanschauung wirkt aber eine

allgemeingültige Gesetzmäßigkeit.

Genösse Kim II Sung sagte, daß die revolutionäre Weltanschauung im Verlauf bestimmter Entwicklungsphasen des Bewußtseins herausgebildet, gefestigt und entwickelt wird, und er erklärte diese Etappen so:

In der ersten Phase der Herausbildung einer revolutionären Weltanschauung geht es vor allem darum, das Wesen der Ausbeuterklasse und -gesellschaft zu erkennen. Wenn das reaktionäre Wesen der kapitalistischen Gesellschaft erkannt wurde, dann keimt die Ideologie der Ablehnung der Ausbeuterklasse und ihrer Gesellschaft. Auf diesem Wege entsteht das revolutionäre Bewußtsein, sich konsequent dafür einzusetzen, die alte, verrottete kapitalistische Gesellschaft zu stürzen und die von Ausbeutung und Unterdrückung freie sozialistische und kommunistische Gesellschaft aufzubauen.

Erst dann, wenn die Menschen das Wesen der Revolution erkannt haben, entschlossen sind, daran teilzunehmen, und über die edlen ideologischen und geistigen Qualitäten eines Kommunisten verfügen, kann man sagen, daß sich bei ihnen die revolutionäre Weltanschauung vollständig herausgebildet hat. Um ein wahrer Kommunist zu werden, muß jeder unermüdlich ideologisch an sich selbst arbeiten, im praktischen Kampf den starken Willen in sich entwickeln, allen Schwierigkeiten zu trotzen, und sich „die Erfahrungen aus dem revolutionären Kampf und dessen Methoden aneignen. Außerdem muß jeder lernen, sein Heimatland und Volk leidenschaftlich zu lieben, seine Organisation und Kameraden zu achten und die Organisationsdisziplin strikt einzuhalten.

Es gibt weder geborene noch fertige Revolutionäre. Die revolutionäre Weltanschauung der Menschen wird nur durch eine unermüdliche ideologische Erziehung und durch den Kampf in der Praxis herausgebildet, gefestigt und entwickelt. Man kann keinen Menschen als fertigen Kommunisten bezeichnen, auch wenn sich bei ihm eine revolutionäre Weltanschauung herausgebildet hat. In der komplizierten Situation der Revolution ist es möglich, daß die Menschen vorübergehend zögern oder schwanken; sie fassen dann

aber wieder Mut, finden zu sich selbst zurück, erheben sich wieder, um zu kämpfen, und werden dabei weiter gestählt.

Die Literatur hat das Ziel, durch die Schilderung der Entwicklung der revolutionären Weltanschauung im Menschen Revolutionäre heranzubilden. Deshalb ist der Prozeß so wichtig, in dem der Mensch sich ideologisch und geistig qualifiziert, um ein wirklicher Kommunist zu werden. Dann ist es möglich, den Lesern das lebensechte Beispiel eines Menschen eindrucksvoll zu zeigen, der sich um die Entwicklung seiner revolutionären Weltanschauung bemüht.

Die Literatur kann aber die verschiedenen Probleme bei der Herausbildung der revolutionären Weltanschauung nicht nach dem Motto lösen: „Das steht im ersten Abschnitt des ersten Kapitels des Lehrbuchs." Dazu muß man solche Menschenfiguren eindrucksvoll darstellen, die sich durch reiche Erfahrungen im Leben, ideologische Selbsterziehung und revolutionäre praktische Tätigkeit eine revolutionäre Weltanschauung erarbeiten.

Um den Entwicklungsprozeß des Bewußtseins der Menschen ausführlich und bis ins Detail zu schildern, muß man deren Psyche gründlich studieren.

Erkenntnisse über Gesellschaft und Revolution werden durch konkrete Lebenserfahrungen erworben. Wenn die Literatur die Entwicklung des Bewußtseins der Menschen nicht konkret erfaßt, kann sie leicht ins Abstrakte abgleiten.

In ausführlicher Darstellung der Gedankenwelt muß man lernen – und das ist wichtig – wie das Klassenbewußtsein angesichts der vielfältigen und komplizierten gesellschaftlichen Erscheinungen entsteht und sich entwickelt. Das Klassenbewußtsein gibt dem Haß und dem Widerstandswillen gegen die Ausbeutergesellschaft eine klare ideologische Richtung, es stärkt und verschärft laufend dieses Empfinden. Wenn das spontane Gefühl durch das Klassenbewußtsein Orientierung erhält, wird es zum Zielbewußtsein und damit zu einer großen Kraft im Leben und Kampf.

Das Klassenbewußtsein kommt im politischen Leben deutlich

zum Ausdruck. Die Menschen, die den Weg der Revolution gehen, treten schließlich als Mitglieder einer Organisation oder eines Kollektivs auf den Schauplatz des erbitterten Klassenkampfes, welch komplizierten Verlauf er auch immer nehmen möge. In diesem Prozeß werden sie zu wahren Kämpfern herangebildet, die verstehen, das persönliche Leben und das eigene Schicksal den Klasseninteressen unterzuordnen. Ein Werk, das das politische Leben, in dem sich das revolutionäre Bewußtsein der Helden entwickelt, wahrheitsgetreu zeigt, kann den Menschen klare Erkenntnisse über die Gesellschaft und die Revolution geben und sie mit großem Elan erfüllen.

Um die Entwicklung der revolutionären Weltanschauung in den Menschen wirklichkeitsnah zu zeigen, ist ihre Innenwelt nach der Logik des Lebens und des Charakters eingehend zu schildern.

Das revolutionäre Bewußtsein eines Menschen ist nicht etwas Angeborenes, und es entsteht auch nicht im Selbstlauf. Die revolutionäre Weltanschauung hat eine gesellschaftliche und klassenmäßige Grundlage. Um ihre Entwicklung lebendig zu beschreiben, ist es deshalb notwendig, die verschiedenen gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen das revolutionäre Bewußtsein keimen und wachsen kann, richtig zu erfassen und auf dieser Grundlage den Änderungs- und Entwicklungsprozeß der Psyche der Menschen bis ins Detail zu schildern.

Das revolutionäre Bewußtsein entsteht und festigt sich nach Klassenherkunft, sozialer Lage, Lebenserfahrungen, den Umwelteinflüssen, der Schulbildung und dergleichen, also in unterschiedlichen Prozessen.

Die Arbeiter und Bauern erarbeiten sich die revolutionäre Weltanschauung, während sie persönlich ausgebeutet und unterdrückt werden, und sie erlernen so das Wesen der Ausbeuterklasse und des Ausbeutersystems durch eigene Erfahrungen. Auch wer nicht direkt der Ausbeutung und Unterdrückung ausgesetzt ist, aber mit eigenen Augen sieht, wie Arbeiter und Bauern von Kapitalisten und Gutsbesitzern bis aufs Blut gepeinigt werden, empört sich über unmenschliche

Handlungen der Ausbeuter, ist mit dem Ausbeutersystem unzufrieden und beginnt allmählich die kapitalistische Gesellschaft tief zu hassen.

Auch beim Lesen verschiedener politischer Bücher und revolutionärer literarischer Werke erkennen die Menschen klar das reaktionäre Wesen des Kapitalismus, befreien sich von Illusionen über die kapitalistische Gesellschaft und fassen den Entschluß, das Ausbeutersystem zu stürzen.

Auf Menschen, die den revolutionären Weg einschlagen, übt auch der Einfluß der Vorkämpfer und der Umwelt eine große Wirkung aus. Bei der Herausbildung der Weltanschauung haben jedoch das Leben in der politischen Organisation und andere gesellschaftliche Tätigkeiten die größere Bedeutung. Das Bewußtsein der Menschen wird im praktischen Kampf noch tiefer eingewurzelt, gefestigt und auf eine höhere Stufe gehoben.

Im allgemeinen sind die sozialen Bedingungen, unter denen das revolutionäre Bewußtsein der Menschen wächst, je nach der Klassenherkunft und der wirtschaftlichen Lebenslage voneinander verschieden. Sie erweisen sich außerdem im konkreten Prozeß des Lebens als sehr kompliziert und vielfältig. Die sozialökonomischen und klassenmäßigen Bedingungen der Kleinbauern sind mit bestimmten konkreten Verhältnissen ihres Lebens verbunden und unterscheiden sich dabei voneinander, obwohl sie in der gleichen Ausbeutergesellschaft den Boden der Gutsbesitzer pachten müssen und in gleicher Weise von ihnen ausgebeutet werden.

Wer damit begonnen hat, durch Lebenserfahrungen das Wesen der Ausbeuterklasse und des Ausbeutersystems zu begreifen, wächst durch tiefe Erkenntnis der gesellschaftlichen Entwicklungsgesetze und des Wesens des Klassenkampfes zum standhaften Kommunisten heran, während andere, die durch Bildung oder durch eigene Anschauung die Verdorbenheit der kapitalistischen Ordnung und das unmenschliche Wesen der Ausbeuterklasse begreifen, zu wahren Kommunisten werden können, wenn sie sich ständig im Kampf stählen. Ein Mensch kann keinesfalls zum wahren Kommunisten werden, nur weil er

persönlich ein Ausgebeuteter war oder weil er viele revolutionäre Bücher las. Jeder Revolutionär muß das Lernen für die erste Pflicht halten und sich zugleich durch die gesellschaftliche Praxis abhärten. Nur dann kann er über die ideologischen und geistigen Qualitäten verfügen, die einen Kommunisten auszeichnen.

Um wahrheitsgetreu zu schildern, wie das revolutionäre Bewußtsein des Helden keimt, Wurzeln faßt, allmählich auf eine höhere Stufe gehoben und entwickelt wird, bedarf es im literarischen Schaffen gewisser Voraussetzungen. Einen jungen Ackerknecht, der sich über die unmenschlichen Schandtaten des Gutsherren empörte und sich ihm einmal widersetzte, oder einen Intellektuellen, der Augenzeuge vom offenen Widerstand der Arbeiterklasse war, kann man nicht so beschreiben, als ob er entschlossen wäre, sofort an der Revolution teilzunehmen und den Kampf aufzunehmen, das würde nur der Logik des Lebens widersprechen und den Menschen auch keine Möglichkeit bieten, die Revolutionäre richtig zu verstehen. Ein Mensch kann nicht aus einer Gemütsbewegung heraus oder durch einen spontanen Entschluß zum Revolutionär werden, er schlägt auch nicht plötzlich einen revolutionären Weg ein, etwa so, wie man über einen Zaun springt. Jeder rüstet sich im Leben und im Kampf nach und nach mit hohem Klassenbewußtsein aus und wächst so zum Revolutionär heran. Deshalb sind die Wendungen und Wechselfälle auf dem Lebensweg eines Kämpfers in den Werken eingehend darzustellen. Nur dann können sie bei den Menschen Anteilnahme hervorrufen.

Jeder hat ein anderes Motiv für sein revolutionäres Bewußtsein, und die Prozesse der Herausbildung der Weltanschauung sind nicht gleich. Die Motive drücken sich nach Herkunft, Umwelt und Lebenslage der Menschen in unterschiedlichen Formen aus. Der Entwicklungsprozeß eines Kämpfers zeigt sich auch bei den Arbeitern, Bauern und Intellektuellen in unterschiedlicher Weise. Es gibt keinen Fall, in dem alle Menschen nach ein und demselben Rezept revolutioniert werden. Die einen werden schneller, und die anderen langsamer und erst in Stürmen und Bewährungsproben zu Revolutionären.

Wenn man den Typ eines Revolutionärs schaffen will, darf man nicht unter dem Vorwand allgemeingültiger Gesetzmäßigkeiten bei der Herausbildung der Weltanschauung die Charaktere der Personen und ihre konkreten Lebensbedingungen vernachlässigen, ihre spezifischen Charakterzüge weglassen und dabei alle Figuren nach einer Schablone darstellen.

Bei der Typisierung der handelnden Personen dürfen die Autoren die individuellen Eigenarten nicht einengen und verzerren, sie müssen sie vielmehr deutlich herausarbeiten und dabei den wesentlichen Charakterzug anschaulich machen.

Mit der Änderung des Lebens entwickelt sich auch der Charakter. Der Haß auf den Feind, die revolutionäre Überzeugung und der Kampfeswille werden im Prozeß des Lebens allmählich verstärkt. Deshalb ist es notwendig, beim Aufbau eines typischen Lebens, das die Herausbildung der revolutionären Weltanschauung zeigt, eine richtige Auswahl zu treffen und es bis ins Detail zu beschreiben. Wenn man den Änderungs- und Entwicklungsprozeß im Bewußtsein der Helden überzeichnet oder auf den Kopf stellt, kann man den Werdegang einer revolutionären Weltanschauung nicht wahrheitsgetreu darstellen, so wie man ein Bauwerk ins Wanken bringen kann, wenn man einen Ziegel falsch legt.

Hat man die Voraussetzungen bestimmt, unter denen die Weltanschauung entstehen soll, dann muß man im einzelnen und ins Detail gehend darstellen, was die handelnden Personen sehen, hören, fühlen und aufnehmen. Um der Gedankenwelt des Helden auf den Grund zu kommen, ist es wichtig, die Entwicklung seiner revolutionären Weltanschauung eingehend zu studieren. Das bedeutet, seinen Erfahrungsprozeß wahrheitsgetreu zu schildern.

Keinesfalls ist es möglich, das ideologische und geistige Antlitz einer Gestalt vielfältig und ausreichend zu zeichnen, ohne tief genug in ihre Erlebniswelt einzudringen. Wenn man bei der Darstellung einer Person, deren Bewußtsein sich allmählich erhöht, nicht der Entwicklung ihrer Geisteswelt, sondern nur den Geschehnissen Rechnung trägt, ist es ausgeschlossen, den wesentlichen Prozeß der Entwicklung ihres Charakters zu

veranschaulichen und zu erreichen, daß ihre Handlungen und ihr Leben bei den Menschen Sympathie erregen. Deshalb ist es unerläßlich, ausführlich zu beschreiben, was und wie der Held fühlt, was er aufnimmt und welche Änderungen dabei bewirkt werden. Nur durch die richtige Befolgung dieser Forderung ist es möglich, die Menschen tief in die Welt der Erlebnisse des Helden einzubeziehen, so daß sie sich entschließen, in der Revolution mitzuwirken.

Um den Entwicklungsprozeß des Bewußtseins des Helden eindrucksvoll zu schildern, ist seine Psyche an Hand von konkreten Handlungen zu zeigen. Das Bewußtsein der Menschen kann man weder sehen noch mit dem Lineal messen. Nur aus ihren praktischen Handlungen resultieren ihre Ansichten, und erst nach dem Verlauf des Lebens in einer bestimmten Zeit wird erkennbar, welche Änderungen in ihrem Bewußtsein vor sich gegangen sind.

Man muß einen Lebensabschnitt einfacher Menschen, die durch Wendungen und Wechselfälle im Leben allmählich das Wesen der Revolution erkennen und sich zum Kampf erheben, gründlich schildern, um den Menschen klare Erkenntnisse über die Revolution zu vermitteln.

Die Revolution ist nichts Mystisches, das sich nur besonderen Menschen erschließt, sondern jeder kann daran Anteil nehmen, wenn er nur dazu entschlossen ist. Es ist jedoch keine leichte Aufgabe, sich die revolutionäre Weltanschauung gründlich anzueignen und sich zum Kommunisten heranzubilden. Man kann sich nicht durch Teilnahme an einigen wenigen Kämpfen oder aus ein paar Lehrgängen die revolutionäre Ideologie aneignen, sondern nur wenn man im harten Kampf vielfältige Prüfungen bestanden hat. Um den Menschen dieses Prinzip des Lebens zu vermitteln und sie mit unbeugsamem Kampfeswillen und mit Siegeszuversicht auszurüsten, müssen die Autoren mit Risikobereitschaft viele Wendungen und Wechselfälle im revolutionären Kampf schildern.

Die Darstellung des revolutionären Kampfes, in der beschrieben wird, wie man Bewährungsproben besteht und schließlich triumphiert, kann dem Publikum revolutionären Optimismus

anerziehen. Das ist auch außerordentlich wichtig, weil dadurch die große schöpferische Kraft des revolutionären Menschen gezeigt wird.

Die lebensechte und tiefgründige Schilderung des Entwicklungsprozesses eines Helden voller Wendungen und Wechselfälle weckt auch das Interesse für die Kunst. Wenn man den Wachstums- und Entwicklungsprozeß eines Menschen nur sachlich und monoton schildert, wird er von Anfang an transparent und damit uninteressant. Dieser Prozeß muß ebenso ernsthaft und tiefgründig geschildert werden wie im wirklichen Leben. Es sind also Menschen zu zeigen, die Prüfungen bestehen und schließlich siegen. So zieht das Publikum Vergleiche zu sich selbst und wird dabei stark beeinflußt.

Ein meisterhaftes Bild des Charakters eines Menschen, der Wechselfälle im Leben durchlebt und dabei zum Revolutionär heranwächst, können wir in der Figur der Mutter sehen, der Heldin des Spielfilms „Ein Meer von Blut“. Diese Gestalt zeigt anschaulich, daß man sich die revolutionäre Weltanschauung nicht von heute auf morgen erarbeiten kann, aber auch nicht so einfach wie ein Schüler, der vom ersten Schuljahr ins zweite kommt. Die Mutter legt einen leidvollen Lebensweg zurück, schließlich befreit sie sich von der Furcht vor den Feinden und macht den ersten Schritt auf dem Weg zur Revolution. So wird allmählich, aber voller Kraft ein neuer Mensch geboren, ein Mensch neuen Typs.

Einen Helden, der sich die revolutionäre Weltanschauung erarbeitet, im literarischen Kunstwerk zu beschreiben, bedeutet letzten Endes, einen Prozeß zu schildern, in dem ein kommunistischer Mensch neuen Typs entsteht.

Ein Kommunist ist in ideologisch-moralischer Hinsicht nicht nur respektabel, edel und schön, sondern er verfügt auch über ein hohes kulturelles Niveau und über reiche Menschlichkeit, ein Kommunist als ein menschliches Wesen ist makellos und rein. Es ist die Bestimmung des Menschen, im Kampf unablässig heranzuwachsen und sich zu entwickeln.

Schön sind die Knospen, aber noch schöner sind voll aufgeblühte

Blumen! Wenn man sagt, daß es keinen fertigen Revolutionär gibt, so meint man damit nicht irgendwelche fernen Höhen, die für einfache Menschen unerreichbar sind. Bescheiden in seinem Wesen, stellt der Kommunist an die eigene geistig-moralische Entwicklung die höchsten Anforderungen und kennt dabei keine Grenzen.

LEBEN IST KAMPF UND KAMPF IST LEBEN

Leben geht vor Kunst, ohne Leben kann keine Kunst entstehen, und eine Kunst, in der nicht das Leben pulsiert, verliert ihren Sinn.

Ein Kunstwerk, das ein schönes und edles Leben wahrheitsgetreu und inhaltsreich widerspiegelt, beflügelt die Menschen zum Kampf für die Umgestaltung von Natur und Gesellschaft. Das in Literatur und Kunst dargestellte sinn- und wertvolle Leben hilft den Menschen, die Wirklichkeit besser zu begreifen, es stärkt sie im Ringen um ein neues Leben und gibt ihnen Kraft und Mut.

Die wahrhaftige und reiche Darstellung des Lebens ist eine dem Wesen der Literatur und Kunst entspringende Grundforderung. Nur solch eine Darstellung kann den Menschen richtige Erkenntnisse über die Gesetzmäßigkeiten in der Geschichte vermitteln und ihnen für das Leben, die Arbeit und den Kampf den rechten Weg weisen. Wenn dabei das Leben vielfältig und spannend nachgezeichnet wird, können bedeutsame aktuelle Fragen und tiefe Gedanken in künstlerischer Meisterschaft mitreißend zum Ausdruck gebracht werden.

In Literatur und Kunst ist es ein fundamentales Problem, auf welche Weise der Autor selbst das Leben sieht und nachzeichnet. Von welchem Standpunkt aus und auf welche Weise dies geschieht – das bestimmt den Unterschied zwischen Realismus und Nominalismus, zwischen der revolutionären und konterrevolutionären Literatur und Kunst.

Das Leben ist eine schöpferische Tätigkeit und ein Kampf der Menschen für die Beherrschung der Natur und für die Umgestaltung der Gesellschaft. Angesichts der Komplexität, mit der es alle sozialen Verhältnisse und alle praktischen Prozesse umfaßt, ist es äußerst kompliziert, vielfältig und umfassend. Der Schriftsteller kann aber das Leben nicht einfach in Bausch und Bogen als positiv und liebenswert bezeichnen.

Ein Schriftsteller, der dem Volk dienen will, muß das Leben aufmerksam studieren und sich mit Herz und Hirn bemühen, die aktuellen Fragen rechtzeitig zu erfassen, die zur Erhöhung des Klassenbewußtseins der Menschen und zur Entwicklung der Gesellschaft beitragen, und sie entsprechend den Interessen der Revolution lösen zu helfen.

Unsere Literatur und Kunst soll das sinnerfüllte neue Leben unseres Volkes in seinem heroischen Kampf für den Sozialismus und Kommunismus tiefgründig und überzeugend darstellen.

Wahres Leben findet sich im Kampf des Volkes für das Neue, das Progressive und Schöne. Ein vom Kampf geprägtes Leben ist am edelsten und am schönsten. Ein Leben, erfüllt vom Kampf für das Überwinden des Alten, Überlebten und Reaktionären sowie für die Durchsetzung des Neuen und Fortschrittlichen, ist nicht nur edel in seinem Streben, sondern auch voller Abenteuer, romantisch und schön.

Wenn die Kunst ein beachtenswertes Dasein zeigen will, muß sie aus dem echten Leben und Kämpfen kommunistischer Menschen neuen Typs schöpfen und es von tief innen heraus erfassen.

Kommunisten sind vor allem wahre Menschen, die das Leben lieben. Sie sind Revolutionäre, die immer und überall nach Wegen zum neuen Leben suchen, sie sind voller Gefühl und erfüllt von wahrer Menschlichkeit. Dort, wo die neuen kommunistischen Menschen heranwachsen, herrscht deshalb ein vielfältiges und inhaltsreiches Leben, energiegeladen, vital und voll revolutionärer Romantik.

Manche Schriftsteller geben vor, den Kampf der Revolutionäre beschreiben zu wollen, beschränken sich dabei aber auf langweilige

Kampfszenen. Das ist ein Fehler. Bei den Revolutionären sind Kampf und Leben nicht voneinander zu trennen. Für Revolutionäre, die sich mit fester kommunistischer Weltanschauung der Revolution und dem Aufbau widmen, sind Leben und Kampf immer eins.

Wie Genosse Kim Il Sung lehrte, beginnt das Leben eines Revolutionärs mit Kampf, und es endet auch so. Für ihn ist Leben Kampf, und Kampf ist Leben – das ist unumstößlich.

Nehmen wir den Kampf der antijapanischen Partisanen in den dreißiger Jahren als Beispiel: Sie kämpften wohl in direkter Konfrontation mit den japanischen imperialistischen Aggressoren, aber daneben errichteten sie Partisanenstützpunkte und gründeten die Volksmacht, sie führten demokratische Reformen durch, verfaßten Lehrbücher für die Mitglieder der Kindervereinigung und besorgten ihnen Schulhefte, sie betrieben unter der Bevölkerung politische Aufklärung, aber sie organisierten auch gesellige Unterhaltung und lebten ein reiches Leben. Das war revolutionärer Kampf, nicht weniger wichtig als ein Gefecht, in dem sie mit der Waffe in der Hand die Feinde vernichteten. Solch ein kompliziertes und mannigfaltiges kämpfendes Leben führen die Revolutionäre, stärken ihren Willen und setzen ihre schönen Ideale und Träume in die Tat um. Ein revolutionäres Leben außerhalb dieser edlen Geisteswelt der Revolutionäre kann es nicht geben, und ein nützliches, sinnvolles Leben losgelöst vom Kampf der Revolutionäre für die Realisierung ihrer Ideale und Träume ist undenkbar.

Unbeugsam ist der Wille der Kommunisten, unaufhaltsam ihr Leben. Man kann ihre Körper in Ketten legen, aber ihre edlen Ideen kann man niemals fesseln. Auch wenn ein Revolutionär im tiefen Gebirge oder auf einer abgelegenen Insel allein verbleibt, wird er seine Zeit niemals vergeuden. Immer und überall schlägt sein Herz in unwandelbarer Treue für die Revolution, und wo er Menschen findet, rüttelt er sie auf, trachtet danach, in ihnen Klassenbewußtsein zu wecken und sie zu organisieren, und führt sie zum Kampf. So eben ist sein Leben, und so ist sein Kampf. Nur

wenn es einem Schriftsteller gelingt, diese Einheit von Kampf und Leben im kommunistischen Menschen wahrheitsgetreu und inhaltsreich darzustellen, kann er die Gesinnung und die Geisteswelt eines Revolutionärs zeigen und das Wesen des Lebens richtig beleuchten.

Soll in einem Werk ein Gefecht geschildert werden, dann darf man nicht nur einseitig militärische Aktionen beschreiben, sondern muß das Hauptgewicht darauf legen, die sich darin ausdrückende Gedanken- und Gefühlswelt der Menschen und ihre Erlebnisse darzustellen.

Um in literarischen Kunstwerken typisches Leben umfassend und tiefgründig zu schildern, muß man Wesen und Erscheinungen dieses Lebens klar im Auge behalten. Nur wenn das im Werk zu beschreibende Leben die Besonderheiten der Zeit und das Wesen der Gesellschaft ausdrückt, kann man es als typisch bezeichnen. Ein Leben, das nicht gesellschaftliche und geschichtliche Merkmale ausdrückt, ist kein typisches Leben, mag es auch noch so interessant und eindrucksvoll sein.

Unter dem Vorwand, ein fröhliches Leben der Menschen unserer Zeit zu beschreiben, zeigen manche Schriftsteller lächerliche Anomalien und Mißgestalten. Wenn man Lachen erregen und seine Leser belustigen will, muß dem das Wesen des Lebens zugrunde liegen, man darf es nicht aus Vulgärem und Niedrigem herausschinden wollen.

Unsere Literatur und Kunst muß auf jeden Fall das gesunde, revolutionäre Leben widerspiegeln. Nur solch ein Werk vermag zur revolutionären Erziehung beizutragen. Eine derartige Lebensschilderung darf nicht monoton heruntergeleiert werden. Das Wesen des Lebens und die Zeichen der Zeit kommen nicht nur im politischen Wirken der Menschen zum Ausdruck, sondern auch im wirtschaftlichen, kulturellen und moralischen Bereich. Deshalb muß man das Wesentliche auf allen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens herausarbeiten.

Die Besonderheiten der Zeit und der Gesellschaftsordnung drücken sich anschaulich in der Lebensweise. Wenn man das Leben

unseres Volkes in der sozialistischen Gesellschaft wahrheitsgetreu schildern will, muß man die Darstellung aus ihrer Lebensweise schöpfen.

Die Lebensweise, die Art und Weise des Lebens und des Wirkens des Menschen, des gesellschaftlichen Wesens, ist abhängig von der Gesellschaftsordnung und vom Stand des Bewußtseins der Menschen. In der sozialistischen Gesellschaft sind alle Werktätigen Herren des Landes, sie arbeiten gemeinsam und leben in Eintracht. In unserer Gesellschaft ist es natürlicher Brauch, daß alle Werktätigen das staatliche und gesellschaftliche Eigentum gemeinsam verwalten, pfleglich und liebevoll damit umgehen, die öffentliche Ordnung bewußt einhalten, sich gegenseitig helfen und einander beflügeln. Das eben ist die neue Lebensweise, sie beruht auf der sozialistischen Ordnung, in der die Produktionsmittel vergesellschaftet sind und die Geschlossenheit und Zusammenarbeit zwischen der Arbeiterklasse, den Genossenschaftsbauern und den werktätigen Intellektuellen die sozialen Verhältnisse charakterisieren.

Der zielbewußte Kampf der Partei für die Umgestaltung der ganzen Gesellschaft nach dem Vorbild der Arbeiterklasse führt dazu, daß in unserer Gesellschaft die sozialistische Lebensweise immer schneller und allseitiger Fuß faßt. Deshalb ist es Aufgabe der Literatur und Kunst, für das Wesen der sozialistischen Gesellschaft und für ihre schöne und edle Lebensweise Beispiele zu schaffen, sie zu verallgemeinern und dadurch zur Revolutionierung der ganzen Gesellschaft und zu ihrer Umgestaltung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse beizutragen.

Ebenso ist es notwendig, in der Literatur und Kunst große Aufmerksamkeit darauf zu richten, das edle und schöne Leben des Volkes gemäß den Forderungen der Zeit genau wiederzugeben.

Die Schriftsteller und Kunstschaffenden sind verpflichtet, das unserem Volk eigene schöne Leben wahrheitsgetreu nachzuzeichnen und dabei ihre Kräfte dafür einzusetzen, das schlichte und kulturvolle Leben der wahren Patrioten, der Kommunisten, zu schildern, die sich in Geschichte, Geographie und

in dem kulturellen Erbe des eigenen Landes gut auskennen, sie behüten und sich aufopferungsvoll dem Kampf für das Gedeihen der Heimat und der Nation widmen.

Das Leben der Nation muß man so darstellen, daß es bei den Menschen Nationalstolz und nationale Würde weckt und daß der sozialistische Patriotismus Wurzeln schlägt. Wenn man ein Leben aus der Vergangenheit beschreibt, in dem nationale Traditionen stark zum Ausdruck kommen, muß man auf Geschichtstreue und zugleich auf die Prinzipien der Modernität achten.

Das frühere Leben darf in seiner Schilderung nicht verändert werden. Wenn man das tut und sich dabei darauf beruft, das sei erforderlich, um es den Gedanken, Gefühlen und Neigungen der heutigen Menschen anzupassen, entstellt man die geschichtlichen Wahrheiten. Anstatt dessen muß man das Progressive und Schöne aus dieser Zeit aufdecken und übernehmen, wenn sich das für unser Volk lohnt. Dabei darf man sich aber keineswegs darauf beschränken, das frühere Leben als angeblichen Kontrast zu schildern und dies an den typischen nationalen Sitten und Gebräuchen aufzuhängen.

Auch urtümliche Sitten und Bräuche unterliegen nach Zeit und gesellschaftlicher Ordnung den Veränderungen, daher muß das aus der Vergangenheit heraus zu schildernde Leben dem Inhalt des neuen Werkes entsprechen. Man darf als „nationale Besonderheit“ nicht das Rückständige, Gemeine und Unwesentliche übernehmen, sonst dient man nur der Restauration. Ebensowenig darf man fremde Lebensweisen ins Werk einbeziehen, die der Mentalität und dem Wesen der Koreaner nicht entsprechen. Eine solche Vermischung hätte ernste Folgen, sie würde Geschichte und Lebensweise verfälschen, die nationale Mentalität trüben und das nationale Selbstbewußtsein lähmen.

Ein Kunstwerk muß das Leben gedankenreich und zugleich künstlerisch eindrucksvoll schildern. Eine unkünstlerische Darstellung eines an sich eindrucksvollen und bedeutenden Lebens verfehlt ihren Sinn.

Ein dem Jongja des Werkes entsprechendes Leben ist richtig

auszuwählen und natürlich zu zeigen. Berührt man dabei Lebensbereiche, die mit dem Jongja nicht übereinstimmen, kann man den roten Faden der Erzählung nicht finden und seinen Schwerpunkt nicht erfassen.

Es gab einmal ein Werk, das den Kampf des Volkes während des zeitweiligen Rückzuges im Vaterländischen Befreiungskrieg[3] behandelte. Dabei war das literarische Konzept von Anfang an nicht auf die Entwicklung des Jongja konzentriert, sondern man richtete die Aufmerksamkeit nur darauf, die Windungen und Wechselfälle im Schicksal des Ehepaares, der Helden des Werkes, zu schildern, was sie seinerzeit bei der Knechtsarbeit erlitten und wie sie heute für die Verteidigung ihres glücklichen Lebens kämpfen. Dabei versäumte man, die Organisation der Partisanenabteilungen, die Erbeutung von Waffen, die Tätigkeit der illegalen Organisationen, die Verbindungen mit dem Hauptquartier und andere vielfältige und wichtige Lebensbereiche zu zeigen. Das aber wäre für die Einstellung der Menschen zum Krieg, für die Vermittlung von Kampfmethoden dringend notwendig gewesen. Wenn es nicht gelingt, ein dem richtig ausgewählten Jongja entsprechendes Leben zugrunde zu legen und es konzentriert zu schildern, dann kann man den roten Faden des Werkes nicht finden, und die Ideen, die der Schriftsteller abhandeln will, werden verschwommen.

Das Leben muß stets konkret und tief genug nachgezeichnet werden.

Nur dann kommt es bei den Lesern mit frischer und emotionaler Kraft an. Man muß aus den Zeitumständen, der Gesellschaftsordnung und den daraus resultierenden zwischenmenschlichen Beziehungen den Knoten schürzen und ins Detail der menschlichen Seele gehen.

Im Werk „Ein Meer von Blut“ wird das Leben einer armen Familie und die reine psychische Welt der Mutter und der anderen Familienangehörigen sehr lebensecht und gründlich dargestellt. Wir erinnern uns an eine Szene: Die Mutter, Won Nam und Kab Sun sitzen bei Tisch, auf dem für jeden nur ein knapp gefüllter Teller mit dickem Brei steht. Wie anschaulich und lebendig zeigt diese Szene

die Beziehungen dieser Menschen, ihre Gedanken und Gefühle!

Die Schilderung beginnt damit, daß der hungrige Won Nam drängelt, rasch das Essen zuzubereiten. Dann schlingt er es hastig hinunter, schaut auf den Teller der Schwester und sagt enttäuscht: „Schon aufgegessen!“ Kab Sun denkt an ihre Mutter, die immer für ihre Kinder sorgen muß und deswegen in Lumpen geht und Hunger leidet. Sie ißt deshalb nicht auf und legt das Übrige aufs Regal, um es später ihrer Mutter ans Bett zu bringen. Die Mutter verfolgte diese Handlung schweigend, ihr wird das Herz schwer, und sie wird betrübt, weil sie ihre Kinder nicht einmal satt machen kann.

In diesem ungeschminkten Lebensbild werden die Gedanken und Gefühle der Mutter, des Sohns und der Tochter und ihre herzliche Verbundenheit feinfühlig wiedergegeben. Eindrucksvoll wird gezeigt, wie sie trotz bitterer Armut und Hunger einander behüten, liebevoll helfen, sich mitreißen und standhaft und sauber leben. Das Werk „Ein Meer von Blut“ lehrt uns, daß es geboten ist, durch einfühlsame Beschreibung der Gedanken und Gefühle in den zwischenmenschlichen Beziehungen das Leben konkret zu gestalten.

Emotionen und Gefühle müssen in der Kunst klar, eindeutig und scharf herausgearbeitet werden. Je leidenschaftlicher und aktiver sie zum Ausdruck kommen, desto stärker rühren sie die Herzen. Das eben ist die Macht der Kunst, hohe Ideale in edlen Gefühlen zum Ausdruck zu bringen.

Für eine eindrucksvolle Darstellung des Lebens ist es unerläßlich, die psychische Welt der Menschen konkret zu erfassen, so wie sie in ihrem Alltag sehen, hören und erleben.

Jeder Mensch betrachtet Dinge und Vorgänge aus seinen eigenen Aspekten und von seinem Standpunkt aus. Liebe, Haß, Zustimmung, Ablehnung, Beifall, Verurteilung, alle Gedanken und Gefühle resultieren aus den Ansichten und Einstellungen der handelnden Personen zu ihren Mitmenschen und zum Leben. Das müssen die Schriftsteller scharfsinnig herausarbeiten und den seelischen Zustand der Personen, so wie er sich in ihrer Lebensführung ausdrückt, vom Klassenstandpunkt aus ausführlich

und wahrheitsgetreu schildern. Die feine seelische Motivation, so wie sie sich aus den Prozessen der Betrachtungen, Erlebnisse und Erfahrungen ergibt, macht es den Schriftstellern möglich, die Menschen und ihr Leben eindrucksvoll zu schildern.

Jede Einzelheit im Wesen des Lebens, konkret dargestellt und eindrucksvoll beschrieben, löst bei den Menschen Emotionen und Begeisterung aus.

Die Auswahl der wesentlichen und charakteristischen Lebensdetails und ihre gründliche Schilderung – da haben wir das Rezept für die knappe und klare Gestaltung der handelnden Personen und den Schlüssel für die eindrucksvolle Typisierung der Charaktere und die sinnvolle Darstellung des Lebens! So findet die komplizierte und delikate psychische Welt der Menschen lebendigen Ausdruck. Je tiefer man in die wesentlichen Details des Lebens eindringt, dorthin, wo die Gedanken und Gefühle zum Ausdruck kommen, desto anschaulicher läßt sich die psychische Welt darstellen, und daraus wird ganz konkret emotionaler Einfluß auf die Gedanken und Gefühle des Publikums ausgeübt.

Besonderheiten eines Charakters werden nur durch individuelle Schilderung eindrucksvoll und anschaulich. Jeder Mensch drückt auch im gleichen Lebensbereich seine Gedanken und Gefühle auf seine eigene Weise aus und zeigt so seinen Charakter. Unvergeßliche Charaktere kann man also gestalten, wenn die Details des Lebens bestimmter Personen richtig erfaßt und meisterhaft geschildert werden.

Versäumt man, hier ins Detail zu gehen, dann geht der echte Charakter des Werkes verloren, wer die Details vernachlässigt, beeinträchtigt in erheblichem Maße die Bedeutung seines Werkes.

Man darf in Literatur und Kunst unter keinen Umständen irgendein wertloses Leben nur um der Unterhaltung willen interessant zu machen versuchen, es beschönigen und übertreiben. Jeder Versuch, Effekte zu haschen und künstlich Spannung zu erzeugen, ist zum Scheitern verurteilt.

Es wäre auch billig, wenn sich Schriftsteller an die Darstellung eines großen Ereignisses oder an eine außergewöhnliche

Persönlichkeit anhängen, nur um einmal etwas Besonderes zu leisten, vielmehr sollen sie sich auf die Schilderung des normalen Lebens in seiner großen Vielfalt orientieren. Ein künstlich konstruiertes, aufgeputztes und geschminktes Leben wird schon entstellt geboren, und in diesem Falle werden die Charaktere verschwommen, und das ganze Werk wird unglaubhaft. Übertriebene und schwülstige Darstellungen gehen an den ästhetischen Gefühlen der einfachen, kämpferischen und kulturvollen Werktätigen vorbei, sie werden zu einem Zerrbild des Lebens und haben mit einer volksverbundenen Kunst nichts gemein.

Um die Ideale im Leben unserer Werktätigen richtig zu erfassen und sie vom Standpunkt der Arbeiterklasse aus zeigen zu können, muß man den Akzent auf den revolutionären Inhalt ihres sinnvollen Lebens legen. Oberflächliche Übertreibungen im Alltag verzerren die Klassenlinie und entstellen die Zeit und die Lebensweise.

Wenn ein Schriftsteller die Volksarmee im Krieg schildert und dabei so tut, als ob sie ständig nur unter schwierigen Bedingungen hart zu kämpfen hat, während der Gegner im Luxus lebt, dann ist das zweifellos eine Klitterung. Hier zeigt sich der Klassenstandpunkt des Schriftstellers, der die ekelhaften Figuren der Söldnersoldateska, ihre Verdorbenheit, Verzweiflung, Zügellosigkeit, Ausschweifung und Brutalität zeigen und farbig und vordergründig ausmalen will. Bei der Darstellung des Feindes kommt es. aber darauf an, sein reaktionäres Wesen, seine Schwächen und die Unvermeidlichkeit seines Untergangs klar werden zu lassen. Feind ist Feind, das muß typisch und wahrheitsgemäß gezeigt werden.

Ein Schriftsteller, der die schönen und edlen geistig-moralischen Charakterzüge der Arbeiterklasse nicht erkennt und nicht selbst von Stolz auf seine Klasse erfüllt ist, findet nicht die geistig-moralische Position, um seine Figuren einzusetzen. Seine eigene Lebensgesinnung verwehrt es ihm, sie richtig zu beschreiben.

Nur wer das Leben wirklich liebt, kann ein wahrhaft revolutionäres Leben begreifen und es lebensnah und natürlich schildern.

BESTEHT DER WERT EINES MEISTERWERKES IN SEINEM UMFANG ODER IN SEINEM INHALT?

Hier stellt sich die Frage über die Wechselbeziehungen zwischen Inhalt und Form, ganz allgemein in Literatur und Kunst und im konkreten Fall bei einem Meisterwerk.

In den literarischen Kunstwerken wie ganz allgemein bei den Dingen und Erscheinungen stehen Inhalt und Form in dialektischer Beziehung zueinander. Form ohne Inhalt ist ebenso unmöglich wie Inhalt ohne Form. Der Inhalt bestimmt und bedingt die Formen, die Form folgt dem Inhalt, um ihn zum Ausdruck zu bringen.

In den Beziehungen zwischen Inhalt und Form ist der Inhalt das Bestimmende, das Entscheidende, doch darf man deswegen die Form nicht vernachlässigen. Der Inhalt kann nur durch die entsprechende Form richtig ausgedrückt werden, und eine dem Inhalt gemäße Form wirkt auf den Inhalt zurück und macht ihn lebendig.

Ein hervorragendes literarisches Kunstwerk zeichnet sich durch vollkommene Einheit von edlem Inhalt und geschickter Form aus, so entspricht es den Forderungen der Zeit und den Wünschen des Volkes. Nur ein Werk, in dem Inhalt und Form harmonisch übereinstimmen, kann die Menschen wirklich bewegen und einen gewichtigen Beitrag zur moralischen und emotionalen Erziehung leisten.

So wird die richtige Lösung der Wechselbeziehungen zwischen Inhalt und Form zur Schlüsselfrage in der realistischen Kunst. Unter dem Aspekt von Inhalt und Form war die Geschichte der Literatur und Kunst ein Prozeß ständiger Entdeckung neuer Formen und Inhalte. Der Unterschied zwischen Realismus und Formalismus manifestiert sich gerade darin, ob die Beziehungen zwischen Inhalt

und Form den Gesetzen des Lebens entsprechen oder nicht.

In der Praxis kommt es jedoch oft vor, daß diese Beziehungen im Widerspruch zu diesen Gesetzen stehen. Das aber bedeutet Formalismus. Auch die Tendenz, nur große Werke zu schreiben, ist ein Ausdruck des Formalismus, seine Anhänger klammern sich daran, nur umfangreiche Werke .großen Formats zu schreiben, und sie legen zu wenig Gewicht auf wertvollen und tiefschürfenden Inhalt.

Dafür ein Beispiel: Man schreibt ein Werk über den antijapanischen revolutionären Kampf[1] oder über den Vaterländischen Befreiungskrieg und preßt es in die Form einer Biographie oder einer Chronik, die den gesamten Ablauf von Anfang des Kampfes des Helden bis zu seinem Sieg widerspiegelt, wobei man allerlei anscheinend berühmte Episoden von hier und dort sammelt und das Werk daraus zusammensetzt. Die Tendenz, nur große Arbeiten zu schreiben, entspringt auch dem Ehrgeiz, ein Epos mit eindrucksvollem Titel in die Welt zu setzen, dabei die bedeutenden strategischen Fragen der Revolution anzureißen und durch die Einbeziehung ungewöhnlicher Ereignisse und durch ein umfangreiches Personarium sich selbst ins rechte Licht zu setzen.

Es ist falsch, in einem einzigen Film die ganze Geschichte des revolutionären Kampfes oder der Herausbildung einer revolutionären Weltanschauung in den Menschen unterbringen zu wollen. Mit einem einzigen Fakt aus der Zeit des antijapanischen revolutionären Kampfes oder des Vaterländischen Befreiungskrieges kann man durchaus eine bedeutende Arbeit schreiben, die großen Einfluß auf die revolutionäre Erziehung der Menschen hat. Wenn man in einem einzigen Werk den gesamten Prozeß des revolutionären Kampfes schildern will, so gerät man dabei unvermeidlich in die Gefahr, das Leben mechanisch darzustellen und zwar umfangreiche, aber inhaltslose Werke zu schreiben. Alle diese Tendenzen sind von der Mission der Schriftsteller weit entfernt, sie führen weg von ihrer eigentlichen Pflicht, gesellschaftlich bedeutsame Fragen zu ergründen und zur revolutionären Erziehung der Menschen beizutragen.

Damit die literarischen Kunstwerke den Menschen revolutionäres Denken einpflanzen und sie mit Kampferfahrungen und -methoden vertraut machen, müssen sie unbedingt gehaltvoll sein. Deshalb haben wir beim Spielfilm „Fünf Partisanenbrüder“ Wert darauf gelegt, nicht nur nach Formen zu suchen, sondern den Inhalt philosophisch tiefgreifend darzustellen.

Eine große Arbeit zeichnet sich nicht durch die besondere Form aus, auch hinsichtlich der Darstellungsmethode kennzeichnet nicht die typische Form das große Kunstwerk. Ob ein Werk als große Arbeit, als Meisterwerk bezeichnet werden kann, hängt ab von seinem hohen ideologischen Gehalt und von seinem künstlerischen Niveau, formale Besonderheiten sind zweitrangig.

Die wesentliche Besonderheit einer großen Arbeit liegt in der philosophischen Tiefe ihres Ideengehalts. Deshalb kann man ein Werk nur dann als eine große Arbeit bezeichnen, wenn es gesellschaftlich bedeutsame und wichtige Fragen auf einem ideologisch und künstlerisch hohen Niveau tiefgründig klärt und dadurch beachtliche Hilfe für die revolutionäre Erziehung der Menschen leistet.

Solche Meisterwerke sind die mehrteiligen Spielfilme „Ein Meer von Blut“ und „Fünf Partisanenbrüder“. Sie folgen dem Gang der geschichtlichen Ereignisse und zeigen in der Person des mit der Entwicklung des revolutionären Kampfes wachsenden Helden das Wesen der Revolution. Dazu gehört auch solch ein Werk wie der Spielfilm „Das Blumenmädchen“, der von einem einfachen Stoff ausgeht und dabei die Figur des Helden plastisch herausarbeitet. Immer wird der Wert eines Werkes nach seinem Inhalt beurteilt. Mögen in einem Werk die Ereignisse und das Leben noch so weitschweifig sein, ohne tiefen und reichen Inhalt wird kein Meisterwerk daraus. Da kann man schon eher ein Werk kleineren Umfangs mit tiefem und reichem Ideengehalt zu den Meisterwerken zählen.

„Das Blumenmädchen“ ist nicht deshalb ein Meisterwerk, weil sein Umfang groß ist. Es zeigt das Unglück und das Leid einer Knechtsfamilie, so wie man sie damals überall im koreanischen

Dorf sehen konnte. Dieses Unglück und Leid wird in der Person Kotbuns und in ihrem seelischen Zustand erschütternd dargestellt; so wird klar, daß nur die Revolution einen Ausweg zeigt. Das Werk bietet ein klassisches Beispiel dafür, wie man aus Kleinem zum Großen gelangt und wie aus dem Wachstum eines einfachen Menschen die Notwendigkeit der Revolution erkennbar wird.

Ein Schriftsteller hat die Möglichkeit, auf der Basis des Jongja und nach der Besonderheit des Stoffes aus einer langen Periode geschichtlicher Ereignisse heraus ein Meisterwerk in mehreren Teilen zu schreiben und in seinem Inhalt ein vielschichtiges Leben zu schildern; es kann ihm aber auch durch die Schilderung eines Details aus dem revolutionären Krieg oder aus dem Kampf für den Wirtschaftsaufbau ein Meisterwerk gelingen. Umfang und Form eines Meisterwerkes werden stets durch seinen Inhalt bestimmt.

Auf dem Wege zum Meisterwerk ist vor allem das Jongja auszuwählen, das einen großen Einfluß auf die Menschen ausüben kann, wenn ihm tiefe Ideen und philosophische Betrachtungen zugrunde liegen. Greift man bei der Auswahl des Jongja fehl, dann erreicht man in der Gestaltung der Ideen keine Tiefe, verfällt in Formalismus und klammert sich nur noch an den Umfang. Wenn ein Werk erscheint, das nur mit schillernden Ereignissen, einem weitschweifigen Leben und mit wunderbarer Form brilliert, aber inhaltlich nicht viel zu bieten hat, dann ging der Autor fehl in der Wahl des Jongja, und sein Schaffen entbehrt der Grundlage.

Ein Jongja mit zündenden Ideen muß man in typischen Erscheinungen erfassen, die den Charakter der Zeit und das Wesen des Lebens enthalten. Deshalb muß ein Schriftsteller die revolutionäre Hauptströmung richtig erfassen, in der das Alte, Konservative und Reaktionäre in allen Lebensbereichen zerschlagen und das Neue, Fortschrittliche und Progressive geschaffen wird.

In den literarischen Kunstwerken braucht man sich nicht nur auf die in der sozialen Revolution auftretenden Hauptfragen zu beschränken, auch mit ihnen zusammenhängende Details, die den Fortschritt beschleunigen können, sind der Schilderung wert. Aber die Hauptfragen, die typisch für den revolutionären Prozeß sind und

die Menschen mit den Erfahrungen aus dem revolutionären Kampf und mit seinen Methoden wappnen sollen, müssen immer präsent sein.

Auch als Film bearbeitete klassische Meisterwerke wie „Ein Meer von Blut“ und „Das Schicksal eines Mitglieds des Selbstschutzkorps“ stehen auf hohem künstlerischem Niveau und behandeln lebenswichtige Fragen aus dem revolutionären Kampf der Volksmassen für die Befreiung der Nation und der Klasse. Diese Arbeiten zeigen die große Wahrheit, daß Unterdrückung immer und überall Widerstand zur Folge hat und daß die unterdrückten Völker nur durch bewaffneten Kampf ihre eigene Befreiung und eine glückliche Zukunft erkämpfen können.

Die Hauptfrage in einem Meisterwerk gilt der großen revolutionären Sache der Arbeiterklasse, das ist keine Frage der Form eines Werkes, sondern seines Inhalts. Hierin liegt ein Grund dafür, daß der Wert eines Meisterwerkes nicht in seinem Umfang, sondern in seinem Inhalt besteht.

Das Hauptproblem der Revolution, das ein Meisterwerk aufgreift, kann nur an Hand eines typischen Lebens, das das Wesen der betreffenden Gesellschaft offenbart, richtig dargestellt werden. Ein Meisterwerk muß solch ein Leben vielseitig und gründlich schildern, um das Wesen der Entwicklung der Revolution und die sich daraus ergebenden Hauptfragen lebendig darzustellen.

Wenn sich der Inhalt eines Werkes ins Meisterhafte steigern soll, muß der Entwicklungsprozeß der Personen, besonders der Helden, und ihrer revolutionären Weltanschauung dem Wesen der Revolution entsprechend wahr und lebendig herausgearbeitet werden.

Die wirklichkeitsnahe Darstellung des Entwicklungsprozesses im revolutionären Kampf steht und fällt mit der Charakterisierung der handelnden Personen. So liegt das Hauptproblem im Wachstumsprozeß der Personen und in der überzeugenden Darstellung, wie sie die Wahrheiten der Revolution und die Notwendigkeit ihres Sieges mehr und mehr erkennen und dadurch mit wachsender Zuversicht am Kampf teilnehmen. Das Wesentliche

ist der Entwicklungsprozeß der revolutionären Weltanschauung des Helden. Im Zuge der Entwicklung des revolutionären Kampfes wird sich der Held dessen immer mehr bewußt werden, der Zukunft optimistisch entgegensehen und zielbewußt kämpfen. Ein wahres Meisterwerk schaffen heißt, Denken, Bewußtsein und Lebensgefühl des Helden, der sich im revolutionären Kampf weiterentwickelt, in ihm zu personifizieren und zur Aktion werden zu lassen.

Dies zeigt sich auch meisterhaft in dem Spielfilm „Fünf Partisanenbrüder". Hier wurde die Herausbildung der revolutionären Weltanschauung der Helden im Sinne des bewaffneten antijapanischen Kampfes klar und deutlich dargelegt. Hätten die Schriftsteller das Wesen der im Kampf zum Revolutionär wachsenden Helden nicht klar herausgestellt, dann könnte man nicht von einem Meisterwerk sprechen, obwohl es lange Zeit andauernde weitverzweigte Ereignisse behandelt.

Konzentrierte Darstellung – das ist einer der wichtigen Schritte zur Meisterschaft.

Es gilt, jene Kraft zu analysieren, die das Bewußtsein der Menschen entwickelt und die revolutionäre Bewegung lenkt und beschleunigt. Sonst kann das Werk weder die Herausbildung der revolutionären Weltanschauung des Helden noch die gesetzmäßige Entwicklung der Revolution erschließen, und es wird an der Aufgabe scheitern, die Menschen mit der revolutionären Ideologie auszurüsten und sie dadurch zur aktiven und bewußten Teilnahme an der revolutionären Sache zu erziehen.

Deshalb ist es wichtig, jede Person und jedes Geschehnis gründlich zu studieren, um zu gründlicher Gestaltung zu gelangen.

Umfassendes und tiefgreifendes Studium allein aber führt noch nicht zu echter Schilderung, auch dann nicht, wenn man die Ereignisse bunt durcheinander mischt, eine Anekdote nach der anderen einfügt und eine Vielzahl von Personen auftreten läßt. Manche Schriftsteller zählen ununterbrochen mechanisch auf, aber es gelingt ihnen nicht, in die Tiefen der Ereignisse und der Erlebnisse vorzudringen; ihre Werke wirken kompliziert und zerstreut, aber die Herzen bewegen sie nicht.

Damit Ereignisse und Schicksale konzentriert zum Ausdruck kommen, müssen zwischenmenschliche Beziehungen dramatisch aufeinander abgestimmt werden, muß man die Details des Alltags klar herausarbeiten, um die geistige Welt feinfühlig zu schildern. Dadurch wird der Umfang nicht aufgebläht, und trotzdem kann dabei eine ideenreiche Unterhaltung zustande kommen. Wenn man das Leben so zeigt, daß die seelischen Gemütszustände der Figuren von verschiedenen Seiten her veranschaulicht werden, kann man ohne langweilige Abhandlung eindrucksvolle Charaktere herausarbeiten. Ereignisse und Erlebnisse müssen von dramatischen Inhalten begleitet sein, weil sonst nur Umfang und Form aufgebauscht werden.

Unter Typisierung und Konzentration der Schilderung eines Geschehnisses oder Erlebnisses versteht man eine allseitige tiefgründige Gestaltung, ohne sich dabei in eine Vielzahl von Episoden zu verzetteln. So kann man anhand eines einzigen Ereignisses tiefes Gefühl zum Ausdruck bringen und reiche Kenntnisse vermitteln. Das Wesen der Schilderung besteht darin, das menschliche Leben so echt, ungekünstelt und inhaltsreich darzustellen, daß die Menschen aus persönlicher Erfahrung die verborgene tiefere Bedeutung mit ihren Sinnen aufschließen können. Konzentrierte, feine Schilderung auch einer nur kurzen Episode mit bewegendem Inhalt vermag das menschliche Herz tief zu rühren.

Ein Meisterwerk entsteht erst, wenn neben dem Inhalt auch die Form gestrafft wird. Davon, ob es gelingt, dramatisch konzentriert zu gestalten, hängt es ab, ob Sinn und Form eine Harmonie bilden oder ob man Volumen und Länge unnötig aufbläht. Man kann aber nicht sagen, daß alle Werke mit großem Umfang und hoher Seitenzahl grundsätzlich wirr und unharmonisch sind. Unter den Filmen, deren Umfang groß und deren Spieldauer lang ist, gibt es zweifellos viele Werke, die man nach Form und Inhalt harmonisch nennen kann.

Ein Schriftsteller, der dem Formalismus unterliegt, vernachlässigt den Inhalt und glaubt, sich kurz fassen zu können,

weil er nur ein kleines Ereignis schildern will.

Die Schriftsteller sollten verstehen, was ein Meisterwerk ist, und den Kampf unseres Volkes für die Revolution und den Aufbau vielseitig darstellen.

Manche Schriftsteller glauben, ein Meisterwerk nur im bewaffneten antijapanischen Kampf oder im Vaterländischen Befreiungskrieg ansiedeln zu sollen. Darüber vergessen sie ganz und gar den heutigen Kampf und das Alltagsleben unserer Werktätigen. Unsere Literatur und Kunst braucht aber Meisterwerke, die sowohl den revolutionären Kampf als auch den sozialistischen Aufbau darstellen. Nicht bloß solche Werke, die einen revolutionären Krieg oder einen Klassenkampf darstellen, können meisterhaft sein, wir brauchen nicht nur solche Meisterwerke.

Unsere Partei und unser Volk setzen auch heute die Revolution fort. Die im Bewußtsein der Menschen eingewurzelten Überbleibsel der alten Ideologie zu überwinden und sie zu wahren kommunistischen Menschen vom Juche-Typ zu erziehen, die Menschen von körperlich schwerer Arbeit zu befreien und für sie die Voraussetzungen zu schaffen, trotz leichterer und angenehmerer Arbeit mehr produzieren zu können, und die sozialistische und kommunistische Kultur aufzubauen – all dies sind schwierige, aber bedeutende revolutionäre Aufgaben. Aus der Schilderung eben dieser Prozesse können revolutionäre Meisterwerke hervorgehen.

Aber nicht nur bei Meisterwerken, sondern auch bei einfachen, aber unterhaltenden Arbeiten sind Form und Inhalt unerläßlich. Das ist eine prinzipielle Frage, die für alle literarischen Kunstwerke gilt. Auch wenn man an Hand einer kleinen Begebenheit und eines kurzen Lebensabschnitts ein Werk schreibt, ist es wichtig, den Ideengehalt gründlich und wirksam herauszuarbeiten.

Die Schriftsteller sollen nach großen Meisterwerken streben, sie dürfen sich aber nicht darauf beschränken, denn so können sie weder Werke von hohem künstlerischem und ideellem Gehalt schaffen noch den Wünschen der Leser entsprechen.

Wenn die Schriftsteller bei der Filmproduktion dazu tendieren

würden, dann kann es geschehen, daß die Regie nach Effekten hascht, riesige Massen in einem umfangreichen Szenarium einsetzen will und der Kameramann nur noch in Breitwand arbeiten möchte. Die Folge wäre Verschwendung von Arbeitskräften und finanziellen Mitteln ohne entsprechendes künstlerisches Ergebnis.

EIN FUNDIERTER HANDLUNGSABLAUF

Die Gedanken müssen klar, logisch und systematisch dargelegt werden, um Mißverständnisse zu vermeiden. Ein erfahrener Erzähler schildert streng logisch und ohne Widersprüche, er läßt es nicht zu, daß sein Publikum in Gedanken abschweift, er sorgt dafür, daß sie an seinen Lippen hängen und seine Erzählung als unumstößliche Wahrheit hinnehmen.

Ein Schriftsteller, der aus dem Leben heraus Ereignisse und Fakten dramatisch verarbeiten will, so daß sie die Herzen der Menschen bewegen, muß seinen eigenen Stil und die ihm eigentümliche Konzeption entwickeln, und das fängt schon beim Handlungsablauf an.

Ist dieser Ablauf in einem Film richtig erfaßt, so kann das Gedankengut in seiner Tiefe und das Leben wahrheitsgetreu geschildert werden.

Genosse Kim Il Sung sagte: Die Drehbuchautoren dürfen ein Tatsachenmaterial, auf dessen Grundlage sie ein Werk schreiben wollen, nicht mechanisch kopieren, sondern sie müssen die Geschehnisse und Ideen künstlerisch gestalten. Dabei lehrte er, daß ein mechanisches Abschreiben des Tatsachenmaterials den Wert eines Werkes mindern würde.

Ein Schriftsteller kann ohne einen geschickten und genau ausgearbeiteten Plan für den Handlungsablauf nicht auskommen. Man nennt die Dramatik eine „Kunst des Handlungsablaufs“. Deshalb ist es äußerst wichtig, ihn in der Filmkunst richtig

herauszuarbeiten und alle in der dramatischen Bearbeitung auftretenden Fragen dementsprechend zu regeln.

Wenn ein Schriftsteller ein bedeutendes Jongja gefunden, aber keinen entsprechenden Handlungsablauf erarbeitet hat, kann er die Ideen seines Werkes nicht klarmachen. Der Handlungsablauf ist nun einmal die Hauptsache, nach der man alle Elemente für die Darstellung in Übereinstimmung mit dem Jongja auffädeln muß, wie die im Drama auftretenden Personen, die Konflikte und Ereignisse.

Die Anforderungen an den Handlungsablauf in literarischen Kunstwerken sind streng. Ohne klaren Handlungsablauf kommt die Absicht des Schriftstellers nicht zum Tragen, die Gestalten werden unwahr, und der Ideengehalt wird verschwommen. Deshalb muß der Schriftsteller im Auge behalten, daß ihm das ganze Werk mißlingt, wenn er beim Handlungsablauf auch nur die geringste Lücke läßt.

Ein Film, dessen Handlungsablauf unharmonisch ist, kann die Zuschauer weder erschüttern noch ihr Gemüt bewegen. Der rote Faden der Geschichte muß nach der Logik des Lebens natürlich abgespult werden. Nur dann ist es möglich, die Stimmung der Zuschauer zu beeinflussen und bei ihnen in ideologischer und gefühlsmäßiger Hinsicht anzukommen. Wenn die Kunst die Menschen durch eine natürlich fließende Erzählung nicht von der Wahrheit des Lebens überzeugen kann, dann ist sie eben keine Kunst.

Der Handlungsablauf eines literarischen Kunstwerkes ist auf der Grundlage des Jongja entsprechend den Forderungen des Lebens auszuarbeiten.

Der Schriftsteller muß den Handlungsablauf seines Werkes auf das Jongja abstellen. Das Jongja ist das Fundament, bestimmt den Inhalt des Werkes und in Übereinstimmung mit ihm alle Elemente der Form. Harmonisch wie bei einem Organismus hat er auf der Grundlage des Jongja aus der Wirklichkeit das notwendige lebendige Material zu schöpfen, es zum Hauptgedanken der Geschichte zu verarbeiten und zu gliedern. Auf keinen Fall darf er

den Handlungsablauf losgelöst von den Forderungen des Jongja nach seinem subjektiven Belieben festlegen.

Manche Schriftsteller meinen, es sei möglich, ohne vorherige Entscheidung für das Jongja diese oder jene Stoffe zu sammeln und daraus einen beliebigen Handlungsablauf zu konstruieren. Wer aber glaubt, man könne nachträglich den Handlungsablauf auf das Jongja abstellen, der irrt sich gründlich.

Der Handlungsablauf eines Werkes kann nur nach dem Jongja und im Einklang mit seinen Erfordernissen bestimmt werden. Es geht darum, welche Form der Struktur nach den Erfordernissen des Jongja es ermöglicht, den Inhalt übersichtlich zu schildern. Darum muß ein Schriftsteller bestrebt sein, eine Struktur aufzuspüren, die es ermöglicht, das Jongja anschaulich hervorzuheben.

Eine Struktur, die das Jongja im vielfältigen und reich gefächerten Leben immer breiter und tiefer aufzugreifen hat und der Logik des Lebens entspricht, ist der einzige Weg, den ideologischen Kern eines Werkes wahrheitsgetreu zu zeigen. Grundlage des Handlungsablaufs sind die Ereignisse und die daraus resultierenden zwischenmenschlichen Beziehungen. Ihre Entwicklung muß der Logik des Lebens entsprechen, nur dann kann der ideologische Gehalt des Werkes klar zutage treten.

Jedes literarische Kunstwerk ist anders und muß nach seiner Eigenart strukturiert werden. Jedes Werk hat ein anderes Jongja, also ein anderes Thema, darum muß sowohl sein Gegenstand als auch das in ihm darzustellende Leben unterschiedliche Formen haben. Deshalb ist es ausgeschlossen, daß der Handlungsablauf verschiedener Werke gleich sein kann.

Der Schriftsteller darf sich nicht an fertige Formen klammern, sondern muß jedesmal einen neuen Handlungsablauf erfinden.

In der Literatur und Kunst gibt es einige geschichtlich entstandene Strukturformen. Die Schlußfolgerung, daß die vorhandenen Formen bereits durch die Praxis verbessert wurden, sollte nicht als ideal verabsolutiert werden. Mit der Änderung der Zeit und Gesellschaft und mit der Entwicklung des künstlerischen Denkvermögens der Menschen werden diese Formen unablässig

entwickelt und bereichert. Die Schriftsteller müssen die im geschichtlichen Prozeß gewachsenen Formen so anwenden, daß sie das Leben wahrheitsgetreu wiedergeben und dem Geschmack der Zeit entsprechen; andererseits sollten sie ständig solche neue Formen finden und vervollkommnen, die der sich entwickelnden Wirklichkeit und dem Wesen der revolutionären Kunst entsprechen.

Der Handlungsablauf muß folgerichtig, konsequent und harmonisch sein, dazu müssen alle Elemente, aus denen sich die Handlung zusammensetzt, lückenlos aufeinander abgestimmt sein. In den Beziehungen zwischen den handelnden Personen muß alles dem Helden und seiner Charakteristik deutlich untergeordnet sein. Was die Konflikte betrifft, so hängen alle Nebenkonflikte vom Hauptkonflikt ab, alle Nebenlinien sind der Hauptlinie untergeordnet. So fließen alle Elemente im Grundsujet und der Hauptidee zusammen.

Hierbei kommt es vor allem darauf an, die Rollen so klug zu besetzen, daß jede Person lebendig wirkt, aber trotzdem der Charakterisierung des Hauptheldens dient.

Im dramatischen Handlungsablauf sind die zwischenmenschlichen Beziehungen die Hauptsache. So wird der Inhalt eines Werkes zur künstlerischen Aussage, und so können die wichtigsten sozialen Widersprüche richtig zum Ausdruck gebracht werden. Dadurch werden auch das Ineinandergreifen und die Vielschichtigkeit der Struktur bestimmt.

Damit die Personen dramatisch in den Inhalt der Geschichte verflochten werden, muß jede Figur eine klare darstellerische Aufgabe haben und in der Handlung ihren Platz finden, und alle Personen müssen im Dienste des Sujets und der Ideen in einen einheitlichen Handlungsstrom zusammenfließen. So bedeutsam einzelne Personen und Geschehnisse auch wirken mögen, wenn ihre Position und gestalterische Aufgabe im Handlungsablauf nicht klar sind, verlieren sie jeden Wert.

Im Handlungsablauf soll der Held die anderen Personen miteinander verbinden und mitreißen, dabei muß er selbst stets im Mittelpunkt stehen. Von der exakten Charakteristik des Helden

hängt es ab, ob die zwischenmenschlichen Beziehungen klar und vielseitig in Erscheinung treten.

Es muß gewährleistet werden, daß der Held bei der Lösung des Hauptproblems aktiv wird und auch in den Beziehungen zu den anderen Personen den Mittelpunkt bildet, so daß alle seinem Handeln folgen. Wenn der Held nicht auf seinem Platz ist und seine Rolle nicht erfüllt, werden die Handlungslinien der anderen Personen hervorgehoben.

Position und Rolle des Helden werden dadurch bestimmt, wie aktiv und wirksam er zur Lösung des Problems beiträgt. Wenn die anderen Figuren mit den durch die Rolle des Helden bestimmten Ereignissen verwoben werden, können sie auch allein und ohne den Auftritt des Helden zu Dialog und Aktion kommen, weil der Held, obwohl abwesend, immer durchscheinen wird. In entscheidenden Phasen aber muß der Held stets persönlich agieren, so kann er wirken und Eindruck machen.

Auch eine noch so sympathische Nebenfigur muß unbedingt der Person des Helden untergeordnet sein, sonst wird die Geschichte unübersichtlich und verliert ihre Richtung. Von Bedeutung sind Nebenfiguren dann, wenn sie ihre dramatische Aufgabe erfüllen, die Linie des Helden zu stützen und der Handlung Breite zu geben. Alle handelnden Personen sind jede für sich von eigener Art, aber sie dürfen nicht vernachlässigt werden, sondern müssen leicht verständlich sein.

Ganz entscheidend ist auch die Anordnung der Charaktere, es darf keine Leerstellen geben, aber ähnliche Charaktere dürfen auch nicht doppelt erscheinen. Diesen oder jenen Klassen oder Schichten angehörende typische Charaktere sind entsprechend dem Inhalt des Werkes auszuwählen und ihre Beziehungen politisch wirksam zu gestalten. So können sie die lebendige Grundlage für Sujet und Idee des Werkes werden.

Wenn man die Auswahl der auftretenden Personen nur als Mittel für Spannung und Effekte betrachtet und die Beziehungen zwischen ihnen nur für eindrucksvolle Episoden verwendet, dann stehen sie außerhalb der folgerichtigen Entwicklung und tragen zur konkreten

Darstellung des Ideengehalts nur wenig bei.

Alle wichtigen Personen müssen miteinander in Verbindung stehen, und auch die Personen, die Gegensätze und Konflikte verkörpern, müssen gut durchdacht werden.

Lücken in der Besetzung sind ebenso negativ wie der Auftritt unnötiger Figuren, sie sind schädlich für die Gestaltung. Manche Schriftsteller behaupten, daß solche Personen für die oder jene Szene wichtig und attraktiv seien, sie lassen dabei mehrere Personen von gleichem Charakter wiederholt auftreten und trennen so unnötigerweise Rollen, die man zusammenlegen könnte. Damit erhöhen sie aber nur die Zahl der auftretenden Personen, und dabei werden gewöhnlich die Hauptpersonen beiseite geschoben, so daß sie ihre Aufgabe nicht erfüllen können. Dies alles nicht um attraktiver Charaktere willen, sondern nur, um Vorteile aus der hohen Personenzahl zu ziehen. Auf diese Weise verwirrt man die Erzählung, der Handlungsablauf wird unharmonisch, und der Brennpunkt des Problems, der Kern der Idee, verschwimmt.

Im Drama schürzt sich der Knoten im Gang der Ereignisse aus den Beziehungen zwischen den handelnden Personen. Dies ist untrennbar miteinander verwoben, und im Mittelpunkt des dramatischen Handlungsablaufs steht der Hauptgedanke der Geschichte, die Fabel, die aus den gegenseitigen Beziehungen erwächst, sich entwickelt und zu Höhepunkt und Schluß geführt wird. Ohne völlige Klarheit der Fabel gibt es auch keinen harmonischen Handlungsablauf. Es gibt manche Werke, deren Inhalt unklar und verschwommen ist. Sucht man den Grund hierfür, so findet man ihn meistens darin, daß der rote Faden nicht exakt erfaßt ist. Eben darum wird es unmöglich, einen interessanten und klaren Lebensprozeß zu zeigen.

Bei einer Filmvorführung rauschen die einzelnen Szenen schnell vorüber. Wenn man eine von ihnen nicht verstanden hat, wird man auch am Ende der Vorführung nichts begreifen. Wenn sich der Hauptgedanke der Erzählung nicht scharf abhebt, dann entsteht ein nebuloses Unverständnis, man verläßt das Kino und ist über den Inhalt nicht klar. Es ist ein prinzipielles Gebot, das Sujet

harmonisch darzustellen.

Das Sujet umfaßt allgemeine Etappen: die Entstehung und Entfaltung der Geschehnisse, ein neuer Sprung, der Höhepunkt und die Lösung. Das ist unerläßlich für einen in sich geschlossenen Handlungsablauf. Zwingende Logik der Entwicklung der Geschehnisse wird nur dann erreicht, wenn die Schriftsteller die wesentlichsten Kettenglieder, die eine innere Verbindung des Lebens bilden, aufspüren und aufeinander abstimmen.

Bei der Erzählung kann man sich nicht mit allen Ereignissen und Episoden bis zum Schluß befassen. Man muß das Hauptgeschehen, das verschiedene Nebensachen, Episoden, Details organisch miteinander verflicht und führt, herausarbeiten, damit sich bei der Strukturierung ein Schwerpunkt bilden läßt und der Hauptinhalt in den Vordergrund rückt.

Für sinnlose und unnötige Geschehnisse, Episoden und Einzelheiten ist dabei kein Platz, sie sind nur überflüssige Anhängsel. Auch wenn ein Schriftsteller einen Sack voll interessanter Geschichten im Kopf hat, die sich aber nicht dazu eignen, dramatisch erzählt zu werden und typische Charaktere zu prägen, dann sind sie für die Katze. Episoden aus dem Leben müssen den ihnen zustehenden Platz einnehmen, nur so können sie dazu beitragen, Charaktere herauszuarbeiten, Geschehnisse zu entwickeln und das Thema und die Ideen wirksam zu machen.

Manche Schriftsteller pflegen einige interessante Episoden geschickt ins Werk hineinzumogeln und damit die Geschichte irgendwie zu verzieren, aber was willkürlich ohne Beachtung der Ereignisse und Charaktere nur um der Unterhaltung willen einbezogen wurde, geht meist im Zuge der Bearbeitung spurlos unter. Deshalb muß man wohl überlegen, wenn es darum geht, Episoden nur deswegen einzufügen, weil das Sujet nicht recht ineinander greift und weil es Lücken gibt.

Die Fabel muß ständig entfaltet und von dramatischer Spannung getragen werden. Die Methode, dem Strom der Geschichte emotionale Glanzlichter aufzusetzen und das Publikum von Spannung zu Spannung zu führen, setzt einen klaren

Handlungsablauf voraus.

Spannung und Anteilnahme am Kunstwerk entstehen erst, wenn das Publikum eine tiefe Sympathie gegenüber dem Helden erfaßt hat, wenn Neugier und Erwartung auf den weiteren Gang der Ereignisse und der Wunsch geweckt worden ist, ein neues, bedeutendes und interessantes Schicksal mitzuerleben. In der Kunst müssen Spannung und Emotion dem Zweck dienen, in den Menschen das Verständnis für das Leben zu steigern und sie tief zu beeindrucken.

Im Prozeß der unablässigen Änderung und Entwicklung des Lebens gibt es logische Gesetzmäßigkeiten, nach denen Ursache und Wirkung aufeinanderfolgen und neue Ursachen neue Wirkungen bedingen. Die wesentliche Entwicklungslinie dieser logischen Verbindungen muß gefunden werden, alle sie verschleiernden oder abschwächenden Elemente muß man streichen und der Hauptlinie folgen; wenn man dann noch intensiv und konzentriert gestaltet, werden sich die Menschen vom Strom des Lebens mitreißen lassen.

Man muß auch die psychologischen Besonderheiten der Menschen berücksichtigen und darf nicht versuchen, nur im Ablauf der Ereignisse dem Publikum eine Gänsehaut nach der anderen zu verpassen und sie von Spannung zu Spannung zu jagen. Das ist nicht möglich und auch nicht notwendig.

Die Handlung eines Films darf nicht durch den Ablauf der Ereignisse bestimmt sein, sondern durch den der Gefühle.

Gedanken und Gefühle der Personen manifestieren sich im Geschehen und im Leben, deshalb ist es wichtig, diesen Gemütszustand klar zu erfassen und sich bei der Darstellung darauf zu orientieren. Im Handlungsablauf den Gefühlsfluß zu berücksichtigen ist unerläßlich, nicht nur um den Gefühlen der handelnden Personen richtig zu folgen, sondern auch um die Emotionen des Publikums anzusprechen.

Im Handlungsablauf muß man das Leben, das Gefühle erweckt, eingehend schildern und die Prozesse, in denen Erlebnisse zu Emotionen und zum gesprochenen Wort werden, mit großem

Fingerspitzengefühl und Takt veranschaulichen. Ein sinnvolles Leben aufzuspüren, der reichen und wechselhaften Gefühlswelt der Personen auf den Grund zu gehen und so das Publikum in emotionale Hochstimmung zu versetzen – das ist ein wichtiges Glied im Handlungsablauf.

Der Ablauf der Ereignisse und der Ablauf der Gefühle müssen übereinstimmen. Die Gefühle der Personen und des Publikums entstehen synchron auf der Grundlage ein und derselben Geschehnisse, kreuzen und verflechten sich miteinander. Die Gefühle der Personen, die sich im Handeln ausdrücken und so dem Publikum übermittelt werden, müssen der Entwicklung der Ereignisse logisch entsprechen und mit dem gesamten Fluß eine Harmonie bilden. Nur dann können die Menschen in die Welt des Werkes einbezogen werden.

Die Situation und die Bedingungen, aus denen heraus das Lebensgefühl der Personen erwächst, müssen genügend gereift sein, die wichtigsten Handlungen geschehen sein und bestimmte Gefühle ihren Ausdruck gefunden haben, ehe die Hauptszene eintritt oder die Ereignisse enden, sonst wird der Gefühlsstrom der handelnden Personen unterbrochen und geht die Anteilnahme des Publikums verloren. Eine trockene Geschichte ohne Gefühle kann zwar logische Anstöße geben, aber die Anteilnahme der Menschen erweckt sie nicht.

Ein Film muß die im komplizierten Leben ablaufenden Geschehnisse und die daraus resultierenden Gefühle ungezwungen und so kurz und knapp wie möglich gestalten. Um die Besonderheiten des Films zu zeigen, muß man den Schwerpunkt der Handlung verdichten und konzentrieren. Die einzelnen Geschehnisse und Episoden mögen wertvoll sein, werden sie jedoch nicht dramatisch gezeichnet, so haben sie keine Bedeutung.

In großen Werken, in denen viele wichtige Personen auftreten und die Geschehnisse viele Bereiche in gefächerter Breite umfassen, muß die Hauptrichtung der Geschichte deutlich werden, nebensächliche Episoden muß man dieser Hauptrichtung unterordnen; alles, was Verwirrung und Unordnung schafft, ist

wegzulassen.

Auch ein Werk, das keine komplizierten Geschehnisse, sondern nur eine einfache Fabel behandelt, kann je nach seiner Struktur einen kurzen, aber inhaltsreichen oder auch einen unverständlichen Film ergeben.

Fähige Autoren legen ihrem Handlungsablauf eine inhaltsreiche und amüsante Fabel als Hauptstoff zugrunde. In diesem Rahmen gibt es weitere bedeutsame Ereignisse und reizvolle Episoden. Wenn diese aber nicht sorgfältig auf den Hauptinhalt des Werkes abgestellt werden, wird der Handlungsablauf zerrissen. Da ist es schon besser, solche Geschichten in den Papierkorb zu werfen. Im schlimmsten Falle entschließt sich der Arzt zur Operation. Das verursacht Schmerzen, und die Rekonvaleszenz dauert lange, darum ist Vorbeugung besser. Es kann schon passieren, daß etwas, was man zunächst als positiv, wertvoll und schön erachtet hat, im Handlungsablauf überflüssig wird. Man muß es eliminieren, aber dabei streng darauf achten, daß nicht zugleich ein wichtiges Ereignis verlorengeht, sonst wird das Sujet unklar und wird der Handlungsablauf gestört. So stößt der Autor auf die Folgen seiner mangelhaften Erarbeitung des Handlungsablaufes und verschwendet viel Zeit für Korrekturen. Das bringt das Filmstudio in Schwierigkeiten und sollte darum vermieden werden.

KONFLIKTE NACH DEN GESETZEN DES KLASSENKAMPFES LÖSEN

Schriftsteller und Kritiker sehen meist im Konflikt das Schwierigste der Probleme. Beim Studium der Juche-Ansichten des Genossen Kim II Sung über Literatur und Kunst wurde einmal die Frage gestellt, wo die Konflikte im Spielfilm „Es gibt nichts Beneidenswertes in der Welt“ lägen. Wie soll man das analysieren? Da zeigt sich, daß man das Wesen der Konflikte nicht erfaßt hat.

In diesem Film gibt es kein konkretes Feindbild für den Helden, und daraus entstehen auch keine greifbaren negativen Figuren. Das bringt manchen Zweifel.

Wenn man Konflikte richtig begreifen will, dann muß man das Leben verstehen, und dafür muß man wiederum die Gesetze des Klassenkampfes kennen. Konflikte in der Kunst spiegeln den Klassenkampf im Leben. Klassenwidersprüche und ideologische Gegensätze und Kämpfe bilden die Grundlage für die Darstellung der Konflikte in der Kunst. Diese Konflikte beruhen auf Klassenauseinandersetzungen. Nur wenn man das richtig wiedergibt, ist es möglich, die Gesetzmäßigkeit der geschichtlichen Entwicklung und die Wahrheit im Leben zu veranschaulichen.

Unsere Revolution ist ein Kampf gegen das Alte in jeder Form und für das Neue, Kampf zwischen dem Fortschrittlichen und Konservativen, dem Aktiven und Passiven, dem Kollektivismus und Individualismus und damit Kampf zwischen dem Neuen und dem Alten, zwischen dem Sozialismus und Kapitalismus. Diese Auseinandersetzungen nehmen in allen Bereichen der Politik und Wirtschaft, der Kultur und Moral ständig an Schärfe zu.

Da der Inhalt des revolutionären Kampfes in der Wirklichkeit vielfältig und vielgestaltig ist, müssen auch die künstlerisch dargestellten Konflikte ebenso vielseitig sein, die den Klassenkampf an Hand eines konkreten Lebens wiedergeben.

Die Konflikte in den Werken sind in ihrem Charakter und Inhalt, in ihrer Form und ihrer Entfaltung sehr vielfältig. Die sozialen Widersprüche, ihre Veränderung in jeder Entwicklungsetappe der Revolution und die unterschiedlichen Kampfformen und -methoden prägen die künstlerische Darstellung der Konflikte.

Aber so vielfältig die Konflikte auch sein mögen, das ist eben ihr Wesen, denn sie spiegeln die Vielfalt des Klassenkampfes wider, und die Vielfalt der künstlerischen Konflikte ist dadurch bedingt. Sie basiert auf der Vielfalt des Klassenkampfes und ist von dessen Prinzipien erfüllt. Darum müssen Konflikte, so vielfältig, kompliziert und widerspruchsvoll sie auch sein mögen, nach den Gesetzmäßigkeiten des Klassenkampfes gelöst werden.

Eine solche Lösung verstärkt die sozialen Funktionen der revolutionären Literatur und Kunst. Die im Werk den Klassenkampf ausdrückenden Konflikte zeigen unmittelbar das Wesen und die Richtigkeit der Massen- und Klassenlinie der Partei und ihre große Vitalität. Die richtige Lösung des Konflikts bringt den Menschen die Gesetze der Gesellschaftsentwicklung und die Notwendigkeit des Sieges des Sozialismus und Kommunismus klar zum Bewußtsein und zeigt anschaulich die Richtigkeit und Lebenskraft der Klassen- und Massenlinie, an die sich unsere Partei in der Revolution und beim Aufbau konsequent hält.

Die Konflikte haben eine große Bedeutung dafür, das Leben wahrheitsgetreu zu widerspiegeln und das Wesen des revolutionären Kampfes tiefgreifend darzustellen. Das Leben ist die Aktivität der Menschen für ihre Ideale und Ziele, und es wird damit unvermeidlich zum Kampf aus dem Gegensatz und Konflikt zwischen den Klassen. Der Widerspruch zwischen den Interessen der Ausbeuter- und der ausgebeuteten Klasse sowie der Gegensatz zwischen der sozialistischen und der bürgerlichen Ideologie manifestieren sich im täglichen Leben, daher bilden die Konflikte den Hauptinhalt des im Werk darzustellenden Lebens, und ihre Echtheit garantiert die Wahrhaftigkeit der Wiedergabe.

In den Werken, die in einer dramatischen Form das Leben wider spiegeln, verknüpfen sich die Beziehungen der Personen auf der Grundlage der Konflikte, und dementsprechend wird dabei der Hauptinhalt der Geschichte entwickelt. In der dramatischen Kunst erwächst der Handlungsablauf aus der Verflechtung der Konflikte. Auf ihrer richtigen Erfassung und schließlichen Lösung beruht die Echtheit der Charaktere, und ihre Beziehungen und der Hauptinhalt der Fabel können ganz natürlich geschildert werden.

Die richtige Lösung der Konflikte muß den Kampfformen und -methoden und den Besonderheiten der Widersprüche und den sozialhistorischen Bedingungen entsprechen.

Der Klassenkampf ändert und entwickelt sich unaufhörlich, und er zieht entsprechend die Änderung der Charaktere, des Inhalts der Klassenwidersprüche und der Formen und Methoden des

Klassenkampfes nach sich. Sein Charakter wird dadurch bestimmt, auf welchem Widerspruch er basiert. Seine Formen und Methoden werden nach seinem Charakter und Ziel und nach den konkreten sozialhistorischen Verhältnissen bestimmt. Deshalb müssen die Konflikte im Werk und ihre Lösung auch der Änderung und Entwicklung des Klassenkampfes entsprechen.

Der Charakter der Widersprüche gemäß dem Wesen der sozialen Verhältnisse muß vor allem geklärt werden, um die Frage des Konflikts richtig lösen zu können. In der Ausbeutergesellschaft stehen der antagonistische Gegensatz und der Kampf zwischen den Ausbeutern und den Ausgebeuteten, den herrschenden und den beherrschten Klassen im Vordergrund. Die Konflikte aus diesen sozialen Verhältnissen geben den literarischen Kunstwerken den antagonistischen Charakter. In der sozialistischen Gesellschaft jedoch, wo es keine Ausbeuterklasse gibt, sind kameradschaftliche Zusammenarbeit und Geschlossenheit der Arbeiterklasse, der Genossenschaftsbauern und der werktätigen Intelligenz die Grundlage der gesellschaftlichen Verhältnisse, darum haben hier die künstlerischen Konflikte keinen antagonistischen Charakter. So müssen die künstlerischen Konflikte dem Charakter der von ihnen gezeigten gesellschaftlichen Verhältnisse genau entsprechen, dann stimmen sie mit der Gesetzmäßigkeit der gesellschaftlichen Entwicklung überein.

Eine richtige Lösung der Konflikte in der Kunst ermöglicht es auch, das Wesen der gesellschaftlichen Ordnung und die Gesetzmäßigkeit der Entwicklung des Lebens echt auszudrücken und den Menschen klare Kenntnisse vom Prinzip und von der Methode des Klassenkampfes zu vermitteln.

Die künstlerischen Konflikte, die in antagonistischen sozialen Verhältnissen angesiedelt sind, werden von Anfang an immer schärfer. Sie fallen ins Extrem und enden schließlich im Zusammenbruch. Künstlerische Konflikte aus dem Leben der Werktätigen in der sozialistischen Gesellschaft dürfen nicht diese Tendenzen aufweisen, sondern sie münden in einer Phase, in der das Negative überwunden und die kameradschaftliche

Geschlossenheit verstärkt wird.

Wenn man unter dem Vorwand, den Kampf für die Überwindung der Rudimente der alten Ideologie im Bewußtsein sozialistischer Menschen darzustellen, Methoden anwendet, mit denen man antagonistische Elemente unterdrückt, dann kann man den Menschen keine klaren Kenntnisse vom Klassenkampf vermitteln, sondern man wird eine Atmosphäre der Unruhe in die Gesellschaft tragen und die Einheit und Geschlossenheit der Werktätigen gefährden. Wenn man bei der Darstellung des Kampfes gegen die feindlichen Elemente den Klassencharakter nicht klar herausarbeitet, dann lahmt man das Klassenbewußtsein der Menschen, ermutigt die reaktionären Elemente und fügt den revolutionären Kräften großen Schaden zu.

Man muß die wesentlichen Widersprüche im Rahmen der sozialen Verhältnisse klar bestimmen und die Frage der Beziehungen zwischen dem Positiven und Negativen im Zuge der Konflikte richtig lösen.

Wenn ein Schriftsteller die nationalen und klassenmäßigen Widersprüche des koreanischen Volkes aus der Zeit der Kolonialherrschaft des japanischen Imperialismus schildert oder den Kampf der südkoreanischen Bevölkerung gegen die USA und für die Rettung des Landes behandelt, dann muß er die Konflikte natürlich je nach dem Jongja auf das Thema abstellen; er kann aber nicht umhin, die Aggressoren an den Pranger zu stellen und dabei die mit ihnen im Bündnis stehenden Kompradorenbourgeois und Gutsbesitzer zu bekämpfen, die dem Feinde die Wege ebnen, das Land verkaufen und die nationalen Interessen opfern. Hierbei zeigen sich die nationalen und klassenmäßigen Widersprüche am schärfsten. Weil die Beziehung zwischen der nationalen Bourgeoisie und den Arbeitern eine solche zwischen Ausbeutern und Ausgebeuteten ist, muß sie einen antagonistischen Charakter haben. Im Kampf für die nationale Befreiung gegen die Aggressoren ist die Kompradorenbourgeoisie ein echter Gegner, die nationale Bourgeoisie dagegen steht an der Seite der Revolution. Zwar ist sie hinsichtlich ihres klassenmäßigen Widerspruchs

antagonistisch, im Kampf für die Lösung nationaler Widersprüche darf man die nationale Bourgeoisie aber nicht einfach als Feind der Revolution abstempeln und bekämpfen.

Während der sozialistischen Revolution wandeln sich natürlich diese Widersprüche und die Methoden ihrer Lösung gemäß den neuen sozialhistorischen Bedingungen, weil sich entsprechend dem Wesen der sozialen Verhältnisse, der historischen Zeit und dem neuen Milieu im Zuge der Entwicklung der Revolution die wichtigsten Aspekte der Widersprüche ändern. Versäumt man in der Darstellung, dieses Gesetz des Klassenkampfes klar herauszuarbeiten, dann entstellt man die Klassenpolitik der Partei.

Je nach den sozialen Verhältnissen ändern sich Position und Rolle der positiven und negativen Figuren.

In der sozialistischen Gesellschaft gibt es weder antagonistische Klassen noch Ausbeutung und Unterdrückung, die politisch-moralische Einheit, die Geschlossenheit und die Zusammenarbeit des Volkes als Herrn des Landes in allen Bereichen sind zur Wirklichkeit geworden, und daher steht das Positive im Vordergrund. Gewiß steht dem Positiven auch das Negative gegenüber, es ist aber bereits von geringerer Bedeutung. Also müssen die Konflikte, die es natürlich auch im Leben der Werktätigen in der sozialistischen Gesellschaft gibt, vom Positiven ausgehen und so gelöst werden, daß das positive Vorbild das Negative beeinflußt und überwindet. Keinesfalls darf man bei der Schilderung der sozialistischen Wirklichkeit das Positive auf ein Nebengleis schieben und den Akzent auf das Negative legen, das hieße, die Wirklichkeit entstellen.

Im Kapitalismus nehmen die Ausbeuterklassen, die Kapitalisten, Gutsbesitzer und dergleichen, die führende Position ein, und sie unterdrücken die werktätigen Massen und beuten sie aus, obwohl diese die absolute Mehrheit ausmachen, deshalb kann in dieser Gesellschaft das Positive nicht im Vordergrund stehen. Die Tatsache, daß das Negative vorherrschend ist, bestimmt das reaktionäre Wesen der sozialen Verhältnisse im Kapitalismus. Der entscheidende Kampf der Arbeiterklasse zielt darauf, alle

überlebten, verdorbenen und negativen Erscheinungen, die in der kapitalistischen Gesellschaft herrschen, endgültig hinwegzufegen. Deshalb führt in der künstlerischen Darstellung der Konflikte in den kapitalistischen sozialen Verhältnissen die Konfrontation zwischen dem Positiven und Negativen unweigerlich zur verschärften Auseinandersetzung, zum Extremen und bis zum schließlichen Zusammenbruch.

Die Widersprüche und Gegensätze der Klassen in der Gesellschaft ändern und entwickeln sich fortwährend, und die Kampfmethoden nehmen die unterschiedlichsten Formen an. Deshalb muß sich der Autor eines Werkes darauf konzentrieren, die Beziehungen der sozialen Widersprüche richtig zu zeigen und dabei immer die wesentlichsten Konflikte herauszuheben und zu lösen. Wenn man die Haupt- und Nebenereignisse durcheinandermengt, den Hauptwiderspruch vernebelt, werden die Thematik und die Ideen des Werkes zweifelhaft, und das Bild des Lebens wird verzerrt. Wenn in die Konflikte eines Werkes viele Gegner des revolutionären Kampfes verwickelt sind, dann muß man den Hauptkonflikt fest in den Griff bekommen, der mit der zu bekämpfenden Hauptfigur in Verbindung steht.

Die Konflikte sind vom Gesichtspunkt der Arbeiterklasse aus und im Einklang mit ihrer politischen Bedeutung zu klären. Alle Widersprüche müssen vom Standpunkt der Arbeiterklasse aus betrachtet und ihren Interessen entsprechend gelöst werden. Im Sinne der Gesetzmäßigkeit der Geschichtsentwicklung ist zu beweisen, daß das Neue siegt und das Alte zugrunde geht. Was will die Arbeiterklasse durch ihren Kampf erreichen? Von diesem Gesichtspunkt aus muß man alle Fragen betrachten und entscheiden, sonst kann man die Konflikte nicht ihrer politischen Bedeutung entsprechend lösen.

Die Beziehungen zwischen dem Positiven und Negativen, die man in der sozialistischen Wirklichkeit beobachten kann, sind auch gemäß der Gesetzmäßigkeit des Klassenkampfes und mit politischem Scharfblick zu lösen. Auch der Kampf für die Überwindung der Rudimente der alten Ideologie im Bewußtsein der

sozialistischen Menschen ist erbitterter Klassenkampf, und zwar zwischen der sozialistischen und der bürgerlichen Ideologie.

Es ist möglich, daß leibliche Brüder unterschiedliche Ideen haben. Wie aus dem Spielfilm „ Bei der Apfelernte“ zu ersehen ist, tut der jüngeren Schwester das viele Fallobst leid. Um die Äpfel nicht verderben zu lassen, bemüht sie sich, daraus Apfelmus zu bereiten, um den Forderungen der Partei entsprechend die Bevölkerung damit zu versorgen. Die ältere Schwester aber kümmert sich nicht darum, sie interessiert nur ihr sorgloses Leben. Zwischen diesen beiden besteht demnach ein deutlicher ideologischer Widerspruch. Dieser Gegensatz zwischen der sozialistischen Ideologie, das Vermögen des Volkes zu bewahren und zu vermehren, und dem Egoismus und Individualismus, zuerst an sich selbst zu denken, sein persönliches Glück überzubewerten und dabei die Vergeudung des Volkseigentums in Kauf zu nehmen, ist scharfer Klassenkampf in unserer Gesellschaft, und dieser Widerspruch kann nur durch eine ideologische Auseinandersetzung gelöst werden. Deshalb ist dieser Widerspruch entsprechend der Gesetzmäßigkeit des Klassenkampfes, der sich in der sozialistischen Gesellschaft entfaltet, und auf politische Weise zu lösen.

Die Probleme sind gemäß dem Charakter und Ziel, dem Inhalt und der Form des Klassenkampfes zu lösen. Manche Schriftsteller halten die Lösung nichtantagonistischer Konflikte für schwerer, als wenn es sich um klar antagonistische Probleme handeln würde. Besonders bei der Wiedergabe des internen Kampfes der Werktätigen in der sozialistischen Gesellschaft kommt die Darstellung der negativen Personen oft zu kurz.

Man muß die Charaktere der negativen Figuren veranschaulichen und aus der sozialhistorischen Situation und der konkreten Lebenslage heraus typisieren, sonst kann man die Konflikte nicht wirklichkeitsnah lösen.

In der sozialistischen Gesellschaft sind es nur die feindlichen Elemente, die die Politik der Partei verleumden und stören, bei den anderen negativen Figuren geschieht das nicht und kann es auch

nicht dazu kommen. In unserer Gesellschaft haben diese Figuren zumeist die Überbleibsel der alten Ideologie noch nicht überwunden, oder sie finden sich in der Politik der Partei noch nicht zurecht und bleiben daher hinter der fortschreitenden Wirklichkeit zurück. Diese Leute unterscheiden sich von denen, die sich zu den Ausbeuterklassen bekennen und sich fieberhaft bemühen, die alte Ordnung wiederherzustellen. Das Negative in unserer Gesellschaft dagegen manifestiert sich in solchen Leuten, die zwar guten Willens sind, der Partei zu folgen, aber bei der Arbeit und im Leben diese oder jene Fehler machen, weil sie die Überreste der alten Ideologie noch nicht überwunden haben. Deshalb ist es grundfalsch, den Kampf gegen das nichtantagonistische Negative in unserer sozialistischen Gesellschaft so zu führen, daß man die betreffenden Personen für immer als negativ abstempelt und sie bestraft oder versetzt. Auch in den literarischen Kunstwerken sind Kampfziel nicht die negativen Personen selbst, sondern die Überreste der alten Ideologie wie Empirismus, Konservativismus und Passivität und die alten Lebensgewohnheiten. Deshalb müssen das fortschrittliche Gedankengut, der Kampf gegen die Überreste der ihm entgegenstehenden alten Ideologie und die alten Lebensgewohnheiten zum Gegenstand der Konflikte gemacht werden, und im Zuge der Lösung muß das Negative durch das Positive beeinflußt, umgeformt und die kameradschaftliche Zusammenarbeit und Geschlossenheit mehr und mehr gefestigt werden.

Unsere Partei sieht die Hauptmethode der Erziehung der Massen darin, vor allem das Positive nach Gesetzen des Klassenkampfes zu fördern und durch dessen Beispiel das Negative zu beeinflussen und zu verbessern. Diese Methode entspricht dem Wesen und den Forderungen des Klassenkampfes, so wie er sich unter den sozialistischen Werktätigen als eine Form des ideologischen Kampfes vollzieht. Diese Kampfmethode als wirksamstes Mittel schwächt das Vorgehen gegen das Negative nicht ab oder verzichtet gar darauf, sondern sie weist durch das Vorbild den Weg, aktiviert die Menschen gegen das Negative und formt sie durch Kritik um.

So lassen sich auch die Konflikte lösen.

Die Kritik in der revolutionären Literatur und Kunst muß streng, scharf und gründlich sein. Wenn man mit dieser Literatur und Kunst die Überreste der alten Ideologie im Bewußtsein der Menschen ausrotten, sie revolutionieren und nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umformen will, dann darf man die Klinge der Kritik nicht stumpf werden lassen, so etwas würde den revolutionären und kämpferischen Geist der Literatur und Kunst abschwächen. Hier geht es darum, im scharfen Kampf gegen das Negative den Sieg der neuen Ideologie zu sichern und ihre große Lebenskraft zu demonstrieren.

Bei den Widersprüchen unter den Werktätigen in der sozialistischen Gesellschaft muß man den sozialen Ursachen des Negativen auf den Grund gehen und Maßnahmen für ihre Überwindung aufzeigen. Wenn man das Negative überwinden will, darf man keineswegs einfach irgendeiner Person das Etikett „zurückgeblieben“ anhängen und sie abschreiben, man muß vielmehr die negativen Personen mitreißen, bis sie selbst ihre Fehler einsehen und den richtigen Weg einschlagen.

In den Werken, die sozialistisches Geschehen behandeln, kann man nach Jongja und Stoff anhand des positiven Lebens hervorragende Darstellungen schaffen, die das Publikum rühren.

Ein dramatischer Konflikt spiegelt die Gegensätze und Kämpfe im Leben wider; wenn man ein Leben ohne direkten Widerspruch und Kampf zwischen dem Positiven und Negativen darstellt, dann kann es keine Konflikte geben, die unmittelbare Auseinandersetzungen darstellen.

Auch in der sozialistischen Gesellschaft gibt es ernste Kämpfe gegen die von außen angreifenden Klassenfeinde, gegen die Reste der liquidierten feindlichen Klassen und gegen die Überbleibsel der alten bürgerlichen Ideologie im Bewußtsein der Werktätigen, was zu scharfen und dramatischen Konflikten führt.

In der sozialistischen Gesellschaft sind die Einheit und Geschlossenheit des Volkes die Grundlage der gesellschaftlichen Verhältnisse, und das Positive nimmt die führende Position ein. Das

Leben der edlen Menschen, die unversöhnlich gegen alles Alte und Reaktionäre kämpfen, ihr Kollektiv und ihre Kameraden lieben und für Volk und Heimat alles ihnen nur Mögliche tun, wird zum Vorbild und beeinflußt und beflügelt die Menschen. Diese veränderte Wirklichkeit verlangt in der Literatur und Kunst neue Formen der dramatischen Struktur.

Das stolze Leben der Menschen, die unter Einsatz all ihrer Kräfte und Talente arbeiten, um die Wohltaten von Partei und Heimat zu entgelten, formt das edle und schöne Bild unserer Zeit. Nur solche Schriftsteller, die in dieser Wirklichkeit stehen und das Positive voll Leidenschaft zu ihrer persönlichen Sache machen, bringen ein echtes und wahres Loblied auf das sozialistische Vaterland zustande und können ein bewegendes künstlerisches Bild der schönen Menschen unserer Zeit zeichnen.

Das Lob des Positiven in unserer sozialistischen Wirklichkeit zu fördern und zu preisen ist an sich schon ein Angriff auf das Negative und seine Kritik; Anerkennung und Verfechtung des Sozialismus bedeuten die Negierung und Kritik des Kapitalismus. Deshalb müssen die Schriftsteller in solchen Werken, in denen es nicht zum direkten Zusammenstoß zwischen dem Positiven und dem Negativen kommt, ihren brennenden Wunsch nach Darstellung der Wirklichkeit auf andere Weise zum Ausdruck bringen und ihre Ablehnung alles Negativen deutlich manifestieren.

Manche Schriftsteller und Fachleute bezweifelten die Konflikte im Spielfilm „Es gibt nichts Beneidenswertes in der Welt“. Hier sollten sie die Antwort finden.

In realistischen sozialistischen Werken kann man je nach dem Jongja und den Besonderheiten des Stoffes Konflikte darstellen oder auch nicht. Man darf aber nicht einseitig auslegen und das Negative weglassen, wenn man unsere sozialistische Wirklichkeit und das Leben der Werktätigen unserer Zeit schildern will; auch soll man bei der Darstellung des Negativen nicht auf scharfe Kritik verzichten, nur damit die Figur nicht gar zu häßlich wird. Dabei würde das Wesen des ideologischen Kampfes in der sozialistischen Gesellschaft entstellt und würden die Konflikte verwässert.

Der Schriftsteller muß die Konflikte nach dem Gesetz des Klassenkampfes lösen und sich dabei auf die Klassen- und Massenlinie der Partei stützen. Die Konflikte zeigen in den Werken direkt diese Linie. Der einzig richtige Weg zur Lösung der sozialen Widersprüche in den Werken und eine wirksame Methode zur Erziehung und zur Förderung der Erkenntnis bestehen darin, die Konflikte auf die parteipolitischen Forderungen auszurichten.

Unsere Partei analysiert die treibende Kraft und die Objekte der Revolution wissenschaftlich nach Charakter und Aufgabe, sie legt die richtige Klassen- und Massenlinie fest und verwirklicht sie. Auf diese Politik unserer Partei sollen die Schriftsteller den Schwerpunkt ihrer Konflikte ausrichten, um die Verhältnisse zwischen dem Positiven und Negativen politisch klar und eindeutig zu klären. Wenn man losgelöst von der Klassen- und Massenlinie der Partei nur ganz einfach Konflikte schafft und dabei die Klassenverhältnisse der Personen außer acht läßt, dann könnten die Klassen und Schichten, die die Revolution voranbringen sollten, wie Reaktionäre erscheinen, und umgekehrt kann es sogar dazu kommen, daß Feinde zu Verbündeten der Arbeiterklasse werden.

Beim Schaffen muß man Vorurteile und Zweideutigkeiten konsequent bekämpfen und einzig und allein auf der Grundlage der Politik der Partei die Probleme der Menschen im Sinne der Revolution lösen. In der Politik unserer Partei sind die Probleme der Menschen aller Klassen und Schichten konkret dargelegt.

Die Schriftsteller sollten alle zwischenmenschlichen Beziehungen, die sie im Leben entdeckten, in Übereinstimmung mit der revolutionären Theorie der Partei entwickeln. Nur so sind Probleme von großer sozialpolitischer Bedeutung richtig zu lösen.

JEDE SZENE MUSS DRAMATISCH SEIN

Ein Film muß in kurzer Zeit vieles inhaltsreich erzählen. Bringt

man Szenen auf die Leinwand, in denen das Leben pulsiert, dann ist die Arbeit von tiefem Inhalt und von Wert, wenn die Streifen das Wesentlichste des Lebens nicht enthalten und nur von allgemeinen Episoden berichten, wird nicht viel daraus, und man kann nur wenig lernen. Jede Szene muß einen Kern haben. Nur dann bringt das Werk tiefe und reiche Gedanken zum Ausdruck. Deshalb ist beim Schaffen große Aufmerksamkeit darauf zu richten, jede Szene, die als Grundeinheit der Gliederung eines Films gilt, harmonisch zu organisieren.

Jede Szene des Films muß dramatisch sein, das ist eine wesentliche Voraussetzung in der Filmkunst. Andernfalls kann weder eine dramatische Struktur noch eine dramatische Gestaltung zustande kommen.

Soll das Drama die Gegensätze und Kämpfe im Leben zeigen, so muß jede Szene einen Teil davon enthalten, es müssen Personen auftreten, die in Widerstreit miteinander ihre Aufgaben zu erfüllen trachten, ihre dramatischen Beziehungen müssen miteinander verknüpft werden, und ihre Entwicklung muß unablässig fließen. Auf diese Weise wird jede Szene selbst zum Drama und zu einem Grundstein für den Ausbau des Stückes.

Dabei muß man klar festlegen, was in den Mittelpunkt muß und wie man das bewerkstelligt.

Jede Szene muß eine Hauptaufgabe haben, ganz gleich, ob sie eine selbständige Bedeutung hat oder nur Kettenglied irgendeiner Episode ist. Sie muß auf der Grundlage des Jongja Thema und Ideen herausstellen. Irrt man in einer Szene in andere fremde Fragen ab, die mit der Hauptaufgabe nichts zu tun haben, dann verliert die Hauptidee der Szene ihre Klarheit und gerät die ganze Struktur des Films durcheinander. Wenn die dramatische Aufgabe der Szene über jeden Zweifel erhaben ist, dann erhält der Handlungsablauf ein Rückgrat, und Thema und Ideen des Werkes werden erkennbar.

In der Szene ist alles – sowohl Charaktere als auch Geschehnisse und Einzelheiten des Lebens – streng auf die Hauptaufgabe zu konzentrieren. Bei dem dramatischen Aufbau der Szenen bildet diese Forderung den Brennpunkt der Arbeit. Wie eine Linse das

Licht auf einen kleinen Punkt konzentriert und diesen aus der Umgebung heraushebt, so müssen auch die Elemente für die Darstellung auf die Hauptaufgabe konzentriert und erst dann ausgebaut werden. Knapp und klar muß die Struktur die Personen, die Geschehnisse und Konflikte anschaulich machen, alles zusammenfassen und die Abschnitte ihrer Entwicklung in den Szenen straff organisieren.

Die einzelnen Szenen dürfen sich aber keineswegs verselbständigen, sie müssen sich der Darlegung des ideologischen Kerns unterordnen und im Rahmen ihrer Kompetenz zur allmählichen Erweiterung des Geschehens und zur Entwicklung des Dramas beitragen. Nur so gewinnen sie Bedeutung. Die Aufgaben der Szenen dürfen nicht wiederholt und auch nicht vermindert werden, sie sind in allen Fällen neu zu stellen und müssen der Entwicklung des Dramas dienen.

Die Hauptaufgabe der Szene manifestiert sich im Handeln der Personen, das ganz klar und konsequent auf die Lösung der Hauptaufgabe ausgerichtet sein muß.

Die Aufgaben der handelnden Personen werden durch das Ziel des Kampfes um die Realisierung des eigenen Strebens bestimmt, und sie werden aus ihren dramatischen Beziehungen heraus klar sichtbar. Aus eigener Verknüpfung und Entwicklung dieser Beziehungen erwächst neues Geschehen, in dieses verwoben drückt jede Person ihren Standpunkt und ihre Stellungnahme aus, und dabei werden die Aufgaben der Szenen klar. Darum müssen die Beziehungen zwischen den Personen klar gezeichnet, ihre Standpunkte und Stellungnahmen deutlich ausgedrückt werden, um die Aufgaben der Szenen veranschaulichen zu können.

Im Zuge standhafter und zuverlässiger Einstellung der handelnden Personen zum Geschehen werden ihre dramatischen Beziehungen vertieft und verschärft. Das ist notwendig hinsichtlich der Logik der Entwicklung der Charaktere wie auch des dramatischen Entwicklungsprozesses.

Zeigen die am Anfang des Films auftretenden Personen bis in die Mitte oder bis zum Ende keine Unterschiede in ihrer

Lebensauffassung, dann wurden Thema und Ideen im dramatischen Fluß nicht tief genug herausgearbeitet. Personen, die sich nicht im dramatischen Prozeß entwickeln, sind keine lebendigen Menschen, sondern vom Schriftsteller erfundene Schemen, so kann die Szene nicht zum Leben erweckt werden.

Die Schriftsteller müssen das Geschehen in der Szene erfassen und sich vorstellen und dabei die Gedanken und Gefühle der Personen, ihren Seelenzustand und ihre Wechselbeziehungen in allen Einzelheiten durchdenken. Jede Person tritt aus einem gegebenen dramatischen Anlaß und nach einem bestimmten Motiv in der Szene auf; sie nimmt nach ihrer eigenen Gesinnung am Geschehen teil, knüpft Beziehungen mit anderen Personen an und beginnt zu handeln. Nur aus den echten Handlungen der Personen heraus wird die dramatische Aufgabe lebendig. Es muß gezeigt werden, woran die Personen denken und wie sie handeln. Je konkreter und ausführlicher dieser Prozeß veranschaulicht wird, desto lebendiger werden die Szenen.

Wenn die Personen in der jeweiligen Lage nicht nach ihrem eigenen Glauben und Wollen handeln, sondern so wie der Schriftsteller es will, dann werden ihre Gefühle unecht und lebensfremd. Ein Mensch, der nicht aus der Logik des Lebens und des Charakters heraus handelt, wird zur Marionette, dabei erklären sich die Aufgaben der Szenen nicht von selbst aus den Handlungen der Personen heraus, sondern sie werden vom Schriftsteller kommentiert und erläutert. Tut der Schriftsteller in solcher Weise der charakteristischen Besonderheit einer Person Gewalt an, dann verzerrt sich unweigerlich auch die Schilderung der anderen Personen, und es kann sogar geschehen, daß Figuren, die der Schriftsteller besonders würdigen wollte, verblassen. Eine Person, die nicht in der Aura anderer lebendiger Wesen steht, kann niemals ein geistig-moralisches Antlitz zeigen. Die Personen müssen nach der Situation der Szene handeln, und das muß auf die Lösung der Hauptaufgaben ausgerichtet sein.

Jede Szene des Films ist plastisch darzustellen.

Das ist eine der Hauptbedingungen für die philosophische

Gründlichkeit der Darstellungen im Film. Mag jede Szene auch dramatisch und vom Wesen des Lebens durchdrungen sein, wenn sie nicht plastisch geschildert wird, können die Darstellungen keine philosophische Tiefe erlangen. Sie erwächst aus der Verallgemeinerung des Wesens der Erlebnisse, wenn es aber nur mit abstrakten Begriffen verallgemeinert wird, dann kann keine gründliche künstlerische Darstellung entstehen. Die Kunst muß das Wesen der Charaktere im wirklichen Leben umfassend darstellen, ihre Innerlichkeit aus vielfältigen Gesichtspunkten beschreiben und mit jeder Szene nachdenklich machen über das frühere und künftige Leben. Schon aus dem Detail muß das ganze Antlitz eines Menschen im Leben herausleuchten. Nur so kann man der Darstellung philosophische Gründlichkeit zubilligen.

Der Schriftsteller muß jede Szene dramatisch gestalten, dabei aber auch die Verbindung der Szenen untereinander und ihre Entwicklung nicht übersehen.

Jede Szene zeigt einen relativ abgeschlossenen Teil des Geschehens, deshalb besitzt sie eine gewisse Selbständigkeit, sie verliert jedoch jede Bedeutung, wenn sie nicht mit der sich entwickelnden Handlung des Dramas abgestimmt ist. Jede Szene muß als ein Kettenglied den ungezwungenen dramatischen Ablauf gewährleisten und die dramatische Entwicklung beschleunigen. Nicht aufeinander abgestimmte Szenen können das Drama nicht auf eine höhere Stufe bringen, sondern sie zerstören den glatten und verständlichen Ablauf des Films.

Die einzelnen Szenen und die von ihnen zu lösenden Aufgaben müssen in der Gliederung ihren gebührenden Platz finden und eine selbständige Rolle spielen, aber-um zur Wirkung zu kommen, müssen sie sorgfältig aufeinander abgestimmt sein. Das erinnert an das Sprichwort: „Perlen werden erst dann zum Geschmeide, wenn sie aufgereiht sind.“ Man muß die dramatischen Szenen herausarbeiten, sie zugleich miteinander verbinden und den Entwicklungsprozeß deutlich machen.

Das alles zusammen muß unbedingt der Hauptaufgabe des Werkes dienen. Jede Szene muß sich der Gestaltung des Themas

und des Gedankengutes unterordnen, die Logik der vorangegangenen zur Grundlage nehmen und ihrerseits die nachfolgende Szene vorbereiten. Diese Verbindung der Szenen muß in ansteigender Linie erfolgen und dabei die Zuschauer fesseln.

Manchmal können auch Szenen eingeflochten werden, die mit der Entwicklung des Hauptgeschehens nicht zusammenhängen, oft dienen sie dazu, nach dem Ablauf scharfer dramatischer Szenen in der Stimmung der Zuschauer die Spannung ein wenig zu lösen. Hierbei erinnern sich die Zuschauer noch einmal der Szenen, die sie mit so großer Spannung erlebt haben, legen eine Atempause zum Nachdenken ein und bereiten sich auf die Hauptgeschehnisse vor, die im nächsten Augenblick kommen und wieder ihre volle Aufmerksamkeit erfordern werden.

Diese etwas ruhigeren eingeflochtenen Darbietungen zur Entspannung sollen zwischen den hochdramatischen Hauptszenen eine Brücke bauen, dabei aber die dramatische Handlung mannigfaltig ergänzen und den Zuschauern helfen, die Ideen des Werkes richtig zu erkennen. Man darf die eingeflochtenen Szenen aber nicht für Erläuterungen und Kommentare mißbrauchen, um aus dem Drama nicht einen Roman zu machen.

Im Handlungsablauf nimmt der Höhepunkt den entscheidenden Platz ein, wobei das Drama sich von Szene zu Szene bis zur Krise steigert. Hier erlebt die Entwicklung der Konflikte und Geschehnisse einen Ausbruch, gewinnen die Gefühle des Helden dramatisch und spektakulär eine Kulmination.

Die wohldurchdachte Auswahl und die gründliche Schilderung der Krise entscheiden darüber, ob das Thema und die Ideen, die Konflikte und Ereignisse richtig dargelegt wurden oder nicht.

Der Höhepunkt muß das zwangsläufige Ergebnis des Entwicklungsprozesses der Geschehnisse, Konflikte und Charaktere sein. Das gelingt nur dann, wenn die Entwicklung der Charaktere und Geschehnisse ihren Höhepunkt erreicht, ein wesentliches Motiv und eine Situation für den entscheidenden Kampf entbrennen, die die Konflikte in die Krise führen.

Das entscheidende Motiv, das den Höhepunkt des Spielfilms „Das Schicksal eines Mitglieds des Selbstschutzkorps“ bildet, ist das Erleben des Helden, als er seinen Vater durch eine feindliche Kugel fallen sah. Der Opfertod des Vaters ist wie eine Lunte, die Empörung und Haß, in seinem Herzen vielfältig angehäuft, zur Explosion bringt.

Ein Mensch kann die Erfahrungen und Erlebnisse im Geiste akkumulieren, für eine abrupte qualitative Wende jedoch braucht er einen unmittelbaren Anstoß. Das konkrete Motiv, das eine neue Wende in der Entwicklung des Charakters herbeiführt, ist bei jedem Menschen verschieden.

Der unmittelbare Anlaß, daß Kab Ryong einen Aufstand auslöst und am Kampf teilnimmt, ist der Tod seines Vaters, aber das Motiv, daß Man Sik die Kaserne verläßt, erwächst aus dem Bewußtsein seiner Schuld.

Das Leben zeigt, daß eine Sache, die manche Leute in rasenden Zorn versetzt, von anderen gelassen hingenommen wird. Das hängt davon ab, inwieweit ihn das betreffende Geschehen unmittelbar angeht.

Ein dramatisches Motiv, das im Höhepunkt den Widerspruch zur Krise führt, muß direkt mit dringenden Fragen im Leben der Helden zusammenhängen. Es ist für den Helden gleichgültig, ob jemand geopfert oder verletzt wurde, wenn es ihn nicht selbst in Erregung versetzen und zum entschiedenen Handeln aufpeitscht. Das ergäbe kein Motiv für einen Höhepunkt.

Für Kab Ryong bedeutet der Tod des Vaters den Verlust der einzigen Stütze in seinem so harten, mühevollen und von ständigen Beleidigungen erfüllten Leben voller mannigfaltiger Träume. Er hat nun keine Eltern mehr, an denen er seine Kinderpflichten erfüllen könnte, sein Familienglück, das ihm so viel bedeutete, ist zerbrochen. In der schmutzigen Welt, in der die Feinde schalten und walten, hat er nichts mehr verloren; sein ganzes Herz ist voll von Haß und brennender Empörung, seine Lage ist unerträglich geworden. Für ihn, der er sich am Ende sieht, ist es unvermeidlich, gegen die Feinde Widerstand zu leisten und sich zum Aufstand zu

erheben.

Die Situation ist eine konkrete Voraussetzung, unter der sich das Geschehen entwickeln kann, und eine reale Lebensgrundlage, auf der sich ein Charakter bildet. Die Szene, in der das Drama seinen Höhepunkt erreicht, muß so gestaltet werden, daß die Entwicklung der Charaktere zum Ausdruck kommt und die Ereignisse in Fluß geraten.

Sie muß alle Personen, die in die Konflikte verwickelt sind, unweigerlich in die Krise führen. Die Widersprüche münden in Auseinandersetzungen zwischen den beiden entgegengesetzten Seiten, und der Kampf bricht los. Wenn das Positive und Negative im Zuge der Verwicklungen den früheren Zustand nicht aufrechterhalten können und in eine ausweglose Lage gebracht werden, dann kommt es zum entscheidenden Zusammenstoß, wobei das Neue siegt und das Alte überwunden wird.

Die dramatische Aufgabe im Höhepunkt besteht darin, ein endgültiges Urteil über Thematik und Ideen zu fällen, wenn das nicht beachtet wird, dann ergibt sich keine Lösung. Die letzte Szene nach dem Höhepunkt hat nur die Aufgabe, Thema und Ideen, die im Höhepunkt geklärt wurden, noch klarer herauszustellen. Wenn das Jongja im Höhepunkt nicht klar wird, dann bleibt es eine Knospe, die nicht erblüht.

Das Hauptkettenglied für die Lösung der dramatischen Aufgabe besteht in der Darstellung des Helden, deshalb muß man seine Geisteswelt gründlich studieren, damit Thematik und Ideen aufgrund seines Lebens schlüssig dargelegt werden.

Die Szene, in der sich die Konflikte zum totalen Ausbruch steigern, bildet zwar den Höhepunkt, aber man darf dabei nicht nur die äußeren bitteren Züge der Ereignisse zeigen, nur um zu einem Ergebnis zu kommen, etwa nach dem Motto, das Positive siegt und das Negative unterliegt. Auch wenn der Kampf einen Höhepunkt erreicht, muß man die Entwicklung des Bewußtseins des Helden und seinen geistig-moralischen Status anschaulich schildern. Dann kommen die Ideen des Werkes voll zum Ausdruck.

Im Höhepunkt entscheiden sich auch die anderen Schicksale,

aber das alles muß dazu dienen, die Richtigkeit der Ideen und Handlungen des Helden zu unterstreichen. Hierbei muß das Drama auf den Helden konzentriert werden, und die übrigen Personen und Gefühle dürfen die Darstellung der Geisteswelt des Helden nicht behindern.

Es ist interessant, ein Drama zu erfinden, aber die Künstler dürfen dabei nicht zum Sklaven des eigenen Dramas werden, das gewinnt keinen wahren Wert, und schließlich wird ein gekünsteltes „Drama um des Dramas willen" daraus.

AM ANFANG DETAILS UND AM ENDE DIE GROSSE DIMENSION

Im Film ist der erste Eindruck wichtig. Schon am Anfang des Werkes müssen Zeit der Handlung und soziale Lage, die Charaktere der Personen, ihre Wechselbeziehungen, ihr Wohnort und dergleichen erkennbar werden, und was man zum Ausdruck bringen will, muß klar hervortreten. So wird auch die Geschichte, die in der weiteren Folge erzählt werden soll, leicht verständlich, ist der Anfang aber verwickelt und kompliziert, dann wird die Hauptidee der Geschichte nicht klar, so viele Szenen auch aufeinanderfolgen.

Beim Film muß auch das Ende klar und eindeutig sein, im letzten Teil eines Werkes muß sich aus dem Entwicklungsprozeß des Helden heraus das Jongja manifestieren, wobei die Thematik und die Gedanken endgültig veranschaulicht werden. Eine Geschichte, deren Anfang interessant ist und die zügig fortgesetzt wird, muß auch ein gutes Ende nehmen, sonst gleicht sie einem Turm, der nach mühevollem Aufbau schließlich einfällt.

Ein Film beginnt mit Details, aber am Ende nimmt er große Dimensionen an. Das ist auch im allgemeinen Leben so, jedes Geschehen beginnt mit einfachen Dingen und erweitert sich allmählich ins Große.

Da der Film das Leben in seinen Entwicklungsformen wiedergibt, muß er im Prozeß des Lebens und des Kampfes der Menschen mit Kleinigkeiten anfangen, aber am Ende eine große Bilanz ziehen, damit das ganz natürlich wirkt.

Dies entspricht auch dem Geschmack unseres Volkes. Es gibt ein Sprichwort: „Wilder Anfang mit zahmem Ende“. Unser Volk aber hat von alters her keinen Gefallen daran, mit viel Getöse anzufangen und am Ende kein gutes Ergebnis zu haben. Das trifft auch für die Kunst zu.

Der Film beginnt gewöhnlich mit dem einfachen Alltagsleben, in der ersten Szene wird zumeist die Hauptfrage des Werkes aufgeworfen oder angedeutet.

Ganz egal, ob man der Reihe nach erzählt oder springt, der Anfang muß ausgeglichen, aber schon interessant sein, und was man später sagen will, soll bereits eingewurzelt und angedeutet werden.

Damit der Film die Zuschauer von Anfang an fesselt, muß die Erzählung in einer schlichten und einfachen Form mit Kleinigkeiten beginnen, so daß sich dem Publikum ein freundliches und echtes Leben eröffnet, dann nehmen die Zuschauer gerne die Darstellung des Lebens im Werk entgegen und gehen darin auf.

Manche Filmschaffenden versuchen jedoch, das Publikum von Anfang an zu verblüffen. Unheimliche Stille, plötzliche Schüsse, eine Folge von ungewöhnlichen Ereignissen und dergleichen. So die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu manipulieren ist keine gute Methode.

Natürlich darf das nicht zur Schablone werden, es ist immer gut, wenn der Film vielfältig beginnt und seine typischen Seiten hat. Der Anfang soll die Zuschauer beeindrucken, darf sie aber nicht verwirren, sondern muß sie dazu bringen, mehr und mehr, tiefer und tiefer in eine neue gedankenvolle Gefühlswelt einzudringen.

Ruhe ausstrahlend und amüsant ist zu beginnen. Die künstlerische Unterhaltsamkeit sollte stets darin zum Ausdruck kommen, daß man die große Bedeutung des Alltagslebens neu zu verspüren bekommt und in die erhabene Welt des Lebens

hineingezogen wird, ohne es selbst zu merken. Wenn ein Werk von Anfang an solch ein Interesse weckt, dann kommt es bei den Zuschauern voll an.

In der Kunst dürfen das Interesse am Geschehen und die Anteilnahme an den neuen Erscheinungen nicht einschlafen, alles muß unter die Haut gehen und Freude am Schönen und Edlen wecken. Gruseliges Geschehen oder mystische und groteske Szenen nur um der Effekte willen sind unwürdige Spielereien und einer dem Volk dienenden Kunst fremd.

Nach dem ruhigen Anfang muß der Film schnell zum Hauptinhalt der Geschichte übergehen, damit keine Langeweile aufkommt.

Der Anfang des Werkes und der des Dramas sind nicht gleichzeitig.

Die erste Filmszene kann den Anblick einer Stadt oder eine Wald- und Küstenlandschaft, sie kann auch ganz normales Leben noch ohne dramatische Elemente zeigen. Es gibt aber auch solche Fälle, in denen eine dramatische Phase am Anfang steht oder die Erzählung, mit dem Höhepunkt des Geschehens beginnend, rückwärts verläuft. Das zeigt, daß der Anfang des Werkes nicht den Beginn des Dramas bedeutet und daß es hier vielfältige Formen gibt.

In einem Film mit normaler Schilderungsform zeigt sich die Umwelt, dann treten die Personen auf und entfaltet sich das Drama. In diesem Fall darf man die Frage, die im Entwicklungsprozeß des Dramas gelöst werden soll, nicht an den Anfang stellen und dabei die Umwelt, die Charaktere und die Verhältnisse zwischen den Personen nicht langweilig der Reihe nach abhaspeln. Nachdem Umwelt und Charaktere bekanntgemacht wurden, muß der Film rasch zur Schilderung der Erzählung übergehen und das Problem, das der Schriftsteller zu erörtern beabsichtigte, klarstellen.

Die Hauptfrage, über die der Schriftsteller sprechen will, schon am Anfang durchscheinen zu lassen, stellt sich als ein dem Wesen des Dramas entsprechendes Erfordernis heraus. Das dramatische Geschehen mit seiner Entstehung, Entwicklung und seinem Abschluß stimmt mit dem Prozeß überein, in dem sich eine

Persönlichkeit in einer bedeutsamen und wichtigen Frage entwickelt und entscheidet. Ein Drama beginnt mit Problemen zwischen verschiedenen Personen um eine bestimmte Frage. Von Anfang an müssen die dramatischen Beziehungen zwischen den Personen klar hervortreten, und dabei muß man die wichtige aktuelle Frage, die das Leben stellt und die zum Hauptproblem des Werkes werden soll, bereits andeuten oder anreißen.

Wenn man nach der Vorführung der ersten, zweiten und sogar dritten Filmrolle die Hauptgedanken, um die es sich handelt, immer noch nicht verstanden hat und auch nach dem Auftritt neuer Personen das Hauptproblem kaum vermuten kann, dann kippen Anteilnahme und Interesse um. Das Geschehen muß in einfacher Form beginnen, ohne kolossale Probleme aufzuwerfen oder sie aufzudecken, es muß die vom Schriftsteller gestellte Frage deutlich machen und das Interesse der Zuschauer an ihrer Lösung wecken, dann wird das Publikum die Entwicklung Schritt für Schritt mit Spannung verfolgen.

Am Anfang eines Films müssen auch die Zeitumstände und die Verhältnisse zwischen den Personen leicht verständlich und deutlich in Erscheinung treten. Der Film muß schon am Anfang den Hintergrund aus Zeit und Gesellschaft, die Hauptpersonen und ihre Verhältnisse, den Handlungsort und die Geschehnisse deutlich machen. Es ist sehr wichtig, den Zuschauern die Zeit und die Beziehungen zwischen den Personen klar zu zeigen, um sie so das Hauptproblem des Werkes erkennen und sie schnell in die Welt des Werkes eindringen zu lassen.

Hintergrund, Zeit, Gesellschaft, Handlungsort und Hauptgeschehen des Sujets müssen am Anfang der Erzählung gleichzeitig mit der Vorstellung des Helden und der anderen Hauptpersonen gezeigt werden. Im Roman kann das kommentiert werden, in einem Filmszenarium geht das nicht. Zwar sind Untertitel oder Kommentare nötigenfalls möglich, doch läßt sich diese Methode nicht überall anwenden. Wenn man in einer Szene, in der die Personen vorgestellt werden, die Zeit, in der sie leben, durch Untertitel, ihre soziale Lage mit Kommentaren, ihren

Wohnort durch ein an einem Gebäude hängendes Schild und das Geschehen durch Dialoge der Personen getrennt voneinander zum Ausdruck bringt, dann wird der Anfang schleppend und wenig attraktiv. Wenn man am Anfang Fehler macht, dann werden auch die folgenden Szenen flau.

Der Anfang eines Werkes muß klar und deutlich sein, aber das darf nicht dazu führen, daß man schon beim ersten Blick das Ende erraten kann. Trotzdem braucht man am Anfang nichts zu verheimlichen in der Sorge, daß man die folgenden Erzählungen schon vermuten könnte.

Der Anfang eines Werkes muß eine dem Alltag angepaßte Form haben, damit er echt wirkt. Wenn verschiedene Werke ohne Unterschied in etwa gleicher Weise beginnen, dann ist das nicht unterhaltsam. Ebenso ist es falsch, nur um etwas Besonderes zu bringen, eine dem Inhalt zuwiderlaufende Form zu wählen.

Im allgemeinen kann man die Formen des Anfangs der Filme in bestimmte Gattungen gliedern, dabei kann man Erfahrungen nutzen. Besser aber ist es, wenn die Filmschaffenden neue Formen finden. Manche Schriftsteller oder Regisseure wissen zwar um die Wichtigkeit des ersten Eindruckes im Film, aber sie messen der Form des Anfangs keine große Bedeutung bei und nehmen das zu leicht. Meistens wissen sie nicht, welch großen Schaden sie dabei dem Werk zufügen.

Das Ende des Films muß plastisch und breit angelegt werden, das heißt, die Ergebnisse des Kampfes müssen deutlich sein, die angeschnittenen Fragen umfassend beantwortet werden, und hohe Ideale müssen in die Herzen der Zuschauer Einzug halten.

Unter dem Vorwand, dem Film am Ende eine große Dimension zu geben, darf man aber nicht zu einem kolossalen Finale greifen. Am Ende eines Films müssen auf jeden Fall Geist und Ideologie deutlich geworden sein, das ist auch erzieherisch von großer Bedeutung.

Ein Film muß aus dem Leben und dem Entwicklungsprozeß der Charaktere hohe und reine Ideale herausfiltrieren, dann können die Zuschauer die Wahrheit des Lebens und die Gesetze des Kampfes

eindrucksvoll erfahren. Wenn ein Werk anfangs nach den Sternen greift und ein sensationelles Geschehen zeigt, aber keine bewegenden Gedanken bringt und am Ende ohne Inhalt ist, dann wird es im Effekt trocken und bedeutungslos, deshalb müssen die letzten Szenen die Ergebnisse des Kampfes der Helden und anderer positiver Personen herausheben und durch echte Lebensbilder die im Werk angeschnittenen Fragen mit hohen und klaren Ideen beantworten. Man darf nicht nur in Worten ausdrücken, daß der Kampf lohnt und ehrt, aus dem Leben heraus ist zu beweisen, daß die Revolution stolz und ehrenvoll ist, das weckt Emotionen in den Zuschauern. Wenn in der Kunst keine Ideen von selbst aus dem Leben heraussteigen, dann wird sich niemand solche lebendigen Erfahrungen zu eigen machen können.

Die Entscheidung der Schicksale aller Figuren, die sich an der Lösung der Thematik beteiligten, ist die Grundbedingung dafür, den Ideengehalt klar und deutlich hervorzuheben. Zweifellos nimmt die Darstellung des Helden den wichtigsten Platz ein. Wenn man die negativen Personen, die unmittelbare Konflikte mit dem Helden hatten, richtig darstellt, dann steigert das nicht nur die Bedeutung des Positiven, sondern hat eine große erzieherische Wirkung.

Die klare Darstellung des Unterganges der feindlichen gesellschaftlich schädlichen Klassen und der Unvermeidlichkeit ihrer Niederlage erzieht die Menschen zu Gerechtigkeit und Wahrheitsliebe und motiviert sie zur Teilnahme an Revolution und Kampf. Das ist von großer Tragweite.

Bei Werken aus der sozialistischen Wirklichkeit kann die Schilderung der Charaktere damit enden, daß die rückständigen Personen ihre Fehler einsehen. Es ist jedoch besser, ihr neues stolzes Leben nach ihrer Umformung zu zeigen. So können die Menschen ganz natürlich begreifen, wie schön und sinnvoll es ist, auf revolutionäre Weise zu leben. Das Negative kann in unserer Zeit zweifellos erzogen und umgeformt werden, sofern es nicht zum Klassenfeind gehört, daher muß man inhaltsreich beschreiben, wie die umgeformten Personen sich eifrig bemühen, in der Arbeit und im Leben neue Leistungen zu vollbringen. Das würde die Menschen

dazu anspornen, aktiv zu werden und nach einem stolzen schönen Leben zu streben, und das ist äußerst wichtig, wobei die negativen Erscheinungen im wirklichen Leben streng kritisiert werden und aus dem Beispiel des Positiven dem Negativen der Weg gewiesen wird.

Normalerweise geht in einem dramatischen Werk sofort nach dem Übergang vom Höhepunkt zur Entscheidung die Geschichte zu Ende, aber in einem Werk, das die negativen Personen nach ihrer Umformung zeigen will, braucht man mit der Geschichte nicht so eilig Schluß zu machen. Die Hauptfrage des Werkes aus dem Leben heraus noch einmal eingängig zu bestätigen ist ein sehr gutes Stimulans.

In der revolutionären Kunst sollte der Schriftsteller nicht auf ein Schlußwort verzichten, weil die Zuschauer schon selbst nach eigenen Gedanken die Schlußfolgerung ziehen werden. Besonders in einem Werk, das die Revolutionierung der Menschen behandelt, muß man die Zurückgebliebenen durch Erziehung und Umformung mitreißen, damit alle auf den revolutionären Weg orientiert werden. Sich nur darauf zu beschränken, Fehler zu entlarven und zu kritisieren, ohne einen neuen Weg zu einem wahren Leben zu weisen, das entspricht nicht dem Geist unserer Revolution.

Es muß sich ein politisch ausgeprägter und aussagekräftiger roter Faden bis zum Ende durch das Werk ziehen, und es muß anschaulich werden, daß die Revolution immer weitergeht und der Kampf unermüdlich fortgesetzt wird. „Wir haben im Kampf gesiegt, darum können wir jetzt hurra rufen und uns auf den Lorbeeren ausruhen!“ Nach diesem Motto kann das Werk in den Menschen keinen revolutionären Enthusiasmus wecken und keinen Kampfeswillen erzeugen.

Das Werk muß die Herzen der Menschen mit dem festen Glauben erfüllen, daß die Revolution eine lichtvolle Zukunft hat, daß die Gerechtigkeit und die Wahrheit unausweichlich siegen werden, sei der Kampf auch noch so hart und die Opfer noch so groß, und selbst wenn der Held in die Hände des Feindes fällt, Sieg, Glück und eine hellere Zukunft sind dem Helden nach seinem Kampf gewiß. Nur so

können die Menschen Impulse empfangen, sich auf dem revolutionären Weg und im Kampf ein Beispiel nehmen und in die Welt des revolutionären Optimismus einbezogen werden.

Am Schluß muß man den Menschen Wege zum Kampf weisen.

Im Spielfilm „Ein blühendes Dorf“ spürt der Journalist den Prozeß der Revolutionierung der Menschen, die früher, im Individualismus und Egoismus befangen, kein rühmliches Leben führten, und er bringt seine Meinung zum Ausdruck, daß die Revolutionierung der Menschen und ihre Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse weiter vertieft werden müssen. Damit wies er auf den Kurs der Partei hin. Die Revolutionierung der Menschen ist keine Sache, die man von heute auf morgen erledigt, sondern eine Kampfaufgabe, die bis zu jenem Tag andauern wird, an dem die kommunistische Gesellschaft verwirklicht wird. Der Film drückt in seiner letzten Szene diese Ideen lebensecht und ungeschminkt aus und macht dadurch auf die Zuschauer einen tiefen Eindruck. Solch ein Abschluß der Darstellung verleiht die Kraft, tief nachzudenken und noch ehrlicher und gesünder zu leben.

Um den ideologischen und emotionalen Eindruck nicht verebben zu lassen, darf das Ende nicht zu lange hingezogen werden, man muß vielmehr schnell zum Schluß kommen, die ganze Geschichte ist ja nun erzählt, und es gibt nichts mehr hinzuzufügen. Ein langweiliges Ende zerstört die mit so großer Mühe angehäufte emotionale Erregung, die doch in den Menschen fortleben sollte.

EIN SINNVOLLER UND LEICHT VERSTÄNDLICHER TEXT WIRD BERÜHMT

Bei der Darstellung der Menschen und seines Lebens ist die Sprache das wichtigste Mittel. In der dramatischen Kunst, die keine kommentierenden Erläuterungen durch den Schriftsteller zuläßt, ist

die Sprache als Darstellungsmittel von besonderer Bedeutung.

Die Darstellungsmittel wie die Handlungen der Schauspieler, die Musik und die Ausstattung spielen im Film bei der Gestaltung der Charaktere und des Lebens eine große Rolle, aber die Gefühle und Gedanken der Personen, ihre Psychologie und Stimmung wie auch den Ideengehalt können sie nicht so direkt und lebendig in großer Breite und Tiefe ausdrücken wie der Text.

Oft sagt man, der Film brauche wenig Worte, aber viel Aktion, durch die Handlungen der Personen können aber nicht alle gesprochenen Worte ersetzt werden, ein Film, in dem wenig gesprochen wird, braucht besonders gute Texte.

Die Dialoge leisten einen großen Beitrag zum hohen ideologischen und künstlerischen Gehalt. Da die Sprache die Gedanken und Gefühle und auch die Psychologie der Personen in Worte faßt, kann sie den Ideengehalt des Werkes ganz direkt zum Ausdruck bringen. Das ist leicht verständlich, wenn man bedenkt, wie stark einige geistreiche Worte an einer eindrucksvollen Stelle den Ideengehalt des Werkes herausheben können. Ein falsches oder sinnloses Wort im Text hat größere Folgen als einige mißlungene Szenen. Ein ungeeigneter Text entstellt die Charaktere der Menschen oder macht die Ideen des Themas unklar, ein inhaltsloser Text hinterläßt im Film Lücken.

Der Text muß sinnvoll, klar und leichtverständlich sein, gehaltlose, grobe, spitzfindige Worte, zu schwere Termini und zu blumige Redensweise ergeben keinen guten Text, ein sinnvoller und eingängiger Text wird berühmt.

Solche Texte können nur aus reicher Lebenserfahrung und tiefem Nachdenken erwachsen, nur wenn man die im Leben erkannte Wahrheit der entstandenen Lage entsprechend leichtverständlich und klar sagt, kann man die Menschen rühren.

In dem unsterblichen Meisterwerk „Ein Meer von Blut“ sagt der illegale antijapanische Partisan der Mutter Won Nams, die Revolution erfordere keine besonderen Menschen, nur wenn alle gedemütigten und ausgebeuteten Armen daran teilnehmen, dann können sie das Land zurückgewinnen und Rache nehmen. Diese

Worte sind ebenso leichtverständlich wie gedankenvoll, der Funktionär richtet sie an die Mutter, die in einer kritischen Lage zu entscheiden hat, ob sie in einem Meer von Blut, des Landes beraubt und nach dem Verlust ihres Mannes, die Hände in den Schoß legen oder sich zum Kampf erheben soll. Da seine eindringlichen Worte eng mit den Erfahrungen aus ihrem eigenen Leben verbunden sind, überzeugen sie die Mutter von der Wahrheit. Das ist ein gehaltvoller Text.

Figuren ohne eigene Lebenserfahrungen können keinen wirkungsvollen Text sprechen, blumige Worte, die nicht dem Leben entsprechen, haben keine tiefe Bedeutung und erwecken bei den Menschen keine Sympathie.

Wenn der Text im Werk dem Leben und der Lage entspricht, klingt er gehaltvoll und gewichtig, man muß mit dem Wort sparsam umgehen und es an die passende Stelle setzen, das erzielt Wirkung.

Gekünstelte „Worte“ und spitzfindige Sentenzen allein genügen nicht, ein wirksamer Text entsteht, wenn der Schriftsteller eine alltägliche Sprache benutzt, die dem Charakter der handelnden Personen und der Situation entspricht. Das macht den Text wirksam.

Der bestimmten Situation und dem bestimmten Anlaß gemäß muß die betreffende Person geeignete Worte finden. Der Schriftsteller muß alle Kraft dafür einsetzen, charakteristische Besonderheiten im Text zum Ausdruck zu bringen, die der Logik der Handlungen und der Situation entsprechen und die wahrheitsgetreu und lebensecht sind.

Die Sprache charakterisiert den Menschen. Seine Gedanken und Gefühle, seine Neigungen und sein Geschmack, sein Beruf, sein Bildungsgrad und sein kulturelles und moralisches Niveau – das alles wird unverfälscht durch die Sprache ausgedrückt. Die Arbeiter und Bauern gebrauchen unterschiedliche Worte, die Sprache der Alten und der Jungen ist nicht gleich, weil sie sich voneinander in Beruf, Alter und Bildung unterscheiden und daher verschiedene Gedanken und Redeweisen haben.

Auch in der Literatur muß der Text mit den Charakteren der

Personen und der jeweiligen Lebenslage übereinstimmen, ein Mensch muß immer und überall so reden, wie es seine Natur ist. Nur ein Text, der den Charakteren und dem Leben voll entspricht, hat wahren Sinn und kann die Menschen lebensecht darstellen.

Bei der Abstellung des Textes auf die Personen ist ihre ideologische Einstellung die Hauptsache, ihre Gemütsstimmung und ihre Emotionen müssen genau getroffen und ihre Lebensumstände richtig dargestellt werden. Entspricht der Text nicht dem Charakter und dem Leben, wirkt er unwahr und kann von den Menschen auch nicht aufgenommen werden.

Ein wahrhaft lebendiger Text spricht auch die Besonderheiten der Zeit und der Gesellschaft an, das ideologische, kulturelle und moralische Leben der Menschen steht unter dem Einfluß ihrer Zeit, darum spiegeln sich in ihren Redeweisen die sozialen Strömungen. Die Sprache als ein Ergebnis der Arbeit und als Resonanz des gesellschaftlichen Lebens verändert und bereichert sich im Zuge der Entwicklung von Zeit und Gesellschaft, daher müssen die geschichtlichen Merkmale der Sprache auch im Text zum Ausdruck kommen.

Will man das Leben und Antlitz der betreffenden Zeit klar und wirklichkeitsnah darstellen, so muß man das sprachliche Leben dieser Zeit richtig widerspiegeln. Man mag die Umwelt, das Geschehen und die Handlungsweisen der Zeit entsprechend noch so genau schildern, wenn die Personen auch nur ein Wort falsch gebrauchen, wird die gesamte Darstellung gekünstelt.

Bei einer zeitgemäßen Sprache muß man besonders darauf achten, solche Worte zu wählen, die die sozialpolitische Ordnung, die wirtschaftlichen Verhältnisse, den kulturellen und moralischen Zustand betreffen. Diese Worte bilden die Hauptform des Sprachlebens der betreffenden Zeit und entsprechen dem Wesen der gesellschaftlichen Ordnung und des menschlichen Lebens. Ein einziges Wort, das da nicht hinpaßt, entstellt daher Zeit und Leben.

Wenn ein Schriftsteller das heroische Leben der Volksarmee und des Volkes aus der Zeit des Vaterländischen Befreiungskrieges beschreiben will, dann muß er die typischen Worte aus dem

damaligen Sprachleben des Volkes verwenden. Natürlich muß er das damalige Leben aus der heutigen Sicht begreifen und beschreiben, aber er darf auf keinen Fall historisch falsche, gekünstelte oder erdachte Redewendungen gebrauchen.

Die Worte müssen zum betreffenden Fall passen, anderenfalls klingen sie komisch oder sinnlos, so geistreich sie auch sein mögen. Manchmal kann man je nach der Lage, in der sich die Person befindet, auch beim Ausdruck gleicher Gedanken und Gefühle unterschiedliche Worte gebrauchen oder gleichen Worten unterschiedliche Bedeutung geben. Wie es im Volksmund heißt: Der Ton macht die Musik.

Eine der Situation gemäße Sprache entspricht auch der Logik im Leben, so wird sie verständlich, das heißt, eine Aussage muß einen Zusammenhang haben und der Logik des Lebens, der Ideologie und der Handlungen entsprechen. Die Gedanken und die Gefühle eines Menschen haben ihre Gründe. Wenn sie überprüft sind, werden sie in Worten gefaßt, man darf daher nicht immer und überall unüberlegt und grundlos einfach losreden.

Die Menschen speichern aus ihrer Umwelt und aus ihren Lebenserfahrungen bestimmte Gedanken und Gefühle, dann erst sprechen sie. Zwar richten Menschen mit gesundem Verstand nicht immer besondere Aufmerksamkeit auf den logischen Ablauf ihrer Redeweise, aber jeder Mensch trachtet danach, die anderen davon zu überzeugen, daß seine Worte der Tatsache entsprechen, logisch sind und mit der Moral übereinstimmen.

Die Dialoge müssen aus dem Leben gegriffen und in geistreiche Worte gekleidet werden.

In der Filmkunst, einer dramatischen Kunst, ist es notwendig, beim Ausdruck der Gedanken und Gefühle der Personen die Sprache, die Handlungen und alle anderen Darstellungsmittel richtig auszuwählen und aufeinander abzustimmen. Text soll dabei nur in dringenden Fällen angewandt werden, wenn er durch die Handlungen der Personen oder durch andere Darstellungsmittel nicht ersetzt werden kann. Fragen, die keiner Klärung bedürfen, wiederholt zu erläutern oder das, was man mit einem Wort sagen

kann, in langweiligen Triaden zu schildern, verwässert den ideologischen Schwerpunkt und nimmt dem Eindruck das Profil.

Worte können große Bedeutungen haben, ein Wort mit großen Ideen ausfüllen kann nur ein Schriftsteller, der es versteht, die Bedeutung des Lebens in seiner Tiefe und Breite zu begreifen und sie kurz und knapp auszudrücken. Nur der Text, der es ermöglicht, nach der Überprüfung eines Dinges zehn Dinge zu berücksichtigen und mit gewöhnlichen Worten die Lebenswahrheit von neuem zu begreifen, kann als bemerkenswerte Bühnensprache gelten.

Man kann mehrere Bedeutungen auch mit einem einzigen Wort aus dem Alltagsleben ausdrücken. Die Ereignisse und Aktionen müssen manchmal im Werk auch mit Worten kommentiert werden, man darf dabei aber nicht alles, was einem unterkommt, in Worten fassen wollen, die Geisteswelt des Sprechenden, die Vergangenheit und Zukunft müssen vielmehr aus der Handlung hervorgehen. Nur so können die Worte von Bedeutung sein.

Ein inhaltsschweres Wort, das nach tiefem Nachdenken ausgesprochen wurde, macht einen stärkeren Eindruck als hundert gedankenlose Worte. Wer unüberlegt redet, hat kaum sinnvolle Worte. Sie sind trügerisch und machen ihn schließlich zum Phrasendrescher, banale und unbedeutende Worte lösen die dramatische Spannung im Film und verarmen seinen Inhalt.

Wenn die Worte zwar lebenswahr, aber gemein und grob sind, dann setzen sie die Würde des Werkes herab. Der Text der im Werk auftretenden positiven Personen muß ihre Gedanken und Gefühle feinfühlig ausdrücken, dabei aber auch der Ästhetik der zeitgemäßen Sprache und einer hohen Moral entsprechen.

Kommunisten sind Revolutionäre, die alles Alte hinwegfegen und unablässig das Neue schaffen, deshalb verwenden sie auch eine gepflegte Sprache, die dem Geist der Zeit entspricht und die ein Beispiel gibt. Da sie Gerechtigkeit und Wahrheit lieben, dreschen sie keine Phrasen, sind ihrem Wesen nach schlicht und kulturvoll und sprechen keine gemeinen und obszönen Worte.

Ganz einfach die Worte der Arbeiter als hart und die der Bauern als rauh zu bezeichnen, das bedeutet, daß der Schriftsteller die

schöne und edle Geisteswelt der werktätigen Massen, der wahren Helden unserer Zeit, nicht begriffen und selbst ein niedriges kulturelles Niveau hat.

Im allgemeinen sind die meisten sprachlichen Elemente der alten Ideologie erhalten geblieben, und sie verschwinden auch nicht von heute auf morgen. Diese Reste der alten Sprechweise wie auch der alten Ideologie können nur durch unermüdliche Erziehung und unaufhörlichen Kampf ausgemerzt werden, deshalb muß man die veralteten Worte, so lebensecht sie auch sein mögen, rechtzeitig aufspüren und beseitigen.

Heute entwickelt sich in unserem Land nach dem Kurs der Partei die sozialistische Volkssprache. So werden die Wörter chinesischen Ursprungs und andere Fremdwörter in unsere eigenen Wörter umgewandelt und bereichert sich unsere schöne Sprache. Die neue sozialistische Lebensweise, die dem Wesen der Arbeiterklasse entspricht, setzt sich auf allen Gebieten der Wirtschaft, Kultur, Ideologie und Moral durch, und dabei entwickelt sich auch die Sprache rasch auf eine höhere Stufe. Deshalb müssen sich die Schriftsteller beim Schreiben ihrer Texte auf das inhaltsreiche, vielfältige sprachliche Leben der werktätigen Massen stützen, wenn diese dem Charakter und dem Leben der Menschen entsprechen sollen.

Die Volksmassen sind die Meister der Sprache, sie schaffen und entwickeln sie schön, fein und kraftvoll. Die Worte, die das Volk gebraucht, sind leichtverständlich und eindeutig, gedankenvoll und inhaltsreich. Nur Dilettanten sprechen Worte, die das Volk nicht versteht und nicht mag. Solche Worte wecken bei den Menschen kein Echo, und sie halten sich nicht lange.

Die Schriftsteller müssen aus dem unerschöpflichen Schatz der Volkssprache schöne und klingende Worte auswählen und anwenden. Nur so kommen sie zu einem gewählten Text, den das Volk akzeptiert.

Die Grundlage unserer Volkssprache ist die eigene koreanische Sprache.

Genosse Kim II Sung lehrte: Unsere koreanische Sprache ist

deutlich in Ton und Rhythmus, schön im Klang, angenehm zu hören, flüssig und anmutig, sie ist ausdrucksfähig und kann jeden noch so komplizierten Gedanken und jedes Gefühl übermitteln, sie versetzt die Menschen in Erregung, rührt sie zu Tränen und bringt sie zum Lachen. Unsere Sprache ist höflich und entspricht den Regeln des Anstandes, sie ist geeignet, die Menschen zur kommunistischen Moral zu erziehen. Bei der Sprachschöpfung muß man daher unsere schönen, feinen und gedankenvollen Worte noch stärker verwenden, damit die Menschen lernen, sich in der eigenen Volkssprache auszudrücken, und dabei zivilisiert und patriotisch werden.

Der Text für den Helden und die anderen positiven Personen muß in der neuen mustergültigen Sprache geschrieben werden, damit er der neuen Zeit und dem neuen Leben entspricht. Der Dialog vermittelt nicht nur Erkenntnisse über das Leben, sondern übt auch großen Einfluß auf die sprachliche Erziehung aus, darum muß der Schriftsteller auf jedes Wort seiner Personen achten und weitere klingende Worte finden, die dem Schönheitsgefühl der Zeit entsprechen, damit die Werktätigen sie sich aneignen können.

Neue Wörter zu prägen ist eine ernste und verantwortungsvolle Arbeit. Ein häßliches und unmoralisches Wort macht sich schnell im Leben vieler Menschen breit, es lähmt ihr gesundes Bewußtsein und fördert üble Handlungen, eine kämpferische, schöne und mustergültige Sprache dagegen hebt die ideologjsch-moralische Würde der Menschen und übt einen gewichtigen Einfluß darauf aus, die sozialistische Lebensweise einzubürgern.

Bei der Neuprägung von Wörtern ist es wichtig, den Standpunkt der Arbeiterklasse zu vertreten und damit das Prinzip der Volksverbundenheit konsequent zu bewahren. Die neuen Wörter, die für die Menschen zum Muster werden sollen, müssen dem Geschmack und den Gefühlen der Arbeiterklasse entsprechen, leicht verständlich sein und mühelos gebraucht werden können. Auf keinen Fall darf man Wörter, deren Bedeutung unklar und verzwickt ist und die dem gesunden Bewußtsein der Menschen schaden, unüberlegt oder nur so obenhin in die Werke einsetzen.

Die Schriftsteller dürfen nicht vergessen, daß sie immer zum Volk sprechen. Jeder Dialog muß vom Standpunkt des Volkes aus geschrieben werden. Ein guter Text gefällt den Massen und klärt sie auf. Berühmte Texte sind im Leben des Volkes zu finden. Die Schriftsteller sollten eine aufgeschlossene und aufrichtige Haltung zur Volkssprache beziehen und unermüdlich aus dem Leben lernen.

DAS GENRE RICHTIG AUSWÄHLEN

In der Literatur und Kunst stellt sich die Frage, welches Genre man wählen soll.

Literarische Kunstwerke, die das Leben durch konkrete und einfühlsame Darstellung zeigen, sind nach Emotion und Farbe voneinander verschieden. Jedes Werk zeigt ein anderes Leben, die Ausdrucksform ist verschieden, und die Schriftsteller haben unterschiedliche schöpferische Individualitäten. Deshalb gehören die Werke zu unterschiedlichen Genres.

Diese dienen der Eigenart in der Gestaltung des Lebens und tragen ihrer Motivation, ihrer Farbigkeit und ihrem besonderen Wesen Rechnung.

Der besondere Eindruck bei der Darstellung wird in den meisten Fällen durch das gewählte Genre bestimmt, je anschaulicher das Genre ist, desto deutlicher trifft es die Merkmale des Lebens. Ein Werk ohne Eigenart in der Darstellung kann seinen Inhalt, möge er noch so gehaltvoll sein, nicht eindrucksvoll ausdrücken.

Das Genre ist ein Faktor, der bei der lebensechten Wiedergabe nicht ignoriert werden darf, ob sich eine Lebensdarstellung als echt und ungezwungen erweist oder nicht, hängt davon ab, welches Genre gewählt wird. Die richtige Auswahl macht eine bessere Schilderung der Charakteristik des Lebens und eine lebendigere Gestaltung möglich.

Unsere Schriftsteller, die die Gegenwart zeichnen, müssen das

Leben unserer Werktätigen heiter, optimistisch und hoffnungsfroh darstellen, der pulsierende Geist und das heitere Gemüt unseres Volkes erwachsen aus seinen schönen und edlen Gedanken und Gefühlen und aus seinem glücklichen und sinnerfüllten Leben.

In der Ausbeutergesellschaft lebt die absolute Mehrheit der Werktätigen eingeschüchtert in Kummer und Sorgen, weil sie kein Geld haben und rechtlos sind, in der sozialistischen Gesellschaft dagegen, wo das Volk Herr des Landes ist, entfalten sich ununterbrochen die Souveränität und das Schöpfertum der werktätigen Massen, und ihr Leben wird von Tag zu Tag glücklicher und schöner. Deshalb wird das wirkliche Leben entstellt, wenn die Werktätigen unserer Zeit trübe und unsicher gezeichnet werden.

Da Gefühl und Farben des Lebens spezifisch sind, dürfen sie nicht nur allgemein bestimmt werden. Auch das Leben in unserer sozialistischen Gesellschaft hat verschiedene Seiten, die in jedem Werk zum Ausdruck kommen müssen, darum müssen die Genres auch vielfältig sein, aber solche Werke, die das heutige wohlhabende und angenehme Leben zeigen, sollten eine heitere Grundtendenz haben.

Für eine vielfältige und reiche Gestaltung ist die Wahl des Genres ein wichtiger Faktor. Eine literarische Darstellung wird dadurch bunt und gehaltvoll, daß der Schriftsteller das Leben von verschiedenen Seiten, in vielfältigen Formen und mit eigenen Methoden beschreibt. Da die Schriftsteller ein und dasselbe Leben jeweils nach ihren Methoden und Eigenarten von unterschiedlichen Standpunkten aus schildern, erscheinen immer neue Werke.

Ein Schriftsteller, der dem gewählten Genre nicht Profil zu geben vermag, ist kein wahrer Künstler. Ein Autor von hohem ideologischem und künstlerischem Niveau ist dazu fähig, das rechte Genre zu erfassen. Manche Kunstschaffenden legen auf die Auswahl des Genres ihrer Werke kaum Wert, ihre Arbeiten bleiben roh, und man verliert die Lust, sie zu lesen, sie sind auch inhaltlich unklar, so daß sich die Leser nicht angesprochen fühlen.

Da Genre muß von der Grundeinstellung der Kunstschaffenden

und von ihrem Lebensverständnis aus festgelegt werden, bevor sie zu irgendwelchen Ausdrucksmitteln oder -methoden greifen.

Das Genre von literarischen Kusntwerken muß vor allem dem Wesen des Lebens entsprechen.

Das Genre eines Werkes kann der Schriftsteller nicht einfach nach seiner subjektiven Neigung ausspinnen, aber trotzdem muß die Individualität des Schriftstellers in der feinen und anschaulichen Schilderung der Charakteristik des Lebens zum Ausdruck kommen. Darum müssen die Schriftsteller darauf achten, daß sie das Wesen des Lebens klar herausstellen und seine Merkmale veranschaulichen, um dem Leben auf den Grund zu gehen und es auf typische Weise wiederzugeben.

Die Genres der Werke müssen der Charakteristik des zu schildernden Lebens entsprechen. Die Aufgabe der Schriftsteller ist es daher, in jedem Werk unabhängig von der Form das Wesen des Lebens und die Hauptrichtung seiner Entwicklung klar und eindeutig darzustellen, und sie dürfen dabei nicht unter dem Vorwand psychologischer oder lyrischer Effekte die Haupttendenz der Zeit und ihre wesentlichen Merkmale verwässern.

Den Genres der literarischen Kunstwerke liegt zwar das Leben zugrunde, es gewinnt aber keine Eigenart, wenn es nur einfach so gezeichnet wird, wie es ist. Im Darstellungsprozeß muß der Autor es künstlerisch verarbeiten, das Unwesentliche und Minderwertige aus dem Leben eliminieren und das Typische, Schöne und Erhabene herausstellen. Aus seiner Konzeption heraus resultieren dann die eigenen Nuancen der Gestaltung.

Wenn man das Leben, angeblich um es von Grund auf zu erfassen, nur rein naturalistisch zeichnet, dann kann man das Genre nicht wählen. Nur wenn man die emotionale Färbung aus dem Leben richtig erkennt und die Darstellung auf ihrer Grundlage zusammenfaßt, kann man das Leben in einer bestimmten Form charakterisieren und sein Wesen klar herausstellen. Das Genre wird erst dann zum stabilen Fundament, wenn der Autor klar und lebendig gestaltet.

Das Genre wählt man nach dem Leben, aber auch entsprechend

der erzieherischen Zielsetzung des Werkes. Es wird nicht etwa wegen der schönen Form bestimmt, sondern es soll helfen, den Ideengehalt des Werkes richtig auszudrücken und seine erzieherische Bedeutung zu erweitern. Ist das erzieherische Ziel eines Werkes unklar, dann ist es schwer, das Genre richtig festzulegen.

In manchen Werken wird das Genre der erzieherischen Bedeutung nicht gerecht.

Wenn ein Film das Ziel hat, einen Mitarbeiter, der sich selbst für vorbildlich hält, aber sich nicht so benimmt, zu erziehen und umzuformen, dann stellt sich die Frage, in welchem Genre das Werk zu gestalten ist. Daß dieser Mitarbeiter im Widerspruch zwischen Absichten und Handlungen steht, hat etwas Komisches. Wählt man nur aus diesem Grund das Genre der Komödie, dann kann sich zwischen den schöpferischen Absichten und der Darstellung ein großes Gefälle ergeben.

Bei der Revolutionierung der Menschen und besonders der Kader handelt es sich um ein ernstes Sujet, mit dem man sich entsprechend befassen muß. Für die Darstellung des Mitarbeiters, der sich überschätzt und daher bei der Arbeit und im Leben Fehler begeht, ist ein ernstes Genre zu wählen, das den Menschen eine Lehre erteilt. Wenn der Schriftsteller ohne Rücksicht darauf bei dieser und jener Gelegenheit auf Teufel komm raus die Leute zum Lachen bringen will, weicht die Darstellung vom Thema ab, und das Werk wird sein erzieherisches Ziel verfehlen.

Die Literatur und Kunst sind eine mächtige Waffe unserer Partei für die ideologische Erziehung, losgelöst von dieser edlen Mission kann von einem Genre eines Werkes nicht die Rede sein. Die konkreten Besonderheiten des Lebens und die Erfordernisse der Revolution bestimmen die Aufgaben jedes einzelnen Werkes. Wem es gelingt, sie mit Hilfe der Kunst richtig zu bewältigen, der kann auch die ideologischen und künstlerischen Merkmale herausarbeiten und die erkenntnisfördernde und erzieherische Rolle verstärken.

Ein Schriftsteller muß das Leben von hoher politischer Warte aus

betrachten, nur dann kann er auch bei der Schilderung des Kampfes um Arbeitsleistungen den Schwerpunkt auf solche Fragen legen, durch deren Lösung die Menschen revolutionär erzogen werden, bei der Darstellung der Gefühlswelt der Menschen ihnen ein gesundes Bewußtsein einflößen und auch mit Humor das Alte überwinden und das Leben voranbringen helfen.

Bei der Wahl der Genres spielen der Charakter des Helden, die Konflikte und die Struktur eine große Rolle.

Der Charakter des Helden bestimmt unmittelbar das Genre und zieht sich wie ein roter Faden hindurch. Das bunte Leben, das die Menschen schaffen und genießen, wird danach bestimmt, ob ihre ideologische Einstellung und ihr Gemütszustand gesund und schön oder rückständig und böswillig sind, deshalb sind die ideologische Einstellung und die Emotion der Personen und besonders des Helden der Hauptfaktor, der das Genre des Werkes bestimmt.

Um die Genres richtig auszuwählen, muß man die Besonderheiten der Konflikte und der Struktur richtig erfassen. Die Konflikte sind der Faktor, der das Genre des Werkes hinsichtlich der zwischenmenschlichen sozialen Verhältnisse bestimmt, während die Struktur das Genre im Hinblick auf die Darstellungsform des Lebens bedingt.

Wenn sich ein Schriftsteller bei der Anfertigung der Struktur und bei der Lösung der Konflikte nicht konsequent auf das Leben stützt, verfällt er in Formalismus, legt das Genre rein formal fest oder kann überhaupt kein Passendes finden.

Das Genre eines literarischen Kunstwerkes muß harmonisch sein. Das im Werk dargestellte Leben der Menschen hat ein klares Ziel. Wenn es um den Wachstumsprozeß eines Menschen geht, der sich im praktischen Kampf zum Revolutionär entwickelt, müssen die Werke von edlen Gedanken und Gefühlen wie von Treue zur Revolution, unerschütterlichem Kampfwillen, von Glauben an die Zukunft und hier und da auch mit einer gewissen Romantik erfüllt sein. Dies muß durch richtige Wahl eines harmonischen Genres gewährleistet werden, das sich auf Charakteristika des Lebens stützt.

Die Struktur muß die Hauptprobleme des Lebens richtig erfassen, um das Sujet deutlich und interessant aufrollen und dem Werk auch eine emotionale Färbung geben zu können.

Der führende Faktor muß dabei im Vordergrund stehen, und alles andere ihm organisch untergeordnet werden. Wenn das Leben des Helden von Anfang an munter und heiter verläuft, dann muß man diese Färbung sorgsam beibehalten. Auch die Färbungen im Leben anderer Personen müssen dazu beitragen, der Hauptsache Profil zu geben, dabei muß man vermeiden, sich an die Charakteristik der einzelnen Personen zu klammern und die Darstellung des Werkes zu vereinfachen und dadurch monoton werden zu lassen. Wenn man bei der Darstellung der Revolutionäre, um ihr Hauptmerkmal herauszuarbeiten, nur das Revolutionäre aufbaut, können die mannigfaltigen Besonderheiten des Lebens nicht vielseitig genug klargemacht werden. Die Konsequenz des Genres besteht nicht darin, nur ein Merkmal aus den Charakteren einer Person herauszuheben, man muß das Hauptmerkmal der Charaktere und die Hauptrichtung der Entwicklung des Lebens herausarbeiten, aber die anderen Seiten der Charaktere und des Lebens harmonisch damit verbinden, um das Genre farbig und ansprechend zu gestalten.

Um der Konsequenz des Genres willen muß man auch die emotionale Färbung in den Beziehungen zwischen dem Helden und anderen Personen berücksichtigen. Auch in einem Schauspiel wird die Darstellung der negativen Personen ihres charakteristischen Wesens wegen oft zu einer Art Komödie. Es könnte das Genre selbst in Frage stellen, wenn man die Nuancen in den einzelnen Darstellungen überbetont und sie dabei in Gegensatz zum Genre des Werkes bringt.

Wenn man auf die Entwicklungslinie irgendeiner Person besonders Gewicht legt, nur weil sie sehr vordergründig ist, und diese an sich nebensächliche Nuance überbetont, verliert das Genre des Werkes den roten Faden, der sich durch das gesamte Werk durchziehen muß. Da das Genre auch bestimmte künstlerische Erwartungen weckt, muß es im Ablauf des Geschehens ganz klar

werden.

Das Genre muß den Besonderheiten der Kunstform entsprechen und dabei der Forderung der Zeit und dem Geschmack des Volkes Rechnung tragen.

Zur Darstellung der sozialistischen Wirklichkeit werden viele Werke wie Schauspiele oder Komödien geschaffen. Wenn jedes Werk zwar sein eigenes Genre hat, aber die Besonderheit der Form nicht erkennbar wird, kommt es bei den Menschen nicht an. Nur um der Effekte willen darf man in einem Film, der ein ernsthaftes Thema behandelt, die Menschen nicht durch aufgesetzte Komik zum Lachen bringen oder irgendwelche unheimliche dramatische Szenen wie in einem Kriminalfilm zeigen. Eine Filmkomödie dagegen muß unablässig Gelächter auslösen, das aus den Widersprüchen in Gedanken und Gefühlen eines Menschen, aus Uneinigkeit zwischen Denken und Wollen, aus Unterschieden zwischen Absichten und Resultaten entspringt. Wenn in diesem Film nur eine einzige ernste Geschichte erzählt wird, dann verliert man die Lust, ihn anzusehen, weil er sich als langweilig und geschmacklos erweist.

Schauspiele oder Komödien haben jeweils ihre Hauptforderung, losgelöst davon kann das Genre keine selbständige Position einnehmen, es muß auf jeden Fall mit Hilfe einer besonderen Färbung den Erfordernissen seiner Kunstform gerecht werden.

Die Schriftsteller müssen darauf achten, passende Genres zu wählen, um Werke mit hohem ideologischem und künstlerischem Gehalt zu schaffen, die den Besonderheiten des aktuellen Lebens, der Emotion und dem Geschmack unseres Volkes entsprechen.

Die Literatur- und Kunstgenres sind nicht konstant, sondern sie ändern und entwickeln sich und sind geschichtlich bedingt.

Das Schauspiel, eines der Hauptgenres der dramatischen Kunst, hat eine Reihe Merkmale bei der Wiedergabe der heutigen Wirklichkeit unseres Landes, in der sich der sozialistische Aufbau vertieft und die Revolutionierung der Menschen und ihre Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse entwickelt. Unsere Schauspiele stellen in der Hauptsache die werktätigen

Massen dar, die als Herren der Zeit auf getreten sind, und sie zeigen historische Geschehen von großer sozialpolitischer Bedeutung. In diesen Werken, die den Kampf um die Überwindung der Überbleibsel der alten Ideologie im Bewußtsein der Menschen zeigen, überwiegen die inneren Konflikte gegenüber den äußerlichen.

Es ist geboten, die ruhmvolle Revolution und den Aufbau unseres Volkes in einem neuen Genre, das den Erfordernissen der Zeit und der Ästhetik des Volkes entspricht, zu veranschaulichen und so die Literatur und Kunst der Entwicklung der Revolution ständig nahezubringen.

Unter den verschiedenartigen schönen Blumen, die die Natur brachte, gibt es auch solche mit Fehlern, aber in der Kunst, die nach dem ästhetischen Ideal der Menschen geschaffen wird, darf es keine Unzulänglichkeiten geben.

DIE EIGENSTÄNDIGKEIT – DAS WESEN DES SCHAFFENS

Eigenständig zu schaffen ist stets ein wichtiges Gebot. Jedes Kunstwerk, das ein vielfältiges und kompliziertes Leben im Alltag wiedergibt, muß seine Besonderheit haben, dann ist es möglich, bei der Erziehung der Menschen die der Kunst eigene, emotional beeinflussende Kraft zur Wirkung zu bringen.

Der Autor muß seine Originalität zeigen und nicht mechanisch wiederholen, was andere schon veröffentlicht haben, so kann man kein eigenständiges Denken auslösen, die komplizierte und vielfältige Wirklichkeit nicht genau beobachten und die Gesellschaft nicht umgestalten, so springt kein begeisternder schöpferischer Funke über. Literatur und Kunst muß selbständig sein, sie hat die Aufgabe, den souveränen und schöpferischen Geist der Menschen zu beflügeln und sie mitzureißen, damit sie die Rolle

als Herrn der Revolution wahrnehmen können.

Nur eigenständige Kunst bringt Genuß, es gibt nichts Langweiligeres als ein Werk, das nichts Neues bringt und keine Eigenheiten hat. Man kann den Menschen die Kunst nicht aufzwingen, sie muß die Zuschauer von selbst anziehen und darf nicht nach den Zuschauern haschen. Aus Werken, die zu lesen man gezwungen wird, nimmt man nichts auf.

Da die Menschen und das Leben bunt sind, muß die realistische Kunst auch farbig sein. Da alle Dinge und Erscheinungen in der Wirklichkeit konkret sind und ihre eigene Natur haben, muß auch die Kunst konkret und eigenartig sein.

Auch Schriftsteller und Künstler, die das Leben begreifen und wiedergeben, sind Individuen. Da die Kunstschaffenden voneinander unterschiedliche Gedanken und Gefühle, Lebenserfahrungen und Kunsterlebnisse haben, prägt sich bei der Beobachtung, Analysierung, Bewertung und Darstellung des Lebens ihr besonderer Charakter aus, wenn die Schriftsteller trotz unterschiedlicher schöpferischer Individualitäten ähnliche Werke geschrieben haben, dann haben sie das Leben nicht mit eigenen Augen beobachtet und es nicht nach eigener Ansicht dargestellt.

Wenn hundert Autoren sich an die Arbeit machen, dann müssen hundert Werke erscheinen, deren Inhalt und Form voneinander verschieden und eigenartig sind, wenn jeder, ohne seine schriftstellerische Individualität auszuprägen, das gleiche Werk schreibt, dann braucht man für hundert Werke keine hundert Schriftsteller.

Wir brauchen keine schematischen schablonenhaften Werke, sondern solche von Verschiedenheit und Eigenart.

Wer es versteht, Eigenständigkeit zu zeigen, vermag der Zeit und dem Volk wirksam zu dienen. Auch die weltberühmten Künstler sind alle ausnahmslos glühende Patrioten und standhafte Kämpfer, die dem eigenen Heimatland und Volk einen selbstlosen Dienst erweisen, in ihrem Schaffen hätte niemand an ihre Stelle treten können.

Ein Autor muß Eigenständigkeit an den Tag legen, um zur

Entwicklung der Literatur und Kunst auf seine Weise beitragen zu können, er muß ständig etwas Neues aufspüren. Der Gang der Kunst wird durch die ununterbrochene schöpferische Forschung vorangetrieben. Nur so kann ein Autor zum Fortschritt auf diesem Gebiet und zur Bereicherung der Schatzkammer der Menschheitskultur einen wertvollen Beitrag leisten.

Das Schaffen darf sich nicht wiederholen und muß sich durch Eigenständigkeit auszeichnen. Die Eigenständigkeit ist die Natur eines Kunstschaffenden.

Sie muß die neuen und dringlichen Fragen, die im Leben und Kampf der Menschen auftreten, klar erfassen und sie nach einem eigenen Verfahren lösen. Ein Schriftsteller, der versucht, das Leben zu schematisieren und es nach einer Schablone darzustellen, ist weder in der Lage, die neuen und wesentlichen Fragen in der Wirklichkeit zu entdecken, noch imstande, daraus typische Figuren zu gestalten. Schema und Ähnlichkeit bedeuten den Tod jeder Kunst.

Die Originalität einer Darstellung hängt von dem betreffenden Autor ab. Das gleiche Jongja darf nicht wiederholt, die Themen müssen eigenständig und die Charaktere müssen neuartig werden. Durch Wiederholungen und Unterstreichungen können die Autoren keine typischen Gestalten schaffen, solange sie das Leben nicht von immer neuen Gesichtspunkten aus beobachten und darin nicht etwas Neues und Bedeutsames finden. Das Schaffen ist keine Arbeit, die man auf andere verlagern kann.

Die Originalität kommt zustande, wenn der Autor eine klare Individualität im Schaffen zeigt, nur aus der Feder derjenigen, die es vermögen, das Leben mit eigenen Augen zu beobachten und es mit künstlerischem Talent und mit Meisterschaft zu zeichnen, kann eigenständige Gestaltung stammen.

Die Individualität der Schriftsteller kommt vor allem darin zum Ausdruck, daß sie das aktuelle Geschehen schöpferisch betrachten und in sich aufnehmen, jeder Autor verfährt auf seine Weise, wenn er die Wirklichkeit sieht, empfindet, begreift und schildert. Obwohl verschiedene Autoren sich mit den selben Tatsachen und

Geschehnissen befassen, entstehen in der Darstellung verschiedene Resultate, weil sie das vielfältige und komplizierte Geschehen auf ihre Weise betrachten, bewerten und zeichnen.

Die Weltanschauung eines Schriftstellers ist der Hauptfaktor, der sein Schaffen bedingt. Er erkennt die Wirklichkeit auf der Grundlage seiner Ideen und Ansichten, spürt daraus problematische Objekte auf und stellt die entsprechenden Figuren dar.

Dabei spielen die Erfahrungen des Schriftstellers wie auch seine künstlerischen Neigungen und sein Geschmack eine wichtige Rolle. Ein Schriftsteller, der darin erfahren ist, eine Frage mit Ernst zu analysieren und daraus ein Schauspiel zu schreiben, schildert das Leben eben unter diesem Gesichtswinkel und mit dieser Nuance, ein anderer, der darin geschickt ist, mit feinem Lächeln soziale Probleme lösen zu helfen, schreibt seine Werke nach dieser Art. Das darf man ihm nicht übelnehmen.

Hierbei muß davor gewarnt werden, daß sich die schriftstellerische Individualität nur in der Form ausdrückt und die Bedeutung der Weltanschauung außer acht gelassen wird. Sie hat nur dann Sinn, wenn sie den revolutionären Charakter unserer Literatur und Kunst unterstreicht und einen hohen Ideengehalt darstellt. Die bürgerlichen Kunstkritiker meinen, daß die sozialistische Kunst „nicht bunt“ sei, weil sie sich von ein und derselben Weltanschauung leiten läßt. Diese böswillige Hetze ist nur Sophistik, die bei der Ausprägung der künstlerischen Individualität die Rolle und Bedeutung der Weltanschauung absichtlich ignoriert und den Ideengehalt kastrieren soll.

Die Eigenständigkeit eines Autors kommt auch in der künstlerischen Denkweise zum Ausdruck, Neues zu erforschen und zu entdecken. Der eine Schriftsteller erforscht das typisch Neue und Schöne aus einem gewöhnlichen Leben, während der andere es oft in einem erschütternden heftigen Kampf sucht. Die wesentlichen Besonderheiten der Wirklichkeit können lebendig dargestellt werden ungeachtet dessen, von welcher Seite und aus welchem Motiv man ins Wesen des Lebens eindringt, man kann dabei nicht sagen, daß dieses Verfahren besser ist und jenes schlechter. Die

Schriftsteller müssen alle Möglichkeiten der Kunst nutzen und von vielfältigen Seiten und aus verschiedenen Motiven ins Wesen des Lebens eindringen, um mannigfaltig und reichhaltig schildern zu können.

Die Darstellung des Neuen fordert eine ebenso große schriftstellerische Originalität wie seine Entdeckung. Der Darstellungsprozeß verlangt von den Schriftstellern die ihnen eigene hohe praktische Fähigkeit und Meisterschaft.

Die allgemeinen Prinzipien der Schaffensweise vermitteln den Schriftstellern noch keine detaillierten Kenntnisse über das Verfahren, eigenständig zu sein. Die allgemeinen Grundsätze der Schaffensweise des sozialistischen Realismus müssen konkret angewandt werden, dann wird sich in immer größerem Umfang die schöpferische Initiative der Autoren entfalten und ihre Individualität ausprägen.

Der individuelle Charakter muß vor allem darin zum Ausdruck kommen, nach der Wahl des Jongja entsprechend der künstlerischen Eigenheit darzustellen.

Ein Schriftsteller muß das Jongja nach seiner Eigenart bearbeiten. Ist das Jongja noch so lebendig, wenn Themen und Charaktere ihm nicht entsprechen, wird die Logik des Lebens entstellt. Das Thema kann losgelöst vom Jongja nicht festgelegt werden, es am Jongja vorbei vorzubringen bedeutet, es aus der Luft zu greifen und frei auszuspinnen.

Einmal versuchten die Künstler, nebeneinander zwei Filme zu schaffen, in denen es sich darum handelt, ob es in der sozialistischen Gesellschaft höher geachtete und gemeine Berufe geben kann. Schon damals haben wir bei einem Film, dessen Heldin eine Friseuse ist, das Jongja so gewählt, daß in der sozialistischen Gesellschaft jeder dem Volk dienende Beruf eine geachtete Arbeit ist. Da dieser Streifen gelungen war, haben wir entschieden, daß man diese Frage nicht noch einmal anzuschneiden braucht, denn es gibt keinen niedrigen Beruf, sei es Schuster oder Parkpfleger. Wir haben auch darauf hingewiesen, daß in einem Werk, dessen Held ein Parkpfleger ist, gezeigt werden muß, daß es patriotische

Gesinnung ist, jeden Baum zu schonen und liebevoll zu pflegen. Wenn man sich darauf orientiert, aus diesem neuen und bedeutsamen Jongja etwas herauszuarbeiten und den Charakter des Helden zu schildern, kann auch eine neue Thematik entstehen.

Ohne ein neues Jongja kann man sich noch so anstrengen, man wird kein neues Thema finden. Die Gestaltung der Thematik aufgrund der Eigenständigkeit muß in der Festlegung des Themas und in dessen politischer Darstellung zum Ausdruck kommen, das ist der konkrete[7] Prozeß der Gestaltung.

Die Originalität muß sich in beiden Aspekten, also in Festsetzungen und Darstellungen zeigen. Nur dann ist sie echt. Alle Festsetzungen und Darstellungen müssen frisch, nicht wiederholt, wahrhaftig und eigenartig sein, dann kann jedes Werk ein unterschiedliches Jongja, Ideen, Charaktere und entsprechendes Leben zum Ausdruck bringen, also eigenständig sein.

Die Eigenständigkeit wird durch Verallgemeinerung und Individualisierung konkret und drückt sich augenfällig in der Darstellungskunst aus. Die Autoren dürfen nicht von dem Prinzip der Typisierung abweichen, müssen aber dabei vielfältige Methoden anwenden und ungebunden sein, das bietet ihnen die Möglichkeit, auf der gegebenen Lebensgrundlage ungehindert zu phantasieren.

Auch dürfen die Mittel, Methoden und Diktionen nicht wiederholt werden, wenn es darum geht, eigenartige Figuren zu gestalten. Wenn man versteht, das alles in Eigenart anzuwenden, dann können die Ideen schöpferisch veranschaulicht werden. Auch aus einem neuen Jongja kann kein neuer Gedanke erwachsen, wenn man Wiederholungen nicht vermeidet.

Die Autoren haben keine unterschiedlichen Mittel und Methoden, sie haben ein gemeinsames Werkzeug, das sie alle gebrauchen können, es kommt darauf an, zu welchem Zweck und wie sie dieses Werkzeug nutzen, daraus folgt der persönliche Stil jedes Autors, es ist die Besonderheit, das Leben und die Einstellung zu ihm künstlerisch zu erkennen und wiederzugeben.

Die Autoren müssen die Darstellungsmittel und -methoden

kennen, dann können sie sie nach ihren Absichten nutzen und dabei ihren eigenen Stil entwickeln. Wer keine Erfahrung hat, mit Säge und Hobel umzugehen, muß dem Erfahrenen abgucken, wie der damit arbeitet. Beim Autor ist es das gleiche, aber bloße Nachahmung erzeugt Schematisierung und Plagiat. Es ist doch ganz klar, daß ein Autor, der an eine Schablone gebunden ist, keine Eigenständigkeit entwickeln kann.

Natürlich aber darf er nicht unter dem Vorwand der Eigenständigkeit eigene schlechte Gewohnheiten in seinen Schaffensprozeß übertragen und darauf beharren, schriftstellerische Individualität auszuprägen – das allein ist noch kein Ziel, sondern es muß eine Reihe von vielfältigen und charakteristischen Werken erbringen und damit die Menschen erziehen. Deshalb muß auch die schriftstellerische Individualität auf jeden Fall dem schönen edlen ästhetischen Streben der Volksmassen entsprechen und für sie annehmbar sein. Die Anhäufung rein persönlicher Neigungen eines Schriftstellers oder seiner schlechten Gewohnheiten setzt die kulturelle Würde seiner Werke herab und übt einen negativen Einfluß auf die Menschen aus.

Künstlerische Individualität kennzeichnet die Qualität der Darstellung und vermehrt die Anziehungskraft der Werke. Die Individualität eines Schriftstellers prägt sich nur in seinen eigenen Werken aus, von einer konkreten Darstellung losgelöst kann es keine Individualität geben. Deshalb muß die Individualität konsequent der Aufgabe untergeordnet werden, die Frage des Ideengehaltes und des künstlerischen Werts auf hohem Niveau zu lösen.

Ein Autor darf keine Schablone schaffen und nicht von Ähnlichkeiten abhängig werden. Die Individualität drückt sich in einem eigenen Stil aus. Das sollte dazu dienen, die Persönlichkeit des Autors zu verstärken und ihr Glanz zu verleihen.

Ein Mensch ist von Natur aus individuell, die Individualität eines Künstlers aber ist nicht seine eigene menschliche, sondern die sich im Kunstwerk widerspiegelnde schöpferische Eigenart. Während des Schaffens bringt ein Schriftsteller seine ideologische

Einstellung, seine Stellungnahme, seine künstlerischen Ansichten, sein kulturelles Niveau, seine Gefühle und Emotionen zum Ausdruck. Diese Elemente verbinden sich miteinander, spiegeln sich im Werk und erweisen sich dann als seine schöpferische Individualität.

Das haben nicht alle Künstler. Sie ist nur bei solchen Schriftstellern zu finden, die über umfassendes politisches Wissen und hohe künstlerische Qualifikation verfügen. Das ist ein wichtiger Faktor, der die hohen Qualitäten der Künstler charakterisiert. Sie müssen also durch ständige Anstrengungen und mit Forscherdrang ihre eigene schöpferische Individualität ausprägen. Wer die Kunst für einen prominenten Beruf hält und, ob mit oder ohne angeborenem Talent, den Erfolg dem Zufall überläßt, wird niemals ein hervorragender Künstler werden.

Individualität um der Individualität willen, die wegen Geld und Ruhm nach Popularität strebt, hat mit der schöpferischen Individualität, die wahre Kunst schafft, nichts zu tun. Die zeitgenössische bürgerliche Kunst mit ihrer Individualität um der Individualität willen korrumpiert ständig zahlreiche Künstler und verwandelt sie in Sklaven des Geldes.

Die Individualität der Verfasser und Künstler kann nur in der sozialistischen Gesellschaft ohne gewaltsame Unterdrückung und ohne Beeinträchtigung der Menschenrechte durch Geld entfaltet werden. Man achtet die Individualität der Künstler und schafft alle Bedingungen und Möglichkeiten, ihre Eigenständigkeit uneingeschränkt wirksam werden zu lassen.

FILM UND REGIE

„Die Filme müssen wie die Leitartikel des Zentralorgans der Partei eindringliche Forderungen stellen und Bahnbrecher sein. In jeder Etappe des revolutionären Kampfes müssen sie ihrer mobilisierenden Rolle gerecht werden."

KIM IL SUNG

DER REGISSEUR IST DER CHEF EINES SCHAFFENDEN KOLLEKTIVS

Um die Filmkunst entsprechend den Forderungen der Juche-Zeit zu entwickeln, muß eine grundlegende Wende im Filmschaffen herbeigeführt werden. Im Zuge der Zeit und mit der Änderung der Gesellschaftsordnung wurden vom Entstehen der Filmkunst bis zum heutigen Tage in künstlerischer wie in technischer Hinsicht große Umwälzungen und Entwicklungen erreicht. Im Bereich des Kunstschaffens sind jedoch die Überreste der alten Systeme und Verfahrensweisen noch nicht überwunden. Besonders bei den Systemen und Methoden in der Kunst der Regie, die den Schwerpunkt des Filmschaffens bildet, sind viele kapitalistische und dogmatische Überbleibsel erhalten geblieben.

Wenn man sich im Bereich der Regie nicht konsequent von den alten Schablonen löst und keine neuen Systeme und Methoden einführt, ist es ausgeschlossen, die Aufgaben der Filmkunst, die in

ein neues Entwicklungsstadium eingetreten ist, zu lösen.

Die Filmkunst trägt dazu bei, die Menschen zu wahren Kommunisten zu erziehen, die ganze Gesellschaft zu revolutionieren und nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umzuformen. Wenn man dieses historische Vorhaben erfolgreich realisieren will, muß man zunächst eine Revolution im Bereich der Regie durchführen, da sie das Filmschaffen einheitlich gestaltet und leitet.

Das bedeutet, daß die in der Regie noch vorhandenen bürgerlichen Elemente und dogmatischen Rudimente vollständig beseitigt und neue, auf dem Juche beruhende Systeme und Methoden begründet werden.

Hierbei kommt es besonders darauf an, die Aufgaben des Regisseurs entsprechend dem Wesen der sozialistischen Gesellschaft und dem Charakter einer revolutionären Filmkunst zu klären und seine führende Rolle zu betonen.

Der Regisseur ist der Chef eines schaffenden Kollektivs. Er muß die künstlerisch-schöpferische Tätigkeit, die technisch-organisatorische Arbeit und die ideologische Erziehung seines Kollektivs fest in die Hand nehmen und alle Mitarbeiter bis zur Fertigstellung eines Filmes leiten.

Der Regisseur im sozialistischen Filmwesen unterscheidet sich grundlegend von dem in der kapitalistischen Gesellschaft. Im kapitalistischen Filmgeschäft nennt er sich zwar auch „Regisseur“, aber die eigentliche Leitung, das Sagen bei der Filmproduktion haben einzig und allein die Filmunternehmer, die den Film finanzieren. Der Regisseur ist nichts weiter als der Ausführende ihres Willens.

In der kapitalistischen Gesellschaft sind die Regisseure an die reaktionäre Politik der Regierung und die Geldbeutel der Kapitalisten gebunden, die den Film zur Ware machen. Deshalb stellen sie nichts weiter als Mitarbeiter dar, die sich wohl oder übel dem Filmunternehmer unterordnen müssen. Im Gegensatz dazu ist der Regisseur in der sozialistischen Gesellschaft ein selbständiger und schöpferischer Künstler, der vor der Partei und dem Volk die Verantwortung für die Filmproduktion trägt. Deshalb ist im

sozialistischen Filmschaffen ein Regisseur kein abhängiger Mitarbeiter, der den Film produziert, sondern er muß ein Leiter, ein Chef sein, der für alles – bis hin zum politisch-ideologischen Leben der an der Produktion des Filmes Beteiligten – die volle Verantwortung trägt.

Der Grund, warum der Regisseur der Chef eines Schaffenskollektivs sein muß, liegt in der Besonderheit der Kunst der Regie. Die Regie des Films als einer komplexen Kunstgattung ist eine Führungskunst, die das Schöpferische aller Künstler zu einem harmonischen Ganzen zusammenfaßt, um eine in sich geschlossene Darstellung zu erreichen.

So wie es bei Sieg oder Niederlage in einer Schlacht auf die militärische Führungskunst des Befehlshabers ankommt, so hängt das Schicksal eines Films von der Führungskunst des Regisseurs ab. Er kann zwar den guten Willen haben, einen ausgezeichneten Film zu drehen, wenn er aber nicht die Fähigkeit besitzt, die Akteure einheitlich zur Verwirklichung seiner Regiekonzeption zu führen, ist er nicht in der Lage, dieses Wollen in die Tat umzusetzen. Ein Film wird zwar vom Regisseur geplant und fertiggestellt, bedarf jedoch der Kraft und des Talentes des gesamten Kollektivs. Deshalb ist Erfolg oder Mißerfolg bei der Produktion eines Films davon abhängig, wie der Regisseur mit allen Künstlern, Produzenten und den Mitarbeitern für Technik, Versorgung und Betreuung zusammenarbeitet, die dem Schaffenskollektiv angehören.

Ein Regisseur, der die Einmütigkeit im Denken und Wollen dieses Kollektivs gewährleisten und so ausgezeichnete Filme mit hohem Ideengehalt und künstlerischem Wert schaffen will, muß sich von den veralteten und bürokratischen Systemen und Methoden der Regie distanzieren, das heißt davon, daß er Regie für ein Evangelium hält, im Kollektiv Verhältnisse wie zwischen Lehrern und Schülern schafft, dogmatische Entscheidungen fällt und über die Filmschaffenden mit Befehlen und Kommandos herrscht. Wenn der Regisseur – im Bürokratismus befangen – seine Mitarbeiter unterdrückt oder ignoriert, wird die Einheit und Geschlossenheit im Denken und Wollen, die die Grundlage für

jeden kollektiven Schaffensprozeß bildet, untergraben und werden reiche schöpferische Möglichkeiten vergeben. Das führt dazu, daß ihm selbst die Hände gebunden sind. Die alten regielichen Systeme und Verfahren entsprechen weder dem Wesen unserer Gesellschaftsordnung, in der die Einheit und Geschlossenheit der Volksmassen die Grundlage der gesellschaftlichen Verhältnisse darstellt, noch dem kollektiven Charakter der Filmproduktion und dem Wesen der Kunst der Regie.

Auch bei der Filmregie besteht die Hauptsache darin, mit den mitwirkenden Künstlern, den Technikern und den Mitarbeitern für Versorgung und Betreuung gewissenhaft zu arbeiten. Das ist die Grundforderung des auf dem Juche beruhenden regielichen Systems. Hierbei handelt es sich um ein System unserer Art, wonach dem Regisseur als Chef der politischen Arbeit der Vorrang gebührt. Dabei muß er die Beschäftigung mit den Filmschaffenden als sein Hauptbetätigungsfeld betrachten und die gesamte schöpferische Tätigkeit einheitlich voranbringen. Dieses System ist eine Verkörperung des Grundprinzips der Juche-Ideologie, daß der Mensch Herr über alles ist und alles entscheidet, wesentlicher Merkmale der sozialistischen Ordnung. Es entspricht daher voll und ganz dem kollektiven Charakter der Filmproduktion und den Besonderheiten der Regiekunst. /

Ein Film vereinigt in sich die gemeinsamen Kräfte und Talente vieler Menschen. Deshalb müssen alle an seiner Herstellung Beteiligten mit der Einstellung eines Eigentümers ihrer Verantwortung und ihrer Rolle gerecht werden. Für die Lösung einer gemeinsamen Aufgabe ist es ferner notwendig, daß sich das Kollektiv zu einer Einheit des Denkens und Wollens zusammenschließt. Diese prinzipiellen Forderungen, die der Besonderheit des Filmschaffens entspringen, können im Rahmen der alten Regiesysteme in keiner Weise erfüllt werden. Ihnen kann man nur in einem solchen Regiesystem gerecht werden, bei dem die Arbeit mit den Menschen, die Arbeit mit dem Schaffenskollektiv, zur Hauptsache gemacht wird.

In dem neuen System ist das Filmschaffen nicht nur die Sache des

Regisseurs allein, sondern eine gemeinsame Arbeit des gesamten Kollektivs; hier sind der Regisseur und alle anderen Filmschaffenden gleichsam Herren der Produktion, und darum müssen alle bewußt und aus eigener Initiative an die Arbeit gehen. Hier werden außerdem die nach Schöpfertum strebende kommunistische Ethik und die revolutionäre Lebensweise voll wirksam. Das heißt, bei der Herstellung eines Films hilft der Regisseur allen seinen Mitarbeitern und leitet sie an, wobei es für alle ein Prozeß des gegenseitigen Lernens ist. Auf diese Weise setzen sich alle im kollektiven Geist und im engen Zusammenschluß einmütig für die Erreichung eines gemeinsamen Ziels ein.

In dem neuen System der Regie ist der Regisseur verpflichtet, sich nicht nur für die schöpferische Tätigkeit der Künstler, sondern auch für ihr politisches Leben verantwortlich zu fühlen. Dadurch wird es ihm möglich, deren ideologische Erziehungsarbeit in enger Verbindung mit der schöpferischen Praxis ständig durchzuführen und dabei sich selbst und die anderen im Schaffensprozeß zu revolutionieren und nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umzuformen.

Mit einem Wort: Dieses Regiesystem, bei dem die Arbeit mit den Menschen den Schwerpunkt bildet, entspricht nicht nur dem Wesen des Filmschaffens und der Regiekunst, sondern bietet dem Regisseur auch die Möglichkeit, veraltete und bürokratische Neigungen abzulegen, seine Fähigkeiten als Leiter von Schaffensprozessen zu erhöhen, solche abweichlerischen Tendenzen, wie Kunst um der Kunst willen zu schaffen und sich dabei im „Elfenbeinturm“ zu verstecken, zu überwinden und die Schaffenstätigkeit und die Revolutionierung seines Kollektivs gleichermaßen voranzubringen.

Die Stärke des neuen Regiesystems besteht darin, daß die eiserne Einheit und Geschlossenheit des Schaffenskollektivs auf der Grundlage der Juche-Ideologie gewährleistet, das Selbstbewußtsein und die schöpferische Initiative aller Mitarbeiter aktiv zur Geltung gebracht und die leitende Tätigkeit des Regisseurs bis tief in die

Arbeits- und Lebensbereiche hineingetragen wird. Dies bringt Neues bei der schöpferischen Tätigkeit wie auch im persönlichen Leben.

Bei diesem neuen System muß der Regisseur alle Kraft dafür einsetzen, die künstlerische Leitung der Schauspieler fest in der Hand zu behalten.

Die Hauptaufgabe des Schaffenskollektivs besteht darin, revolutionäre Filme mit hohem Ideengehalt und künstlerischem Wert fertigzustellen. Sie sollen dazu beitragen, die Menschen fest mit der einheitlichen Ideologie der Partei auszurüsten und die ganze Gesellschaft mit der großen Juche-Ideologie zu durchdringen. Ob diese bedeutende Aufgabe rechtzeitig und richtig erfüllt wird oder nicht, hängt davon ab, wie der Regisseur mit den Künstlern arbeitet.

Sie sind die Hauptkräfte, die direkt für die Durchsetzung des dem Schaffenskollektiv gestellten revolutionären Auftrags kämpfen. Die Konzeption des Regisseurs und alle darstellerischen Aufgaben, die sich im Schaffensprozeß ergeben, werden von ihnen verwirklicht. Deshalb hat der Regisseur mit ihnen gewissenhaft zu arbeiten und dabei seine Rolle als Leiter zu stärken, da er nur so die vor dem Schaffenskollektiv stehenden revolutionären Aufgaben bewältigen kann.

Bei der Arbeit mit den Künstlern muß er sie vor allem dazu bringen, daß sie eine einheitliche Auffassung über das Werk vertreten. Das ist die Grundvoraussetzung für dessen erfolgreiche Umsetzung und der Ausgangspunkt der Regietätigkeit. Wenn jeder Künstler auf seiner eigenen Meinung zu dem Werk besteht, kann sie der Regisseur nicht zur Erfüllung einer einheitlichen darstellerischen Aufgabe führen, und die Arbeit wird/ von Anfang an sehr erschwert.

Der Regisseur hat eine tiefgründige Analyse der gesamten Besonderheiten des Inhalts und der Form des Werkes zu geben und somit dafür zu sorgen, daß sich die Künstler einen einmütigen Standpunkt dazu erarbeiten und sich ihm voll unterordnen.

Bei der Analyse und Einschätzung des Werkes darf der Regisseur nicht einseitig nur seine Meinung durchsetzen wollen. Da sich jeder

Künstler durch bestimmte schöpferische Eigenarten auszeichnet, kann es Unterschiede in der Beurteilung des Stoffes geben. Wenn der Regisseur ohne Rücksicht darauf nur bei seiner Meinung bleibt und die Ansichten der anderen Künstler ignoriert, wird es schwierig, sich eine einheitliche Meinung über das Werk zu bilden.

Die Interpretation eines Werkes kann nur dann von praktischem Wert sein, wenn sie auf Verständnis und Sympathie stößt und von jedem als die eigene aufgenommen werden kann.

Nachdem er sich über das Werk geäußert hat, muß der Regisseur ständig für eine Atmosphäre der freimütigen Diskussion sorgen, damit viele konstruktive Vorschläge unterbreitet werden können. Die Meinungen der Künstler muß er bei der Konzeption berücksichtigen. Dabei ist es notwendig, das im Verlaufe der Aussprache Vereinbarte rechtzeitig zusammenzufassen, auf dessen Grundlage die Tendenz des Werkes richtig festzulegen und diese dann nicht mehr zu ändern. Schwankung des Regisseurs führt zu Schwankungen des Kollektivs, was das Gesamtwerk gefährden könnte.

Der Regisseur muß dann, wenn die Künstler den Stoff einmütig und richtig verstanden haben, zur individuellen Arbeit mit ihnen übergehen.

Die Anleitung der einzelnen Künstler muß immer konkret sein. Durch eine allgemeine Richtung allein kann ihnen der Regisseur keine substantielle Hilfe leisten und sie nicht in überzeugender Weise zur Verwirklichung seiner Regiekonzeption führen.

Ausgehend von den Besonderheiten und Forderungen des Werkes muß der Regisseur den Künstlern ihre darstellerischen Aufgaben und Wege klar aufzeigen und die Fragen, die bei der Arbeit möglicherweise auftreten, kameradschaftlich mit ihnen beraten. Nur so können Anleitung und Praxis völlig in Übereinstimmung gebracht werden.

Bei der Besprechung der Rollenkonzeption ist es notwendig, die Position und Funktion, die die Schauspieler durch die Rollenbesetzung in der gesamten Darstellung haben, sowie ihre charakteristischen Besonderheiten zu analysieren. Auf dieser

Grundlage muß dann die Richtung der Darstellung bestimmt werden, und es müssen konkrete Erkenntnisse über die darstellerischen Aufgaben erarbeitet werden, die in jedem dramatischen Abschnitt und in jeder neuen Situation auftreten. Die konkrete Anleitung des Regisseurs ermöglicht es, seine Konzeption mit der Auffassung der einzelnen Künstler zu identifizieren und ihre darstellerische Arbeit gut voranzubringen.

Bei der Anleitung der Darstellung ist es wichtig, daß der Regisseur den Künstlern hilft, das Jongja, den Kern des Werkes, klar zu begreifen und gut wiederzugeben.

Den ideologischen Kern des Werkes muß sowohl der Regisseur als auch alle anderen Künstler in vereinter Kraft und gemeinsamen Talenten mit Leben erfüllen. Er ist nicht nur das Fundament der Darstellungsweise der einzelnen Künstler, sondern auch die Basis, die alles zu einem Film wie aus einem Guß verbindet. Wenn alle darstellerischen Arbeiten von einem derartigen Grundgedanken ausgehen, werden die Gegenstände einheitlich wiedergegeben und bilden die Bestandteile einer einheitlichen Darstellung, obwohl sie von Künstlern mit individueller Eigenart und in unterschiedlichen Formen erarbeitet werden. Deshalb muß der Regisseur mit großer Sorgfalt vorgehen, damit es nicht vorkommt, daß irgendein Künstler die Grundidee außer acht läßt oder etwas, was mit ihr nichts zu tun hat, einbezieht.

Eine enge, schöpferische Verbindung zwischen den einzelnen Künstlern herzustellen und sie zur gemeinsamen Arbeit zu führen, ist eine Seite der Tätigkeit eines Regisseurs, auf die er sich konzentrieren muß.

Überhaupt kann nur mit dem Talent der einzelnen Künstler oder durch ihre Anstrengung allein keine komplexe künstlerische Darstellung erreicht werden. Nur wenn sie alle eng und wirksam zusammenarbeiten, können die einzelnen Elemente, die das komplette Ganze bilden, gut miteinander harmonieren.

Der Regisseur muß immer fest im Mittelpunkt des Schaffens stehen, eventuelle Reibungen zwischen den einzelnen Künstlern und egoistische Tendenzen überwinden helfen und dabei ihre Arbeit

gut koordinieren.

Im Schaffensprozeß hat der Regisseur die Künstler ständig mitzureißen, damit sie ihre Eigenständigkeit und schöpferische Initiative voll entfalten können. Dies ist der Hauptfaktor, der bei der Gestaltung eines Films die Verantwortlichkeit der Künstler erhöht und bei ihnen Schaffensdrang und Phantasie weckt. Die schöpferische Zusammenarbeit zwischen dem Regisseur und den Künstlern einerseits sowie zwischen den Künstlern andererseits kann auch nur unter der Bedingung erfolgreich gewährleistet werden, daß jeder auf seinem Posten seinen gebührenden Anteil leistet.

Der Regisseur hat auf der Grundlage hoher Anforderungen die Künstler auf seine Weise zu motivieren. Und sie müssen sich seine Absichten gründlich einprägen, sie sich zu eigen machen und schöpferisch realisieren. Eine lebensnahe künstlerische Anleitung des Regisseurs bedeutet, daß er die mit einzelnen darstellerischen Aufgaben betrauten Künstler für das eigene Schaffen voll verantwortlich macht und bewirkt, daß sie nach diesem Prinzip arbeiten.

Eigenständigkeit der Künstler bei der Produktion eines Films muß sich darin äußern, daß sie ihre individuellen künstlerischen Einzeldarstellungen voll entfalten und sie dann in die Harmonie des gesamten Werkes integrieren. Die Begabung eines Regisseurs und sein wahres Schöpfertum zeigen sich, daß er die individuelle Eigenart der Künstler voll zum Tragen bringt, dadurch das darstellerische Niveau in jedem Bereich erhöht und auf dieser Basis die gesamte filmische Handlung zu großer Harmonie führt.

Unter dem Vorwand, die Eigenständigkeit der Künstler zu pflegen, darf der Regisseur aber solche Elemente nicht zulassen, die die Harmonie der gesamten Darstellung stören würden. Ebenso darf er aber auch nicht die Individualität der Künstler unterdrücken, nur weil er meint, daß dies der Harmonie der Darstellung schaden würde.

Als Chef eines Schaffenskollektivs muß der Regisseur auch mit den technischen und den für die materielle Sicherstellung

verantwortlichen Mitarbeitern gut zusammenarbeiten.

Er hat die Filmproduktion verantwortungsbewußt und einheitlich voranzubringen.

Dies ist kompliziert und hat riesige Dimensionen, daher muß sie durch eine lückenlose produktionsorganisatorische Arbeit abgesichert werden, andernfalls kommt sie keinen Schritt voran. Bei der Filmproduktion müssen die Prozesse des Schaffens und der Herstellung voll übereinstimmen. Wenn die organisatorische Arbeit für die Herstellung nicht lückenlos geplant ist, können die gesamten Vorgänge des Schaffens und der Herstellung nicht reibungslos ablaufen. Nur durch eine lückenlose Arbeitsorganisation ist es möglich, mit wenig Aufwand an Arbeitskräften, Geld und Material in kurzer Frist einen guten Film zu machen.

Die produktionsorganisatorische Arbeit ist ein wichtiger Bereich, den der Regisseur verantwortlich leiten muß. Durch eine einheitliche, systematische Leitung müssen die Schaffenskollektive alle Bereiche und Einheiten nach der festgesetzten Ordnung und Disziplin wie Zahnräder ineinandergreifen. Die materiell-technischen Mittel müssen rationell eingesetzt und durch ständige Kontrolle über den finanziellen Aufwand die Filmproduktion optimiert werden.

Obwohl die produktionsorganisatorische Arbeit eigentlich eine administrativ-praktische Angelegenheit ist, darf der dafür verantwortliche Regisseur die Arbeit mit den Mitarbeitern der Bereiche Produktion und Technik sowie Versorgung und Betreuung aber nicht mit administrativsachlichen Methoden durchführen. Dies würde nicht nur gegen das Wesen des auf dem Juche beruhenden Regiesystems verstoßen, sondern es würde auch daran scheitern, die Mitarbeiter der genannten Bereiche aktiv zur Filmproduktion zu mobilisieren. Auch bei der Anleitung dieser Bereiche hat der Regisseur in erster Linie eine Arbeit mit den Menschen zu leisten.

Eines der wichtigsten Merkmale des Regisseurs neuen Typs besteht darin, daß er der ideologische Erzieher des Kollektivs ist. Er trägt für das politisch-ideologische Leben seiner Mitarbeiter die Verantwortung, muß intensiv auf sie einwirken und sie so führen,

daß sie als revolutionäre Künstler ihre Mission treu erfüllen können.

Die Einheit des Kollektivs im Denken und Wollen ist der Hauptfaktor für einen sicheren Erfolg in der Filmproduktion. Allein mit der Fähigkeit und der Fertigkeit, die verschiedenen Darstellungselemente organisch zu verbinden, kann ein Regisseur noch keine harmonische filmische Darstellung hervorbringen. Aus einem Schaffenskollektiv, in dem weder ideologische Geschlossenheit noch Ordnung und Disziplin im täglichen Leben herrschen, können keine Werke mit hohem Ideengehalt und künstlerischem Wert hervorgehen.

Die Einheit des Kollektivs im Denken und Wollen ist Hauptvoraussetzung für die Geschlossenheit der filmischen Darstellung, sie hat einen gewichtigen Anteil daran, den Produktionsprozeß maximal zu beschleunigen, eine Atmosphäre revolutionären Schöpfertums herauszubilden und die Revolutionierung aller Mitarbeiter und ihre Umerziehung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse zu bewirken.

Die Hauptsache bei der ideologischen Arbeit mit den Mitarbeitern ist ihre Erziehung im Geiste der einheitlichen Ideologie der Partei. Sie muß stets der schöpferischen Arbeit vorangehen und den gesamten Schaffensprozeß konsequent und tatkräftig bestimmen.

Das Ziel der ideologischen Erziehung durch den Regisseur besteht darin, das Kollektiv auf die Linie und Politik festzulegen, damit sie revolutionäre Filme besser und schneller produzieren. Deshalb muß diese Erziehung in enger Verbindung mit der schöpferischen Tätigkeit erfolgen, denn nur so entfaltet sie eine große Lebenskraft und ermutigt und beflügelt die Künstler in ihrem Schaffen.

Der Regisseur muß während des gesamten Schaffensprozesses konsequent für die ideologische Erziehung sorgen und dabei in jedem Abschnitt der Arbeit an einem Film den politischen Gesichtspunkten den Vorrang einräumen. Nur auf diese Weise kann das neue Regiesystem seine Überlegenheit voll zur Geltung bringen. Wenn der Regisseur trotz dieses neuen Systems nicht

intensiv politisch wirkt und nach wie vor bürokratisch vorgeht, dann hat das keine Bedeutung.

Die politische Arbeit in den Vordergrund zu stellen, das politische Bewußtsein der Mitarbeiter ständig zu erhöhen und sie somit dazu anzuhalten, sich überzeugt für die Gestaltung des Films einzusetzen – das ist die Hauptforderung der traditionellen revolutionären Arbeitsmethoden unserer Partei, die im Filmschaffen integriert wurde. Sie ist eine revolutionäre Schaffensmethode, die der Regisseur fest im Auge behalten muß. Bei der Entstehung eines jeden Werkes ist der Regisseur verpflichtet, allen Künstlern den Ideengehalt sowie die künstlerischen Besonderheiten zu erläutern und ihnen Ziel und Bedeutung der Umsetzung des Werkes klarzumachen, damit sie mit hohem revolutionärem Enthusiasmus daran teilnehmen.

Nur dann, wenn der Regisseur die Arbeit mit den Filmschaffenden unter Kontrolle hat und sich vor allem politisch betätigt, kann er seine Rolle als künstlerischer Leiter, Organisator der Produktion und ideologischer Erzieher vollauf wahrnehmen und ein bewährter Chef des Kollektivs werden.

BEI DER ARBEIT AM FILM MUSS MAN STETS EIN KLARES ZIEL VOR AUGEN HABEN

Bei seiner schöpferischen Tätigkeit muß sich der Regisseur kühn ein großes Ziel setzen und voll Zuversicht an die Arbeit gehen.

Die Kühnheit eines Regisseurs besteht in seiner ihm eigenen, unerschütterlichen Ansicht über das Filmemachen, sie beruht auf dem tiefen Verständnis und seiner persönlichen Auffassung über das Leben und die Kunst. Diese Eigenschaft entspringt aus seinem hohen politischen Bewußtsein, Herr über das Filmschaffen zu sein, und aus seinem festen Glauben daran, daß er mit seiner Kunst der Revolution dient.

Nur wenn der Regisseur mit einer solchen Einstellung an die Arbeit geht, kann ihm das Werk gelingen. Hat er als Chef seines Kollektivs keinen eigenen, unerschütterlichen Standpunkt, dann verlieren die Künstler ihr Vertrauen in das Werk und können ihr Schöpfertum nicht voll entfalten. Nur der Regisseur, der sich mit fester Überzeugung, Großzügigkeit im Denken und Kühnheit für die Arbeit einsetzt, wird erfolgreich sein. Wenn er aber kleinmütig von Erwägung zu Erwägung schwankt, wird er scheitern.

Beim Schaffen eines Films auf etwas Großes abzuzielen heißt, daß der Regisseur sich ein hohes Ziel steckt, die neuen und aktuellen Probleme, die bei der Umerziehung der Menschen und der Entwicklung der Gesellschaft auftreten, auf seine Weise löst.

Der Regisseur muß sich auf der Grundlage der großen Juche-Ideologie eine eigenständige Auffassung über das Leben und die Kunst bilden, damit er bei seiner schöpferischen Tätigkeit stets neue, anspruchsvolle darstellerische Aufgaben stellen und sie ausgezeichnet lösen kann.

Wagemut entspringt nur aus Wissen. Ohne Wissen lediglich seine eigenen Behauptungen zu vertreten, bedeutet nichts weiter als Starrköpfigkeit. Wenn der Regisseur konsequent mit der Juche-Ideologie ausgerüstet ist und sich im Leben und in der Kunst auskennt, kommt der Wagemut ganz von selbst.

Will der Regisseur mit seinem Werk auf etwas Großes abzielen, so muß er schon bei der Erarbeitung der Regiekonzeption auf originelle Weise etwas Neues bringen.

Die Regiekonzeption ist der Entwurf des fertigzustellenden Films und ein Arbeitsplan, nach dem der Regisseur alle Künstler einheitlich zur Lösung einer darstellerischen Aufgabe führt. So wie ein Kommandeur, der ein Gefecht führt, einen klaren Operationsplan braucht, muß auch der Regisseur als Chef eines Kollektivs von Filmschaffenden einen genauen Operationsplan haben. Das Schicksal eines Films hängt in starkem Maße davon ab, wie die Regiekonzeption entworfen wird.

Ihr muß etwas Neues und Besonderes innewohnen. Wie ein neues Haus nach einem neuen Projekt gebaut wird, so kann ein

neuartiger Film nur nach einer neuen Regiekonzeption geschaffen werden. Von einem Regisseur, der ohne eigene Ansichten nur Fremdes kopiert und schablonenhaft immer wieder in ein und derselben Form arbeitet, kann man keine neue filmische Darstellung erwarten. Das wahre Schaffen besteht darin, das Neue zu entdecken und eine neue darstellerische Welt auf originelle Weise zu gestalten.

Der Regisseur muß auch das Neue auf seine Art darbieten.

Jede künstlerische Darstellung ist ein Produkt, das durch die schöpferische Individualität des Künstlers entsteht. In der Literatur und Kunst gibt es kein Lebensbild, das nicht im Maßstab dieser Individualitäten geschildert wird. Bei der Filmproduktion muß sich der Regisseur konsequent an das Drehbuch halten, darf aber nicht unüberlegt der Darstellung des Drehbuches folgen und sie dabei mechanisch wiedergeben. Der Regisseur, der keine über das Drehbuch hinausgehenden Ideen entwickelt, kann nichts Eigenes hervorbringen. Ein derartiger Regisseur ist nicht einmal in der Lage, die literarische Vorlage richtig umzusetzen.

Wenn der Regisseur die im Drehbuch dargestellten Figuren gründlieh und entsprechend den filmischen Besonderheiten hervorheben will, muß er großes Schöpfertum und Tatendrang an den Tag legen. Der Regisseur, der mit hohem Schöpfergeist und brennendem Enthusiasmus seinen Weg sucht, entdeckt ganz bestimmt neue Darstellungsformen. Nur wenn er seinen Schöpfergeist konsequent – von der Auffassung über das Leben und die Literatur bis hin zur Darstellung der Figuren – bewahrt, kann er etwas Neues, Eigenes zustande bringen.

Eine neue und kühne Konzeption wird nur dann fruchtbar, wenn sie aus dem pulsierenden Leben schöpft. Wenn ein Regisseur – so talentvoll er auch immer sein mag – die Parteipolitik nur mangelhaft kennt und nicht lebenserfahren ist, kann er keine neue, kühne filmische Darstellung entwerfen.

Versucht der Regisseur, die literarische Vorlage, die der Schriftsteller aufgrund praktischer Erfahrungen gestaltet hat, in seinem Arbeitszimmer kritiklos als Regieanweisung zu erarbeiten,

dann kann nichts Neues entstehen. Wenn er – ohne die der literarischen Darstellung zugrunde liegende Wirklichkeit eingehend zu studieren – nur in seinen vier Wänden darauf wartet, daß der Schriftsteller ihm den fertigen Filmstoff liefert, wird ihm die Praxis viel größere Schwierigkeiten machen.

Zu Beginn des Schaffensprozesses muß der Regisseur ins volle Leben hineingreifen. Er muß alles Bedeutsame – von Kleinigkeiten bis zu großen historischen Ereignissen – eingehend studieren und konzipieren. Wenn er derart reiche Lebenserfahrungen gesammelt hat und daraus seine Begeisterung aufflammt, daß er es nicht mehr erwarten kann, mit der Beschreibung dieses Lebens zu beginnen, dann wird ihm das Schaffen zur Notwendigkeit, und es erweist sich als eine lohnende und zugleich Freude bringende Arbeit.

Wenn der Schriftsteller unter den Arbeitern eines Stahlwerkes ihren heldenhaften und schöpferischen Kampf um höhere Arbeitsleistungen und ihr sinnvolles Leben kennengelernt und auf dieser Grundlage sein Werk geschrieben hat, dann ist auch der Regisseur genötigt, in dieses Leben einzudringen.

Dabei ist es nicht zweckmäßig, daß er den Schaffensweg, den der Schriftsteller zurückgelegt hat, genau nachvollzieht. Er muß sich auf seine Weise mit dem Leben vertraut machen und sich in diesem Prozeß die lebendigen Gestalten der Menschen, die ein neues Leben schaffen, eine nach der anderen einprägen. Nur dann ist er in der Lage, die Menschen und das Leben, die im Drehbuch geschildert werden, richtig zu begreifen, entsprechende Darstellungsmittel und -methoden auszuwählen und sich eigene, selbständige Ansichten für ihre Wiedergabe zu bilden.

Den Kern des Werkes richtig zu analysieren und zu begreifen, das ist eine der Hauptforderungen bei der Arbeit für den Entwurf der neuen eigenständigen Regiekonzeption.

Dieser Kern stellt nicht nur die Triebkraft dar, die die Arbeit des Regisseurs voranbringt, sondern auch die reale Basis, auf der das Maß und die Richtung der Regiearbeit bestimmt werden.

Der Regisseur muß alle Probleme, in welcher Richtung er seine Konzeption ausarbeiten, die Regieanweisungen schreiben, wie er

die szenische Darstellung gestalten und wie er mit den einzelnen Darstellern arbeiten soll, in Übereinstimmung mit dem Kern des Werkes entscheiden. Losgelöst davon ist weder an eine Konzeption noch an das Schaffen zu denken. Nur wenn er diesen Kern vollkommen begreift und fest von ihm überzeugt ist, kann er eine kühne Konzeption entwerfen und die darstellerische Arbeit in großen Dimensionen entfalten.

Es ist nicht leicht, den Kern eines Werkes richtig zu begreifen, dessen ideologischen und künstlerischen Wert sowie dessen Bedeutung korrekt zu bestimmen. Auch ein Literaturkundiger und begabter Regisseur kann nur durch ein- oder zweimaliges Durchlesen des Werkes den Inhalt nicht gründlich genug verstehen, und es wird ihm ebenso schwerfallen, die Figuren richtig zu zeigen. Nur wenn man die Werke des Schriftstellers systematisch und aufmerksam studiert und sie ausgehend vom Verständnis seiner schöpferischen Eigenart bei der Darstellung seiner Werke bewertet, kann man sie richtig begreifen. Nur wenn man auf der Grundlage eines ernsthaften Studiums des im Drehbuch geschilderten Lebens die Darstellung beurteilt, kann man die Absichten und Forderungen des Schriftstellers richtig verstehen.

Bei der Analyse eines Werkes fällen fähige Regisseure keine voreiligen Entscheidungen, lassen sich nicht durch einzelne Stellen beeindrucken und reagieren niemals emotional. Es würde ihnen leid tun, wenn dadurch Gesamtbild des Werkes nicht charakteristisch wäre und keine große Ausstrahlung hätte, während nur einzelne Stellen des Werkes eindrucksvoll dargestellt sind. Solche Regisseure erfreuen sich weniger an der Anziehungskraft und dem Eindruck einzelner Szenen. Sie finden vielmehr Befriedigung, wenn ihnen der vom Schriftsteller engagiert vertretene springende Punkt plausibel wird, so daß er ihnen mächtige schöpferische Impulse verleiht. Wenn der Regisseur einen hervorragenden Kerngedanken herausgearbeitet hat und ihn mit aufflammender Begeisterung weiterentwickelt, dann wird das auch ihn mitreißen.

Der Regisseur sollte die Grundidee des Werkes nicht nur als seine eigene künstlerische Erfindung betrachten und sich

leidenschaftlich damit identifizieren, er muß vielmehr alles darauf konzentrieren, sie auf originelle Art und Weise auszubauen und zur vollen Blüte zu bringen.

Der Kerngedanke eines Werkes schwebt nicht in abstrakten Sphären, sondern er lebt im konkreten Handeln des Helden und der anderen Figuren. Auch die daraus resultierende Zusammenfassung der Darstellungselemente wird stets durch die Charakteristik erreicht, in deren Mittelpunkt der Held steht. Der Regisseur muß deshalb die Besonderheiten der in der literarischen Vorlage geschilderten Personen und ihr individuelles Antlitz begreifen, die Handlungsaufgaben der zu gestaltenden Figuren konkret festlegen, besonders den Helden fest in den dramaturgischen Mittelpunkt rücken und seine Handlungen mit denen aller anderen Personen lückenlos abstimmen.

Die Charaktere der Figuren werden von einem bestimmten Lebensmilieu geformt. Der Regisseur muß sich die Charaktere ins Leben vorstellen und dabei klar unterscheiden, ob das Geschehen und die Tatsachen, die dem Milieu und der Situation zugrunde liegen, eine typische Bedeutung haben oder nicht. Dabei muß er die Einzelheiten des Lebens treffsicher herausarbeiten. Ereignisse und Details, die nicht typisch sind und die Ausprägung der Charaktere behindern, sollte man ohne Bedenken über Bord werfen, so interessant sie auch sein mögen.

Im Stadium der Erarbeitung der Regiekonzeption muß man auch die filmtypische Form und den entsprechenden Stil richtig auswählen. Der Regisseur, der dazu nicht in der Lage ist, kann .weder die dem Inhalt entsprechende Form noch den Stil, die zum Genre des Werkes passen, richtig bestimmen.

Wenn sich der Regisseur in seiner Konzeption die Figuren und ihr Lebensmilieu vorstellt, müssen ihm schon die Beziehungen der Personen untereinander und die Handlung klar werden. Nun muß er die Konflikte festlegen und die Geschichte entwickeln, bis schließlich die gesamte filmische Komposition deutlich wird. In der Phase der Konzeption, in der der Inhalt des Werkes gestaltet und die Komposition für die Darstellung erfaßt wird, müssen die Form des

Films und sein Stil noch konkreter Gestalt annehmen.

Wenn die auf der Grundidee basierende Komposition des Films festgelegt ist und die Darstellungsmittel und -methoden ausgewählt sind, müssen aus der Konzeption des Regisseurs die Szenen des Films und dessen gesamter Ablauf ersichtlich sein. Nur wenn sich darin neuartige menschliche Probleme und Figuren und das veränderte Leben widerspiegeln, kann sich der Film als avantgardistisch und charakteristisch erweisen.

Die Regiekonzeption kann sich nur in schöpferischer Phantasie entwickeln und Gestalt annehmen. Nur ein großes Vorstellungsvermögen ermöglicht es, sich ein hohes Ziel zu stecken.

Der Regisseur, der eine neue Gestalt künstlerisch darstellt, muß es verstehen, nicht nur inhaltsreiche, sondern auch kühne Vorstellungen zu entwickeln. Er muß zum einen das Talent besitzen, die literarische Vorlage auf eine dem Film entsprechende Form zu bringen, und gleichzeitig über eine schöpferische Phantasie verfügen, auf der Grundlage des Lebens Neues zu schaffen. Die erstgenannte Eigenschaft ist zwar von großer Bedeutung für die filmische Umsetzung literarischer Werke, wenn man sich aber nur daran klammert, ist es nicht möglich, die Gestalten im Drehbuch herauszuarbeiten. Nur wenn der Regisseur durch seine schöpferischen Inspirationen das entdeckt, was der Schriftsteller im Leben zu schildern versäumte, wird die Darstellung gehaltvoller.

Die schöpferische Phantasie muß durch und durch auf der Realität beruhen. Ein Regisseur, der, losgelöst vom Leben, etwas Extravagantes unternimmt oder sich nur etwas Sensationelles ohne eigentlichen Inhalt ausdenkt, kann die Wirklichkeit nicht wahrheitsgetreu darstellen.

Als einmal die Frage aufgeworfen wurde, die Erzählung von einem Heerführer aus alten Zeiten, der fremde Aggressoren zurückgeschlagen hatte, zu verfilmen, äußerte ein Regisseur die Meinung, er würde den damaligen heldenhaften Widerstandskampf publikumswirksam darstellen, wenn ihm 500 Pferde zur Verfügung

gestellt würden. Manche Künstler, die seine Worte hörten, beneideten ihn sogar um seine reiche und kühne Phantasie. Aber ist sie das wirklich? Auf einem weiten Feld 500 Pferde, die in Windeseile dahinjagen, ein Wald von Speeren mit glitzernden Spitzen, donnernder Schlachtenlärm ... Diese Szene hatte er sich vorgestellt. Was hätte das zur Folge, wenn man nur angesichts des gewaltigen Panoramas und gepackt von Erregung den Film produzieren wollte!

Der Regisseur, der den wesentlichen Inhalt des Lebens nicht versteht, sondern nur die Form und den Umfang des Werkes als wichtig betrachtet, kann keine Erfolge erzielen. Ehe der Regisseur sich 500 Pferde vorstellt, sollte er sich lieber ein Bild vom heldenhaften Antlitz des Volkes machen, das sich gegen die Aggressoren erhob, und eine Konzeption entwerfen, die dessen heroischen Kampf anschaulich darstellt.

Bei der Arbeit an einem Film ist es unzulässig, sich von Emotionen leiten zu lassen und dadurch vorschnell zu handeln. Solche Handlungen führen zu Fehlern. Bei der schöpferischen Tätigkeit sind kurzzeitig wirkende, starke emotionale Impulse und die dabei gewonnenen Vorstellungen nicht zu entbehren, sie können aber erst nach einer reiflichen Überlegung und Erwägung Bestandteil der gesamten Konzeption werden. Einem Regisseur, der ein Kollektiv leitet, ist es nicht erlaubt, sich von kurzfristigen Emotionen überwältigen zu lassen. Wenn er, der spontanen Eingebung folgend, die schon im Kollektiv vereinbarten darstellerischen Probleme einfach verändert, verliert die Arbeit ihre Richtung, und die Darstellung wird ein Mischmasch.

Hat die Konzeption Gestalt angenommen, dann ist sie konkret in der Regieanweisung festzulegen.

Der Regisseur darf nicht schon im Reifeprozeß der Konzeption überstürzt die Regieanweisung niederschreiben. Er muß seine Konzeption, für deren Heranreifen er sich viel Mühe gegeben hat, nochmals gründlich durchdenken. Er sollte genau überprüfen, ob der Kerngedanke auch deutlich geworden ist, ob sich die Figuren voneinander absetzen, ob das Leben wahrheitsgetreu

wiedergegeben wird, ob die Geschichte filmgemäß erzählt wird und der szenische Ablauf interessant und flüssig ist. Mit einem Wort: Er muß genau prüfen, ob das Schema des Films in der festgelegten Darstellung richtig herausgebildet wurde.

Der Regisseur darf seine Konzeption erst dann in die Regieanweisung umsetzen, wenn ihre Logik und die Emotionen eindeutig sind. Sie ist der Gesamtplan des Films, in dem die Darstellung schriftlich fixiert wird, die im Stadium der Konzeption zunächst nur als Vorstellung existierte. Sie ist das erste eigenständige Schaffen des Regisseurs.

Es ist besser, wenn viele Künstler, wie z. B. Kameramann, Ausstatter, Komponist und Regieassistent, ihre Kräfte und Talente gemeinsam für die Ausarbeitung der Regieanweisung einsetzen, als daß sich der Regisseur allein damit beschäftigt. So talentvoll ein Regisseur auch sein mag, er kann die Kraft und Klugheit des Kollektivs nicht übertreffen. Da seine Anweisung durch das kollektive Bemühen aller Künstler verfilmt wird, ist es in jeder Hinsicht nützlich, von Anfang an die Kräfte und Talente zu vereinen. Die in der Regieanweisung dargestellten Filmszenen müssen sich als eine identische Vorstellung im Bewußtsein aller Künstler einprägen. Erst dann können die regielichen Absichten korrekt in Filmszenen umgesetzt werden.

Wenn der Regisseur mit Wagemut den Prozeß der schöpferischen Tätigkeit vom Studium des Lebens und des Werkes zur Konzeption, von der Konzeption zur Anweisung und von der Anweisung zum Drehen entwickelt hat, ist er in der Lage, hochgesteckte Ziele ohne Umwege zu erreichen.

AUFGABE DER REGIE IST ES, DIE GEFÜHLSWELT RICHTIG ZU SCHILDERN

Das erste und das zweite Erleben eines Werkes hinterlassen

unterschiedliche Eindrücke. Es gibt Werke, die beim Publikum den Wunsch wecken, sie nochmals anzusehen, oder auch nicht. Nur ein Werk, das – je öfter man es sieht – immer größeres Interesse, warme Anteilnahme und Erregung erweckt, kann als wahre Kunst bezeichnet werden.

Will man in einem Werk durch eindrucksvolle Darstellung die Ideen nachhaltig zur Wirkung bringen, dann muß man das Drama geschickt aufbauen. Dabei besteht die Hauptsache darin, das gesamte Stimmungsbild zu erfassen.

Früher galt meistens der Aufbau des Geschehens als das Wesentliche, und .man konzentrierte sich nur darauf. Deshalb wurden die Gedanken und Gefühle nicht ergreifend dargestellt. Man dachte sich mittels des Handlungsablaufes ein Drama um des Dramas willen aus, wobei man das Spannende als die Hauptsache betrachtete; das heißt, das Leben wurde einer erdachten Fabel untergeordnet. Derartige formalistische Fehler traten sehr häufig auf.

Der Aufbau des Geschehens muß die Beziehungen zwischen den Personen herstellen und reale Situationen schaffen, aus denen ihr Verhalten hervorgeht. Auf der Grundlage dieser Konstruktion des Geschehens muß die Verkettung der Handlungen der Personen festgelegt und der Ablauf der Emotionen gestaltet werden, damit sie in der Handlung zum Ausdruck gebracht werden. Nur wenn man dabei die Gedanken gefühlvoll aufzeigt, können beeindruckende Gestalten dargestellt werden.

Die Formierung des gesamten Stimmungsbildes ist eine Darstellungsmethode, die angewandt wird, um entsprechend der Logik des Lebens die menschliche Gefühlswelt in einem Wechsel von Spannung und Entspannung, Anstauung und Explosion natürlich auszuarbeiten und dabei das Wesen der Charaktere klarzumachen.

Das Gesamtstimmungsbild deutlich auszuprägen, ist die künstlerische Hauptaufgabe, die dem Wesen der Menschen entspricht. Die Gefühle beruhen auf den Gedanken im Inneren eines Menschen. Darum kann man die innere Welt und den Charakter

eines Menschen nicht realistisch zeichnen, ohne seine Gefühle ausreichend in Rechnung zu stellen. Ferner ist die Verbindung der Ideen mit den Emotionen eine wesentliche Besonderheit der künstlerischen Darstellung. Gedanken, die vom Emotionalen losgelöst sind, werden in der Kunst blutlos und arm, und sie bleiben blaß und abstrakt. Nur Ideen, die im Strom der Gefühle schwimmen, kommen beim Publikum an und graben sich tief in ihre Herzen ein.

Eine gute Konstruktion des gesamten Stimmungsbildes ermöglicht es, alle auftretenden Figuren lebendig zu gestalten und dabei wirklichkeitsgetreue, echte Gefühle auszudrücken. Nur wenn die Menschen auf der Leinwand die lebendige Wirklichkeit zu sehen bekommen, schlüpfen sie aus ihrer Rolle als unbeteiligte Zuschauer. Sie identifizieren sich mit der Welt des Werkes, teilen mit den Personen gleiche Gedanken und Gefühle und machen die Ideen des Werkes zum eigenen Bekenntnis. Wie nur solche Ideen tief in den Herzen Wurzeln schlugen, die durch eigene Erfahrung gewonnen wurden, so können auch nur die Gedanken, die man durch lebendige Szenen vermittelt bekam, einen tiefen Eindruck hinterlassen und sich als eigenes Bekenntnis manifestieren. Aus diesem Grund sagt man, daß sich die Gedanken der Zuschauer um so mehr vertiefen, je besser man die Emotionen vorbringt.

Eine hervorragende Konstruktion des Gesamtstimmungsbildes ist die Hauptbedingung für die Erhöhung des darstellerischen Niveaus eines Werkes. Die Art und Weise, wie man die Emotionen gestaltet, vermittelt bei ein und demselben Werk unterschiedliche Eindrücke und bestimmt die Qualität der Darstellung.

Die Herausbildung der Stimmungen muß im künstlerischen Schaffen dem Charakter der Figuren und der Logik des Lebens entsprechen.

Grundlage für die Weckung der menschlichen Empfindungen ist das Leben. Die Gefühle eines Menschen entspringen dem Leben, drücken sich darin aus und wirken darauf zurück.

Verschiedene Emotionen, wie Freude, Trauer und dergleichen, die jeder empfindet, entspringen immer ihrer Wechselbeziehung zur

Wirklichkeit, davon losgelöst kann kein menschliches Gefühl entstehen. Deshalb kann die Gestaltung der emotionalen Komponente in einem Drama nur dann natürlich und lebendig sein, wenn sie der Logik des Lebens entspricht.

Das Gefühl beruht auf der Realität, aber es entsteht erst durch die aktive Einwirkung der Menschen auf sie. Obwohl die Wirklichkeit die Grundlage des Gefühls und dieses eine besondere Form der Widerspiegelung der objektiven Realität ist, führen nicht alle Sujets zu Emotionen. Ein und derselbe Gegenstand erzeugt auch bei verschiedenen Menschen verschiedene Gefühle, und auch ihre Tiefe ist unterschiedlich. Deshalb muß ihre Gestaltung der Logik des Lebens und des Charakters folgen, damit sie wirklichkeitsnah sein kann.

Um das Gesamtstimmungsbild entsprechend der Logik des Charakters und des Lebens aufzubauen, muß man vor allem die Innenwelt einer Person studieren und den Schwerpunkt und das Kolorit ihrer Emotionen richtig herausarbeiten.

Wenn ein Regisseur an die darstellerische Arbeit herangeht, ohne die in der Literatur beschriebenen Figuren genauestens analysiert zu haben, so gehen konkrete, vielfältige und feine menschliche Gefühle leicht verloren.

Das Motiv, das Empfindungen weckt, und ihr Kolorit sind je nach dem Charakter der Personen und der Situation, in der sie sich befinden, unterschiedlich. Darüber hinaus drücken sich Emotionen nicht allein im Prozeß der Veränderung und Entwicklung des Lebens aus, sondern sie verflechten sich auch in ein und derselben Situation auf verschiedenartige und komplizierte Weise. Ohne die Gefühlswelt der Personen konkret zu studieren, kann man deshalb die komplizierten Tendenzen und Färbungen von Empfindungen nicht richtig unterscheiden.

Wie der Spielfilm „Das Blumenmädchen“ zeigt, war die Freude Kotbuns unsagbar groß, als sie dem älteren Bruder, den sie selbst im Traum ersehnt und so sehr gesucht hatte, am Scheideweg zwischen Leben und Tod wiederbegegnete. Dennoch vermag sie es nicht, ihre herzzerreißende Trauer zu unterdrücken, weil sie gleichzeitig an die

Mutter denkt, die gestorben war, ohne ihn wiedergesehen zu haben. In ihrem Herzen wechseln Freude und Kummer miteinander. Mit diesem Gefühl drückt sie einen widersprüchlichen Seelenzustand aus, indem sich die Klage über die zu späte Ankunft des Bruders und die unendliche Sehnsucht nach der Mutter vermischen. Hier verbinden sich ihre Empfindungen mit dem Haß auf die böswillige Welt, die ihr ein Leben voller blutiger Tränen aufzwingt.

Entsprechend den konkreten Situationen und Erlebnissen einer Person, verflechten sich im selben Augenblick auch die unterschiedlichsten Gefühle und wechseln die verschiedenartigsten Emotionen einander ab. Freude verwandelt sich bald in Trauer, und diese bald in Haß – eine Erfahrung, die im Leben häufig anzutreffen ist.

Da das Empfinden derart vielfältig ist, können die Gefühlsströme im Verlaufe des Lebens in verschiedenen Färbungen – erregend und besinnlich, freudig und traurig – miteinander wechseln. Das besagt, daß ein Regisseur das gesamte Stimmungsbild nur dann gut konstruieren kann, wenn er es versteht, die vielfältigen emotionalen Reaktionen gemäß der Veränderung der Charaktere und des Lebens feinfühlig wahrzunehmen und die gefühlsmäßigen Färbungen richtig zu unterscheiden.

Der Regisseur hat die Aufgabe, die Änderung einer jeden Empfindung taktvoll aufzufassen, subtile Färbungen richtig zu unterscheiden und jeder Stimmung auf den Grund zu gehen. Deshalb muß er nicht nur einen feinen Sinn für die vielfältigen emotionalen Färbungen haben, sondern er muß auch die Fähigkeit besitzen, kein einziges Gefühl auszulassen und es bis ins kleinste Detail zu erforschen.

Nach der Logik der Charaktere und des Lebens Gefühle anzustauen und sie dann plötzlich zum Ausbruch zu bringen – das ist eine der wichtigsten Methoden für eine realistische Gestaltung der Gefühle.

Emotionen werden, wenn sie sich angestaut haben, durch einen entsprechenden Anlaß ganz plötzlich ausgelöst. Wenn man den Affekt genau betrachtet, dann entsteht auch er auf der Grundlage

der Lebenserfahrungen. Nur wenn die angesammelten Gefühle der Personen in der dramatischen Kunst aus einem bestimmten Anlaß losbrechen, ist es möglich, sie ganz natürlich zu schildern. Emotionen, die ohne Anhäufung und ohne besonderen Grund explodieren, erweisen sich als anormal oder gekünstelt.

Die Gefühle der Personen sind aus der dramatischen Entwicklung heraus anzuhäufen, und der Anlaß zum Ausbruch dieser Gefühle muß zur rechten Zeit erfolgen. Wenn man unter dem Vorwand einer derartigen Aufspeicherung übermäßig lange Zeit vergeudet, erreicht man genau das Gegenteil: Der Gefühlsstrom versiegt, und der Film wirkt langweilig.

Die Spannung zielt im Strom der Gefühle immer auf einen entscheidenden Augenblick ab, der die Handlungen der Personen auslöst. Nur wenn man diesen Augenblick richtig abpaßt, bis dahin konsequent die Gefühle anhäuft und sie rechtzeitig zum Ausbruch bringt, können starke dramatische Spannung und anteilnehmende Erregungen entstehen. Versäumt man eine geeignete Stelle, die aufgehäuften Emotionen zur Explosion zu bringen, dann fehlt die Motivierung, und trotz des Ausbruchs springt der Funke nicht auf die Zuschauer über.

Wenn man nach der emotionalen Entladung nur an den Szenenablauf denkt und dabei die Szenen zu rasch wechselt, dann dauert der Strom der Gefühle nicht an und der Filmablauf verebbt. In einem Drama müssen die hervorbrechenden Gefühle mit nachhaltiger Wirkung fließen. Erst dann ist es möglich, die Zuschauer lange Zeit im Zustand der emotionalen Erregung zu halten und dann auch wieder beruhigend auf sie zu wirken. Das Gefühl unterscheidet sich von einer Handlung darin, daß es länger anhält und dadurch auf lange Zeit nachhaltige Wirkungen hinterläßt. Im Film nach einem bestimmten Geschehen eine seelische Ruhepause einzulegen, hat auch zum Ziel, den Nachhall der Gefühle beim Zuschauer zu verstärken.

Nachhaltige Gefühle veranlassen das Publikum zum tiefen Nachdenken und führen es dazu, sich die szenischen Bilder im Film lange Zeit lebendig vorzustellen. Der Regisseur muß mit

mannigfaltigen Darstellungsmethoden diese anhaltenden Emotionen erzeugen, in den Zuschauern neue Gefühle wecken und sie dazu bringen, daß sie gespannt auf die nächsten Szenen warten.

Es geht darum, lebensgetreue Voraussetzungen zu schaffen, dies ist eine Hauptbedingung für die Anhäufung von Gefühlen. Erst wenn diese Voraussetzungen gegeben sind, entspringt daraus natürliche Erregung. Nur durch eine einfache logische Verbindung des Geschehens werden keine Gefühle aufgespeichert. Der im Prozeß der Veränderung und Entwicklung des Lebens entstandene emotionale Strom muß eine große Stetigkeit aufweisen, damit die Gefühle angehäuft und allmählich zum Ausbruch gebracht werden.

Der Anlaß dieser Entladung darf auch nicht einfach ein Geschehnis sein, das lediglich Spannung erzeugt oder erheitert. Er ist so zu gestalten, daß im Ablauf des Dramas seine Ernsthaftigkeit und zugleich seine ideologische Tiefe gewährleistet werden.

Das Ziel der Gestaltung des gesamten Stimmungsbildes besteht nicht einfach darin, die Zuschauer zu fesseln oder heiter zu stimmen, sondern darin, den ideologischen und emotionalen Einfluß des Werkes zu stärken. Eine Ausprägung der Gefühle ist bedeutungslos, wenn sie den Menschen keine motivierenden Ideen vermittelt. Sie muß sich daher im Film stets der emotional tiefgründigen Darlegung des Ideengehalts des Werkes unterordnen.

In der Kunst muß der Prozeß der Entstehung eines neuen Gefühls in enger Verbindung mit dem Prozeß der Herausbildung und Entwicklung einer revolutionären Weltanschauung stehen. Dabei erkennen die Menschen nicht nur das wirkliche Leben und festigen ihre Zuversicht im Kampf, sondern sie bereichern in wachsendem Maße ihre Gefühlswelt.

Der Regisseur muß in großer Breite darlegen, wie das revolutionäre Bewußtsein eines Menschen und seine Empfindungen in enger Verbindung entstehen und sich entwickeln, und er muß diesen Prozeß in prägnanter und eindrucksvoller Art und Weise zeigen.

In dem Spielfilm „Ein Meer von Blut“ hat man anschaulich dargestellt, wie mit der Veränderung und Entwicklung des Lebens

allmählich eine grundlegende Wende im Bewußtsein der Mutter und in ihrer Gefühlswelt geschah. Bis die Mutter, die ihren Mann verlor, mit ihren kleinen Rindern das Dorf Byoldzä aufsucht, verflechten sich komplizierte Gefühle in ihrem Herzen ineinander. Aber ihr stärkstes Gefühl drückt sich aus in der Trauer, daß sie des Mannes beraubt wurde, und im Gedanken an das unbestimmte Schicksal ihrer Kinder, die den Vater verloren. Als sie jedoch einem Greis aus dem Dorf Bjoldzä begegnet, der ihr vom Riesenstern über dem Berg Bäkdu erzählt, bewirkt dies eine Wende in ihrem Bewußtsein und gleichzeitig Veränderungen in ihrer Gefühlswelt. Die Mutter, die bis dahin vom Gefühl der Trauer ergriffen war, schöpft nun Hoffnung auf eine kommende neue Welt. Seit der Begegnung mit einem Politarbeiter der Partisanenarmee wächst in ihr ein revolutionäres Bewußtsein heran, wobei sich auch ihre Gefühlswelt neu gestaltet.

Im Einklang mit der Änderung und Erweiterung des Bewußtseins muß man das Auf und Ab in der Entwicklung des Gefühls aufzeigen. Erst dann ist es möglich, einen Gefühlsstrom entstehen zu lassen, der der Logik der Charaktere und des Lebens entspricht, und den Prozeß der Herausbildung einer revolutionären Weltanschauung gefühlsbetont und eindrucksvoll zu zeigen.

Die Regie muß die Nuancen der vielfältigen Gefühle verdeutlichen, die bei verschiedenen Personen dem Inhalt des Lebens entsprechend entstehen, und dabei die nebensächlichen Empfindungen der hauptsächlichen unterordnen. Die wichtigste Folge der Gefühle ist die beim Helden, der ja bei der Darstellung des Sujets und des Ideengehalts die führende Rolle spielt.

In der Innenwelt eines Menschen wechseln Gefühle der verschiedensten Art einander ab. Das bewirkt Kontraste zwischen Personen mit unterschiedlichen Charakteren. Je komplizierter sich die Szene gestaltet, desto fester muß man die Hauptfolge der Gefühle im Griff haben und die Aufmerksamkeit darauf richten, deren Entwicklungsprozeß zu charakterisieren. Erst dann wird es möglich, die gefühlsmäßige Einheit und die darstellerische Harmonie zu realisieren.

Die Gefühlswelt der Personen muß man umfassend schildern, doch darf dies nicht bei allen Personen in gleicher Weise erfolgen, sonst wird die Folge der Gefühle bei einer Person unzureichend beschrieben, es entstehen Unklarheiten zwischen der Gefühlsfolge der Haupt- und Nebenrollen, und es wird unmöglich, den richtigen Schwerpunkt in der Geschichte zu bilden und den Strom der Gefühle in Harmonie zu bringen.

In jeder Szene liegt der Brennpunkt auf den Gefühlen der Hauptpersonen, ihnen gebührt die Hauptkraft, wobei man mit ihnen die Vielfalt der Gefühle anderer Personen auf natürliche Weise in Einklang bringen muß. Nur so können die Zuschauer in Ruhe den dramatischen Vorgang verfolgen.

Um das gesamte Stimmungsbild zu gestalten, muß man fähig sein, die Verknüpfung des Schicksals der Personen zu verfolgen und ihre Gefühle zu verstehen.

Wenn die Frage des Schicksals akut wird, machen die Menschen schwerwiegende Erfahrungen, und ihr Gemütszustand wird äußerst angespannt. Besonders im revolutionären Film ist das Schicksal des Helden mit der Zukunft der Revolution, des Heimatlandes und des Volkes verbunden. Deshalb sind seine Erfahrungen und die daraus erwachsenden Gefühle um so ernster und einschneidender. Die Ernsthaftigkeit des Geschehens, des Dramas, ergibt sich auch erst dann, wenn sie mit der Frage des Schicksals einer Person in Verbindung steht. Die Zusammenfassung des Geschehens ist eine lebenswahre Grundlage für den Aufbau des Dramas, sie ist das Fundament für die Gestaltung des Stimmungsbildes. Sie muß aber auf jeden Fall der Darlegung der Verkettung des Schicksals der Person untergeordnet werden. Nur so wird sie realistisch und sinnvoll.

Man muß daher den Gemütszustand der Personen in jedem Augenblick der Handlung genau erfassen, ohne etwas zu versäumen. Dabei müssen die Beweggründe für die Wandlung ihres Schicksals eingebracht werden, damit sich der Strom ihrer Gefühle klar herausstellt.

Im Film geht es darum, daß die emotionalen Komponenten schon

in der ersten Szene das Publikum fesseln.

Wenn diese ungeschickt dargestellt wird, erweckt sie beim Zuschauer kein Interesse, und wenn die Hauptgeschichte des Dramas so anfängt, wird der Gefühlsstrom im ganzen dramatischen Entwicklungsprozeß zerstreut. In der ersten Szene werden die dramatischen Beziehungen zwischen den Personen noch nicht vollständig durchleuchtet, und es werden auch keine wesentlichen Seiten des Lebens aufgezeigt. Deshalb muß der Schwerpunkt auf die Darstellung dessen gelegt werden, was die Figuren bewegt. Auf dieser Grundlage muß das gesamte Stimmungsbild aufgebaut werden. Dann erst kann das Hauptproblem angedeutet werden.

Ein dramatischer Knoten, der zu Beginn der Geschichte geknüpft wird, führt in den Hauptszenen unweigerlich zu Konflikten, wodurch sich die Gedanken und Gefühle der Personen immer schärfer abzeichnen. Deshalb ist es notwendig, das Bild der Stimmungen in den für die dramatische Entwicklung wichtigsten Szenen auf der Grundlage der Beziehungen zwischen den antagonistischen Kräften aufzubauen. Hier werden durch den Kampf zwischen den beiden Kräften, die miteinander um die Verwirklichung ihres Strebens ringen, die dramatische Spannung und ihre Lösung, der dramatische Höhepunkt und seine Auswirkung bestimmt. Erwartung und Interesse der Zuschauer hängen von diesem Kampf ab.

Besonders in der Höhepunktszene muß das Stimmungsbild gut gestaltet werden. Im Kulminationspunkt bringen alle Personen ihr Wesen klar zum Ausdruck, und sie gehen mit großer Willenskraft und seelischer Spannung zur entscheidenden Handlung über. In der Krisis wird endgültig klar, worin das Ziel und das Streben der beiden Kräfte bestand, worauf sich das Leben orientieren muß und wie es sich weiter entwickelt. Sowohl hinsichtlich der ideologischen Bedeutung als auch in der Stärke der dramatischen Spannung wird dies zur eindringlichsten Szene. Auf dem Höhepunkt ist das Stimmungsbild so auszuprägen, daß der Hauptideengehalt des Dramas anhand der Hauptwidersprüche, des Hauptgeschehens und der Beziehungen des Hauptheldens deutlich

wird.

In der Schlußszene werden die Widersprüche gelöst, der Ideengehalt des Werkes vollständig dargelegt und auch klare Antworten auf die angesprochenen Hauptfragen gegeben, so daß die Szene mit den Gefühlen des siegreichen positiven Helden erfüllt wird. Auf diese Weise zieht sich wie ein roter Faden das Gefühl, das den Sieg des Positiven bestätigt, durch das ganze Werk hindurch, wobei die ideologische Aussage klarer zum Ausdruck kommt.

Der Regisseur hat die Aufgabe, bei der Gestaltung des Gesamtstimmungsbildes den Schwerpunkt auf die Verknüpfung der Gefühle der Personen zu legen, alle Darstellungselemente und -mittel komplex zu nutzen und dadurch die Gefühlswelt von verschiedenen Seiten mannigfaltig auszuprägen.

Erst wenn entsprechend der Verknüpfung der Gefühle der Personen alles harmonisch miteinander verbunden und so der einheitliche gefühlsmäßige Fluß des Filmes gewährleistet wird, können die Zuschauer in tiefe Bewegung versetzt werden.

DIE DARSTELLUNGSKUNST EINES SCHAUSPIELERS HÄNGT VON REGISSEUR AB

Bei jeder Arbeit muß man den Schwerpunkt richtig herausarbeiten und die Kraft darauf konzentrieren. Erst dann ist es möglich, auch die anderen Kettenglieder zu lösen und das gesamte Werk erfolgreich voranzubringen. Genauso verhält es sich mit einem Filmregisseur.

Dem Regisseur, der die literarische Arbeit mit dem Schriftsteller abgeschlossen hat, wird eine Reihe von anderen Aufgaben gestellt, die er gemeinsam mit Kameramann, Szenenbildnern, Komponisten, Schauspielern und allen anderen Mitarbeitern des Kollektivs zu lösen hat. Er kann aber nicht all diese Aufgaben gleichzeitig

erfüllen und erst recht nicht ohne Schwerpunkt arbeiten. Nur wenn er den Schwerpunkt richtig erkennt, die Kraft darauf konzentriert und dabei das gesamte Schaffen voranbringt, kann er Erfolge erzielen.

Die Arbeit mit den Schauspielern bildet das zentrale Kettenglied seines Wirkens.

Die Schauspieler sind direkte Schöpfer der menschlichen Charaktere und stehen im Mittelpunkt der filmischen Darstellung. Der Regisseur kann nur über die Schauspieler die im Drehbuch dargestellten menschlichen Charaktere in den Filmszenen lebendig wiedergeben. Es sind die Schauspieler, die diese Figuren gestalten und dabei die Zuschauer in Erregung versetzen.

Der Regisseur muß die Darstellung durch die Schauspieler in den Mittelpunkt stellen und dabei die Tätigkeit aller Künstler darauf konzentrieren, die gemeinsame Gestaltungsaufgabe zu lösen. Erst wenn er die Arbeit der Schauspieler fest in den Griff bekommt, kann er das gesamte Schaffen konsequent voranbringen und die filmische Darstellung auf ein hohes Niveau heben. Deshalb stellen erfahrene Regisseure die Aufgabe, die Schauspieler auszuwählen und ihre Rollendarstellung anzuleiten, in den Mittelpunkt und konzentrieren darauf ihre Kraft.

Die Auswahl der Darsteller entsprechend den Charakteren ist der Ausgangspunkt für die Arbeit mit ihnen. Selbst wenn die im Drehbuch geschilderten Charaktere stark ausgeprägt sind, die Schauspieler eine Meisterschaft in ihrer Darstellung besitzen und eine umsichtige Leitung durch den Regisseur gesichert wird, ist es schwierig, bei einer Darstellung Erfolge zu erzielen, wenn die Akteure nicht der Rolle entsprechend ausgewählt werden.

Die Schauspieler müssen stets bereit sein, alle Rollen darzustellen. Jeder von ihnen hat aber eine unterschiedliche schöpferische Individualität. Deshalb ist es möglich, daß er der einen Rolle entspricht, der anderen jedoch nicht. Je besser die Personen und ihre Darsteller zueinander passen, desto schneller und leichter wird die Einheit zwischen ihnen erreicht. Anderenfalls lohnt es nicht der Mühe, wie groß die Anstrengungen und die

Leidenschaft bei der Umsetzung auch sein mögen.

Trotzdem braucht man sich nicht darum zu bemühen, sogenannte optimale Schauspieler auszuwählen. Es gibt kaum einen von 100 oder 1000 Schauspielern, der äußerlich und innerlich ganz genau zu einer darzustellenden Person paßt. Wenn ein Regisseur optimale Schauspieler sucht, so ist das schließlich gleichbedeutend damit, daß er bei der Filmproduktion den Zufall einkalkuliert. Bisher gab es jedoch kein Beispiel dafür, daß einem solchen Regisseur mit seinem Werk Erfolg beschieden war.

Entsprechend den Personen die Darsteller auszuwählen heißt, solche Schauspieler auszusuchen, die über die ideologischen und künstlerischen Qualitäten sowie die notwendigen physischen Eigenschaften verfügen, um ihrer Rolle gewachsen zu sein. Deshalb hat der Regisseur die Pflicht, bei der Rollenbesetzung nicht zuerst die Schauspieler, sondern die darzustellenden Personen ins Visier zu nehmen.

Bei der Darstellung einer Rolle gehen die Schauspieler immer von sich selbst aus. Bei der Auswahl der Darsteller muß man aber von der Rolle ausgehen. Das ist ein Weg des Realismus, durch den die Charaktere scharf ausgeprägt und der Ideengehalt und der künstlerische Wert des Werkes erhöht werden.

Hierbei muß der Regisseur den Charakter der betreffenden Person allseitig und tiefgründig studieren und auf dieser Grundlage nicht nach ihren äußerlichen, sondern nach den charakterlichen Besonderheiten den Darsteller auswählen. Wer rein äußerlich zwar der Person ähnelt, ihr aber hinsichtlich seines geistig-moralischen Wesens nicht entspricht, kann diese Rolle nicht übernehmen. Verfügt er aber umgekehrt – bei mehr oder weniger gleichem Äußeren – über die ideologischen und künstlerischen Fähigkeiten, das betreffende geistig-moralische Antlitz zu gestalten, so besteht kein Grund zu großer Sorge. Bei der äußerlichen Übereinstimmung von Schauspieler und Rolle können Schminke und Maske helfen.

Für die Auswahl eines zur Person passenden Schauspielers muß man dessen Charakterzüge allseitig und gründlich studieren und gleichzeitig sein politisch-ideologisches Leben sowie seine

künstlerische Qualifikation richtig erfassen. Weil sich politisch-ideologischer Reifegrad und künstlerisches Können in seinem Schaffen und in seinem Alltagsleben ungeschminkt widerspiegeln, muß der Regisseur seine Tätigkeit umfassend studieren und täglich und mit großer Sorgfalt sein gesellschaftliches, politisches, kulturelles und moralisches Leben prüfen.

Es darf nicht sein, daß der Regisseur sich bei der Einschätzung eines Schauspielers von ein oder zwei Fertigkeiten beeindrucken läßt und ihm deshalb Wichtigeres entgeht. Es geht nicht in erster Linie um sein Talent, sondern er muß ideologisch gut vorbereitet sein. Deshalb hat der Regisseur seinen ideologischen Reifegrad gründlich kennenzulernen und auf dieser Grundlage über seine künstlerische Qualifikation Bescheid zu wissen. Im Prozeß des allseitigen Studiums der Schaffenstätigkeit, des gesellschaftlichen, politischen, kulturellen und moralischen Lebens eines Schauspielers kann der Regisseur sein ideologisches Bildungsniveau, seine Lebens- und Kunstauffassung, seine schöpferische Individualität, die darstellerischen Vorzüge und Schwächen, kurzum, dessen komplexe Natur richtig werten.

Wenn der Regisseur aus dem Alltagsleben und der Schaffenstätigkeit die Künstler allseitig und gründlich kennengelernt hat, dann stellt er sich schon im Studium der literarischen Figuren das Bild des betreffenden Schauspielers vor und entwirft danach seine Konzeption zur Arbeit mit ihm.

Bei der Rollenbesetzung darf der Regisseur sein Augenmerk nicht bloß auf einige bekannte Akteure richten, sondern hat viele Schauspieler in Betracht zu ziehen und besonders den Neulingen große Aufmerksamkeit zu widmen. Nur so kann er geeignete Darsteller auswählen, echte und bunte Charaktere gestalten und auch neue Erfahrungen in der Anleitung der Darstellung sammeln.

Der Regisseur sollte nicht nur auf die von anderen ausgebildeten Schauspieler zurückgreifen, sondern den Anfängern kühn vertrauen, sie heranziehen und mit Rollen beauftragen. Es ist eine der Hauptaufgaben der Regisseure, Neulinge zu suchen und zu

fördern.

Die Auswahl der für die betreffenden Rollen geeigneten Schauspieler ist erst der Anfang der Arbeit eines Regisseurs mit ihnen. So richtig er auch die Darsteller ausgewählt haben mag – wenn sie im Schaffensprozeß die Charaktere der betreffenden Personen nicht lebenswahr darstellen können, wird nichts daraus. Er muß zwar in der Auswahl der Schauspieler Augenmaß haben, aber noch mehr sich Mühe geben, die schöpferische Tätigkeit der Akteure zu mobilisieren.

Im Film steht und fällt die Darstellung der Figuren mit den Schauspielern. Die Ausprägung der Rollen ist aber in vieler Hinsicht vom Regisseur abhängig. Wie talentvoll und reich an Erfahrungen die Schauspieler auch sein mögen – wenn er ihre Darstellung mangelhaft anleitet, dürfte es kaum Erfolge geben. Dagegen erzielen auch Debütanten Erfolge, wenn sie bei der Darstellung ihrer Rollen sorgsam angeleitet werden.

Niemand anders als der Regisseur vermag unparteiisch zu beurteilen, ob die Schauspieler ihre Rolle richtig darstellen oder nicht, und sie dann entsprechend anzuleiten. Ein Mensch betrachtet sich im Spiegel und bringt danach sein Äußeres und seine Kleidung in Ordnung. Auf gleiche Weise müssen die Akteure über den Regisseur ihre Darstellung in die richtigen Bahnen lenken und sie ständig korrigieren.

Ein Schauspieler stellt eine Figur selbständig dar, kann aber ohne den Regisseur nicht zur filmischen Vollkommenheit gelangen. Im Theater stimmen die schauspielerische Darstellung und ihre Ergebnisse überein, und sie werden sofort erkennbar, aber die Darstellung der Filmschauspieler gelangt nur durch die Hilfe des Regisseurs zur Vollkommenheit. Deshalb ist er verpflichtet, den Schaffensprozeß des Schauspielers von den Dreharbeiten über den Schnitt und die Endfertigung bis hin zur vollständigen Realisation fest in der Hand zu behalten.

Der Regisseur muß dem Akteur vor allem Impulse verleihen, damit er seine Rolle voller Energie darstellen kann. Der Schauspieler braucht substantielle Anstöße, die ihn zum Schaffen

anreizen und führen. Der Weg, den er in seiner Rolle gehen muß, ist nicht glatt. Auch wenn eine Filmszene nur einen kurzen Moment im Leben einer Person darstellt, bedeutet sie einen Abschnitt im langen Entwicklungsweg, spiegelt das gegenwärtige Dasein, den früheren Werdegang und sogar die Zukunft ihres Lebens wider. Will ein Schauspieler, der sich mit der von ihm verkörperten Person identifiziert, sein Ziel erreichen, dann braucht er eine mächtige Triebkraft für die Erfüllung seiner Rolle.

Um diesen Antrieb zur Gestaltung der Charaktere zu erhalten, muß der Schauspieler die Kernidee des Werkes genau verstehen und tief in das Leben der Person eindringen. Ganz gleich welche Figur er darstellt, muß er die Hauptaussage des Werkes und das Leben der Person gründlich verstehen. Erst dann kann er Klarheit und Überzeugung von seinem darstellerischen Ziel und seinen einzelnen Handlungsaufgaben gewinnen.

Der Kerngedanke, der dem Leben der Personen innewohnt, wird durch ihre Tätigkeit klar. Deshalb hat der Regisseur den Schauspielern sowohl den Kerngehalt des Werkes als auch die Charaktere der Personen ins Bewußtsein zu bringen und ihnen richtig vor Augen zu führen, welchen darstellerischen Anteil die Personen an der Verdeutlichung der Hauptaussage haben. Hierbei handelt es sich zwar um den ideologischen Kern des Lebens, aber der Regisseur darf die Schauspieler nicht nur theoretisch davon überzeugen wollen. Er muß sie in die Lage versetzen, im Leben und in der Praxis das Wesentliche ebenso zu erfassen und sich zu eigen zu machen, wie er es selbst durch praktische Erfahrungen begriffen und gedanklich verarbeitet hat.

Der Regisseur muß die Schauspieler dazu anleiten, den Inhalt des Werkes richtig zu erfassen, und auf dieser Grundlage die Darsteller und ihre Rollen harmonisch vereinen, so daß die gestalteten Personen natürlich erscheinen.

Wenn sich ein Schauspieler die Gedanken und Gefühle der betreffenden Person nicht vollständig zu eigen gemacht hat, kann er sie zwar in der Darstellung imitieren, aber keine lebendige Figur gestalten, die mit einer bestimmten Lebensauffassung arbeitet. Eine

ausdrucksvolle und wirklichkeitsnahe Figur kann erst dann dargestellt werden, wenn der Schauspieler vollständig mit seiner Rolle verwächst, das heißt, wenn er in der Welt der von ihm verkörperten Person lebt und handelt.

Der Hauptweg zur darstellerischen Einheit zwischen dem Schauspieler und der von ihm gestalteten Person besteht darin, daß er sie rundum versteht, ihre Lage selbst erlebt und auf dieser Grundlage so wie sie spricht, handelt und lebt.

Der Regisseur muß den Schauspielern helfen, tief in die Welt des Werkes einzudringen, die Charaktere der Figuren, die sie spielen, richtig zu begreifen, mit den Gedanken und Gefühlen der Figuren leidenschaftlich zu sympathisieren, sie anzunehmen, sich zu eigen zu machen und die Charaktere der so erarbeiteten Personen in ihren individuellen Eigenarten auf eigenständige Art und Weise zu zeigen. Der Regisseur muß die Schauspieler dazu bringen, das Leben der dargestellten Personen als ihr eigenes Dasein zu betrachten und sich darin ungezwungen zu bewegen.

Die Sympathie mit dem Leben der Person und das Vertrauen darauf entstehen nur dann, wenn der Darsteller mit seinen Empfindungen in ihre Lage versetzt wird. Dies muß der Regisseur bewirken. Dazu darf er sie aber nicht zwingen, sondern er muß ihnen die Augen öffnen, damit sie von selbst in die Welt ihrer Rolle eindringen, und sie dazu veranlassen, der Situation und der Atmosphäre zu glauben. Erst dann können die Schauspieler in das in Szenen gesetzte Leben eindringen und wie die Figuren, die sie spielen, sprechen und handeln.

Damit Darsteller und Rolle zu einer Figur verschmelzen, ist es wichtig, bei der schauspielerischen Darstellung einheitlich zu bleiben. Wenn ein Schauspieler zwar in dieser oder jener Szene seine Rolle ausgezeichnet darstellt, aber nicht konsequent und einheitlich bleibt, kann die von ihm verkörperte Figur keinen in eigenen Ideen und eigenem Glauben beruhenden Charakter formen. So entsteht eine unbeständige, mal so und mal so handelnde Gestalt.

Die Filmschauspieler haben nicht die Möglichkeit, wie die Bühnenakteure dem Hauptinhalt der Geschichte folgend ihre

darstellerischen Aufgaben der Reihe nach zu erfüllen, sondern sie müssen wegen der komplizierten Produktionsbedingungen im ständigen Szenenwechsel abschnittweise ihre Rollen spielen. Darum ist es nicht einfach, bei der Darstellung ihrer Rollen konsequent und einheitlich zu bleiben. Beim Film muß deshalb der Regisseur, der die Hauptrichtung der Personendarstellung und das darstellerische Ziel jeder Szene sowie die hier zu lösenden Handlungsaufgaben in ihre Gesamtheit integriert, die Darstellung jeder Szene konsequent anleiten. Nur so können Folgerichtigkeit und Einheitlichkeit bei der schauspielerischen Darstellung gewährleistet werden.

Dies muß mit der Kraft der Überzeugung geschehen, wobei die Gestaltung ihrer Rolle die Schauspieler selbst zu verantworten haben. Dadurch wird ihre Selbständigkeit und ihr Schöpfertum gefördert, und sie fühlen sich veranlaßt, aus eigener Kraft menschliche Gestalten lebensecht darzustellen.

Auf diese Weise kann man nur dann Erfolge haben, wenn man hohe Anforderungen an die Schauspieler stellt und ihnen geduldig hilft, bis sie von sich aus das Wesen des Problems begreifen.

Unter dem Vorwand, die Schauspieler zu überzeugen und mitzureißen, darf sich der Regisseur aber nicht voreilig in die Angelegenheiten einmischen, die sie selbst zu erledigen haben, oder ihnen unerbetene Hilfe aufdrängen. Wenn der Regisseur sie mit allen Einzelheiten von A bis Z vertraut machen will, dann fesselt er ihnen Hände und Füße und lahmt ihre Selbständigkeit und ihr Schöpfertum als Filmschaffende. In der Methode der Überzeugung darf man sich bei der Anleitung der schauspielerischen Darstellung weder übermäßig einmischen, noch darf man alles dem Ermessen der Schauspieler überlassen und keine hohen Anforderungen an sie stellen.

Das Wort Regie bedeutet, die schauspielerische Darstellung anzuleiten. Um diese Aufgabe durchzuführen, muß man den Akteuren hohe Ziele setzen und sie dazu führen, diese bei der Rollengestaltung uneingeschränkt zu erreichen.

Bei der Überzeugung der Schauspieler ist es wichtig, daß der

Regisseur in ihnen das hohe politische Bewußtsein weckt, Kunstschaffende zu sein. Er muß sie dazu anleiten, sich der von der Partei und der Revolution auferlegten Mission tief bewußt zu sein, so daß sie im gesamten Schaffensprozeß ein immer höheres Verantwortungsgefühl und eine schöpferische Initiative entfalten können.

Bei der Anleitung der Rollengestaltung muß die Methode der Überzeugung auf dem konkreten Leben beruhen und den Schauspielern bildliche Vorstellungen vermitteln, damit noch bessere Erfolge erzielt werden können.

Die schöpferische Arbeit, bei der die Darsteller die Charaktere der Personen begreifen und wiedergeben, ist ein Prozeß, in dessen Verlauf sie ihr Leben erforschen und ihre charakterlichen Merkmale zur Geltung bringen. Deshalb kann der Regisseur allein durch logische Erläuterungen weder die Gedanken und Gefühle der Schauspieler bewegen noch sie dazu führen, ihre Rollen ungezwungen darzustellen. Bei der Anleitung der Darstellung muß er das Leben bildhaft beschreiben. Erst dann können sich die Schauspieler das Leben der zu verkörpernden Personen lebendig vorstellen, es in Szenen umsetzen und dabei die Charaktere wahrheitsgetreu gestalten.

Nur ein Regisseur, der dazu befähigt ist, angefangen von der Auswahl der Schauspieler bis hin zur Anleitung ihrer Darstellung gewissenhaft mit ihnen zu arbeiten, ist in der Lage, ausgezeichnete Filme zu machen.

DREHARBEITEN UND AUSSTATTUNG MÜSSEN HOHEN ANFORDERUNGEN GENÜGEN

Der Film erfordert ausgezeichnete szenische Darstellung. Da er zur visuellen Kunstgattung gehört, müssen seine einzelnen

Abschnitte angenehm anzuschauen sein, damit die Zuschauer rasch in die filmische Welt einbezogen werden und neben einem lebendigen szenischen Eindruck den Ideengehalt des Werkes lange Zeit im Gedächtnis behalten.

Ist die szenische Darstellung nicht gelungen, so besitzt das Werk keine Ausstrahlung, auch wenn die Schauspieler ihre Rollen noch so gekonnt spielen und Gesang und Musik noch so angenehm klingen. Die von den Darstellern verkörperten Figuren wie auch die schöpferischen Beiträge der anderen Künstler lassen sich im Film nur in seinen Szenen verwirklichen. Daher kann alles filmisch Gestaltete nur zur Geltung gebracht werden, wenn die szenische Darstellung geglückt ist.

Was sich auf der Leinwand als Bild widerspiegelt, ist unveränderlich. In der Bühnenkunst kann die Darstellung auch während der Vorstellung noch weiter vervollkommnet werden, aber im Film kann das, was einmal aufgenommen wurde, weder ausgelöscht noch geändert werden. Falls eine Szene nicht gelungen ist und erneut gedreht werden muß, bedeutet das nicht nur Vergeudung von Film, Arbeitskraft und Zeit, sondern es wird auch der komplizierte filmische Produktionsprozeß durcheinandergebracht.

Wenn er einen guten Film schaffen will, dann muß der Regisseur von Anfang an große Aufmerksamkeit auf eine hervorragende szenische Darstellung richten und auf der Grundlage einer genauen Konzeption mit den Kameraleuten und den Ausstattern gut zusammenarbeiten.

Die Darstellung der Filmszenen wird von ihnen realisiert.

Die Qualität der szenischen Darstellung hängt vor allem sehr davon ab, wie der Regisseur mit den Dekorateuren arbeitet. Fehler in der Ausstattung können bei den Dreharbeiten nicht mehr korrigiert werden. Die Arbeit mit ihnen ist der erste Schritt bei der Umsetzung der Regiekonzeption in eine wirkliche Filmszene. Was sich der Regisseur im Kopf vorgestellt und zu Papier gebracht hat, wird bei der Arbeit mit den Ausstattern zum ersten Mal anschaulich gemacht.

Bevor der Regisseur die konkrete Zusammenarbeit mit ihnen

beginnt, muß er untersuchen, ob sie der literarischen Forderung vollauf nachkommen und was sie dieser Vorlage noch hinzufügen können. Wenn er die schöpferische Individualität eines Dekorateurs studiert und ihm bestimmte gestalterische Aufgaben vorgibt, dann ist es notwendig, die Beziehungen zwischen Drehbuch und Ausstattung und den anderen darstellerischen Bereichen zu berücksichtigen. Nur wenn der Regisseur alle Filmszenen in Verbindung mit den verschiedenen darstellerischen Bereichen wie schauspielerischer Darbietung, Aufnahme und Musik berücksichtigt, kann er richtig entscheiden, ob der Dekorateur den Film überzeugend plastisch gestalten kann oder nicht.

Es ist besser, wenn der Regisseur zu Beginn der Zusammenarbeit ihm den Inhalt der Literatur anhand des wirklichen Lebens vermittelt, als daß er ihm einen vorbereiteten Entwurf vorlegt. Wenn der Szenenbildner seine ersten Skizzen vorstellt, sollte der Regisseur darüber in einen Meinungsaustausch mit ihm treten, da nur so die Szenengestaltung problemlos vervollkommnet werden kann. In diesem Prozeß ist ihm aktive Anleitung zu geben, damit seine schöpferische Individualität gut ausgeprägt wird. Dies ist von großer Bedeutung für die originelle Gestaltung der Szenen.

Der Regisseur muß dem Dekorateur substantielle Hilfe leisten, damit seine Konzeption ausreifen kann. Dabei muß seine schöpferische Individualität zur Geltung kommen, damit die bildnerischen und alle anderen Darstellungen zueinander passen und ein harmonisches Ganzes bilden.

Leidenschaft und Begabung der Ausstatter müssen sich mit allen schaffenden Kräften und besonders mit den Talenten des Schauspielerensembles vereinigen, um bessere Erfolge erzielen zu können.

Da die Schauspieler im Mittelpunkt der filmischen Darstellung stehen, muß der Regisseur die Dekorateure dazu veranlassen, die Absichten der Schauspieler zu achten und sie konkret zu verkörpern. Die Darsteller sollen nicht nur die Gesichter der maskierten Personen als ihre eigenen und ihre Kostüme für ihre Alltagskleider annehmen, sondern sie müssen sich auch in die

Dekoration, die Ausstattung, die Requisiten und in das Leben in dieser Welt voll integrieren. Nur so können die von den Schauspielern wiedergegebenen Figuren mit der szenischen Darstellung zu einer Einheit verschmelzen.

Bei der Arbeit mit dem Dekorateur darf der Regisseur nicht zulassen, daß dieser eine Richtung verfolgt, die mit der literarischen Vorlage oder mit der Regiekonzeption nicht im Einklang steht. Beabsichtigt er willkürlich irgendeinen Effekt, so werden die Schauspieler bei der Darstellung ihrer Rollen gebunden, und es wird die gesamte lebendige Atmosphäre zerstört. Nur wenn die Gestaltung den Charakteren der Personen, ihrer Umwelt und ihrer Atmosphäre entspricht, paßt sie auch zur schauspielerischen Darstellung, und die gesamte Gestaltung kann eine Harmonie bilden.

Die Hauptfrage bei der gemeinsamen Arbeit des Regisseurs und des Dekorateurs besteht darin, die Zeit und die Charaktere der Menschen lebensecht zu zeichnen.

Früher gab es einmal einen Film, der von einer Verkäuferin handelte, und man schilderte diese Figur so, daß sie sich ohne besonderen Grund häufig umkleidete. In einem anderen Streifen, der das Leben in der Zeit des Vaterländischen Befreiungskrieges widerspiegelte, waren die Kasernen der US-amerikanischen Aggressionsarmee und der südkoreanischen Marionettenarmee überaus prachtvoll gestaltet. Man könnte diese Tatsachen auch als Lappalien werten, aber da sie das Leben entstellen, zerstören sie die Authentizität des Werkes und üben außerdem einen negativen Einfluß auf die Erziehung der Menschen aus.

Der Regisseur muß überprüfen, ob jede einzelne Arbeit des Dekorateurs die Zeit und das Leben richtig darstellt, ob sie das soziale und klassenmäßige Wesen der menschlichen Charaktere realistisch darstellt und ob in ihr die Wechselbeziehungen zwischen den Charakteren und ihrem Lebensmilieu in malerischer und authentischer Hinsicht harmonisch gestaltet worden sind. Außerdem hat er hohe Anforderungen an die künstlerische Gestaltung zu stellen und dabei die Szenerie korrekt anzuleiten.

Bei der Arbeit mit dem Dekorateur muß der Regisseur auch die filmtechnischen Bedingungen in Erwägung ziehen. Eine bildnerische Darstellung, in der sich die filmtechnischen Forderungen nicht in ausreichendem Maße widerspiegeln, kann im Film nicht realisiert werden, so prächtig sie auch entworfen sein mag. Deshalb muß der Regisseur dem Dekorateur, nachdem dieser die Hauptrichtung der bildnerischen Gestaltung des Films klar konzipiert hat, unverzüglich die technischen Forderungen darlegen. Nur so kann er bei der bildnerischen Arbeit das Darstellungsniveau erhöhen und zugleich den entsprechenden technischen Forderungen gerecht werden.

Bei der Gestaltung der Szenen ist der Kameramann neben dem Dekorateur der wichtigste Gehilfe des Regisseurs.

Er ist ein Bildgestalter, der die szenisch zu plazierende schauspielerische und bildnerische Darstellung vom filmischen Gesichtspunkt aus beobachtet und bewertet und sie in den Szenen endgültig festlegt.

Die Arbeit mit dem Kameramann bedeutet für den Regisseur einen wichtigen Arbeitsgang zur Vervollkommnung der szenischen Darstellung. Daher sind bei der Filmproduktion die Dreharbeiten, die dieser Vervollkommnung dienen, von entscheidender Bedeutung dafür, daß Erfolge erreicht werden.

Ein Film, den sich der Regisseur im Geiste vorstellt, wird nur durch den Kameramann in Szenen umgesetzt. Mögen Drehbuch und schauspielerische Leistung noch so tadellos sein – wenn das Drehen nicht richtig läuft, ist alles zum Scheitern verurteilt. Zwar kann man beim Schnitt und bei der Endfertigung noch irgendwelche Kunstgriffe ansetzen, aber was beim Aufnehmen versäumt oder falsch gemacht wurde, kann niemand mehr rückgängig machen.

Der Regisseur muß bereits dann Hand in Hand mit dem Kameramann arbeiten, wenn er damit beginnt, das Drehbuch zu verfassen, die Schauspieler auszuwählen und die Aufnahmeorte aufzusuchen. In diesem Prozeß hat er den Kameramann dahingehend zu unterstützen, daß dieser sich mit den Ideen des Werkes identifiziert und sich eine geeignete szenische Darstellung

auf seine Weise ausdenkt. Dabei müssen die beiderseitigen Konzeptionen in Übereinstimmung gebracht werden. Nur wenn der Kameramann mit dem Ideengehalt des Werkes einverstanden ist, sich dabei die literarische Vorlage und die Regiekonzeption zu eigen macht und sie voll und ganz begreift, kann er die Absichten der Regie im Drehplan realisieren.

Die Zusammenarbeit muß sich bei der Gestaltung der Szenen des Drehplanes und bei den Dreharbeiten noch mehr vertiefen. Im Drehplan erscheinen Regie- und Aufnahmekonzeption als ein Bild des konkreten Lebens. Da die vollständige Einheit der beiden Konzeptionen in den Szenen verwirklicht wird, kann man diese als ein Gemeinschaftswerk beider Künstler bezeichnen.

Während der Dreharbeiten muß der Regisseur den Kameramann dazu führen, das Wesen der Objekte richtig ins Bild zu setzen, damit die aufgenommene Darstellung den Ideengehalt des Werkes ausdrückt. Eine Aufnahme, die dieser Forderung nicht gerecht wird, ist nur Augenauswischerei. Das Talent des Regisseurs besteht darin, den wesentlichen Ideengehalt in eindrucksvolle Filmszenen umzusetzen.

Um den ideologischen Inhalt eines Werkes zur Wirkung zu bringen, ist es notwendig, bei der Aufnahme nicht nur einen Augenblickseffekt zu erzielen, sondern den Schwerpunkt auf den wesentlichen Inhalt der Szenen zu konzentrieren. Der Ideengehalt des Werkes ist in der Darstellung der Personen verkörpert und wird durch deren Handlungen realistisch ausgedrückt. Deshalb ist es notwendig, bei der Aufnahme die Personen und deren Leben – besonders den Hauptheldеn und sein Leben – in den Szenen treffend wiederzugeben, sonst werden sie, wenn sie das Leben nicht überzeugend zeigen, keine tiefen Ideen verkörpern.

Der Regisseur hat zu gewährleisten, daß alle Fragen, die bei den Dreharbeiten auftreten, z. B., wo man die Kamera aufstellen soll und von welchem Blickwinkel aus in welcher Größe das Objekt aufzunehmen ist, der eindrucksvollen Schilderung der Hauptfigur und ihrem Leben untergeordnet werden, damit die Aufnahme den Kern erfaßt.

Weil man beim Film die Möglichkeit hat, ungehindert Zeit und Raum zu nutzen, kann das Leben gehaltvoll und vielfältig wiedergegeben werden. Es ist jedoch nicht einfach, auf einem begrenzten Raum, in einer Szene, nur den Kern zu erfassen und dadurch die Darstellung zu bereichern. Der Regisseur muß den Kameramann dazu führen, den Schwerpunkt auf die Aufnahme der Figuren zu richten, sie dabei aber von verschiedenen Blickpunkten aus vielseitig zu beobachten und ihre Handlungen durch eine sensible Kameraführung feinfühlig aufzuzeichnen.

Bei der Aufnahme ist auch das Leben in seiner bunten Vielfalt zu erfassen. Dabei ist es notwendig, nicht nur die sich im Vordergrund der Szenen abspielenden Aktionen der Hauptgestalten, sondern auch das Hintergrundgeschehen auf mannigfaltige Art und Weise wiederzugeben. Das eine ergänzt und betont das andere, vergrößert dabei die Breite der szenischen Darstellung und gewährleistet die räumliche Tiefe. Der Operateur muß unter der Anleitung des Regisseurs seine Aufmerksamkeit darauf richten, durch eine freie Kameraführung das Leben auch innerhalb einer Einstellung von verschiedenen Gesichtspunkten aus zu beschreiben.

Der Regisseur sollte den Kameramann zu einer substantiellen Schilderung des Inhalts der Szenen führen und gleichzeitig die darstellerische Arbeit für die Erhöhung der Plastizität anleiten. Nur wenn sie plastisch gestaltet werden, kann deren Ideengehalt eindrucksvoll wiedergegeben werden.

Hierbei ist es wichtig, die Räumlichkeit und die Harmonie in Einklang zu bringen. Bei der Betrachtung eines bestimmten Objekts beurteilt jedermann seine Schönheit danach, ob es harmonisch geformt ist und einen plastischen Eindruck hinterläßt oder nicht.

Will der Regisseur eine Szene genau nach seinem Wunsch erhalten, dann muß er den Kameramann dazu motivieren, verschiedene Einstellungen anzuwenden, damit die räumliche Tiefe der Szenen hervortritt und durch gute Zusammenarbeit mit dem Dekorateur eine harmonische Darstellung entsteht. Das wird nur dann realisiert, wenn die Arbeiten von Szenenbildner und Kameramann vollständig miteinander verschmelzen.

Vom Beginn der Filmproduktion bis zu den Dreharbeiten muß der Regisseur eine zielbewußte, schöpferische Zusammenarbeit zwischen ihnen bewirken und ihnen dabei helfen, eine ausgezeichnete filmische Darstellung zu erarbeiten.

MUSIK UND GERÄUSCHE SIND WIRKUNGSVOLL EINZUSETZEN

Die Menschen kennen weder eine geräuschlose Wirklichkeit noch ein Dasein ohne Musik. In der Natur und im menschlichen Leben gibt es immer auch Geräusche und Musik.

Ein Film, der beides nicht enthält, kann kein pulsierendes Leben zeigen, und ohne das kann es keine lebensechte Darstellung geben.

In einem Film, der das Leben so widerspiegelt, wie es die Menschen tatsächlich erleben, sind Musik und Geräusche wichtige Darstellungsmittel. Sie dienen dazu, die innere Welt der Menschen und ihre Situation im Leben konkreter und lebendiger zu schildern und den Ideengehalt des Werkes emotionell hervorzuheben. Der Situation entsprechende, ausdrucksstarke Musik und Geräusche üben eine starke Wirkung darauf aus, den Ideengehalt und Kunstwert des Films zu erhöhen.

Der Regisseur hat mit dem Komponisten, dem Spezialisten für die Geräusche und dem Tonregisseur gut zusammenzuarbeiten, damit sie auch mit nur einem einzigen Musikstück oder Lied, mit einem einzelnen Geräusch den Menschen eine lebendige Vorstellung geben und sie in tiefe emotionale Bewegung versetzen können.

Um die Wirkung der Musik im Film zu erhöhen, muß der Komponist gute Lieder schaffen. Aber auch der Regisseur muß musikalisch sein und es verstehen, die Musik filmgetreu einzusetzen. Kennt er sich auf diesem Gebiet aus, so ist er in der Lage, schon bei der Erarbeitung der Konzeption die für jede Szene

notwendige Musik vorzusehen, sich nicht nur deren Inhalt und Form, sondern auch ihre Anwendungsmethoden konkret vorzustellen und mit einem klaren Entwurf von der musikalischen Darstellung bei der Arbeit mit dem Komponisten die Initiative zu ergreifen.

Dabei darf der Regisseur es nicht versäumen, dem Komponisten das Werk richtig zu erläutern, damit er sich in dessen Ideengehalt voll einleben kann. Er muß dabei tief in die Welt des Werkes eindringen, schöpferische Impulse daraus ziehen und darauf aufbauend eine Musik schaffen, die der szenischen Gestaltung entspricht. Deshalb muß der Regisseur den Komponisten dazu führen, sich leidenschaftlich mit dem Werk zu befassen.

Dabei muß der Regisseur prüfen, ob die Konzeption des Komponisten den Forderungen des Werkes und seinen eigenen Vorstellungen über die musikalische Darstellung entspricht. Ferner muß er mit dem Komponisten solche Fragen wie den Charakter des Klangbildes der Melodie, die Form der Musik und die Methoden ihrer Wiedergabe im einzelnen abstimmen und auf diese Weise seine regielichen Absichten durchsetzen.

Das Anhören der musikalischen Entwürfe ist für den Regisseur eine sehr wichtige und verantwortungsvolle Aufgabe. Geht er über diese Phase der Arbeit leichtfertig hinweg, so stößt er später beim Zusammenfügen der einzelnen filmischen Komponenten möglicherweise auf Schwierigkeiten.

Nachdem der Regisseur die Musik gehört hat, muß er den Komponisten darauf hinweisen, was ihm hinsichtlich der Beziehung zwischen dem gesamten Filmablauf und besonders zwischen jeder Filmszene und der Musik gelungen erscheint und was nicht. Gemeinsam mit ihm muß er Wege zur Überwindung der Fehler suchen und dabei die musikalische Darstellung der szenischen Forderung näher bringen. Eine noch so gute Musik taugt nicht als Filmmusik, wenn sie nicht zur Szene paßt. Es ist unmöglich, nur wegen einer guten Musik Szenen zu ändern oder zu wechseln. Beim Film ist die Musik den Szenen anzupassen. Nur so ist es möglich, die szenische Darstellung herauszuheben und dabei

sowohl die musikalische Wirkung zu erhöhen als auch Szenen und Musik vollständig zu harmonisieren.

Damit die Musik entsprechend den einzelnen Filmabschnitten eingesetzt wird, muß der Regisseur sehr darauf achten, sie feinfühlig dem Filmablauf anzupassen. Wenn der musikalische und dramatische Fluß gut miteinander harmonieren, erhöht sich die Wirkung, wodurch auch der Inhalt des Films emotional betont wird.

Die Musik ist entsprechend den Szenen aufzubauen, wobei es aber unzulässig ist, einer oberflächlichen Beobachtung des Lebens folgend die Musik laut oder leise zu variieren oder die Töne in Form einer Inhaltsangabe des Lebens mechanisch zu ordnen. Natürlich muß erforderlichenfalls eine die Atmosphäre hebende Musik ausgewählt werden, aber auch sie sollte dazu dienen, die Emotionen des Hauptthelden auszudrücken.

Wenn man das Treiben auf lebhaften Baustellen schildern möchte, darf man das nicht nur mit einer Musik voller Pathos erreichen. Wenn der Hauptheld auf eine Baustelle, auf der ein heftiger Kampf um hohe Arbeitsleistungen entbrennt, über die Fürsorge der Partei nachdenkt, die ihm dieses stolze Leben bereitet hat, dann können aus seinem Herzen auch lyrische Melodien erklingen, obwohl die Musik, die in einer stillen Atmosphäre das Gefühl der von tiefer Bewegung ergriffenen Hauptperson ausdrückt, auch leidenschaftlichen Charakter haben kann. Der Regisseur muß den Schwerpunkt der Darstellung richtig erfassen und die Musik entsprechend den Erlebnissen der Hauptperson einsetzen, so kann er das Leben noch gründlicher und klarer schildern.

Beim Film ist es wichtig, die Musik einerseits der jeweiligen Szene anzupassen und andererseits gleichzeitig ihre Kontinuität zu gewährleisten. Wenn die Musik bald erklingt, bald verschwindet und auf diese Weise oft unterbrochen wird, kann der Inhalt des Werkes nicht in einem konsequenten emotionalen Fluß dargelegt und kein einheitlicher Stil erreicht werden, so daß die musikalische Darstellung schließlich keine Harmonie bildet.

Der Regisseur muß den Komponisten so anleiten, daß er vom

Anfang bis zum Ende des Films die zu den Szenen passende Musik wählt, wobei sie mit anderen Gestaltungskomponenten geschickt zu verbinden ist.

Wenn die Filmmusik dem Fluß der Erzählung folgt, kann sie sowohl mit den Dialogen zusammengelegt als auch auf die Toneffekte abgestimmt werden. Dabei muß man das Wichtigste bei der Verdeutlichung des Ideengehalts der Szene herausheben und es durch das Nebensächliche bekräftigen. Wenn man zwei akustische Elemente gleichermaßen betonen will, wird die Klangharmonie natürlich zerstört, und der Schwerpunkt der Darstellung wird nicht herausgehoben.

Die verschiedenen Darstellungsmittel, durch die der Ideengehalt gezeigt wird, haben in einer Szene ohnehin nicht die gleiche Funktion. In der einen Szene kann z. B. im Vergleich zum Dialog die Musik eine größere Rolle spielen, während in der anderen Szene die Toneffekte eine größere Wirkung als die Musik haben können. Deshalb ist es notwendig, die Darstellungsmittel jeder Szene sorgsam auszuwählen und dem Ton, der die größere Rolle spielt, die anderen Töne unterzuordnen.

Eine Methode, den musikalischen Fluß nicht zu unterbrechen, besteht darin, die Lieder konzentriert einzusetzen und gute Gesangsstücke entsprechend der Situation zu wiederholen.

Der Regisseur muß dafür sorgen, daß die Lieder zu den Szenen passen und sich gleichzeitig mit dem Wechsel der vielfältigen Bilder harmonisch wandeln. Besonders gute Lieder können in verschiedenen Szenen entsprechend den Lebensumständen wiederholt werden. Das ermöglicht es, den Inhalt des Werkes in emotionaler Hinsicht zu bereichern und auch die Lieder selbst klingen zu lassen.

Es ist unzulässig, die Musik unter dem Vorwand, im Film sei eine Fortdauer günstig, ohne Anlaß einzusetzen. Erklingt die Musik, ohne daß ein ausreichendes Motiv gegeben ist, so wirkt das nicht nur geschmacklos, sondern entstellt auch die szenische Darstellung. Der Einsatz der Musik bedarf bestimmter Bedingungen. Erst wenn man das bei der Arbeit beachtet, können sowohl die Bilder als auch

die Musik zur Geltung gebracht werden und die Zuschauer mit einem Gefühl der Ausgeglichenheit die Musik genießen.

Die Anlässe für ihr Erklingen muß man sowohl der Form als auch dem Inhalt nach vorbereiten. Damit sie in jeder Szene ungezwungen ertönen kann, muß es bestimmte Voraussetzungen für die Entwicklung des Geschehens geben, zu einer Anhäufung von Gedanken und Gefühlen der Personen kommen und eine lebendige Atmosphäre geschaffen werden. Außerdem muß die Verbindung zwischen den einzelnen Einstellungen und Szenen hergestellt und eine räumliche Tiefe und Breite gewährleistet werden.

Der Regisseur hat die für einen Film vorgesehenen verschiedenartigen Musik- und Gesangsstücke den Szenen entsprechend einzusetzen und für die einheitliche Harmonie der musikalischen Darstellung zu sorgen. Wenn Musik und Gesang ohne jeglichen Zusammenhang erklingen, kann die gesamte musikalische Darstellung nicht harmonisch werden. Im Film müssen die Titelmusik und Hauptlied im Mittelpunkt stehen und den Anknüpfungspunkt für alle anderen Musik- und Gesangsstücke bilden. Nur so kann man in der gesamten musikalischen Darstellung eine vollkommene Harmonie erreichen.

Der Regisseur hat nicht nur auf eine geschickte Einfügung der Musik und der Lieder zu achten, sondern auch auf wirksame Nutzung der Geräusche.

Im Film kann der Klang ebenso anstelle der Worte und Handlungen die Gedanken, Gefühle und psychischen Reaktionen der Personen ausdrücken wie auch die Lebensumwelt und -atrnosphäre emotionell lebendig werden lassen. Man kann ihn auch als Anlaß zum Aufrollen der Geschichte und zur Verknüpfung von Szenen nehmen und ihn mit anderen Darstellungsmitteln verbunden bei der Gefühlsäußerung und für die Gestaltung des Filmablaufs benutzen. Die Frage, in welcher Weise man den Film akustisch untermalen soll, wird nach der Absicht des Regisseurs entschieden.

Wenn man bei der Arbeit am Film eine realistische und bedeutsame klangliche Darstellung erreichen will, muß der Regisseur tiefe und umfassende Kenntnisse über die Akustik

besitzen. Er sollte sich ständig die vielfältigen Geräusche, die die Bedeutung des Lebens ausdrücken können, ins Gedächtnis rufen und genau wissen, welche Wirkung jeder einzelne Klang im Leben hat und welche Gemütsstimmung er bei den Menschen erweckt.

Der schrille Pfiff einer Elektrolokomotive, die, Tausende Tonnen Lasten ziehend, in einen Bahnhof einläuft, hört man nicht nur als ein Warnzeichen. Er ist ein Symbol des Erfolges, eine glückliche Fahrt verkündend, ein anspornender Aufruf zum neuen Schwung in der Arbeit. Menschen, die die Arbeit lieben und denen sie Freude macht, empfinden die im fruchtbringenden Arbeitsprozeß ertönenden Klänge nicht einfach als Geräusche der Maschinen. Gerade aus diesem Grund vergleicht man oft die im schöpferischen Arbeitsprozeß auftretenden Geräusche mit einer Orchestermusik.

Die Menschen sind meist sehr bewegt, wenn sie die bezaubernden Laute der Natur vernehmen. Beim Zwitschern der Lerche, die den Frühlingsanfang verkündet, spüren sie, daß die Zeit der Feldbestellung gekommen ist, und wenn sie in tiefer Nacht den einsamen Ruf der Eule hören, werden sie in eine melancholische Stimmung versetzt.

Daß die vielfältigen akustischen Wahrnehmungen in der Wirklichkeit bei den Menschen Gefühle erwecken, ist darauf zurückzuführen, daß sie ausnahmslos eng mit dem menschlichen Leben verbunden sind. Wenn sich ein Regisseur gut darin auskennt, in welchem Zusammenhang diese oder jene Laute mit dem konkreten Leben stehen und welche Bedeutung sie haben, so ist er imstande, jeden einzelnen Klang sinnvoll und volksnah einzusetzen.

Der Regisseur muß es verstehen, die akustischen Elemente, die er im Verlaufe seiner praktischen Erfahrungen kennengelernt hat, den Filmszenen entsprechend zur Anwendung zu bringen. Nur ein zu den Szenen passender Ton kann die Funktion ausüben, das Gefühlsleben der Personen zu zeigen und ihre Lebensumstände zu kennzeichnen, das Leben vielfältig und konkret beschreiben und dabei die szenische Darstellung beleben.

Von den verschiedenartigen akustischen Komponenten, die zu

einer Szene passen würden, hat der Regisseur den jeweils wichtigsten Klang effektiv zu nutzen und dadurch die geistige Welt der Personen zu zeigen, ihre Umwelt und Atmosphäre zu charakterisieren. Erst dann ist es möglich, die harmonische Einheit zwischen Bild und Ton zu erreichen und ihre darstellerischen Funktionen zu festigen.

Um den Ton den Szenen anzupassen, muß man die in der Wirklichkeit vorkommenden Geräusche künstlerisch bearbeiten. Nicht alle stellen sich als kunstvoll dar und können ohne Änderung in den Film integriert werden. „Blitz wird von Donnerschlag begleitet. Ein vorbeifahrender Zug verursacht Rädergerassel.“ Wenn der Regisseur auf solche Weise die akustische Welt begreift und sich entsprechend verhält, kann kein sinnvoller, künstlerisch gestalteter Filmton erreicht werden. Der Ton eines Films muß in jedem Fall bildlich motiviert sein.

Der Regisseur muß die Geräusche nach den szenischen Forderungen und darstellerischen Absichten künstlerisch bearbeiten und die klanglichen Elemente wie Volumen, Höhe und Tiefe eines natürlichen Klangs variieren, er darf aber die jedem Klang eigene Farbe nicht verändern, sonst verschwindet die Eigenheit der akustischen Wahrnehmung. Deshalb ist es notwendig, alle natürlichen klanglichen Elemente den szenischen Forderungen anzupassen und dabei die Toncharakteristik verstärkt zur Geltung zu bringen.

Um den Ton in die Szenen einzusetzen, sind die dem Inhalt des Lebens und den akustischen Besonderheiten entsprechenden Darstellungsmethoden anzuwenden. Beim Film ist es möglich, das Klangvolumen absichtlich zu vergrößern oder zu übertreiben, nur einen Klang gehaltvoll zu nutzen und dabei alle anderen in der Szene auftretenden Geräusche auszublenden oder in einer Szene auf jeglichen Ton zu verzichten. Wichtig ist, wie geschickt der Regisseur die vielfältigen Methoden der akustischen Darstellung nach dem konkreten Inhalt der Szene und dem natürlichen Charakter des Klangs anwendet.

Da der Ton im Film durch den Geräuschmacher und den

Toningenieur neu geschaffen wird, muß der Regisseur gut mit ihnen zusammenarbeiten. Dabei sollte er sich jedoch nicht mit technischen Details befassen. Die Fertigstellung des Filmtons ist zwar ein komplizierter technologischer Prozeß, um den er sich aber nicht zu kümmern braucht.

Der Filmton ist eine Kunst. Der Regisseur muß seine Aufmerksamkeit immer auf die künstlerischen Probleme richten, wie beispielsweise die Richtung der klanglichen Darstellung, die Beziehungen zwischen Szene und Ton, die Auswahl eines akustischen Elements und dessen gestalterische Verarbeitung.

Nur ein Regisseur, der sich in den Geheimnissen der musikalischen und klanglichen Darstellung auskennt und mit den für diesen Bereich verantwortlichen Künstlern geschickt arbeitet, ist in der Lage, eine lebenswahre, hervorragende Tondarstellung zu schaffen, die durch ein klares Kolorit besticht und mit der jeweiligen Szene in harmonischem Einklang steht.

DER SCHWERPUNKT DER REGIE LIEGT IN DER FILMMONTAGE

Ein Film setzt sich aus Hunderten von Szenen zusammen, die Teilabschnitten des Lebens entsprechen. Daher spielt die Filmmontage, durch die diese vielen Bilder aneinandergereiht werden, bei der Filmproduktion eine wichtige Rolle.

Die Montage ist ein Mittel, um die filmische Darstellung zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzufassen, wobei man nach der Logik des Lebens die Szenen zu einem dramaturgischen Ablauf zusammenfügt. Dadurch kann der Regisseur von den komplizierten Verwirklichungen des Lebens das Wesentliche auswählen, um es hervorzuheben und die allgemeine Beschreibung des Daseins konkret zu machen. Der Schnitt bietet überdies dem Regisseur die Möglichkeit, die in Szenen festgehaltenen Handlungen der

Personen und Geschehnisse widerspruchslos miteinander zu verknüpfen, somit den Hauptfluß einer Geschichte konsequent zu gestalten, den Aufbau des Werkes zu vervollkommnen und eine vollendete Harmonie der Darstellung zu erreichen. Das Geheimnis der Montage besteht darin, im Film vielfältige emotionale Wechselfälle zu zeigen und dabei insgesamt einen einheitlichen Ablauf zu erreichen.

Weil der Filmschnitt verschiedenartige, aktive darstellerische Funktionen ausübt, ist er ein wichtiges schöpferisches Mittel des Regisseurs. Je nachdem man die ein und dasselbe Leben ausdrückenden Bilder zusammenstellt, kann man entweder den Hauptinhalt der Geschichte in zwingender Logik darstellen und dabei den natürlichen Ablauf gewährleisten oder aber Fabel so zerstreuen, daß man den roten Faden nicht mehr finden kann. Nur ein Regisseur, der es versteht, die mannigfaltigen darstellerischen Funktionen der Montage zu nutzen, ist in der Lage, den Zuschauern das Leben leichtverständlich und anschaulich zu zeigen und sie dabei in tiefe Bewegung zu versetzen.

Im gesamten Schaffensprozeß darf der Regisseur den Schnitt nicht einen Moment aus dem Auge verlieren, sondern muß neuartige Möglichkeiten erforschen und dabei die darstellerische Funktion ständig erhöhen.

Von der Erarbeitung der Konzeption eines Films an hat sich der Regisseur darüber Gedanken zu machen, wie die darstellerischen Möglichkeiten der Montage umfassend zu nutzen sind.

Manche halten die Filmmontage für einen Schaffensprozeß, der nach Beendigung der Dreharbeiten beginnt. Das ist aber falsch. Beim Schnitt geht es durchaus nicht darum, mit der Schere umgehen zu können.

Er ist eine dem Filmregisseur eigene Form des schöpferischen Denkens und eine Methode der künstlerischen Verallgemeinerung. Nur ein Regisseur, der in den Kategorien der Montage zu denken vermag, ist in der Lage, entsprechend den filmischen Besonderheiten das Leben in analytischer wie auch in komplexer Hinsicht zu betrachten und dabei eine Szene nach der anderen zu

gestalten, die einzelnen Einstellungen organisch miteinander zu verbinden und auf diese Weise ein einheitliches Ganzes zu schaffen. Ein Regisseur, der sich über den Schnitt keine Gedanken macht, kann weder die Literatur filmisch wiedergeben noch die dem Film eigenen Besonderheiten richtig zur Wirkung bringen.

Auch der Schnitt in der Phase der Überarbeitung wird auf der Grundlage der Regiekonzeption vorgenommen. Die bereits im Stadium der Konzeption gereifte Folge wird im Drehbuch fixiert und bei den Dreharbeiten realisiert. Deshalb muß die Montage während der Überarbeitung auf der geplanten Aufeinanderfolge beruhen, die in der Phase des Studiums der literarischen Vorlage und der Erarbeitung der Konzeption festgelegt wurde.

Beim Entwurf der Konzeption muß der Regisseur die Aufmerksamkeit auf die Verteilung der Szenen und deren Verbindung richten und dabei seine Kraft für die Lösung der größeren Fragen einsetzen, wie man in jedem Bild das Beste aus dem Leben zeigen, wie man die Haupthandlung der Geschichte logisch durchdacht und klar gestalten und wie man den Filmablauf entsprechend dem Inhalt des Werkes gewährleisten kann.

Schon während der Dreharbeiten hat der Regisseur große Aufmerksamkeit auf die szenische Zusammenstellung zu richten. Beim Drehen ist es notwendig, Ablaufgeschwindigkeit und Rhythmus der bereits in der Regieanweisung festgelegten Szenen zu bestimmen und unter Berücksichtigung der zwischen ihnen bestehenden Verbindung Anlaß zum Szenenwechsel zu geben. Da die innere Abfolge der Szenen im Prozeß des Drehens bestimmt wird, hat der Regisseur darauf besonders durch die Kameraführung zu achten.

Während der Nachprüfung wird die Aneinanderreihung der Einstellungen endgültig fixiert und vervollkommnet. Deshalb muß der Regisseur jedes einzelne Bild sorgsam betrachten und den Filmablauf nur mit den besten Einstellungen gestalten. Er ist ein Künstler, der hinter den Bildern steht, und seine ideologische und künstlerische Auffassung, Persönlichkeit und Begabung spiegeln sich darin genau wider. Daher muß er sich vor der Zeit und dem

Volk für jedes einzelne Bild verantworten, das Ergebnis seiner Arbeit kritisch prüfen und dabei nur das Beste auswählen.

Beim Filmschnitt ist es wichtig, die Szenen nach der Logik des Lebens einzuteilen und zu verbinden. Die Zusammenstellung ist in Einklang mit dem natürlichen Verlauf des Lebens zu bringen, da sich nur so der Filmablauf als wahr und lebendig erweisen kann.

Wenn der Regisseur die Verhältnisse zwischen Ursache und Wirkung der Entwicklung des Geschehens und ihre Notwendigkeit darlegt und dementsprechend die Richtung der Handlungen der Personen anweist, dann ist er in der Lage, einen der Logik des Lebens folgenden Filmablauf zu sichern. Deshalb sind alle Probleme – z. B. die Bestimmung der Länge und Größe jedes Szenenbildes, die Herstellung der Verbindung zwischen allen Bildern, das Motiv für die Übersprünge, die Auswahl der Farbschattierungen, die Festlegung der verschiedenen Methoden und Geschwindigkeiten der Kameraführung – den Charakteren der Personen und den Forderungen des Lebens unterzuordnen.

Bei der Zusammenstellung sind die Bilder auf der Grundlage der Logik des Lebens lückenlos aneinanderzureihen. Dazu müssen sie untereinander kausal verbunden sein. Die erste Szene muß die Ursache für die Entstehung der zweiten sein, und diese muß das Ergebnis der ersten und gleichzeitig die Ursache für die Entstehung der dritten Szene sein.

Die logische Verbindung der Szenen muß die Kausalität zwischen den Handlungen der Personen und dem Geschehen ausdrücken. Sie erfolgt aber nicht immer direkt und der Reihenfolge nach. Im Film ist es oft so, daß ein Bild, das die Ursache einer Handlung oder eines Geschehens ist, vorgezogen wird, danach andere vorbeifließen, die mit diesem nicht direkt im Zusammenhang stehen, und dann an einer anderen Stelle die Szene erscheint, die die Wirkung zeigt. Bilder, die Ursache und Wirkung zeigen, werden natürlich nicht der Reihenfolge nach verbunden, aber trotzdem verschwindet nicht die Kausalität zwischen den Handlungen der Personen und dem Geschehen.

Im Leben kommt es auch vor, daß im Anschluß an eine Handlung

oder ein Geschehen die Wirkung nicht sofort zutage tritt. Es gibt den Entwicklungsprozeß der Handlung und des Geschehens sowie den Fall, daß diese oder jene damit nicht direkt im Zusammenhang stehenden Episoden ineinander verflochten werden. Auch im Film lassen sich auf der Grundlage der Möglichkeit, Zeit und Raum ungehindert nutzen zu können, die Handlungen der Personen und das Geschehen in verschiedene Kategorien einordnen, um sie zu verflechten, sie parallel zu entwickeln oder sie sogar mit der Methode der Rückblende zu beschreiben.

Wenn der Regisseur nur an die logische Verbindung der Szenen denkt und dabei die Bilder, welche die Kausalität zwischen Handlungen und Geschehen aufzeigen, einfach der Reihe nach aneinanderfügt, kann er das komplizierte und vielgestaltige Leben nicht wirklichkeitsgetreu und interessant zeichnen, so daß der Film schließlich langweilig wird.

Bei der Montage ist es erforderlich, ausgehend von den Forderungen des Lebens und der filmischen Darstellung die kausale Verknüpfung der Bilder in vielfältigen Formen und mit verschiedenen Methoden zu vollziehen. Welche Formen und Methoden anzuwenden sind, muß man entsprechend der Logik des Lebens entscheiden. Es ist jedoch in jedem Falle unzulässig, die Handlungen der Personen und das Geschehen vorzubringen, ohne deren Prozeß und Resultat zu zeigen, und dabei ständig neue Szenen hinzuzufügen.

Die kausale Verkettung stellt eine prinzipielle Forderung des Filmschnitts dar. Aber wenn man dieses Verfahren mechanisch anwendet und damit eine bestimmte Schablone bildet, führt das zu einer trockenen Beschreibung des Lebens; und wenn man auf der Vielfalt der Verknüpfungen besteht und dabei die kausale Verbindung ignoriert, so verfällt man in Formalismus, der die Gesetzmäßigkeit des Lebens negiert. Bei der Aneinanderreihung der Bilder sind Kausalität und Vielfältigkeit gleichermaßen ausdrücklich zu betonen. Nur so kann man im Film den gesetzmäßigen Entwicklungsprozeß des Lebens als einen natürlichen Ablauf schildern.

Bei der Montage müssen Standpunkt und Haltung des Regisseurs deutlich zum Ausdruck kommen. Die künstlerische Darstellung setzt sich aus der Einheit des Subjektiven und Objektiven zusammen. Der Realismus ist eine Methode, die das Dasein objektiv beschreibt, aber gleichzeitig gegen Tendenzen der Gleichgültigkeit gegenüber dem Leben auftritt und von den Filmschaffenden verlangt, aktiv auf die Realität einzuwirken.

Der Regisseur darf zu den Personen und deren Leben nicht neutral eingestellt sein und dabei – ohne tief in die Welt des Dramas einzudringen – die Bilder rein mechanisch verteilen und verbinden. Voller Schaffensdrang muß er sich aufgeschlossen zu den Figuren und ihrem Leben verhalten und nach seinem Gefühl die Bilder verteilen und zusammenfügen.

Beim Filmschnitt hat er solche Mittel einzusetzen wie Symbolik, Assoziation und Phantasie, mit denen die Gedanken und Gefühle der Personen direkt ausgedrückt werden.

Wenn man bei der Montage nur auf der Logik der Handlung und des Geschehens besteht, ist es unmöglich, sich verschiedene Methoden des Schnitts auszudenken, um die Innenwelt der Personen emotional zu durchleuchten. Dabei wird der Filmablauf steif und trocken werden. Die eingeflochtenen Bilder, die im Film symbolische Bedeutung haben, sind zwar mit den Charakteren oder dem Geschehen nicht direkt verbunden, stellen aber ein unentbehrliches Element dar, um die Geisteswelt der Personen emotionell aufzuzeigen und den Ideengehalt des Dramas herauszuarbeiten.

Die zusätzlichen Bilder, die dazu dienen, die Innenwelt der Figuren noch klarer und ausführlicher darzustellen, müssen ihre Gedanken und Gefühle sowie deren Nuancen lebenswahr widerspiegeln und klar und leichtverständlich sein. Was die Zuschauer nicht verstehen können und woran nur der Regisseur Gefallen findet, ist nicht nur reiner Unsinn, sondern es behindert auch die Veranschaulichung der Ideen und Empfindungen der Personen und den emotionalen Ablauf des Films.

Beim Ausdruck der Gedanken und Gefühle der Personen hat der

Regisseur seine Aufmerksamkeit darauf zu richten, durch zusätzliche Bilder das betreffende Motiv zu einer klaren Aussage zu führen. Die eingefügten Bilder sind nicht so zu verstehen, daß man sie einfach dort einschiebt, wo beim Abwickeln der Geschichte etwas fehlt und womöglich Langeweile entsteht. Mißbraucht man ergänzende Bilder, die sich nicht dafür eignen, die seelische Welt der Personen emotional auszumalen, und die keine klare Aussage haben, dann bringt man nur den Filmablauf durcheinander.

Obwohl die subjektive Seite beim Filmschnitt von Bedeutung ist, darf sie nicht allein in den Vordergrund gestellt werden. Wenn man dabei die Logik des Lebens und die filmische Gesetzmäßigkeit ignoriert und nur der subjektiven Ansicht des Regisseurs folgt, dann verfällt man in Formalismus. Der Formalismus bei der Montage verhindert es, die Bilder entsprechend den Forderungen der Logik des Lebens und der filmischen Gesetze zu verbinden. Er stimmt sie allein auf der Grundlage der subjektiven Auffassung des Regisseurs aufeinander ab und betont dabei nur irgendeinen unverständlichen abstrakten Fakt. Auf die filmische Zusammenstellung wirken sich die Erlebnisse und Absichten des Regisseurs nur dann aus, wenn sie konsequent auf dem Leben beruhen.

Der Regisseur ist dazu berufen, durch einen gekonnten Schnitt die Zuschauer tief in die Welt des Werkes einzubeziehen, damit sie das Bild, das sich auf der Leinwand entfaltet, natürlich in sich aufnehmen und beteiligt damit sympathisieren können. Die schöpferische Kraft der Filmmontage besteht darin, die Herzen aller Zuschauer, die unterschiedliche Charaktere und Geschmäcker haben, gleichermaßen gefangenzunehmen.

Damit die Zuschauer ihre Gedanken nicht zerstreuen und nur vom Leben auf der Leinwand angezogen werden, ist es notwendig, den Filmablauf lückenlos zu gestalten, dabei die vielschichtigen Gefühle der Personen harmonisch zu variieren, den Fluß der Bilder nicht zu unterbrechen und ihm reichhaltige Abwechselung und Elastizität zu verleihen.

Natürlich ist es unzulässig, unter dem Vorwand, den Filmablauf elastisch zu gestalten, unablässig nur dramatische Spannung zu

erregen. Wenn die Zuschauer in übermäßige Spannung versetzt werden, können sie den Inhalt des Werkes nicht genau verstehen und ermüden. Wenn im Gegensatz dazu die Bilder kraftlos dahinfließen, so leiden die Zuschauer an Langeweile, und ihre Gedanken wandern ab. Beide Extreme üben eine gleich schädliche Wirkung aus; es ist nicht möglich, das Publikum in die Welt des Werkes einzubeziehen und ihm dessen Inhalt klar zu Bewußtsein zu bringen.

In der Kunst muß man alles, was auf die Gedanken und Emotionen der Menschen wirkt, sorgsam behandeln. Der Regisseur darf die Zuschauer nicht deswegen zum Weinen zwingen, weil der Held weint, und es ihnen auch nicht antun, trotz der Langeweile geduldig bis zum Ende zuzuschauen. Er muß es verstehen, mit seiner Schaffenskraft und Begabung die Zuschauer ins Herz zu treffen. Auf gar keinen Fall darf er die Zuschauer unterschätzen.

In der revolutionären Filmkunst ist eine ideologisch reine und zuverlässige Verbindung zwischen den Filmschaffenden und den Zuschauern zu bewirken, und man soll sich gegenseitig moralische Achtung erweisen und Vertrauen schenken.

DER REGIEASSISTENT IST EIN FILMSCHAFFENDER

Bei der Filmproduktion ist es erforderlich, neben Stellung und Aufgaben des Regisseurs auch die des Regieassistenten richtig zu bestimmen und seine Rolle zu erhöhen. Die Frage des Regieassistenten ist nicht nur planstellenmäßig von Interesse, sondern sie geht alle an, die den Film herstellen. Deshalb kann ein Schaffenskollektiv nicht wie erforderlich geleitet werden, wenn diese Frage nicht eindeutig geklärt wird.

Vor einiger Zeit gab es unter den Filmschaffenden zahlreiche Diskussionen über die Stellung des Regieassistenten. Früher waren seine Aufgaben in der Tat nicht genau festgelegt, so daß ein

Regieassistent bei der Abrechnung der Arbeitsergebnisse sogar einmal die Frage stellte: „Ist der Regieassistent auch ein Filmschaffender?“

Daß es zu einem Disput über diese Frage kam, hing damit zusammen, daß kein wissenschaftlich fundiertes System des Filmschaffens bestand und Position und Aufgaben des Regieassistenten und dessen Rolle nicht richtig festgelegt worden waren.

Es gibt keinen Bereich des künstlerischen Schaffens, dessen Umfang so großangelegt und dessen Inhalt so kompliziert ist wie bei der Filmproduktion. Ein Film wird nicht wie ein Roman oder ein Gedicht von einer einzelnen Person geschaffen, sondern ist das außerordentlich komplizierte Gemeinschaftswerk vieler Künstler. Besonders die Tätigkeit des Regisseurs ist außerordentlich umfangreich. Ein Regisseur mag noch so fähig sein – ohne die Hilfe der anderen Mitarbeiter ist er niemals in der Lage, die umfassenden Aufgaben allein zu bewältigen. Deshalb gibt es den Regieassistenten, der hinter dem Regisseur steht und ihm Hilfe leistet.

Der Posten des Regieassistenten stammt ursprünglich vom kapitalistischen System der Filmproduktion ab. Dort ist er jedoch nur eine Art „Gehilfe des Regisseurs“ und kein Filmschaffender. Er ist – genau wie alle anderen Künstler – nicht nur von den Filmunternehmern abhängig, sondern hat auch keine selbständige Ansicht, befolgt nur blindlings die Anweisungen des „Regisseurs“ und ist sozusagen nicht mehr als ein „Diener“, der sogar für dessen Privatleben Sorge tragen muß. Er befindet sich in der jämmerlichen Lage eines Handlangers, der bald vor dem „Regisseur“, bald vor den anderen liebedienern muß. Dieser „Gehilfe des Regisseurs“ ist – mit einem Wort gesagt – ein Knecht, der von den Filmunternehmern und dem „Regisseur“ doppelt abhängig ist.

Die Frage der Position des Regieassistenten wurde erstmals im kapitalistischen System der Filmproduktion gestellt, sie konnte aber in dieser Gesellschaft, in der das Geld über alles herrscht, nicht richtig gelöst werden. Auch in der sozialistischen Gesellschaft fand

diese Frage zu der Zeit, da die kapitalistischen Rudimente auf dem Gebiet der Filmherstellung noch bestanden und das sozialistische System des Filmschaffens nicht vervollkommnet war, keine richtige Lösung.

Man glaubte, daß der Regieassistent einfach dazu berufen sei, mit Kostümen und Requisiten der Schauspieler dem Regisseur hinterherzutraben, was von der alten Auffassung ausging, die das kapitalistische Filmsystem hinterlassen hatte.

Eine ebenso falsche Ansicht ist es, den Regieassistenten als einen unfertigen oder erst werdenden Regisseur zu betrachten. Wenn man ihn für einen Lehrling hält, der sich technisch qualifiziert, und dabei seine Tätigkeit als Schritt auf dem Weg der Ausbildung zum Regisseur ansieht, ist dies faktisch gleichbedeutend damit, ihn nicht als einen Künstler zu betrachten.

Im sozialistischen System des Filmschaffens hat der Regieassistent die Funktion, Stellvertreter des Regisseurs zu sein. Er hat genau wie die anderen Künstler ein eigenes Fachgebiet, wo er seine schöpferische Arbeit zu leisten hat, und die verantwortungsvolle Aufgabe, die Filmschöpfung voranzubringen.

Er ist verpflichtet, die Arbeit des Schaffenskollektivs zu organisieren und sich daran zu beteiligen, dabei die Darstellung der Schauspieler anzuleiten und seine Aufmerksamkeit auf ihre Kostüme und Requisiten zu richten.

Einem solchen Kollektiv gehören mitunter viele Stellvertreter des Regisseurs an, und der erste Stellvertreter muß die Rolle des Stabschefs spielen, der persönlich die Arbeit am Film organisiert und deren Aufgaben ausführt.

Die Herstellung eines Films setzt organisatorische und ökonomische Arbeit voraus, und die materiell-technischen Bedingungen müssen gewährleistet werden. Hierbei ist die organisatorische Arbeit die wichtigere. Sie ist eine komplizierte und verantwortungsvolle Tätigkeit, um die Aufgaben der einzelnen Mitarbeiter zu planen und ihre gemeinsame Arbeit zu koordinieren. Deshalb darf nicht mal dieser, mal jener mit dieser Funktion betraut oder diese Tätigkeit aufs Geratewohl durchgeführt werden. Es muß

eine spezifische Dienststellung geben, die für die organisatorische Arbeit verantwortlich ist, damit der Schaffensprozeß aktiv und substantiell vorangebracht werden kann.

Neben dem Regisseur befindet sich sein erster Stellvertreter, der einen Überblick über die gesamte Tätigkeit des Kollektivs hat und sie einheitlich erfassen, organisieren und ausführen kann. Deshalb soll und muß er für die organisatorische Arbeit des künstlerischen Schaffens verantwortlich sein. Folglich ist es am rationellsten, daß er die Rolle des Regieassistenten übernimmt, wenn der Regisseur als der Chef des Schaffenskollektivs fungiert. Ausgehend von dieser Forderung des Filmschaffens haben wir den ersten Stellvertreter des Regisseurs als Regieassistenten des Kollektivs zu betrachten.

In dieser Funktion ist er verpflichtet, im gesamten Prozeß der Produktion eines Films die künstlerisch-organisatorische Arbeit fest in der Hand zu haben, die administrativ-organisatorische Arbeit voranzubringen und rechtzeitig für ausreichende materiell-technische Voraussetzungen zu sorgen. Erst dann ist der Regisseur, der Chef des Schaffenskollektivs, in der Lage, auf der Basis der vom Regieassistenten bereiteten Schaffensgrundlagen einen richtigen Entschluß zu fassen und den Kampf um die Arbeit am Film erfolgreich zu führen.

Nur wenn der erste Regieassistent diese Arbeit lückenlos plant und aktiv voranbringt, kann das Kollektiv nach einem ordnungsgemäßen System arbeiten und mit geringem Aufwand an Arbeitskräften, finanziellen Mitteln und Material innerhalb kürzester Frist einen ausgezeichneten Film produzieren.

Er muß sich immer über die Kräfte aller Mitarbeiter und ihre Einsatzbereitschaft richtig informieren und es verstehen, die Lage korrekt zu beurteilen und dabei die Arbeit aktiv zu entfalten. Wenn der Regieassistent keine eigene Ansicht vertritt, schwankt und dabei in Passivität verfallt, dann ist er nicht in der Lage, die Aufgaben in den verschiedenen Bereichen des Kollektivs und die der einzelnen Mitarbeiter voranzubringen. Erist dann zwar immer auf den Beinen, vergeudet jedoch die Zeit mit Nebensächlichkeiten. Der

Regieassistent muß wie der Regisseur nach eigenen Ansichten die Arbeit energisch organisieren und ausführen.

Der Regieassistent ist ein selbständiger Künstler. Seine Hauptmission besteht darin, die Arbeit des Regisseurs zu unterstützen und ihm zu helfen, ausgezeichnete Werke zu schaffen, die den Forderungen der Zeit und den Wünschen des Volkes entsprechen.

Die Tatsache, daß er ein eigenständiger Künstler ist, darf allerdings nicht dazu führen, daß er der Konzeption des Regisseurs nicht nachkommt und die Arbeit aufs Geratewohl entfaltet. Nur wenn er stets danach strebt, die schöpferischen Absichten des Regisseurs zu verwirklichen, kann er ein Künstler sein, der dem Regisseur hilfreich zur Seite steht.

Eine der Hauptaufgaben des Regieassistenten besteht darin, mit den Schauspielern zu arbeiten.

Früher gab es unter den Regieassistenten solche, die nicht imstande waren, die schauspielerische Darstellung wie erforderlich anzuleiten, die aber beabsichtigten, einmal selbst Filme zu schaffen. Derjenige, der in der Arbeit mit den Schauspielern nicht geschickt ist, hat nicht die Befähigung zum Regisseur, so sehr er sich auch in der Literatur auskennen und die anderen Darstellungsmittel beherrschen mag.

Die Hauptsache bei der Regie ist die Arbeit mit den Darstellern. Ohne sie kann es keine Regie geben. Ebenso kann es, losgelöst von der Arbeit mit den Schauspielern, keine schöpferische Arbeit des Regieassistenten geben, der das Schaffen des Regisseurs unterstützt. Um ihm den Rücken zu stärken und die gebührende Hilfe zu leisten, muß der Regieassistent gut mit den Schauspielern zusammenarbeiten.

Während der Regisseur seine Kraft für die Anleitung der Hauptdarsteller einsetzt und dabei die gesamte schauspielerische Darstellung in die Hand nimmt, hat der Regieassistent hauptsächlich die Statisten und Nebenrollen einzuweisen und dabei seine Aufmerksamkeit darauf zu richten, die Darstellung aller Schauspieler individuell anzuleiten. Beim Film wird die

schauspielerische Leistung durch das gemeinsame Bemühen des Regisseurs und des Regieassistenten vervollkommnet.

Die Arbeit des Regieassistenten mit den Darstellern geht nicht nur bei der Herstellung eines Films vonstatten, sondern muß auch während der täglichen Proben fortgesetzt werden. Ihm obliegt es, gemeinsam mit den Schauspielern zu leben, um den Prozeß ihrer Qualifizierung anzuleiten. Für den Regieassistenten legt die tägliche schöpferische Arbeit mit den Schauspielern das Fundament für eine noch effektivere darstellerische Anleitung. Damit profiliert er sich als selbständiger Künstler.

Er ist verpflichtet, den Stand des politisch-ideologischen Bewußtseins der Schauspieler und ihre künstlerischen Fähigkeiten zu studieren, auf dieser Grundlage einen Perspektivplan für die Hebung ihres schauspielerischen Niveaus auszuarbeiten und ihnen eine wissenschaftlich fundierte darstellerische Anleitung zu geben. In diesem Prozeß sollte er sich gründlicher mit den Prinzipien und Methoden der Arbeit mit ihnen vertraut machen und sein eigenes Niveau der darstellerischen Anleitung ständig erhöhen.

Der Regieassistent muß umfangreiche Kenntnisse auch über Kostüme und Requisiten haben, die wichtige Mittel für die Wiedergabe der Rollen sind.

Das ist unerläßlich, weil die Arbeit mit ihnen seine Hauptaufgabe bildet. Bei der Anleitung der schauspielerischen Darstellung muß er besonders darauf achten, daß sich die Akteure mit ihren Rollen identifizieren. Besonders achten muß er auf die Dialoggestaltung und auf den mimischen Ausdruck. Um eine lebendige Figur darzustellen, muß der Schauspieler Kostüme und Requisiten wirksam nutzen. Deshalb muß sich der Regieassistent bei der darstellerischen Anleitung auf die Lösung der Hauptaufgaben konzentrieren und dabei auch den Kostümen und Requisiten die gebührende Aufmerksamkeit schenken.

Er sollte seine Aufgabe darin sehen, daß das Bild der Zeit, die klassenmäßige Lage der Personen, ihre Neigungen und ihr Geschmack in jedem einzelnen Kostüm und Requisit ausgedrückt werden. Er muß darauf achten, daß die Schauspieler ihre

Ausstattung zweckentsprechend nutzen.

In diesen Dingen muß er so gut bewandert sein, als hätte er Volkskunde studiert. Nur so ist es ihm möglich, die darstellerische Arbeit der Schauspieler wirkungsvoll anzuleiten und lebendige Figuren zu zeigen.

Bei einem Werk, das früheres Leben darstellt, wissen die Anfänger möglicherweise nicht genau, welches Schuhwerk und welche Kleider die Personen getragen haben, deren Rolle sie darstellen. Sicher sind das zum Teil auch Fragen, die von den Szenenbildnern gelöst werden können. Aber der Regieassistent, der die schauspielerische Darstellung direkt anleitet, muß das Leben der Zeit und die Sitten und Bräuche, die sich im Werk widerspiegeln, genauestens kennen. Nur so ist er imstande, die den Charakteren und der Zeit gemäßen Kostüme und Requisiten auszuwählen und die Schauspieler entsprechend zu kleiden.

Um diese Aufgabe ausführen zu können, muß er das Drehbuch und die Regieanweisung richtig begreifen, zugleich Fachkenntnisse von der Geschichtswissenschaft und der Volkskunde haben und sich auch in der bildenden Kunst auskennen. Dann kann er seine eigenen Meinungen vortragen und die darstellerische Arbeit des Regisseurs wirksam unterstützen.

Ein wahrer Regieassistent empfindet Genugtuung, wenn er das Wirken des Regisseurs effektiv unterstützt, damit dieser einen hervorragenden Film produzieren kann.

CHARAKTERE UND SCHAUSPIELER

„Machen sich die Schauspieler nicht mit der Wirklichkeit vertraut, können sie die neuen Menschen, die sich ständig verändern und entwickeln, nicht lebendig darstellen.“

KIM IL SUNG

SCHAUSPIELER SIND DAS ANTLITZ DES FILMS

Im Film schaffen die Schauspieler direkt und selbständig Menschencharaktere. Diese Charaktere können ohne sie nicht verkörpert werden, ebenso wie die Vollkommenheit des szenischen Gestaltens ohne sie undenkbar ist.

Wie hervorragend die Menschencharaktere und wie bedeutsam ihre Lebensverhältnisse auch im Drehbuch dargestellt sein mögen, ihre Gestaltung kann lebhaft, aber auch tot wirken, je nachdem, wie die Schauspieler, die sie auf die Bildwand übertragen, ihrer Rolle genügen. Qualifizierte Schauspieler bauen anhand eigener Gedanken, Gefühle, Lebenserfahrungen, schöpferischer Phantasien und Fähigkeiten reichhaltig aus, was im Drehbuch steht. Schauspieler mit Schaffenskraft bringen auch unvollständige Stücke der Schriftsteller zur Reife, machen Versäumnisse ausfindig und vervollkommnen so die Darstellung.

Die Menschendarstellung eines Schauspielers ist lebendiger als schriftlich dargestellte Charaktere und mit Strichen und Farben

gemalte Eigenschaften, sie ist unvergleichlich konkreter als Charaktere, die mit Melodien und Rhythmen ausgedrückt werden. Keine Kunstgattung ist imstande, die Menschen so wesenstreu und lebendig darzustellen wie die Schauspielkunst.

Lebendige Menschencharaktere, von Schauspielern verkörpert, stehen auch im Mittelpunkt einer harmonischen Filmgestaltung. Die Einheit der Filmgestaltung kann nicht erreicht werden, wenn die vielfältigen Darstellungselemente nicht den menschlichen Charakter zum Mittelpunkt haben. Die Früchte der Anstrengungen der Regisseure und der anderen Künstler manifestieren sich schließlich auf der Leinwand in Form der schauspielerischen Leistung.

Schauspieler sind nicht nur Schöpfer, die die Charaktere direkt darstellen, sondern auch Mittler, die eine lebendige Verbindung zwischen Filmleinwand und Zuschauer herstellen und die Betrachter in die Welt des Werkes einführen. An der Filmproduktion sind viele Künstler beteiligt, aber keiner von ihnen vermag Schauspieler zu ersetzen, Menschen darzustellen und eine Brücke zwischen der Bildwand und dem Publikum zu schlagen. Die anderen Künstler können den darstellerischen Prozeß der Akteure nach Kräften unterstützen, aber keinesfalls an ihrer Stelle im Film auftreten. Daraus erklärt sich, daß die Schauspieler ihrer darstellerischen Rolle gerecht werden müssen, wenn der Film eine großartige Wirkung auf die Menschen ausüben soll.

Bei einem Filmstreifen wird man nicht sofort mit den Namen der Rollen vertraut, kann sie sich jedoch gleich vorstellen, wenn man erfährt, daß sie von Schauspielern dargestellt worden sind. Es kann vorkommen, daß man im Laufe der Zeit die Details, den Namen des Helden und sogar den Titel des Werkes vergißt. In solchen Fällen wird man sogleich mit einer lebendigen Vorstellung den Film ins Gedächtnis zurückrufen können, wenn man erfährt, welcher Schauspieler die Rolle des Helden gespielt hat. Darin bestehen das Hauptmerkmal und die Kraft der Schauspielkunst.

Schauspieler sind Künstler, die durch ihre Charakterdarstellung dazu beitragen, die Zuschauer mit der Zeit und den

Lebensverhältnissen vertraut zu machen und sie revolutionär umzuerziehen.

Losgelöst von der Gestaltung der Figuren durch Schauspieler ist die aufklärende und erzieherische Rolle der Filmkunst nicht denkbar. Schauspieler zeichnen auf der Bildwand nicht nur Charaktere real existierender Menschen realistisch und lebendig, sondern sie zeigen auch in ihrer Darstellung das Antlitz der echten Menschen und den gesetzmäßigen Prozeß der Entwicklung der Lebensverhältnisse. So macht man sich durch diese von Akteuren gestalteten Figuren im Film mit dem Wesen des Lebens und der Gesetzmäßigkeit seiner Entwicklung vertraut.

Das wahre Ziel der Filmkunst besteht nicht nur darin, den Menschen einfach Kenntnisse über die Welt zu vermitteln, sondern auch darin, sie zu Kommunisten zu erziehen und die Revolution und den Aufbau tatkräftig voranzubringen. Dieses Ziel der Filmkunst wird erreicht durch die Menschengestaltung, eine Schöpfung der Schauspieler.

Sie können ihre edle Mission vor der Epoche und der Revolution nur dann hervorragend erfüllen, wenn sie durch ihre Gestaltungskraft die Menschen so zeigen, wie sie sind. Das Wesen der Schauspielkunst besteht darin, Menschencharaktere zu schaffen, die im Mittelpunkt des Films stehen. So formen die Akteure das Gesicht eines Filmstreifens. Schauspieler, die nicht dazu fähig sind, Vorbilder echter Menschen darzustellen, die die Interessen und das Ideengut der Volksmassen vertreten, können kaum als wahre Künstler bezeichnet werden.

Die Glaubwürdigkeit einer Darstellung hängt von der Weltanschauung der Schauspieler ab, denn auf dieser Grundlage erfassen sie das Werk, lernen die Eigenschaften und Lebensverhältnisse der von ihnen übernommenen Figuren kennen und geben sie mit lebendiger gestalterischer Meisterschaft wieder. Im Film gibt es keine Verkörperung von Figuren, die nicht von der Weltanschauung der betreffenden Schauspieler beeinflußt würde. Auch die Figuren in einem Filmstreifen sind vom Standpunkt der Schauspieler geprägt, so wie alle Darstellungen eines Künstlers ein Lebensbild

sind, das seinem Standpunkt entspringt.

Schauspieler schaffen immer in dem Maße Menschencharaktere, wie sie politisch-ideologisch vorbereitet und künstlerisch befähigt sind. Ein Filmschauspieler, der einen Chollima-Reiter, einen Aktivisten, darstellt, gestaltet die Figur auf der Höhe des Geistes des Chollima-Zeitalters, den sie verkörpert, und entsprechend dem Niveau seiner künstlerischen Qualifikation.

Der Mensch kann nicht mehr leisten, als seine Kenntnisse umfassen und als er ideologisch gerüstet ist. Auch die Schauspieler können hervorragende Charaktere nur dann schaffen, wenn sie ideologisch und künstlerisch konsequent vorbereitet sind. Sie sollten erst dann drei oder vier Charaktere zum Ausdruck bringen, wenn sie auf etwa zehn vorbereitet sind. Im umgekehrten Falle ergibt sich – bildlich ausgedrückt – aus dem Vorhaben, einen Tiger zu malen, ein Hündchen. Dieser Vergleich besagt, daß sich die Schauspieler eine richtige Weltanschauung und eine hohe künstlerische Qualifikation aneignen müssen, um die Menschen wahrheitsgetreu darstellen zu können.

Daneben ist es für die Schauspieler wichtig, die darzustellenden Charaktere der Figuren wirklichkeitsnah zu erfassen.

Erfahrungen sind der Hauptschlüssel bei der schöpferischen Arbeit der Akteure. Die Gestaltung einer Person durch einen Schauspieler bedeutet, sich in deren Gedanken und Gefühle zu versetzen und entsprechend zu leben und zu handeln. Ein Schauspieler vermag keine wahrheitsgetreue Gestaltung zu schaffen, wenn er keinen empirischen Prozeß durchgemacht hat, in dem er die Gedanken und Gefühle der zu verkörpernden Figur in sich aufnimmt und verarbeitet.

Je mehr er mit ihr vertraut ist und sie kennengelernt hat, umso wahrhafter kann er ihren Charakter darstellen. Der Schauspieler braucht deshalb solche Erfahrungen, weil er danach streben muß, mit ihren Gedanken und Gefühlen voll Anteilnahme zu sympathisieren, ihr wie sich selbst zu vertrauen, wie sie zu sprechen und zu handeln. Bedeutungslos für den Schauspieler sind jedoch solche Erfahrungen, die nicht zur Darstellung taugen. Nur

Erfahrungen, die zur genauen Darstellung eines Menschen tatsächlich beitragen, sind bedeutsam und lebendig.

Bei der Erarbeitung der Figuren muß der Schauspieler deren gesamtes Innenleben, vor allem aber ihr Bewußtsein, den Kern ihres Charakters, kennenlernen. Ohne in ihre Ideenwelt einzudringen, ist er außerstande, die Wesenszüge ihres Charakters zu kennen und ihre Merkmale richtig zu verstehen. Erst wenn der Schauspieler seine Hauptaufmerksamkeit darauf richtet, ihr Bewußtsein kennenzulernen, kann er ihren Charakter allseitig darstellen und dabei die wesentlichste Seite hervorheben.

Will ein Schauspieler eine Figur gründlich erleben, dann muß er in erster Linie das Drehbuch erfassen und ihr Leben kennenlernen, um sich bei der Darstellung darauf zu stützen. Beim Studium des Werkes muß er sich über die Figur informieren und auf dieser Grundlage ihre Lebensverhältnisse gründlich untersuchen. So wird er von selbst in ihre Lebenssphäre eindringen. Nur wenn er sich das Leben dieser Figur zielbewußt erarbeitet, kann er sich voll mit ihr identifizieren. Zu den Proben zu kommen, ohne das Leben dieser Figur kennengelernt zu haben, macht eine wirklichkeitsnahe Darstellung unmöglich. Dies würde bedeuten, den Inhalt in einen schon fertigen Rahmen einzuspannen.

Der Schauspieler, der sich mit den Gedanken und Gefühlen dieses Menschen vertraut gemacht hat, muß nun dessen Innenleben mit eigener Sprache und Handlung und mit eigenem Ausdruck wiedergeben. Eine lebendige Menschengestaltung geht nur aus einer vollständigen Einheit von Erfahrung und Verkörperung des Schauspielers hervor. Deshalb muß er ein fotogenes Gesicht haben und dazu geistig, physisch und technisch gut vorbereitet sein.

Eine Besonderheit ist ein fotogenes Gesicht koreanischen Typs, in dem sich edler Geist und harmonisches Antlitz zu einer vollendeten Persönlichkeit vereinen. Ein bloß „hübsches“ Gesicht, zu dem kein edles Gedankengut gehört, kann die Menschen nicht ergreifen, und ein Gesicht, das wenig ansprechend ist, kann keine schöne Darstellung auf der Bildwand bringen.

Die menschliche Schönheit zeigt sich nicht im Aussehen,

sondern in ideologisch-moralischen Charakterzügen. Als schöner Mensch kann auf keinen Fall gelten, wer ein angenehmes Gesicht hat und sich gut kleidet, aber geistig und moralisch verkommen ist.

Alle Menschen, besonders aber die Schauspieler, denen die hohe Mission zu kommen, vor Menschen aufzutreten und sie zu erziehen, müssen ein gesundes Gedankengut und ein angenehmes Äußeres haben. Ein Schauspieler, dem diese Merkmale fehlen, vermag nicht edle Menschen zu gestalten.

Die Nachwuchsschauspieler machen gewöhnlich die Aufmerksamkeit der Zuschauer durch ein ansprechendes Äußere auf sich aufmerksam. Trotz einer schwachen Grundlage können sie bei nachsichtigen Zuschauern ein oder zwei Werke bewältigen. Die Darstellung eines Schauspielers, der ein attraktives Gesicht hat, dem es aber an Substanz mangelt, wird vom Publikum nicht akzeptiert.

Das Aussehen eines Schauspielers kann keine Basis für die Darstellung von Figuren sein. Für ihn sind das hohe Ideengut und dessen Schönheit wichtig. Wenn er sich damit zufriedengibt, daß er in ein oder zwei Werken auftrat und dabei Beifall der Zuschauer erntete, und wenn er seine ideologische Festigung und die Probearbeit vernachlässigt, wird sein Gesicht bald von der Leinwand verschwinden.

Es wäre ein Irrtum zu glauben, daß einer nur deshalb positive Menschen darstellt, weil er ein hübsches Gesicht hat, und einer, der weniger gut aussieht, immer nur negative Rollen spielt. Einem Schauspieler, der ideologisch und künstlerisch vorbereitet ist, ist es gleichgültig, ob er positive oder negative Figuren darstellt. Schauspieler, die zur Übernahme jeglicher Rolle bereit sind, sind wirklich hervorragend. Allgemein wird die Darstellung positiver Figuren durch Schauspieler, die bisher meist Klassenfeinde gestalteten, reiflich überlegt. Das geschieht jedoch wegen des Eindrucks auf die Zuschauer und nicht etwa deshalb, weil sie von Geburt an für „negative Rollen“ bestimmt oder dazu unfähig wären, positive Figuren zu verkörpern.

Auch das Gesicht eines Schauspielers auf der Leinwand ändert

sich ständig. Das hängt mit seinem Reifegrad zusammen und ist nicht darauf zurückzuführen, daß seine Rollen wechseln und sich die Aufnahmebedingungen jedesmal ändern.

Schauspieler müssen stets bemüht sein, ihren Ausdruck auf der Leinwand zu verbessern. Wenn sie ihr anziehendes Gesicht als eine angeborene Gabe betrachten, aber die eigene ideologische Bewährung vernachlässigen und ihr Talent nicht ernsthaft pflegen, werden sie bald ausscheiden müssen. Edelsteine glänzen nur, wenn man sie schleift, und je attraktiver ein Schauspieler ist, desto intensiver muß er ideologisch und darstellerisch an sich arbeiten, um seinem Filmgesicht beständigen Glanz zu verleihen.

Die Zeit der „Allmacht des Porträts", in der man sich mit dem Gesicht des Schauspielers begnügte, ist längst vorbei.

Ein Film, der seinen Ruf größtenteils durch das Gesicht der Darsteller erlangen möchte, kann nicht zu echter Kunst werden. In der Welt des Kapitals, in der man mit dem Auftritt einiger „Stars" das Publikum lockt, ist die Filmkunst dem Wesen nach reaktionär, weil hier die Akteure zu Puppen und die Filme zur Ware gemacht werden. Dort, wo Schauspieler ihre Gesichter zum Verkauf anbieten und ihre Gesinnung preisgeben, gibt es keinen wahrhaft schöpferischen Geist, gibt es keine schöne, blühende Kunst.

Schauspieler sind Schaffende mit einem fotogenen Gesicht. Daher muß es stets dem der Figur entsprechend dargestellt werden und nicht etwa umgekehrt. Der Schauspieler darf nicht auftreten, ohne seinem Gesicht einen besonderen Ausdruck zu verleihen – mit der Ausrede, das Publikum ziehe das Natürliche vor. Der Schauspieler ist eben nicht deshalb ein Künstler, weil er stereotype Gesichter zu wiederholen vermag, sondern weil er dazu fähig ist, vielfältige Charaktere schöpferisch darzustellen. Rollen, die beim Volk echte Beliebtheit erlangt haben, sind allesamt lebendige individuelle Gestalten, die die Schauspieler mit ihrem Gesicht einmalig dargestellt haben.

Die Akteure, die in Filmen Revolutionäre darstellen, sollen so leben, arbeiten und kämpfen, wie es sich für einen Revolutionär geziemt. Schaffen und Alltag bei einem revolutionär eingestellten

Schauspieler bilden eine Einheit. Diese Künstler sollen eine Atmosphäre herstellen, in der sie schaffen, aber zugleich leben und umgekehrt, und sich das ganze Leben lang einer von ständigem Forschen durchdrungenen, schöpferischen Tätigkeit widmen.

Im Volk können nur die Schauspieler beliebt sein, die intensiv arbeiten und es verstehen, den gesamten Alltag in einen ernsthaften Schaffensprozeß zu verwandeln.

BEI DER SCHAUSPIELERISCHEN DARSTELLUNG IST NEUES GEFRAGT

Alle Schauspieler sind einmütig von der Hoffnung erfüllt, viele echte Helden, vertraute Lebensgefährten der Menschen, darzustellen, die unvergeßliche Eindrücke hinterlassen. Diese Hoffnung wird aber nicht bei jedem erfüllt. Während ihres langen künstlerischen Wirkens gelingt es manchen Schauspielern nicht, hervorragende, unvergeßliche Charaktere zu schaffen, obwohl sie viele Rollen übernommen haben. Daneben gibt es auch den entgegengesetzten Fall, daß etliche Schauspieler während ihres kurzen Wirkens bedeutsame Charaktere schaffen, obwohl sie sich nur mit wenigen Rollen befaßt haben. Dann bleiben sie zusammen mit ihren Gestalten lange in der Erinnerung. Entscheidend im künstlerischen Leben eines Schauspielers ist nicht, wie viele Rollen er dargestellt hat, sondern wie viele neue hervorragende Menschengestalten er geschaffen hat.

Ein Schauspieler ist erst dann ein wahrhafter Kunstschaffender, wenn er jedesmal eine neue Gestaltung hervorbringt. Nur wenn er auch seine 100. Rolle immer noch in hervorragender Weise darstellt, ist er ein würdiger Künstler, der mit Gesichtern und Namen von 100 Rollen der Revolution dient. Wenn er zahlreiche und immer gleiche Figuren und Charaktere darstellt, dann ist er nur

dem Namen nach ein Kunstschaffender.

Schauspieler, die ihr Handwerk wirklich verstehen, geben die verschiedensten Charaktere als einmalige und individuelle Gestalten wieder. Sie können die Lebensverhältnisse und das wahre Antlitz des Menschen wirklichkeitsnah und in typischer Form wiedergeben, wenn sie jede Figur auf originelle Art lebendig darstellen.

Will ein Schauspieler seine Rolle schöpferisch gestalten, dann muß er zu dem in der Literatur gezeichneten Charakter seine eigene Überzeugung hinzufügen.

Die Menschengestaltung in Romanen und Gemälden ist einmalig, Charaktere in Drehbüchern und Dramen aber erhalten durch die Schauspieler immer wieder eine neue Ausprägung. Dabei müssen sie sich davor hüten, die literarische Gestaltung mechanisch zu übertragen. Wenn sie sich – ohne schöpferische Leidenschaft und innere Anteilnahme, die aus eigener Überzeugung entspringen – zu Charakteren in der Literatur passiv verhalten und sie gedankenlos umsetzen, entsteht keine lebendige Gestaltung.

Wenn sie dagegen die literarischen Charaktere außer acht lassen, diese oder jene Merkmale hinzufügen und so eigenwillig an die Gestaltung herangehen, geraten sie in Subjektivismus. Das führt zwangsläufig zur falschen Darstellung. Selbstverständlich soll ein Schauspieler auch eine schöpferische Phantasie haben. Löst sich diese jedoch von der Literatur, so ist sie nicht nur nutzlos, sondern sogar schädlich. Er muß fest auf dem Boden der Literatur stehen, seine Rollen feinfühlig darstellen und so seine schöpferische Individualität zur Geltung bringen.

Hat ein Schauspieler eine Rolle übernommen, muß er ausgehend von der Literatur seine Schaffenstätigkeit gründlich vorbereiten. Er hat den Charakter der literarischen Figur im Lichte der Lebensverhältnisse von allen Seiten zu analysieren und nach reiflicher Überlegung genau festzulegen, welche Seite der verschiedenen Charaktermerkmale hervorzuheben ist, wie Sprache und Bewegungen zu gestalten sind und welche Schminke, Kleidung und Requisiten er anwenden muß. Wenn er ohne eine derartige

Vorbereitung mit der Gestaltung beginnt, wird er bestrebt sein, seine eigene Individualität dem Charakter seiner Rolle anzupassen oder umgekehrt. Das ist von Übel.

Bei der Rollengestaltung müssen sich die Schauspieler stets von einer festen Überzeugung leiten lassen. Das ermöglicht es ihnen, die eigene schöpferische Individualität und die Charaktere der Rollen harmonisch zu verbinden und auf diese Weise typische Gestalten zu schaffen.

Sie sollen sowohl dem Drehbuch als auch dem Regisseur gegenüber ihre individuelle Eigenart vertreten. Wenn sie diese aufgeben und sich nur passiv nach dem Taktstock des Regisseurs bewegen, können sie keine lebendigen Figuren kreieren.

All das verpflichtet sie dazu, einen eigenen schöpferischen Standpunkt zu vertreten, sich gewissenhaft an der gemeinsamen Arbeit mit dem Regisseur und den anderen Mitarbeitern zu beteiligen, ihre eigene schöpferische Individualität zu entfalten und zugleich der gesamten Filmgestaltung Harmonie zu verleihen.

Die schöpferische Eigenart des Schauspielers kommt konkret in der Gestaltung der Figur zum Ausdruck. Daher ist sie nur dann von Bedeutung, wenn sie auf spezifische Weise zur Individualisierung der Rolle beiträgt. Bei hervorragend gestalteten Figuren, wie wir sie in manchen Filmen sehen, wurde eine sehr feinfühlige Harmonie ihrer Charaktermerkmale mit der schöpferischen Eigenart der Darsteller erreicht.

Ein Darsteller, der unfähig ist, von sich selbst ausgehend die Figur zu verstehen, kann weder die eigene Individualität noch die der Figur eindeutig zur Geltung bringen. Das gleiche trifft auf einen Schauspieler zu, der seine Darstellung nicht zu koordinieren weiß. Echte Charaktere nehmen im Film nur dann lebendige Gestalt an, wenn die Individualität der Rolle und die des Darstellers auf natürliche Weise miteinander verschmelzen.

Die persönliche Darstellungsweise eines Schauspielers muß den ganzen Verlauf der künstlerischen Gestaltung durchdringen. Individualität ist nicht auf ein oder zwei einzelne Merkmale beschränkt, darum darf der Darsteller nicht nur an ein, zwei Stellen

seine Fähigkeiten und Fertigkeiten demonstrieren. Beschränkt er sich nur darauf, kann seine Darstellung nicht als echt und individuell gelten.

Ebenso wie der Regisseur muß auch der Schauspieler in der gesamten Rollendarstellung etwas Großes anstreben und es verstehen, seine schöpferische Individualität konsequent und unzweideutig zur Geltung zu bringen. Ein kleinmütiger Darsteller geht nur berufsmäßig an die Sache heran, klammert sich daran, sich nur in ein oder zwei Szenen hervorzutun, und beschränkt sich darauf, nebensächliche Dinge zu betonen. Es entspricht schon ethisch nicht mehr dem Schöpfertum, nur eine Stelle hervorzuheben, das gesamte Niveau der Gestaltung nicht zu heben, mit einem einzigen starken Eindruck in einer Szene die gesamte gestalterische Harmonie zu stören. Unsere Schauspieler müssen den überlebten Rahmen sprengen, ihre Beliebtheit über alles zu stellen, das heißt das Bestreben, in irgendeiner Szene ihre Eigenart zu demonstrieren, indem sie sich hier einmalig hervortun.

Nur ein Darsteller, dem diese Schablonenhaftigkeit fremd ist, vermag einen deutlichen Charakter zu schaffen. Falsches Verständnis des schöpferischen Charakters der Schauspielkunst ist eine Abweichung, die zu stereotyper Rollengestaltung und zu falscher Einstellung zum Schaffen führt. Individuelle Darstellung wird kaum durch eine Marotte gelingen, die vom Bestreben, die Meisterschaft über alles zu stellen, oder von Wichtigtuerei herrührt. Individuelle Darstellung ist das Ergebnis einer tiefen Einsicht in die Lebensverhältnisse und einer klaren Zielsetzung des Schauspielers, ist Frucht seiner hierauf beruhenden schöpferischen Leidenschaft und seines hohen Verantwortungsbewußtseins.

Renommiersucht in der Darstellung drückt keine Individualität aus, sondern sie ist eine schlechte Gewohnheit, die den Schauspieler einseitig macht, ein Überrest des überlebten Systems gekünstelter Darstellung. Sie resultiert daraus, daß der Schauspieler seine künstlerische Tätigkeit nur als Beruf betrachtet, aber auch aus Bequemlichkeit, lieber mit überholten Erfahrungen auf leichte Art und Weise an einem Werk zu arbeiten, anstatt sich um höhere

künstlerische Meisterschaft zu bemühen. Sie wird auch als eine Verhärtung übler Gewohnheiten im Privatleben des Schauspielers auftreten, die bis in seine Darstellung hinein übertragen wurden.

Ein neuer Charakter muß immer – wie ein Bild auf weißem Papier – auf einem reinen Boden gestaltet werden. Der Schauspieler darf diese neue Figur nicht von seinem alten Rahmen oder einer stereotypen Auffassung aus betrachten, sondern er soll sie so erfassen, wie sie ist, und seine ganze Kraft und Fähigkeit dafür einsetzen, ihr eine einmalige Gestaltung zu geben.

Der Schauspieler soll im Charakter dieser Figur neue Merkmale aufspüren, sie in ihrer gesamten Gestaltung ausdrucksstark mit Leben erfüllen und so eine eigenschöpferische Darstellung bieten.

Die Gestaltung einer neuen Figur bedeutet eben die Schaffung eines neuen Charakters. Auf den Schauspieler entfallen naturgemäß Rollen verschiedener Typen, die in unterschiedlichen Zeiten leben. Es kann möglich sein, daß er gestern einen Arbeiter gestaltete, aber heute einen Bauern darstellen muß, daß er vormals einen Parteiarbeiter verkörperte, aber diesmal einen Studenten spielen muß. Daher hat er stets auf alle Rollen vorbereitet zu sein. Eine Beschränkung oder Spezialisierung auf bestimmte Rollen bedeutet die Ignorierung seiner schöpferischen Individualität und führt schließlich dazu, daß er zu einem einseitigen Künstler wird.

Der Schauspieler muß es verstehen – welche Figur er auch immer verkörpern mag – jedesmal neue gestalterische Aspekte vorzubringen. Nur so kann er seine schöpferische Individualität beibehalten. Durch diese Eigenart muß man nicht nur einen Schauspieler vom anderen unterscheiden können, sondern auch eine besondere Aufführung erreichen, die es möglich macht, jede Figur anders darzustellen. Eine Individualität, die sich nicht in einer eigenen Darstellung äußert, kann nicht als wahrhaft schöpferisch bezeichnet werden.

Der Schauspieler muß sich in den Lebensverhältnissen auskennen, um eine Figur wirklichkeitsgetreu darstellen zu können.

Wenn er mit dem Leben des Volkes nicht vertraut ist, ist er nicht imstande, die Wirklichkeit wahrhaft darzustellen, die Ideen,

Gefühle und das neue Antlitz der Menschen unserer Zeit so zu zeigen, wie sie sind.

Ein Schauspieler, der die Lebensverhältnisse nicht kennt, betrachtet die Figur nicht von ihrer Innenwelt her, sondern vom äußerlichen Erscheinungsbild, d. h. von Aufmachung, Sprechweise, Gang und dergleichen. Damit geht er an den wesentlichen Merkmalen ihres Charakters vorbei, was eine realistische Gestaltung unmöglich macht.

Die Ideen einer Figur, der Kern ihrer Innenwelt, sind der Hauptfaktor, der ihren Charakter bestimmt. Selbst Menschen gleicher Ideologie weisen jedoch hierbei gewisse Unterschiede auf, die auch in ihrer Handlung zum Ausdruck kommen. Eben darin besteht die Besonderheit eines Charakters. Das Bewußtsein eines Menschen formt, ändert und entwickelt sich ständig auf der Grundlage seiner Klassenherkunft und seiner wirtschaftlichen Lage, der sozial-historischen Verhältnisse und seiner Umwelt. Es kann also nicht bei jedem das Gleiche sein, und hundert Menschen unterscheiden sich durch hundert Charaktere. Demnach muß ein Schauspieler das geistige Antlitz einer Figur in der Veränderung und Entwicklung ihres Lebens untersuchen, damit er ihr Bewußtsein richtig verstehen und lebendig zeigen kann.

Ein Schauspieler darf nicht nur die neuen Merkmale der Figur genau aufspüren, sondern er muß auch nach neuen Wegen zur Gestaltung suchen, damit sie eindeutig hervortreten.

Darstellungsmethoden und Techniken, die früher bei der Wiedergabe der Arbeiter angewandt wurden, dürfen bei der Gestaltung der Arbeiter von heute nicht mehr gelten. Würde der Darsteller bei allen Figuren immer dieselbe Art und Weise praktizieren, so wäre trotz unterschiedlicher Masken, Kostüme und Requisiten ein Schema in Sprechweise, Gebärde und Gang unvermeidlich. Seine Gestaltung läuft dann schließlich auf eine Figur immer gleichen Typs hinaus. Bei der Darstellung einer typischen Gestalt spielen Maske, Kleider und Requisiten eine große Rolle. Das heißt aber nicht, daß man sein Ziel unter anderem mit Hilfe komischer Schnurrbärte, sonderbarer Mützen und seltener

Brillen zu erreichen versucht.

Der Schauspieler muß, um eine neue Art der Darstellung bieten zu können, die charakteristischen Merkmale einer Figur gründlich kennen und beobachten, wie diese im Leben zutage treten, und davon ausgehend entsprechende Methoden und Techniken zu ihrer Gestaltung finden.

Als Kunstschaffender sollte er sich jedesmal, wenn er eine Figur darzustellen hat, ein hohes Ziel setzen und beharrlich darum ringen, es mit einer neuen, originalen Aufführung zu erreichen. So muß er seine hundertste Rolle auch mit einer hundertsten Eigenart gestalten können.

ERST DIE LEBENSVERHÄLTNISSE KENNEN UND DANN DARSTELLEN

Der Schauspieler im Film kann als ein Schaffender angesehen werden, der den Menschen und sein Leben echt gestaltet. Der Hauptschlüssel dazu liegt also in seinen Händen. Die Wahrhaftigkeit einer Filmgestaltung hängt von der Darstellung des Schauspielers ab, er selbst malt den Menschen und das Leben.

Wahrhaftige Darstellung bedeutet, daß er genauso wie im wirklichen Leben spricht und handelt. Das verpflichtet den Schauspieler, sich vor der Kamera nicht als „Aufführender“ zu benehmen, sondern wie in der Wirklichkeit zu leben.

Nur aus der Einheit des Darstellers und seiner Rolle geht im Film eine lebendige Menschengestalt hervor. Diese gestalterische Einheit gestattet, daß der Schauspieler durch die Figur und die Figur durch ihn zu einem echten Menschenbild wird. Diese Einheit wird nicht einfach dadurch erreicht, daß er sich als die Person schminkt, ihre Kleider trägt und in ihrem Namen handelt. Der Schauspieler kann nicht durch ein äußerlich ähnliches Erscheinungsbild einen Menschen lebensnah zeigen. Eine echte Gestaltung eines Menschen

ist undenkbar, solange keine Einheit im Denken und Handeln von Schauspieler und Figur erreicht ist.

Der Darsteller muß, um eine gestalterische Einheit zwischen sich und seiner Rolle herstellen zu können, tief in das Innere dieser Figur eindringen, ihren Charakter genau analysieren und erfassen und auf dieser Grundlage ihre Lebensverhältnisse bewußt in sich aufnehmen.

Analyse und Verständnis des Charakters seiner Rolle ist die fundamentale gestalterische Arbeit des Schauspielers. Je nachdem, wie er diese Aufgabe bewältigt, entscheiden sich alle Fragen, die im Prozeß der Aufnahme und Umsetzung der darzustellenden Person auftreten. Ein Schauspieler, der den Charakter der Figur nicht gründlich verstanden hat, kann sich weder mit deren Ideen und Gefühlen echt identifizieren noch sich voller Leidenschaft dem Schaffen neuer Gestalten zuwenden.

Er muß den Charakter seiner Figur und ihren Alltag nicht nur im Zusammenhang mit ihrer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft registrieren, sondern auch in den Beziehungen zu anderen Figuren.

Bei der Erfassung der Rolle ist es von Bedeutung, ihre Ideen, den Kern ihres Charakters, sowie den Prozeß ihrer Wandlung und Entwicklung richtig zu begreifen. Das Bewußtsein, das sich in den gegebenen Lebensverhältnissen herausbildet, kann nur aus ihnen verstanden und wirklichkeitsnah übertragen werden. Bei der Analyse des Charakters der Figur darf der Schauspieler sich nicht einem Geschwätz über belanglose Dinge hingeben oder sich darauf beschränken, das zu verarbeiten, was auf dem Papier steht. Wenn er die Ideen einer Figur nur als einen abstrakten Begriff versteht und darstellt, vermag er nicht ihren Charakter lebensecht zu veranschaulichen. Erst wenn er diese Ideen in enger Verbindung zum realen Leben analysiert, kann er die soziale und klassenmäßige Basis dieses Charakters und die daraus resultierenden charakteristischen Merkmale richtig verstehen. Je tiefer er in das Leben dieser Figur eindringt, je gründlicher er es erlebt, desto lebensechter kann er ihren Charakter erfassen, um so realistischer kann sein Auftritt vor der Kamera sein.

Auch bei der Einschaltung von Dichtung und Phantasie, die dazu dienen, die Figur verständlich zu machen, muß sich der Schauspieler streng auf das wirkliche Leben stützen. Echte Dichtungen und Phantasien, die zum Schaffen beitragen, entstehen nur aus dem Leben. Je reicher die Lebenserfahrung eines Schauspielers ist, desto größer wird sein Vorstellungsvermögen, so daß er der Gestaltung einer Figur um so lebendigere Züge verleihen kann.

Der Darsteller muß sich bei der Erforschung des Lebens einer Figur ein klares Ziel stellen und ihre wesentlichsten Seiten herausfinden, untersuchen und analysieren. Nur dann kann er etwas Bedeutsames hervorbringen.

Einst wandten die Schauspieler, um das Leben einer Figur systematisch zu analysieren und zu begreifen, die Methode an, ihre Biographie zu verfassen. Auch das ist nützlich. Das gegenwärtige Leben einer Figur ist Fortsetzung ihres vergangenen Lebens, und der Darsteller kann es noch gründlicher begreifen und die Charakterzüge lebensnah zeigen, wenn er auch die Vergangenheit gründlich kennengelernt hat. Aber auch in diesem Falle muß er unbedingt das Ziel anstreben, den Charakter dieser Figur im Rahmen ihrer im Drehbuch vorgezeichneten Lebensverhältnisse allseitig und gründlich zu begreifen. So sollte er versuchen, das notwendige Umfeld zu erdichten; ein belangloses Gerede paßt überhaupt nicht dazu.

Irgendwann hatte ich mal Gelegenheit, mir eine „Biographie“ anzusehen, die von einem Schauspieler, der die Rolle eines japanischen Polizeivorstehers übernommen hatte, angefertigt wurde, aber sehr lang und kompliziert war, weil er angeblich seine Charakterzüge allseitig und gründlich analysieren und untersuchen wollte, dabei seine Lebensverhältnisse im Drehbuch nicht zur Kenntnis nahm und überflüssigerweise sogar sein Privatleben erdichtete. Solche „Biographie“ trägt nicht zum Studium und zur Erfassung einer Figur bei.

Eine „Biographie“ ist nicht für jede Rolle notwendig, auch ist ihre Erarbeitung keine Pflicht. Die Auffassung, ein Schauspieler

könne nur im Laufe des Verfassens der „Biographie“ einer Figur sich in ihre Ideen und Gefühle hineinversetzen, zeugt von einer dogmatischen Einstellung.

Im Prozeß des Auffassens der Figur erkennt der Schauspieler das Objekt seines Schaffens und erarbeitet die Grundlage dafür, sie zu erleben. Er muß also zuerst die Figur erfassen und davon ausgehend ihr Leben am eigenen Leibe erfahren.

In diesem Erlebnisprozeß verwandelt er sich in seine Rolle. Erst über diesen Prozeß wird er selbst zur Figur. Im Verlaufe dieser Erfahrung gehen Figur und Schauspieler eine lebendige Verbindung ein und werden zu einem untrennbaren, harmonischen Ganzen.

Hierbei wird die wichtige Frage aufgeworfen, von welchem Standpunkt aus der Schauspieler was und wie zu erfahren hat.

Losgelöst von seinem Klassenstandpunkt, vermag er nicht, die Figur zu erfassen und ihr Leben am eigenen Leibe zu erfahren. Mehr noch, losgelöst von sich selbst, kann er sich nicht in das Denken und Fühlen der betreffenden Figur hineinversetzen. Ein Schauspieler vermag eine Figur nur dann wahrheitsgetreu darzustellen, wenn er in diesem Erfahrungsprozeß ihren Charakter und das Wesentliche in ihrem Leben erfaßt und zu einem Typ macht sowie ihre Gedanken und Gefühle in sich aufnimmt und somit eine organische Einheit zwischen sich selbst und der zu verkörpernden Person erreicht.

In vielen unserer Filmwerke sind Charaktere zu finden, die auf der Grundlage von Originalen dargestellt sind. Daher tritt oft der Fall auf, daß Schauspieler in der Realität ihre Erfahrungen machen, in der diese Originale leben. Auch dann sollten sie bestrebt sein, sich ihr Leben gründlich und umfassend zu erarbeiten. Sie dürfen also nicht geneigt sein, ihre Gesichtszüge und äußerliche Erscheinungsbilder nachzuäffen. Wenn sie bei der Gestaltung irgendeiner Figur dieser negativen Tendenz erliegen, wird es ihnen nicht gelingen, wahrhaften Schöpfergeist zu entfalten, den Charakter der Figur künstlerisch zu verallgemeinern und eine lebendige Menschengestalt zu schaffen, wie sie im realen Leben

anzutreffen ist.

Ein Schauspieler kann erst dann bei der Sammlung von Erfahrungen aktiv sein und echte Ergebnisse erzielen, wenn er fest auf dem Boden der Tatsachen steht. Nur Schauspieler, die sich zu ihrer Klasse und zu ihrem Volk hingezogen fühlen und darauf brennen, sich hingebungsvoll für die Revolution einzusetzen, können die Ideen und Gefühle der Arbeiterklasse und der werktätigen Massen verstehen und aufnehmen und echte Erfahrungen sammeln. Wer der Arbeiterklasse keine Liebe entgegenbringt, kann auch nicht ihren revolutionären Geist verstehen, und wer das Volk nicht liebt, ist außerstande, dessen Vorstellungen und Emotionen zu erleben. Hat ein Schauspieler ein hohes Klassenbewußtsein und ist von revolutionärer Leidenschaft erfüllt, so kann er den Boden, der ihn dazu befähigt, Gedankengut und Gefühle seiner Figur wahrheitsgetreu zu erleben, ausbauen und festigen.

Dieser Boden ist auch für die Schauspieler von entscheidender Bedeutung, die negative Rollen zugewiesen bekommen. Revolutionär gesinnte Schauspieler waren niemals Polizeischergen des japanischen Imperialismus, Grundherren oder Kapitalisten, und sie können auch nicht versuchen, solche zu werden. Sie müssen jedoch solche Kreaturen echt gestalten, und sie sind auch ohne weiteres dazu fähig.

Ist ein Schauspieler von Liebe zu seiner Klasse und seinem Volk und von Haß gegen den Feind erfüllt, so vermag er dessen abscheuliche Gestalt wahrheitsgetreu wiederzugeben. Wenn er den Gegner haßt, kann er dessen reaktionäre Natur gründlich durchschauen, die daraus resultierenden volksfeindlichen Ideen, Gefühle und Untaten genau erfassen und sie mit leidenschaftlichem Haß lebendig wiedergeben. Ist dagegen dieses Haßgefühl noch nicht stark genug ausgeprägt, kann er das volksfeindliche Wesen und die Handlungen der Feinde nicht erkennen. Sieht er dem Gegner nicht mit diesem Haßgefühl ins Gesicht, so ist es ihm nicht möglich, dessen Brutalität zu spüren und sich entsprechend seine Verbrechen klar vor Augen zu führen. Das ist ein Beweis dafür, daß

das Bewußtsein der Schauspieler auch bei der Gestaltung der Klassenfeinde eine entscheidende Rolle spielt, daß Tiefe und Wahrhaftigkeit der Erfahrungen von der Weltanschauung der Schauspieler abhängen.

Sie müssen das Leben einer Figur gründlich studieren und nachvollziehen, um ihren Charakter vollendet darstellen zu können.

Gedanken, Gefühle und Gemütszustand der Menschen offenbaren sich in ihrem Handeln. Das Leben der Menschen stellt einen zielbewußten praktischen Kampf für die Umgestaltung der Natur und Gesellschaft dar, und man kann daher die Menschen nicht kennenlernen, ohne sich mit ihrem Leben vertraut zu machen. Wer ihr Leben nicht kennt, kann auch nicht von ihnen reden.

Solche Abweichungen der Schauspieler, daß sie die Gestaltung von Figuren vulgarisieren oder idealisieren, kommen daher, daß sie die Darstellung ohne Lebenserfahrung beginnen. Wer das Leben nicht kennt, kann weder den ideologischen Boden der Charaktere noch die zu verkörpernden Personen selbst verstehen. Man kann keine Erfahrungen mit nur logisch analysierten Charakteren machen. Ist ein Schauspieler nicht mit den Lebensverhältnissen vertraut, so ist er gezwungen, etwas zu erfinden. Wenn er nicht bemüht ist, die Menschen und ihre Lebenslage zu erfassen, sondern nur darauf aus ist, am grünen Tisch irgend etwas zu erdichten, verfällt er unvermeidlich einer gekünstelten Darstellungsweise.

Schauspieler ohne Lebenserfahrung werden launenhaft, und von solchen Menschen trennt man sich bald. Eine wirkliche Identifikation mit einer Rolle sowie deren lebendige Gestaltung kommen weder durch jahrelange Erfahrung noch durch einen bewährten Gesichtsausdruck zustande. Schauspieler werden in jedem Falle ausscheiden müssen, wenn sie nur mit früher einmal gewonnenen Lebens- und Schaffenserfahrungen auskommen wollen.

Schauspieler mit einem weiten politischen Horizont und reichen Lebenserfahrungen, die zugleich künstlerisch qualifiziert und erfahren sind, veralten nicht. Wenn sie ihren politischen Gesichtskreis und ihr künstlerisches Können erweitern und erhöhen

und das Leben allseitig und gründlich studieren, werden sie jede beliebige neue Rolle mit Leichtigkeit spielen können.

Getragen von dem Gedanken, ein echtes Kunstwerk zu schaffen, müssen die Schauspieler jedes Detail im Leben aufmerksam betrachten. Auch wenn sie die Erfahrungen an Ort und Stelle sammeln, müssen sie von dem Drang und dem Bemühen erfüllt sein, Geschehnisse, die die Menschen bewegen, bewußt zu erleben.

Ein Schauspieler muß rund um die Uhr von Schöpfertum durchdrungen sein. Er darf seine produktiven Stunden nicht vom Alltag abgrenzen, die Bühne nicht vom Zuhause. Er muß so revolutionär eingestellt sein, daß er im Kampf seinen Alltag sieht und im Alltag den Kampf führt, er soll so schaffen und leben, daß er die Stunden nicht zählt. Daran muß er sich gewöhnen.

Schauspieler, die erst nach Erteilung des Auftrags an die Basis gehen, um sich mit der Realität vertraut zu machen, und erst nach Beginn der Proben am Szenarium arbeiten, sind nicht wert, Künstler in der Epoche der Revolution zu sein. Das Sammeln von praktischen Erfahrungen darf ihnen nicht zur Last werden, der sie widerwillig genügen. Von Bedeutung wird es nur, wenn es ihnen zum ersten Lebensbedürfnis wird. Schauspieler sind fähig, die revolutionäre Leidenschaft und Schaffenskraft der Menschen unserer Zeit und ihr Herz im eigenen Leibe zu spüren und zu beliebiger Zeit jede ihnen zugewiesene Rolle selbstbewußt und problemlos zu meistern, wenn sie ständig in der Realität leben, ganz gleich, ob sie eine Aufgabe übertragen bekommen haben oder nicht.

Das Leben zu erforschen, ist jederzeit und überall möglich. Im Leben geschieht immer etwas, was die Schauspieler beobachten, erleben, im Gedächtnis behalten und wovon sie lernen können. Nützlich ist es vor allem, wenn sie ihren Alltag in einem Eisenhüttenwerk oder in einem genossenschaftlichen Landwirtschaftsbetrieb verbringen. Auch sollen sie gewissenhaft zur Familie und zur Hausgemeinschaft stehen und sich an Elternabenden und Wachdiensten in Betrieben beteiligen. Das alles gehört zum Prozeß des Sammelns von Lebenserfahrungen, die für sie unentbehrlich sind.

Die Schauspieler müssen sich immer mehr dazu befähigen, jederzeit und überall das Leben zu beobachten, zu erforschen, zu analysieren und zusammenzufassen. Sie müssen es sich zur Gewohnheit machen, das Leben von Menschen, denen sie morgens auf dem Wege zur Arbeit und abends auf dem Heimweg begegnen, von Busfahrern und Betriebspförtnern, zu beobachten und sich einzuprägen.

Schauspieler müssen neben dem unmittelbaren Erleben der Realität, das darin besteht, in sie einzudringen, mit den Massen eins zu werden, ihre Gedanken und Gefühle kennenzulernen und sich zu eigen zu machen, auf verschiedenen indirekten Wegen all das, was sich im Alltag abspielt, untersuchen und miterleben.

Auch für Schauspieler, die sich die Ausbeutergesellschaft vorstellen können, ist es nicht einfach, die Lebensverhältnisse zu jener Zeit wahrheitsgetreu darzustellen, weil sie nicht direkt der Ausbeutung und Unterdrückung ausgesetzt waren und nicht an der Revolution mitwirkten. Das betrifft natürlich insbesondere die jungen, in der sozialistischen Gesellschaft aufgewachsenen Schauspieler. Das verpflichtet sie dazu, sich mit vielen schöngeistigen Literatur- und Kunstwerken auseinanderzusetzen, insbesondere revolutionäre Romane zu lesen und ihr Leben eines Revolutionärs würdig zu gestalten, damit diese Schwäche behoben wird. Besichtigung von Revolutionsmuseen, Exkursionen zu historischen Stätten des revolutionären Kampfes und Studium von Geschichtsdokumenten – das alles sind wertvolle Erfahrungen, die für sie unentbehrlich sind.

Der Schauspieler muß sich auch durch Erlebnisfähigkeit auszeichnen. Erlebnisse sind zwar eine wichtige Grundlage für das richtige und lebensnahe Erfassen einer Rolle, aber das allein reicht nicht aus, um die gestalterische Einheit zwischen der Figur und dem Schauspieler zu erreichen. Er muß sowohl die Lebensverhältnisse genau kennen als auch Erlebnisfähigkeit besitzen.

Wenn er es nicht versteht, sich konkrete Lebensgefühle der Figur zu eigen zu machen, wird er bei der Darstellung nur monoton den Inhalt hervorheben und keine lebendigen Menschen zeigen können.

Will er dagegen nur den Gemütszustand einer Figur unter die Lupe nehmen und vergißt er dabei den Zweck der Gestaltung und das Ziel der Darstellung, dann kann es passieren, daß die Trennlinie zwischen den Klassen verwischt wird.

Schauspieler müssen die Kunst erlernen, je nach der gegebenen Situation die sich mannigfaltig und sensibel verändernden Gedanken und Empfindungen ihrer Figuren konkret zu erfassen und sich zu eigen zu machen. Dadurch müssen sie stets fähig sein, sich automatisch in deren Welt zu versetzen, sobald sie vor der Kamera stehen.

Darsteller, die es nicht verstehen, sich mit ihrer Rolle zu identifizieren, sind noch keine Schauspieler. Erst wenn sie dazu imstande sind, können sie sich mit ihren Figuren identifizieren und genau so natürlich handeln wie in der Realität.

Ein echtes und ein falsches Lachen eines Schauspielers haben verschiedene Ursachen, sie verleihen der Figur einen unterschiedlichen Charakter, und die Zuschauer verstehen und nehmen es verschieden auf. Wenn es seiner Stimmung nicht entspricht, kann er nicht auf Befehl lachen oder weinen. Er weint jedoch dort, wo es nötig ist, und zwar nicht nur, weil es ihm logisch klar ist, warum die Figur weint, sondern auch, weil er sich in ihre Gedanken und Gefühle ganz hineinversetzt hat.

Wenn ein Schauspieler zwar theoretisch verstanden hat, wie er vor der Kamera handeln muß, aber Körper und Geist damit nicht einhergehen können, so daß seine Hände und Füße steif sind, er nur mit den Augen blinzelt, weil ihm die Worte fehlen, er den Partnern nicht ins Auge, sondern nur auf die Stirn blickt, weil er seine Handlung immer noch abwägt, ist das für ihn eine Qual, die darauf zurückzuführen ist, daß er noch nicht den Zustand der Identifikation mit seiner Rolle erreicht hat.

Wenn man es versteht, auf der Leinwand und auf der Bühne wie im Alltag zu handeln, dann zeigt das, daß man sich in die Gefühlswelt der Figur hineinversetzen kann. Diese Fertigkeit eines Schauspielers ist das Ergebnis seines wahrhaften Erlebens der Figur, und es bürgt für die Sicherung der Wahrhaftigkeit der

Darstellung.

Das heißt allerdings noch nicht, daß die Figur wahrheitsgetreu dargestellt werden kann, nur weil der Schauspieler diese Kunstfertigkeit erworben hat. Wenn er trotz Identifikation mit der Rolle diese nicht natürlich zu spielen versteht, kann keine realistische Figur gezeichnet werden. Das läßt sich nur erreichen, wenn wirkliches Erleben und echte Identifizierung in einer wahrheitsgetreuen Darstellung direkt zum Ausdruck kommen.

Eine lebensechte Aufführung setzt die Fähigkeit voraus, sich über die spezifischen darstellerischen Besonderheiten eines Filmschauspielers Klarheit zu verschaffen, sich danach zu richten und zugleich der Darstellung je nach der Beschaffenheit des Szenariums das richtige Kolorit zu verleihen.

Die Schauspieler haben in einem Film wie in einem Theaterstück im Grunde genommen dieselbe Darstellungsweise. Die künstlerischen Spezifiken des Films und des Dramas zwingen jedoch die Schauspieler jeweils zu verschiedenartiger Praxis. Mitunter paßt die Darstellungsweise mancher Schauspieler zu einem Bühnenstück, aber nicht zu einem Film. Selbst Schauspieler, die von Anfang an im Film auftraten, müssen dessen spezifische Besonderheiten klar erkennen und ihre Rollen dementsprechend gestalten, von den Darstellern ganz zu schweigen, die sich an die theatralische Übertreibung gewöhnt haben, die von den besonderen Beschränkungen und Bedingungen der Bühne herrührt. Das Charakteristische der Darstellung eines Filmschauspielers besteht darin, daß sie besonders realistisch und lebensnah ist.

Er muß neben der Eigenart des Films auch dem Szenarium entsprechen und seiner Darstellung Kolorit verleihen. Nur so ist er in der Lage, den Charakter der Figur beredt und lebendig zum Ausdruck zu bringen.

Bei der Wahl des Kolorits darf der Akteur nicht voreingenommen und leichtsinnig sein. Nur wenn er die spezifische Form des Werkes konkret erfaßt hat, kann er für seine Darstellung ein dem Charakter der Figur entsprechendes, richtiges Kolorit festlegen und seine Beziehungen zu den anderen Figuren klar herausarbeiten.

Die Darstellung kann im Drama, in einer Komödie und in einer Tragödie nicht das gleiche Kolorit haben, und es gibt Dramen, in denen je nach den Lebensverhältnissen und Charakteren der Figuren lyrische Elemente dominieren, aber auch Dramen gleichen Genres, in denen komödiantische Elemente überwiegen. Diese Sachlage macht es absolut unmöglich, jeder Darstellung das gleiche Kolorit zu geben.

Wenn man sich nur ganz allgemein mit dem Begriff des Dramas begnügt und nicht mit dessen spezifischen Eigenarten vertraut ist, kann man möglicherweise den temperamentvollen, optimistischen Charakter als einen leichtfertigen und den anständigen, ausgeglichenen Charakter als einen schwermütigen darstellen. Eine Darstellung, die nicht im Einklang mit der spezifischen Form des Filmszenariums steht, führt zur Verfälschung der Charaktere, macht sie lächerlich und untergräbt die Wahrhaftigkeit des Werkes.

Das trifft auch für Lustspiele zu. Das Lachen in einem Lustspiel darf nicht nur vom Darsteller kommen, sondern es muß dem Charakter eigen und lebensverbunden sein. Wenn der Schauspieler in einer maßlos übertriebenen Szene zuerst lacht und das Publikum auch dazu animiert, dürfte es kaum veranlaßt werden, zu lachen, so daß wenn überhaupt, dann kann nur ein verlegenes Lachen dabei herauskommen. Schauspieler können das Publikum nur mit der Wahrheit des Lebens zum echten Weinen oder Lachen bringen.

In einem Kunstwerk sollte das Lachen aus einem Erlebniskomplex ausbrechen. Ein Lachen ohne Veranlassung, ein Lachen ohne Bezug auf das reale Leben macht die Figur zu einem Nichtsnutz, der ziellos herumschweift, es verfehlt ihren wahren Charakter und ihr wahres Leben.

Damit in einem Film insgesamt eine der spezifischen Form des Szenariums folgende, realistische Darstellung zustande kommt, müssen alle Darsteller ihrer Aufführung ein geschlossenes, harmonisches Kolorit verleihen. Dieses Ziel kann nicht nur durch die Anstrengungen einiger Hauptdarsteller erreicht werden. Das Werk kann insgesamt wahrheitsgetreu gestaltet sein, wenn als erstes der Hauptheld seiner Darstellung richtiges Kolorit gibt und dann

das aller anderen Rollen um ihn herum damit in Einklang gebracht wird. Nur in einer natürlichen Harmonie des Darstellerkollektivs können die Einzelleistungen zur Geltung gebracht werden, kann auch die gesamte Darstellung an Originalität gewinnen. Wenn ein Schauspieler bestrebt ist, lediglich seine Rolle hervorzuheben, anstatt das gesamte gestalterische Kolorit im Auge zu behalten, und dabei versucht, die Beziehungen zu anderen Rollen abzuschwächen, die anderen Figuren zu verdrängen, um damit Mittelpunkt zu sein, dann bringt ihm das kein Renommee, sondern nur Schande ein.

Nur denjenigen Schauspielern, die danach streben, in der Wirklichkeit reiche Erfahrungen zu sammeln, wird es gelingen, eine wahrhafte, lebendige Darstellung zu zeigen und einen neuen Menschencharakter zu schaffen, der bei den Zuschauern einen starken Eindruck hinterläßt.

SPRACHE UND HANDLUNG MÜSSEN FREI VON GEKÜNSTELTER DARSTELLUNG SEIN

Schauspieler sind Schöpfer, die hauptsächlich mittels Sprache und Handlung Menschencharaktere darstellen. Sie verfügen über Gestaltungsmittel wie Maske, Kostüm und Requisiten, die aber die innerliche Gefühlswelt der Figuren nur unterstützen. Worte und Handlungen dagegen drücken sich unmittelbar und vollkommen aus, sie realisieren ihren Kontakt und knüpfen ihre Beziehungen zueinander.

Die Sprache vermag Gedanken und Gefühle der Menschen am konkretesten und feinfühligsten auszudrücken. An Gestik und Mimik, am Gang und an anderen Bewegungen der Menschen spürt man ihre Gedanken und Emotionen, aber sie können erst dann ihre innere Gefühlswelt vollkommener und klarer zum Ausdruck

bringen, wenn sie mit der Sprache in Verbindung stehen. Ohne Sprache ist es also schwierig, Gedanken, Gefühle und Gemütszustand eines Menschen vollständig auszudrücken.

Es ist jedoch ein großer Irrtum zu glauben, daß die Handlung ein Hilfsmittel zur Belebung der Sprache sei, weil sie bei der Gestaltung der Menschencharaktere eine so große Rolle spielt. Sowohl die Sprache als auch die Handlung sind Ausdruck einer Idee. Das Sprechen selbst stellt eine Handlung dar. Demnach ist es in der Schauspielkunst überflüssig zu streiten, welche von beiden größere Bedeutung habe, die Sprache oder die Handlung.

Im Leben der Menschen stehen sie stets im Einklang, wobei mitunter die Sprache die Handlung hervorhebt oder umgekehrt. Die Sprache drückt Gedanken und Gefühle der Menschen unmittelbar und richtig aus und gibt sie an andere weiter. Geht die Handlung mit der Sprache einher, so erhöht sich deren Ausdruckskraft erheblich. Zwar kann die Handlung ihrerseits auch bestimmte Gedanken ausdrücken, aber wenn sie sich mit der Sprache verbindet, kommt der Gedanke noch vollkommener zum Ausdruck. Es gibt Fälle, in denen eine Handlung einen stärkeren Eindruck vermittelt als Hunderte von Worten.

Dieses Verhältnis von Sprache und Handlung, die im Alltag die Gedanken und Gefühle der Menschen zum Ausdruck bringen, muß auch in der Schauspielkunst, die lebensechte Menschencharaktere schafft, zur Geltung kommen.

Der Schauspieler muß vor allem auf die Sprache der Figuren achten.

Der Darsteller hat im Einklang mit dem Charakter der Rolle und der Situation natürlich und wirklichkeitsnah zu reden. Je nach diesem Aspekt wird ein Wort anders gebraucht, und je nach Akzent und Redegewandtheit klingt es auch anders. Deshalb muß der Schauspieler bemüht sein, seine Sprechweise dem Charakter und der Situation anzupassen. Er darf mit der Sprache kein Schindluder treiben, indem er z. B. das Ende einer Äußerung mal hebt und mal senkt.

Er muß Charakter und Lebensverhältnisse der Figur erfassen und

real erleben, um im Einklang mit ihrem Charakter und der gegebenen Situation sprechen zu können. Das ist stets der Ausgangspunkt für die Gestaltung der Filmsprache, die in völliger Harmonie zwischen Charakteren und Situation verläuft.

Der Schauspieler muß also mit Charakter und Lebensverhältnissen der Figur vertraut sein, sie erlebt haben und auf dieser Grundlage mit seiner eigenen Stimme ihre eigene Sprechweise und Redegewandtheit darstellen. Unzulässig ist, daß er diese Aspekte außer acht läßt und seine eigene Stimme – im Widerspruch zu den Lebensumständen der verkörperten Person – hervorhebt. Ebenso ist es abzulehnen, daß er seine Stimme völlig dämpft und nur unartikulierte Laute hervorbringt. Diese beiden Abweichungen zerstören die gestalterische Einheit von Darsteller und Figur und führen zur Verfälschung ihres Charakters und ihrer Lebensverhältnisse. Der Schauspieler erlangt eine meisterhafte Gestaltung des Filmdialogs erst dann, wenn er es versteht, die eigene Stimme und die der Figur in Einklang zu bringen und entsprechend deren Charakter und Lebensverhältnissen zu reden.

Er muß auf natürliche Weise sprechen können. Wichtigtuerei und Effekthascherei beim Sprechen führen dazu, daß die Rede einen unnatürlichen Eindruck macht und der Charakter der Figur verlorengeht. Wenn man sich beim Reden wichtig macht und aufspielt, überträgt sich das auch auf Mimik, Gestik und Bewegungen und führt letzten Endes zu einem gekünstelt dargestellten Charakter. Dieser kommt nur dann unverfälscht zur Wirkung, wenn genauso wie im Alltag ungeschminkt und natürlich gesprochen wird.

Ein wahrhafter Filmdialog kann erst gestaltet werden, wenn der Schauspieler von den alten Methoden der Darstellung abgeht und den Forderungen des Lebens nachkommt.

Er muß deutlich und feinfühlig sprechen können. Dazu muß er mit genauen Kenntnissen der Gedanken und Gefühle der Figur die einzelnen Ausdrücke ihres Wesens, die sich in der Rede offenbaren, klar unterscheiden und sich eine verfeinerte Rhetorik aneignen, damit er in jeder Situation angepaßt sprechen kann.

Eine ausgezeichnete Rhetorik ist ein wichtiges Merkmal der künstlerischen Qualifikation eines Schauspielers. Sowohl Schriftsteller als auch Schauspieler sind Künstler der Sprache. Sie unterscheiden sich nur darin, daß Schriftsteller Meister sind, die aus Worten, die den Seelenzustand des Menschen genau ausdrücken, Sätze mit passendem Zeit- und Situationsbezug bilden, während Schauspieler darin Könner sind, den wahren Sinn dieser Sätze in exakter, feiner Redeweise zum Ausdruck zu bringen. Ein Schauspieler taugt wenig, wenn er nur begrenzt Rollen übernehmen kann, am Tonband Verbesserungen vornehmen oder an seiner Stelle sogar einen anderen zur Tonaufnahme veranlassen muß, weil er in der Rede nicht gewandt ist. Er darf also weder Zeit noch Mühe scheuen, um sich die Fähigkeit und Meisterschaft anzueignen, mit eigener Stimme seine Rolle genau und sensibel zu sprechen.

Er muß um einer guten Dialoggestaltung willen mit den trefflichen Merkmalen unserer Sprache vertraut und dazu fähig sein, sie optimal zum Einsatz zu bringen. Nur so können Schauspieler ihre Rollen ausgezeichnet sprechen und Charaktere darstellen, die dem Gemüt und den Emotionen der Volksmassen entsprechen.

Sie haben vor allem unsere derzeitige schöne und edle Kultursprache perfekt zu kennen und zu pflegen.

Im Film das Vorbild der Kultursprache zu zeigen, ist von gewaltiger Bedeutung für die Erziehung der Bevölkerung zum sozialistischen Patriotismus und zur kommunistischen Moral. Sie spielt eine große Rolle dabei, das kulturelle Niveau zu heben und eine gesunde Atmosphäre des gesellschaftlichen Lebens zu schaffen. Schauspieler müssen kraft einer ideologisch gehaltvollen und kulturvollen Dialoggestaltung aktiv zur Spracherziehung der Menschen beitragen.

Sie sollen bei ihren Auftritten wirklichkeitsgetreu sprechen und handeln.

Jede Handlung eines Menschen ist individuell. Konkrete Handlungen der Menschen unterscheiden sich durch das Bewußtseins- und Kulturniveau, auch wenn sie von gleichen

Gedanken und Zielen geprägt sind. Auch in ein und derselben Situation verhalten sich nicht alle gleich, und es gibt niemanden, der dieselbe Handlung völlig identisch zu wiederholen vermag. Jedes Verhalten hat eine bestimmte Ursache und einen bestimmten Anlaß und zeigt sich jedesmal mit einer neuen, charakteristischen Weise.

Im Film wird das Leben durch die Handlungen der Menschen dargestellt. Daher muß die Mimik der Schauspieler typisch sein, die Gedanken und Gefühle der Menschen wahrheitsgetreu darstellen und so dramatisch sein, daß ihre Absichten und Ziele im Kampf des Neuen mit dem Überlebten deutlich werden.

Im Unterschied zum realen Leben besteht die Besonderheit der Mimik darin, daß sie eine Handlung ist, die vom Schauspieler auf der Grundlage des bereits Erfaßten und Vorausgesehenen vollzogen wird. Auch im Alltag begeht man eine Handlung mit einer bestimmten Konzeption und einem bestimmten Ziel, wobei man ihr Ergebnis nicht so eindeutig voraussieht wie in der Aufführung eines Schauspielers. Wenn er aber mit der Begründung, daß der Darstellungsakt schon begriffen und geplant ist, seine Rolle vorausgreifend spielt, kann die Aufführung keinen echten Eindruck machen. Er muß die Anlässe für sein Handeln stets ganz natürlich herbeiführen und es wirklichkeitsgetreu gestalten, so wie man im Leben auf immer neue Gegebenheiten und Situationen stößt.

Ein Schauspieler muß die charakteristischen Bewegungen, die eine von ihm verkörperte Figur in der gegebenen Situation und aus dem gegebenen Anlaß vollführen würde, herausfinden und naturgetreu wiedergeben. Erst wenn er die unter den jeweiligen Umständen einzig mögliche, den Gedanken, Gefühlen und dem Bestreben der Figur entsprechende Aktion herausarbeitet, kann er sie auf der Leinwand als eine der Wirklichkeit gleichkommende, ungezwungene Handlung zeigen. Eine verschwommene Handlung, die vom Publikum so oder so ausgelegt werden kann, vermag keinen natürlichen Eindruck zu vermitteln. Nur eine lückenlos abgestimmte Darstellung erscheint dem Publikum glaubhaft.

Jedes Wort und jede Bewegung verlangt also vom Schauspieler Sorgfalt und Verantwortlichkeit.

DER ERFOLG EINER DARSTELLUNG MUSS ENDGÜLTIG SEIN

Damit es zu einer wahrhaften Darstellung kommt, muß sich der Schauspieler vor der Kamera so verhalten, als ob er sich im Alltagsleben befände. Das verlangt von ihm, sich Wissen seines Fachbereiches und hohe künstlerische Meisterschaft anzueignen und alles, was mit seiner Rolle zusammenhängt, zu beherrschen.

Während Schriftsteller und Maler mit den Menschen und ihren Lebensverhältnissen, die sie gestalten wollen, vertraut sein müssen und nur der Fertigkeit bedürfen, sie mit Hilfe von Schrift oder Strichen und Farben abzubilden, müssen Schauspieler über diese Kenntnis der Menschen und ihres Lebens hinaus ihre Rollen direkt spielen können. Ein Schriftsteller, der einen Fußballspieler beschreiben will, versetzt sich in Gedanken in dessen Lage und malt sich so lebendig seinen Gemütszustand und seine Handlungen beim Spiel mit dem Ball aus. Das ist schon alles. Aber ein Schauspieler, der seine Rolle gestalten will, muß praktisch ein Fußballspieler werden, im Stadion umherlaufen, das Leder führen und schwitzen.

Um der Partei und der Revolution treu dienen zu können, müssen die Schauspieler reiche Lebenserfahrungen und eine hohe künstlerische Meisterschaft besitzen. Sie sind Künstler, die der Partei und der Revolution dienen, indem sie jedesmal eine neue hervorragende Menschengestalt schaffen. Daher sollten sie diesen Anforderungen unbedingt gewachsen sein, um ihrer Mission und ihrer Aufgabe völlig gerecht werden zu können.

Lebenserfahrungen und hohe künstlerische Versiertheit sind Grundbedingungen, die sie zu Kunstschaffenden machen, sind die

Hauptmerkmale eines qualifizierten Künstlers. Fehlen einem Schauspieler diese Eigenschaften, so gibt es überhaupt keinen Unterschied zwischen ihm und Menschen, die in anderen Bereichen der Gesellschaft tätig sind.

Reiche Kenntnisse über das reale Leben und eine hohe künstlerische Meisterschaft sind außerdem eine Voraussetzung für das Schaffen von Gestalten. Ohne sie vermag er keine künstlerische Darstellung zu bringen.

Der ideologische und künstlerische Reifegrad eines Schauspielers spiegelt sich in der Gestaltung seiner Rolle wider. Der Darsteller spielt seine Rolle auf eigenem ideologisch-künstlerischem Niveau. Das bedeutet, daß er keinen Erfolg seines Schaffens erwarten kann, der diesen Reifegrad überschreitet.

Der Erfolg seiner Darstellung muß also endgültig sein. Er hat durch unermüdliches Studium und ständiges Üben seinen Fachbereich zu beherrschen und hervorragende Ergebnisse bei seiner gestalterischen Tätigkeit zu erreichen. Das wird jedoch keinem Schauspieler gelingen, der Studium und Übung vernachlässigt, sich nur auf irgendein angeborenes Können verläßt und auf einen glücklichen Zufall in der Darstellung hofft.

Ein Schauspieler muß immer ideologisch und geistig, technisch und fachlich sowie physisch umfassend vorbereitet sein. Wenn er theoretisch kundig, aber in der Praxis unbeholfen ist, wenn er das nicht ausdrücken kann, was er möchte, dann ist er als Filmschauspieler unmöglich.

Er muß also über ausreichende Kenntnisse der Lebensverhältnisse verfügen, sie in die Praxis umzusetzen verstehen und ein unbegrenztes Darstellungsvermögen besitzen, damit er alle Rollen übernehmen und geistig wie auch technisch als ein großer Könner der Darstellung gelten kann.

Ein Filmschauspieler darf nicht auf einen glücklichen Zufall hoffen, indem er sich auf Tricks bei der Aufnahme oder beim Schnitt verläßt. Fertigkeiten wie Autofahren oder Reiten können auch auf Attrappen wirklichkeitsnah simuliert werden, wenn man

sie wirklich beherrscht. Ein Auto fährt zum Beispiel auf einem glatten, geraden Weg, und der Schauspieler dreht das Lenkrad hin und her, weil er glaubt, nur so könne das Ganze echt wirken. Das ist eine unglaubwürdige mimische Nachahmung, die nur derjenige fertigbringt, der noch nie ein Auto gefahren hat.

Schon längst vorbei ist die Zeit, in der man im Film zum Trick gegriffen hat, um die schwachen gestalterischen Seiten der Schauspieler zu verdecken. Die vielfältige Entwicklung der Aufnahmetechnik und Darstellungskunst im modernen Film erfordert, die Rolle der Darsteller zu verstärken. Die sozialistische Realität, in der alle Menschen sich zu allseitig gebildeten kommunistischen Persönlichkeiten entwickeln, die in sich geistigen Reichtum, moralische Sauberkeit und körperliche Vollkommenheit vereinen, verlangt, daß Schauspieler reiche Kenntnisse besitzen, technisch qualifiziert und zu allem fähig sind.

Sie sollen nicht engstirnig denken, sondern ihren Gesichtskreis erweitern, sich stets viele Dinge aneignen und ihre Schaffenstätigkeit kämpferisch gestalten. Das verspricht ihnen große Erfolge.

Sie müssen vor allem politisch-ideologisch zuverlässig vorbereitet sein.

Bewußtsein des Menschen verwandelt sich in eine Kraft, die seine soziale Praxis bestimmt und voranbringt. Ihr Ergebnis hängt nicht nur davon ab, von welchem Bewußtsein er geprägt, sondern auch wie hoch sein Niveau ist.

Eine zuverlässige politisch-ideologische Bereitschaft der Schauspieler ermöglicht es ihnen, das reale Leben richtig zu begreifen, zielstrebig zu schaffen, bewußt und unermüdlich zu arbeiten, um ihr Vorhaben zu erfüllen, und auf diesem Wege große Leistungen zu vollbringen. Schauspieler, die politisch-ideologisch nicht reif sind, können ihr Wissen und ihre Fähigkeiten nicht dazu verwenden, eine Kunst im Interesse des Volkes und der Revolution zu schaffen; ihr Wissen und Können dient lediglich dem Selbstzweck.

Schauspieler müssen das politische Studium intensivieren und

tüchtig üben, damit sie ihr Bewußtseinsniveau erhöhen und ständig ihre künstlerische Meisterschaft beweisen. Auf diese Weise ist mit der Tendenz Schluß zu machen, in der Darstellung auf andere zu blicken und Handlungen anderer nachzuahmen. Nur die Schauspieler, die als Filmschaffende politisch bewußt sind und eine hohe Verantwortung zeigen, streben ernsthaft zur Meisterschaft.

Schauspieler sollen das Studium und die Ausbildung zur Erlangung der künstlerischen Meisterschaft mit Blick auf die Zukunft und nach einem Plan durchführen. Dies muß sowohl im Kollektiv als auch individuell erfolgen. Diese Ausbildung hat eine große Lebenskraft und ist eine hervorragende Methode der Bildung, die die Kunsttheorie mit der Darstellungspraxis verbindet und dazu führt, die Fähigkeiten und Talente der Schauspieler zu festigen und zu verfeinern.

Alle Schauspieler – sowohl die erfahrenen als auch die Debütanten – müssen jederzeit und allerorts beharrlich üben, um ihre künstlerische Qualifikation zu erhöhen. Ein unermüdliches und erfolgreiches Studium und eine ebensolche Ausbildung versetzen sie in die Lage, hervorragende Fähigkeiten zu erwerben und die bereits erlangten weiter zu fördern.

Die Ausbildung zur Erlangung der künstlerischen Meisterschaft muß umfassend und nach dem Prinzip erfolgen, schwache Seiten in der Darstellung zu verstärken. Ratsam wäre es, daß Schauspieler, die bisher nur positive Rollen gespielt haben, auch an negativen Rollen arbeiten und umgekehrt. Schauspieler, die immer Rollen von ähnlichem Charakter spielen, können leicht einseitig werden, und eine harmonische Entwicklung ist ausgeschlossen. Wenn Akteure, die meist negative Rollen darstellten, positive Rollen übernehmen, werden sie im Zuge der Verkörperung der entgegengesetzten Figur auf ihre frühere Praxis zurückschauen und künftig auch negative Rollen besser spielen können.

Da diese Ausbildung ein Kampf dafür ist, die künstlerische Meisterschaft aller Schauspieler um eine weitere Stufe zu heben, ist jeder dazu verpflichtet. Erfahrene und qualifizierte Schauspieler müssen sich das Ziel setzen, ihr Können noch mehr zu erweitern,

und ihre Ausbildung diesem Ziel unterordnen. Debütanten haben sich bei den Übungen anzustrengen, damit sie das allgemeine Niveau des Kollektivs erreichen.

Zweifellos erhöht sich das ideologische und künstlerische Niveau eines Films, wenn die schöpferischen Kräfte des Kollektivs durch das wachsende Niveau einzelner Schauspieler verstärkt werden. Ein künstlerisches Forum ist also nicht in Form eines reinen Wettbewerbs abzuhalten, und hier dürfen nicht nur die qualifizierten Schauspieler auftreten, die als Meister gelten wollen. Übt jeder tüchtig und erhöhen alle Akteure ihre künstlerischen Fähigkeiten, so kann das Kollektiv schöpferisch und zu großem Darstellungsvermögen entwickelt werden. Hierin besteht die große Bedeutung dieser Ausbildung.

In ihrem Verlauf muß nicht nur die künstlerische Qualität erhöht, sondern auch die Einheit des Schauspielerkollektivs im Denken und Wollen gefestigt und eine kommunistische Atmosphäre des Schaffens erzeugt werden.

Alle Schauspieler müssen sich zuverlässig mit der Juche-Ideologie ausrüsten, auf dieser Grundlage die Einheit im Denken und Wollen festigen und sich noch gründlicher politisch-ideologisch und künstlerisch-fachlich vorbereiten, wobei sie einander helfen und mitreißen.

Der Film ist keine Kunstgattung, in der durch einige Stars Erfolge erreicht werden können. Wenn zehn Darsteller auftreten, dann müssen diese zehn Schauspieler einheitlich vorbereitet sein und ihre Rollen auf einem gemeinsamen hohen Niveau spielen.

Im Filmschaffen gehören die Erfolge eines Schauspielers dem Kollektiv, und die Erfolge des Kollektivs sind eine Ehre für jeden einzelnen. Das kommunistische Ethos beim Schaffen besteht darin, daß das Kollektiv den Anfängern und anderen Schauspielern mit niedriger Qualifikation kameradschaftlich hilft und so hervorragende Filme schafft. Wenn man bei der Ausbildung und dem Schaffen von diesem Ethos ausgeht, wird die Einheit des Schauspielerkollektivs im Denken und Wollen weiter gefestigt werden, wird im ganzen Kollektiv eine kämpferische und

revolutionäre Lebensatmosphäre, eine Atmosphäre des Forschens und des Schaffens herrschen.

Ein gutes Ergebnis bei den Proben setzt voraus, die Übungsaufgaben entsprechend dem Vorbereitungsstand der Schauspieler auszuarbeiten und die Ausbildung inhaltsreich, vielfältig und interessant zu organisieren.

Die Schauspieler müssen ihre Fähigkeiten an einem gelungenen Filmszenarium üben. Diese Übung kann sowohl an bereits verfilmten Werken vorgenommen werden, als auch an Stücken, bei denen gerade die Vorbereitungen für die Dreharbeiten laufen. Wenn wichtige Szenen eines Werkes vor der Aufnahme auf einer Bühne geübt werden, dann hilft diese Übung nicht nur, den Inhalt des Werks gründlich zu erfassen, sondern auch die bevorstehenden Aufgaben zu erfüllen, da man alle Prozesse des Schaffens schon einmal durchgeht – angefangen von der Analyse der Charaktere der Rollen bis hin zum konkreten Erleben der Figuren und zu ihrer Verkörperung.

Zur Übung können nicht nur Filmszenarien, sondern auch auserlesene Einakter dienen, die sich durch psychologische Tiefe und vielfältige emotionale Wechsel auszeichnen, oder andere kleine Theaterstücke, Romane und Gedichte. Kleine Theaterstücke eignen sich für die konzentrierte künstlerische Übung, und deren Aufführung auf der Bühne bringt Vorteile mit sich, weil die Schauspieler dadurch ihre Fähigkeit zur Analyse der Werke und ihre Darstellungskraft erhöhen können. Das häufige Üben des Vorlesens von Romanen und der Rezitation von Gedichten trägt wesentlich dazu bei, die Ausdrucksfähigkeit der Schauspieler zu bereichern und ihre Rhetorik zu verfeinern.

Schauspieler sollen sich mit der Musikwelt vertraut machen, indem sie Lieder singen und Instrumente spielen, sich auf vielfältige Weise üben, um ihr künstlerisches Empfindungsvermögen reicher zu machen. Sologesang sowie Gesang in kleineren und größeren Chören sind dafür geeignet. Zu empfehlen ist auch, daß sie – gegebenenfalls mit Kostümen ausgestattet – zusammen mit professionellen Sängern auftreten. Nur

so können sie wie diese den Inhalt der Lieder, die Individualität der singenden Figuren und die gegebene Situation richtig begreifen und sich auf natürliche Weise in die Welt der Lieder hineinversetzen. Die Wiederholung solcher Übungen befähigt sie dazu, auch Gesangsszenen zwanglos aufzuführen und sich die entsprechenden Techniken noch besser anzueignen.

Schauspieler müssen ständig trainieren. Diese Übung ist ein Weg zur Erhöhung des Darstellungsvermögens. Intensive Übungen solcher Art machen es den Schauspielern möglich, Fragen der Darstellung und Rhetorik gleichzeitig zu lösen und eingefleischte üble Gewohnheiten über Bord zu werfen.

Sie dürfen sich nicht auf diese Übung beschränken, sondern müssen nach Proben auf der Bühne vor Publikum auftreten. Die Aufführung eingeübter Theater-, Musik- und Tanzstücke in Theatern und Produktionsstätten ist eine gute Methode, die der ökonomischen Agitation vor den Massen und der Gewinnung praktischer Erfahrungen dient und gleichzeitig eine Übung zur Erhöhung der künstlerischen Fähigkeiten darstellt. Dabei werden die Ergebnisse der Übungen gefestigt.

Schauspieler haben keinen einfachen Beruf. Es ist eine schwere, aber nutzbringende revolutionäre Arbeit, ihre bedeutsame Mission vor der Partei und der Revolution zufriedenstellend zu erfüllen.

Filmschauspieler können immer dann als das Gesicht des Filmes und angesehen vor den Massen auftreten, wenn sie politisch-ideologisch, künstlerisch-fachlich und kulturell-moralisch gut vorbereitet sind.

BILD UND AUFNAHME

„Nur realistische Literatur- und Kunstwerke, die mit all ihrer Lebendigkeit und Tiefe das aktuelle Leben wahrheitsgetreu widerspiegeln, können das Herz der Menschen rühren."

KIM IL SUNG

DIE AUFNAHME MUSS WIRKLICHKEITSNAH SEIN

Die Aufnahmekunst hat unbegrenzte und vielfältige Objekte. Alles in der Gesellschaft und Natur – angefangen vom Leben der Menschen bis hin zur sie umgebenden Welt – kann man mit der Kamera aufnehmen.

Die Filmaufnahme ist eine Kunst, die Menschen und Alltagsleben in aller Lebendigkeit anschaulich auf die Leinwand bringt.

Auf der Filmleinwand ist alles in Bewegung. Die Aufnahme darf aber nicht nur darauf zielen, den bewegten Objekten mechanisch zu folgen. Es geht darum, nicht nur die sich bewegenden Objekte wirklichkeitsnah wiederzugeben, sondern auch den ruhenden Gegenständen einen lebendigen Eindruck zu verleihen, wobei man im Film die Bewegungen des Objektes und die der Kamera kombinieren kann. Dadurch können filmtypische bewegte Gestalten und rhythmische Strömungen entstehen, die vielfältige Emotionen auslösen.

Der Kameramann darf sich nicht nur von äußerlichen Handlungen der Figuren oder von dynamischen Bewegungen der Aufnahmeobjekte motiviert fühlen, nur mit der Begründung, daß Filmen eine Kunstgattung ist, die bewegte Bilder schafft. Wenn er ohne Berücksichtigung einzelner Einstellungen nur auf kinematische Wirkung aus ist, verfällt er in Formalismus. Bei der Aufnahme ist der Schwerpunkt darin zu sehen, mit Hilfe von bewegten Bildern Sujet und Gedankengut des Werkes zu zeigen.

Die Aufnahme muß das Leben in seiner Bewegtheit anschaulich und natürlich zeigen. Auf die Bildwand gebrachte Gegenstände sind immer konkret und realistisch, weil die Kamera ihre Formen und Farben so aufnimmt, wie sie wirklich sind. Menschen können das Leben nicht so feinfühlig und präzis abbilden wie die Kamera, auch wenn sie noch so genau sind. Es geht darum, diese Möglichkeit effektiv zu nutzen und das Leben konkret und naturgetreu aufzunehmen.

In der Aufnahmekunst kommt es darauf an, die Objekte plastisch darzustellen. Das ist dort nicht erreichbar, wo die Dinge zu flach gezeigt werden. Je nach der Einstellung werden die Objekte verschieden, sie müssen sich entsprechend ihrem Spezifikum ändern und jeweils charakteristisch wiedergegeben werden. Dazu muß man die Stellung der Kamera häufig wechseln und Entfernung und Winkel mannigfaltig koordinieren, damit alle Seiten der Objekte sichtbar werden. Das ermöglicht es, Perspektive und Proportion der Einstellungen zu komponieren, indem sich verschiedene Objekte harmonisch um das Hauptobjekt vereinen, so daß eine natürliche Tiefe und Breite geschaffen werden. Wenn man diese Möglichkeiten bei der Aufnahme richtig nutzt, kann man einen Gegenstand plastisch und damit sehr wirklichkeitsgetreu abbilden.

Der Kameramann darf aber um der Plastizität der Bilder willen seine Aufmerksamkeit nicht nur auf ein malerisches Szenenbild richten. Wie herrlich eine Einstellung mit malerischer Beschreibung auch sein mag, wenn der Ideengehalt nicht klar zum Ausdruck kommt, hat sie keine Bedeutung. Die Filmaufnahme muß die

Plastizität der Bilder absichern und zugleich den tiefen Sinn und charakteristische Emotion, die sich mit den Worten und Handlungen einer Figur kaum darstellen lassen, feinfühlig ins Bild setzen.

Bei der Wiedergabe des Lebens muß der Kameramann stets das Wesentliche hervorheben. Nur dies ist aufzunehmen und entsprechend der Logik des Lebens einzeln ins Bild zu setzen.

Es hängt in starkem Maße von der Aufnahme ab, ob ein Film die Figuren und das Wesen ihres Lebens lebendig darstellt oder nicht. Aus diesem Grunde ist der Film auf die Aufnahme angewiesen. Die ideologisch-künstlerische Qualität der Bilder hängt davon ab, wie sich der Kameramann zum Gegenstand verhält und von welcher Sicht aus sich die Kamera dreht.

Einmal aufgenommene Bilder lassen sich nicht mehr korrigieren. Sind sie fehlerhaft, kann man sie nur noch wegwerfen. Bühnendarstellungen kann man im Laufe wiederholter Übungen und Vorführungen ständig verbessern und entsprechend der Absicht des Schaffenden vervollkommnen, eine filmische Gestaltung, die auf der Bildfläche fixiert wurde, kann jedoch nicht mehr korrigiert werden.

Das verpflichtet den Kameramann, in die gestalterische Welt des Werkes einzudringen, die Charaktere und Lebensverhältnisse der Figuren zu erforschen und einen eigenen Standpunkt dazu zu beziehen. Er darf erst mit der Aufnahme beginnen, wenn er die Frage ausreichend analysiert hat, ob die bei der Einstellung darzustellenden Objekte typisch, lebendig und konkret genug sind, ob das Schwergewicht bei der Komposition der Bilder richtig liegt, ob der Brennpunkt der Aufnahme geeignet ist, wenn Charaktere der Figuren und Wesenszüge des Lebens anschaulich gemacht werden sollen, und was außerdem gebraucht wird, um das Leben so abzubilden wie es ist. Hierbei muß er von seiner eigenen Überzeugung ausgehen.

Damit wahrhafte Bilder entstehen, müssen Brennpunkt der Aufnahme Menschen und ihre Lebensverhältnisse sein. Bilder sind eben eine Wiedergabe des menschlichen Daseins. Achtet man nicht

darauf, sind die Aufnahmen wertlos. Wirklich schöne Bilder werden nur dann gemacht, wenn der Kameramann auch die Natur und andere Dinge einbezieht, seine Aufmerksamkeit aber hauptsächlich auf die Menschen und ihre Lebensverhältnisse richtet.

Um eine Figur wirklichkeitsnah aufnehmen zu können, ist ihr Charakter in engster Verbindung mit ihren Lebensverhältnissen darzustellen. In welcher Form diese Figur auch geschildert werden mag, ein Mensch wird von der Umwelt beeinflußt, reagiert darauf und drückt seine Gedanken und Gefühle aus. Eine wahre Abbildung der inneren Welt der Menschen verlangt vom Kameramann, Zusammenhänge der Personen mit ihren Lebensverhältnissen richtig wiederzugeben.

Hierbei ist auch eine Abbildung von Natur und Gebräuchen von Bedeutung. Eine übermäßige Betonung dieser Seite wie auch eine Geringschätzung sozialhistorischer Umstände, die unmittelbar auf die Herausbildung von Charakteren einwirken, ist jedoch unzulässig. Der Kameramann muß es sich zur Aufgabe machen, hauptsächlich die sozialhistorischen Umstände aufzunehmen, die eine ausschlaggebende Bedeutung für die Typisierung von Charakteren haben, sie mit den Gegebenheiten von Natur und mit den Gepflogenheiten der Umwelt zu verbinden, um Leben und Zeit genau widerspiegeln zu können.

Auch bei der Abbildung der Natur hat er Landschaften oder Dinge auszuwählen und sinnvoll darzustellen, die mit dem Leben der Menschen zusammenhängen und ihre Charaktere prägen. Abzulehnen ist die Tendenz, daß Mensch von der Naturdarstellung erdrückt wird oder daß ihn der Kameramann, von der Natur fasziniert, vergißt. In der Kunst hat die schöne Natur nur dann eine Bedeutung, wenn sie den Rahmen für eine sinnvolle Abbildung der Menschen und ihres Lebens abgibt.

Der Kameramann muß das Leben realistisch wiedergeben.

Beim Bummel durch eine Straße oder beim Besuch eines Stadions, in dem gerade ein Fußballspiel stattfindet, sucht jeder einen Platz aus, von dem aus er alles gut überblicken kann. Je nach

Standort und Blickwinkel kann man die ganze Szenerie und alle Details erfassen oder auch nicht. Auf die gleiche Weise zeigt ein Film das Leben.

Das Filmpublikum sieht ein Objekt nur im Blickwinkel der Kamera. Daher muß der Kameramann den Gegenstand so abbilden, daß er den Menschen ganz natürlich erscheint wie im Alltag. Schließlich muß die Frage nach dem Standort der Kamera richtig gelöst werden, ebenso die Frage, wie gedreht werden soll.

Jede Angelegenheit hat in der Regel einen Kernpunkt, und jedes Geschehen einen Mittelpunkt. Der Kameramann muß eine Stellung wählen, von wo aus er den Schwerpunkt des Lebens richtig ermitteln und ihn deutlich und klar zeigen kann.

Wo die Kameras stehen, unter welchem Blickwinkel man ein Objekt betrachtet und wie man sie dreht – diese Probleme müssen so entschieden werden, wie man es im Alltag zu sehen pflegt. Da ein Film ein visuelles Kunstwerk ist, kann er das Publikum nur dann anziehen, wenn die Objekte so gezeigt werden, wie man sie im Alltag gewöhnlich sieht.

Um das Leben wahrheitsgetreu zu zeigen, muß der Kameramann den Gegenstand konkret und lebendig aufnehmen. Werden mit der Begründung, das Wesen des Lebens widerspiegeln zu wollen, die Gegebenheit und die Realität negiert, so ist es nicht möglich, das echte Leben auf die Leinwand zu bringen, und niemand wird dem Geschehen Glauben schenken. Nur Filme, die das Leben wirklichkeitsnah, konkret und natürlich wiedergeben, können die Herzen der Menschen rühren.

Konkretheit und Lebendigkeit kommen aber nicht von selbst, sondern erst wenn man das Leben so abbildet, wie es ist. Solch eine lebendige Szene kann nur dann geschaffen werden, wenn der Kameramann Seiten herausfindet, die die Wesenszüge des Lebens veranschaulichen, aber auch die neuen Darstellungsweisen beachtet, wobei er auf der Grundlage der Typisierung sich je nach Notwendigkeit über etwas hinwegsetzt oder es verstärkt und so die Abbildung eindrucksvoller macht.

Die Filmaufnahme muß alles klar und verständlich wiedergeben.

Erst wenn der Kameramann das Wesen des Gegenstandes richtig erfaßt und eindeutig zeigt, können die Menschen dem Inhalt des Films Aufmerksamkeit schenken. Die Einstellungen, die in einem fort wechseln und immer neue Inhalte zeigen, Objekte, die eigentlich einen tiefen Sinn besitzen, verlieren an Bedeutung, weil eine klare Darstellung ihrer Wesenszüge unterbleibt.

Eine klare und verständliche Darstellung bedeutet, den Kern zu erfassen, das Wesentliche der Einstellungen klar hervorzuheben und den Sinn des Objekts zu veranschaulichen.

Hierbei muß unbedingt auf die Form des wirklichen Lebens geachtet werden. Alle großen und kleinen Dinge sind so zu zeigen, wie sie sind, in verwickelten Dingen Hauptsächliches von Nebensächlichem zu unterscheiden und Verdecktes zu enthüllen, wie es den Gewohnheiten der Menschen entspricht.

Ein großes, majestätisches Gebäude wie ein großes Theater muß man von einer bestimmten Entfernung aus sehen, um es ganz erfassen zu können, während Wandgemälde aus der Nähe betrachtet werden müssen, damit die Figuren deutlich aufgenommen werden können. Alle Dinge und Erscheinungen sind klar verständlich, wenn sie gemäß ihrer Eigenart betrachtet werden.

Der Kameramann muß die Vielfalt des menschlichen Daseins eindrucksvoll und interessant zeigen. Auf keinen Fall aber darf er um des Effektes willen Wesenszüge und Lage des Objektes übersehen und die Kamera nur auf das Interessante richten. Er sollte die wesentlichen Seiten des Lebens scharf einstellen und sie beeindruckend und interessant abbilden.

Je nach dem, wie der Kameramann sich zu einem Gegenstand verhält und wie er ihn betrachtet, fühlt und nimmt das Publikum die Wesensmerkmale verschieden wahr.

Der Kameramann muß die Figuren und ihre Lebensverhältnisse aus der ideologischen Haltung der Arbeiterklasse heraus und erfüllt vom starken Willen, die Interessen der Volksmassen zu verfechten, schildern. Er als Vermittler der Gedanken und Gefühle des Volkes muß seine Kamera mit Leidenschaft führen: Wenn Helden den Triumph in einer Schlacht gegen den Feind feiern, sollte er die

Freude mit ihnen teilen, und ebenso ihre Leiden, wenn sie sich in einer schwierigen Lage befinden.

Einstellungen, die kaum von diesem Pathos des Kameramanns zeugen, können das Publikum niemals in die Welt des Dramas einbeziehen. In einem Film wird das Publikum umso stärker angeregt und bewegt, je mehr es die Anteilnahme des Kameramannes spürt.

BESONDERHEITEN DES BREITWANDFILMS ZUR GELTUNG BRINGEN

Der Breitwandfilm ist nicht schlechthin ein technisches Produkt, sondern ein künstlerisches Forschungsergebnis der Menschen, die im Film das Leben wirklichkeitsnah und natürlich erleben und umfassend kennenlernen wollen.

Er bietet die Möglichkeit, das Leben in einer Form wiederzugeben, die man wirklich wahrnimmt, denn auf der relativ großen Sichtbreite wird das Leben noch umfangreicher und das Objekt noch plastischer gezeigt. Deshalb kommt es bei den Aufnahmen für Breitwandfilme darauf an, die Relation zwischen der veränderten Form der Einstellung und dem dazu passenden Inhalt richtig zu bestimmen.

Manche Fachleute bestehen auf der Wirkung des Breitwandfilms und nehmen alle Objekte eintönig im Großformat auf, um auf einer Einstellung vieles zu zeigen. Dabei denken sie nur an die Größe und Form der Bilder, vergessen aber den Inhalt der Einstellung.

Eine Änderung der Größe und Form der Einstellung beim Breitwandfilm bedeutet keineswegs eine Änderung der Wechselbeziehungen zwischen Inhalt und Form. Auch hier sind Ausmaß und Form der Bilder losgelöst vom Inhalt des Lebens undenkbar, ebenso die Bedeutung der Darstellung vom Ideengehalt.

Kunst, welche Form sie auch annehmen mag, verbietet es, den

Inhalt in einen festgelegten Rahmen einzuspannen. Das Leben liefert der Kunst ihren Stoff, und dieser verlangt eine angemessene Form. Der Inhalt kommt in der Form zum Ausdruck und bestimmt sie. Das bedeutet, daß die Form der Kunst untrennbar mit ihrem Inhalt verbunden ist. Wenn man sagt, die Form eines Werkes sei gut, heißt das, daß seine Form dem Inhalt entspricht und ihn klar zum Ausdruck bringt, es besagt aber nicht, daß diese Form, losgelöst vom Inhalt, selbst irgendeinen besonderen Reiz hätte.

Ein literarisches Meisterwerk erwächst nicht aus dem Format, sondern aus seinem Inhalt. Ebenso eine Filmaufnahme. Der künstlerische Wert der einzelnen Einstellungen hängt nicht davon ab, wie groß seine Objekte sind, sondern davon, wie echt und in welcher Breite und Tiefe das Leben geschildert wird. Ein Breitwandfilm, in dem das Leben nur in großen Dimensionen dargestellt ist, hat weniger Wert als eine normale, aber inhaltsreiche Einstellung.

Der Breitwandfilm zeigt das Leben mit noch natürlicherer Breite und Tiefe, doch darf man nicht versuchen, das Leben deswegen nur noch in Riesenausmaßen einzufangen. Keine noch so aufgeblähte Kunstform kann das Leben nur des Umfangs wegen wirklichkeitsnah wiedergeben. Je größer die Bildwand ist, umso gründlicher muß man überlegen, wie die Weite der Bildfläche zu nutzen ist.

Dimensionen der Bildflächen sind erst dann von Bedeutung, wenn sie das Leben in großem Umfang erfassen und dessen Ideengehalt gründlich zeigen. Wenn man bei der Aufnahme einer normalen Massenszene unzählige Menschen mobilisiert, um eine Einstellung zu entwerfen, oder lediglich große Objekte zur Aufnahme wählt mit der Begründung, daß Breitwandfilme große Bildflächen haben, dann wären solche Filme nur der Form nach aufgebläht, aber inhaltsarm. Der Inhalt von Filmwerken und das Leben verlangen mitunter, Riesenobjekte aufzunehmen. Das darf aber nicht nur deshalb so sein, weil es Breitwandfilme sind.

Die Wesensmerkmale des Lebens kommen in einer konkreten Situation in der Gestaltung der tätigen Menschen zum Ausdruck.

Daher müssen Einstellungen immer konkret sein. Wenn Kameraleute dazu neigen, nur große Menschenmengen zu entwerfen, anstatt die Menschen und ihr Leben zu erfassen und sinnvoll abzubilden, werden abstrakte Bilder auch nur allgemeine Eindrücke hinterlassen. Ein breiter Filmstreifen, der große Massen, aber nicht die Individualität verschiedener Menschen und nicht das konkrete Leben zeigt und in dem die Helden nicht lebendig gestaltet sind, kann nicht als gelungen gelten.

Das betrifft nicht nur die Mobilisierung der Massen, sondern auch die Auswahl von Gegenständen. Bei der Betrachtung der Staumauer eines Wasserkraftwerkes darf der Kameramann sein Augenmerk nicht vorwiegend auf ihre Erhabenheit richten, sondern er muß den Massenheroismus der Arbeiterklasse und deren schöpferische Heldentaten begreifen, die dem Bauwerk zugrunde liegen, und sich Gedanken darüber machen, wie das in vollem Umfang aufgenommen werden kann.

Behält ein Kameramann nur die Dimensionen der Objekte im Auge und läßt den Menschen außer acht, so trennt er sich vom Leben und so werden die Bilder inhaltlos. Er muß sich also davor hüten und darf auch niemals der besseren Plastizität von Einstellungen wegen das Typische vernachlässigen.

Er darf nicht von Anfang an Großes darstellen wollen, sondern muß vor allem an die Komposition solcher Bilder denken, die klein sind, aber Bedeutendes aussagen, Teile also, die das Ganze ausdrücken.

Die Kraft der künstlerischen Verallgemeinerung liegt nicht darin, von hundert Dingen hundert zu zeigen, sondern darin, mit einem Ding hundert auszudrücken. Mit hundert Dingen hundert Gegebenheiten zu vermitteln – das ist keine Gestaltung. Ein bewährter Kameramann ist imstande, in einem kleinen Detail den Menschen und sein Leben als Gesamtbild zu sehen und dabei ein Zeitalter zu charakterisieren.

Wenn im Kleinen und Normalen der Kern des Lebens hervortritt, kann man damit eine große Idee zeigen. Es gibt „Künstler“, die nach eigener Auffassung Menschheitsprobleme berühren, aber nicht

einmal eine Familie oder einen Menschen richtig schildern können. Hingegen sind hervorragende Künstler bekannt, die aus dem Schicksal einer Familie und eines Menschen das Los einer Nation und einer Klasse zeigen und den Gang der Geschichte charakterisieren.

Die Kameraleute müssen es verstehen, mit Kleinigkeiten Großes zu veranschaulichen und damit vieles ans Licht zu bringen. Dazu müssen sie tief in das Wesen des Lebens eindringen und es so mit der Kamera einfangen, daß es vielfältig und lebendig zum Ausdruck kommt. Erst dann ist es möglich, Bilder zu schaffen, die einen ideologischen Kern und reichen Inhalt haben.

Die Filmaufnahme muß so verlaufen, daß das Leben sinnvoll und mannigfaltig dargestellt und dadurch eine gehaltvolle Einstellung entworfen wird und daß zugleich entsprechend dem Charakter des Breitwandfilms die Größe und Form ansprechen und die Einstellungen auch ausgeglichen ablaufen.

Wer nur auf ihren Inhalt und nicht auf ihr Format und ihre Form achtet, weil es hauptsächlich auf den Inhalt ankommt, oder den Ablauf einer Erzählung nicht richtig erfaßt, der wird die Wirkung eines Breitwandfilms herabsetzen. Bei der Aufnahme kommt es darauf an, dem inhaltlichen Anliegen und der Form gleichermaßen gerecht zu werden, um eine harmonische Einheit beider zu erreichen und den Ideengehalt und den künstlerischen Wert richtig zu verbinden.

Die Breitwandfilme sind den normalen weit überlegen, weil sie die Größe eines real existierenden Objektes räumlich so natürlich abbilden, wie es in der Wirklichkeit erscheint. Das Merkmal dieser Filme ist es, das Leben in seinem natürlichen Umfang eindrucksvoll zeigen zu können. Wenn bei der Aufnahme diese Vorzüge zur Geltung kommen, entstehen unvergeßliche Bilder. Eine falsche Anwendung der Bildgröße hingegen setzt den gestalterischen Wert von Filmen herab. Haben Kameraleute nur Format und glanzvolle Komposition im Auge, dann können sie die Objekte möglicherweise übertrieben darstellen oder sie schönfärben.

Bei der Filmaufnahme äußert sich der Formalismus auch in der

Neigung, daß man unnötige Nahaufnahmen von Objekten oder Gesichtern der Figuren bringt.

Auf solchen Einstellungen wird vor allem der Gesichtsausdruck der Figuren hervorgehoben, und dieses Verfahren kann in einem Streifen, wenn erforderlich, ein- oder zweimal angewandt werden. Die seelische Welt einer Figur offenbart sich aber nicht nur im Gesichtsausdruck, sondern auch in ihrem gesamten Verhalten. Sie kommt besonders vollkommen in der Sprache zum Ausdruck. Eine Darstellung des Gesichtsausdrucks ist wichtig, aber kein Grundsatz. Auch im Alltagsleben wirft man Leuten, die ihre Gedanken nicht einfach durch ihre Worte und ihr Betragen, sondern nur durch ihre Mimik zeigen, vor, affektiert zu sein. Filme machen den gleichen Eindruck auf das Publikum.

Die Tendenz, für Breitwandfilme nur Großaufnahmen machen und die allgemeinen Aufnahmen abkürzen zu wollen, zeugt von alten Gewohnheiten aus der Zeit, als man normale Filme drehte. Großaufnahmen von Objekten bringen weder wesentliche Merkmale zur Geltung, noch verbessern sie die Plastizität. Nahaufnahmen der Figuren und Objekte oder eines Teils davon haben natürlich auch Vorteile, sofern die betreffenden Dinge hervorgehoben, feinfühlig und genau dargestellt werden. Mißbrauch solcher Bilder ohne angehäufte Lebens- und Gefühlserlebnisse wirkt jedoch geschmacklos. Großaufnahmen allein können außerdem die Proportion und Harmonie der Bilder zerstören. Solche Bilder werden nicht plastisch und können kaum als Filmstreifen bezeichnet werden.

Die Plastizität und der räumliche Charakter von Einstellungen eines Breitwandfilms sind keine Form an sich, die aus der Größe und Gestaltung herrührt. Eine wahrhafte Darstellung solcher Bilder wird erst dann entstehen, wenn alle Figuren und Gegenstände darauf konzentriert sind, den Sinn der im natürlichen Zustand gefaßten Objekte zu beleuchten und ihre wesentlichen Züge zu betonen, so daß eine harmonische Verteilung und Einheit dieser Figuren erreicht wird. Diese Eigenschaften sind losgelöst vom Inhalt der Bilder undenkbar.

Bei einer Breitwandfilmaufnahme ist darauf zu achten, das Wechseln der Bilder entsprechend der Besonderheit dieser Aufnahme vorzunehmen.

Diese Filme haben, verglichen mit normalen Filmen, größere Möglichkeiten, das Wechseln der Einstellungen zu reduzieren, die Einstellungen zu verlängern und so den Strom der Gefühle ganz natürlich zu wahren.

Wenn die Handlung in kurze Einstellungen geteilt wird und der Übergang von einem Objekt zum anderen zu abrupt erfolgt, anstatt das Leben im ganzen, in einer umfassenden Komposition sowie im Strom der Gefühle entsprechend darzustellen, dann widerspricht das der Besonderheit der Breitwandfilme und dem Geschmack und dem Gemüt unseres Volkes.

Diese Aufnahmen sollten lange Einstellungen haben, damit sie sich dem Lauf des Lebens anpassen und die Gefühle länger anhalten. Dazu werden die Kameras frei bewegt, und der Schnitt muß beim Aufnahmeablauf einer Einstellung entsprechend abgesichert sein. Der Strom der Gefühle entsteht im Verlauf der Handlung der Figuren, die Kameraleute dürfen die Handlung niemals aus dem Auge verlieren, sondern müssen sie naturgetreu aufnehmen.

Statt an die Größe der Bilder müssen sie zuerst an ihren Inhalt denken und ihre Dimensionen nach der Breite des sich abspielenden Lebens bestimmen, um die gestalterischen Merkmale der Breitwandfilme zur Geltung zu bringen und das Leben sinnvoll und in aller Breite darzustellen. Wert und Bedeutung dieser Bilder bestehen in der Tiefe des Inhalts des Lebens.

DIE BILDGESTALTUNG VERLANGT EINE HOHE AUFNAHMETECHNIK

Die Filmkunst entstand auf der Grundlage der modernen

Wissenschaft und Technik und entwickelt sich auf dieser Basis ständig weiter. Ohne ihre Unterstützung kann der Film als eine Kunstgattung kaum existieren. Wenn Literatur verfilmt werden soll, muß das Künstlerische eng mit dem Technischen verknüpft werden. Dies verwirklicht die Aufnahmekunst. Filmen ist ein spezieller Schaffensbereich, der Künstlerisches mit Technischem verbindet. Hierbei ist also die Technik keinesfalls zu unterschätzen.

Manche meinen, Kameramänner seien Künstler, aber keine Techniker, und wollen sich nicht einmal die notwendigen Grundkenntnisse über die Aufnahmetechnik aneignen. Das ist eine falsche Einstellung. Wenn man bedenkt, daß Aufnahmemittel und -technik der Darstellung des Gedankengutes eines Filmwerkes untergeordnet sind und auf die Qualität der Bildgestaltung einwirken, kann man diese Technik niemals ignorieren.

Neben dieser Neigung muß man sich beim Filmschaffen auch vor der Tendenz des Technizismus hüten. Sie trennt bei der Aufnahme Kunst und Technik voneinander, schwächt die schöpferische Rolle der Kameraleute und sieht in der Aufnahme nur eine Angelegenheit, die einfach technische Aufgaben löst, weil hier Technik und Meisterschaft mehr gelten als der Inhalt des Werkes.

Sowohl die Verabsolutierung des Künstlerischen als auch der Technizismus, die beim Drehen von Filmen zu beobachten sind, hemmen die Entwicklung der Aufnahmekunst. Diese Abweichungen muß man überwinden und Kunst und Technik gleichzeitig fördern, um den Film ideologisch-künstlerisch und auf hohem technischem Niveau entwickeln zu können. Im Interesse einer besseren Filmgestaltung und Ausdehnung des gestalterischen Horizonts sind die Förderung und Beherrschung der Aufnahmetechnik von besonders großer Bedeutung.

Die Aufnahmetechnik umfaßt, von der geschickten Handhabung verschiedener Kameras bis hin zur Beleuchtung und zu vielfältigen Arbeitsverfahren gemäß dem Spezifikum des Filmschaffens, universelle Probleme der Mechanik, Optik, Chemie, Physik und Elektronik.

Die Kameraleute können nur dann hervorragende Bilder

schaffen, wenn sie der Aufnahmetechnik kundig sind. Anderenfalls sind sie nicht in der Lage, ihre gestalterischen Aufgaben zu bewältigen und jedes einzelne Bild selbst zu gestalten. Nur wer die Technik beherrscht, kann aus eigener Initiative wirken und dazu beitragen, das Niveau der gestalterischen Wiedergabe insgesamt zu heben.

Wie groß der Einfluß der Aufnahmetechnik auf die künstlerische Gestaltung ist, ersieht man schon aus der Tatsache, daß sie das Licht gebraucht. Das ermöglicht es den Kameraleuten, nicht nur Objekte anschaulich abzubilden, sondern auch die Tiefe der Räume zu zeigen, plastische Eindrücke zu erzeugen und den Bildern eine emotionale Atmosphäre zu geben. Von der Anwendung des Lichts hängt es ab, wie die Wandlung der seelischen Welt einer Figur ausgedrückt, die Umwelt mittels verschiedenen Kolorits charakterisiert, ein Bild zart oder sauber dargestellt werden kann.

Künstlerisch und technisch einwandfreie und eindrucksvolle Einstellungen können nur Kameraleute schaffen, die sich in der Kunst ebenso wie in der Technik auskennen. Sie sollten nicht nur Künstler, sondern auch fähige Ingenieure sein.

Sie müssen sich die neuesten Errungenschaften dieses Bereiches aneignen und nicht nur einfache technische Probleme, sondern auch schwierige und komplizierte Aufgaben erledigen können. Sie sollten besonders gut über Farbaufnahmen, Breitwandaufnahmen und Spezialaufnahmen Bescheid wissen, da sie eine große Bedeutung für die Entwicklung des modernen Films haben.

Sie dürfen nicht einfach der Meinung sein, es sei ausreichend, lediglich Struktur, Wirkung und Funktionsweise von Kameras und Filmen zu kennen, da diese von Fachleuten hergestellt werden und man sich in Beleuchtungs- und elektrotechnischen Fragen an Spezialisten wenden kann. Sie müssen alles kennen, damit sie hohe Anforderungen an sich selbst stellen und entsprechend der eigenen Konzeption technische Aufgaben bewältigen können.

Sie müssen künstlerische und technische Angelegenheiten gleichzeitig in die Hände nehmen und ihre Kraft für die Förderung der Aufnahmetechnik einsetzen, um den ideologischen und

künstlerischen Gehalt von Filmen zu erhöhen. Besonders wichtig ist eine rasche Entwicklung der Spezialaufnahmen, darunter Kombinationstricks. Die Ausdrucksfähigkeit des Films ist mit dem Fortschreiten von Wissenschaft und Technik größer geworden. Die Entwicklung von Filmarten für verschiedene Empfindungen und neuer optischer Geräte für Spezialaufnahmen eröffnen ungeahnte Möglichkeiten, um die Plastizität von Bildern zu verbessern und den filmischen Spielraum vielfältiger zu gestalten.

Spezialaufnahmen ermöglichen es den Autoren und Regisseuren, ihrer schöpferischen Phantasie freien Raum zu lassen und sie auf die Bildwand zu übertragen, wenn sie sinnvoll und bedeutsam ist. So ist sie wirklichkeitsnah. Durch Spezialaufnahmen können gefahrvolle Darstellungssituationen für die Schauspieler vermieden werden, so daß sie sicher und freimütig auftreten können, und sie schaffen die Voraussetzung dafür, daß bei den Dreharbeiten sowohl Arbeitskräfte, Material und Finanzmittel eingespart als auch die künstlerischen Aussagen der Werke erhöht und die Produktionsfristen bedeutend verkürzt werden.

Bleibt die Entwicklung dieser Aufnahmetechnik aus, so ist es unmöglich, die reichen gestalterischen Möglichkeiten der Filmkunst gezielt auszunutzen und die Filmkunst den Belangen der Zeit und dem Bestreben des Volkes entsprechend auf ein höheres Niveau zu bringen.

Die volle Ausnutzung der Möglichkeiten, die Spezialaufnahmen bieten, verlangt von den Kameraleuten, zuerst Drehbuch und Regieanweisung gründlich zu studieren und auf dieser Grundlage die neuesten Erfahrungen aus dieser Aufnahmepraxis richtig anzuwenden. Einige vorhandene Methoden reichen nicht aus, um der Forderung nachzukommen, komplizierte und vielfältige Lebensverhältnisse wahrhaft und naturgetreu widerzuspiegeln und den erforderlichen künstlerischen Effekt zu erzielen. In den Kombinationstricks gibt es verschiedene Verfahren, und man muß sich gründlich überlegen, welches Verfahren am effektivsten zum Charakter eines Objektes paßt. Die Kameraleute müssen daher über die bisherigen Methoden der Spezialaufnahmen hinaus neue

ergründen und weitere Möglichkeiten und Perspektiven des Schaffens eröffnen.

Die Hauptaufgabe der Spezialaufnahme besteht auch darin, die gestalterische Wahrhaftigkeit zur Geltung zu bringen. Dieses Aufnahmeverfahren darf nicht einfach als eine Art Zauber angesehen werden, denn sie dient dem Zweck, das Leben wirklichkeitsnah zu entwerfen.

Solch eine wahrheitsgetreue Gestalt bei Spezialaufnahmen entsteht nur dann, wenn Kameraleute die technischen Forderungen und das Prinzip der realistischen Darstellung eng miteinander verknüpfen. Das Leben wird unrealistisch dargestellt, wenn diese Forderung ignoriert wird, so technisch perfekt es auch aufgenommen worden sein mag. Wenn man zum Beispiel irgendwelche Handlungen eines Menschen bedenkenlos zu schnell oder zu langsam aufnimmt, dann werden solche Bilder einen gewissen Effekt erzielen, der für die Bewegungen anderer Gegenstände notwendig ist, aber sie verlieren an Wahrhaftigkeit, weil die Handlungen der Figuren entstellt werden.

Die Kameraleute sind verpflichtet, den eigenständigen Standpunkt unbeirrbar zu vertreten und die Aufnahmetechnik auf der Grundlage der erreichten Erfolge, entsprechend dem Spezifikum und den Erfordernissen unserer Filmkunst weiterzuentwickeln. Dabei kommt es darauf an, den realen und künftigen Erfordernissen der Entwicklung unseres Films zu entsprechen und unaufhörlich die moderne Technik einzuführen, damit sie sich auf unsere Art und Weise weiterentwickelt. Der technische Fortschritt darf jedoch nicht darauf orientiert sein, Technik um der Technik willen zu ersinnen, ohne daß sie zur Produktionspraxis unserer revolutionären Filme paßt und anwendbar ist.

Ferner müssen wir die Aufnahmetechnik auf der Basis unserer eigenen Kraft, unseres Wissens, unserer Rohstoffe und unserer Materialien entwickeln. Sie kann schneller und qualitätsgerechter vorangebracht werden, wenn wir uns an das revolutionäre Prinzip, aus eigener Kraft zu schaffen, halten, wenn wir technische

Probleme auf der Grundlage der eigenständigen Industrie unserer eigenen Realität entsprechend aus eigener Kraft lösen.

Wenn wir bei der Massenproduktion von Filmwerken ausschließlich auf die Einfuhr der wichtigen technischen Ausrüstungen und Materialien angewiesen sind, können wir das Filmschaffen nicht normalisieren und die Filmindustrie auf kein sicheres Fundament stellen. Es gilt also, Tendenzen von Konservatismus, technischem Mystizismus und Kriechertum im Bereich der Aufnahmetechnik zu bekämpfen und den revolutionären Geist, aus eigener Kraft zu schaffen, zu fördern, um technische Fragen eigenständig zu lösen.

Im Interesse der Entwicklung der Aufnahmetechnik ist es falsch, nur auf die Technik anderer zu starren und sich selbst nichts zuzutrauen. Ebenso falsch ist es, vor der weltweiten technischen Entwicklung und ihren Erkenntnissen Augen und Türen zu verschließen. Auch hier gilt es, mit eigener Kraft und eigenen Ideen den technischen Fortschritt zu erreichen, auf dieser Grundlage die Erfahrungen anderer Länder kritisch zu verwerten und gemäß unserem Geschmack weiterzuentwickeln.

Eine von der Aufnahmetechnik losgelöste Filmgestaltung ist undenkbar. Die Kameraleute müssen einen hohen Ideen- und künstlerischen Gehalt mit bester Technik verbinden, damit unserer Filmkunst nicht nur in der ideologjsch-künstlerischen, sondern auch in der technischen Hinsicht der erste Rang gebührt.

EINSTELLUNGEN UND SZENERIE

„Nicht nur Gemälde, sondern auch andere Kunstwerke, unter anderem für den Film, die Bühne und die Industrieformgebung, ebenso die Plastik, die Stickerei und das Kunstgewerbe, sind auf dem Boden des Koreanischen und im Einklang mit den Emotionen und den Bestrebungen der Erbauer des Sozialismus noch weiter zu entwickeln.“ .

KIM IL SUNG

DAS TYPISCH KOREANISCHE MUSS ZUGRUNDE LIEGEN

Filme, die allgemein verständlich und beim Volk beliebt sind, bestehen aus Szenen, die so lebendig sind wie die Wirklichkeit. Diese werden durch die Aufnahme und mit Hilfe der Szenerie geschaffen. Die eindrucksvollen Gesichter von Figuren, die passenden Ausstattungen und die realistischen Straßen und dergleichen, die in den Filmen gezeigt werden, sind alle Schöpfungen der beim Film beschäftigten Szenenbildner.

Die Szenerie erfüllt die Aufgabe, mit Hilfe von verschiedenen Mitteln, wie Maske, Kostüm, Requisiten und Dekoration, die Eigenschaften der Figuren und die Zeit des Geschehens klar zu charakterisieren sowie verwickelte Lebensverhältnisse komplex darzustellen. Je nach dem Inhalt eines Filmes unterscheiden sich die

Szenerien. Hier finden Charaktere von Figuren sowie die Merkmale und das mannigfaltige gesellschaftliche Leben ihrer Zeit ihren Niederschlag, denn Dekorationen, Kostüme und Requisiten geben über die Charaktere der Figuren sowie das materielle und kuturelle Lebensniveau der betreffenden Zeit Auskunft. Die Szenerie stellt neben der Epoche, den Charakteren und Lebensverhältnissen auch mit Hilfe von plastischen Mitteln das Aussehen der Figuren und ihre Umwelt dar und schafft somit die Schönheit der Bilder.

Die Szenerie ist ein kräftiges gestalterisches Mittel, das den Menschen und sein Leben in seiner Gesamtheit plastisch hervorhebt, sie muß sich aber dem Ideengehalt, den künstlerischen Besonderheiten und den technischen Bedingungen unterordnen. Sie trägt aber zum Filmschaffen kaum bei, welch ein hervorragend malerisches Szenenbild sie auch schaffen mag, wenn sie die ideologisch-künstlerischen und die technischen Belange des Films ignoriert.

Die Szenerie muß der Form nach national und dem Inhalt nach sozialistisch sein. Nur so kann sie von großem Gedankengut geprägt sein, den Gefühlen und der Mentalität unseres Volkes und dem Charakter der revolutionären Filmkunst entsprechen, nur dann kann sie auf die Erhöhung des ideellen und künstlerischen Gehalts der Werke hinwirken.

Dem Filmszenenbild muß typisch Koreanisches zugrunde liegen, die besten Formen der nationalen Kunst sind zu verwerten.

Unser Volk lebt von alters her auf einem herrlichen Territorium, ist tapfer, klug und von unvergleichlich edlem Schönheitssinn erfüllt. Im Verlaufe seiner fünftausend Jahre alten Geschichte entwickelte es eine glänzende Nationalkultur und schuf dabei die schönen Formen der nationalen Kunst. Beispiele dafür sind die koreanischen Gemälde und andere hervorragende Formen der nationalen Kunst.

Das koreanische Gemälde ist eine herausragende Kunstform, die die Emotion unseres Volkes anspricht. Hier kommen die unserem Volk eigenen nationalen Merkmale, die sich im Verlaufe einer so langen Geschichte herausgebildet haben, klar zum Ausdruck.

Das typisch koreanische Gemälde, charakterisiert durch eine helle, treffende und einfache Pinselführung in weichen, zarten und klaren Farben, zeichnet sich dadurch aus, daß es mit einem einzigen Pinselstrich komplexe Gedanken, Gefühle und Handlungen in erstaunlicher Klarheit zum Ausdruck bringt, daß es vor allem die ursprünglichen Farben eines Gegenstandes betont und daß die Farben des gesamten Bildes eine harmonische Einheit bilden. Diese künstlerischen Merkmale des koreanischen Gemäldes sind nicht nur in der Malerei, sondern auch in allen Gattungen der bildenden Kunst, einschließlich der für den Film, zu fördern.

Die Filmgestaltung, die – angefangen von Masken bis hin zu Dekorationen – viele Gattungen umfaßt, erfordert aufgrund ihrer Komplexität dringender als die anderen Gattungen, daß man Koreanisches zur Grundlage nimmt. Hier sind neben dem koreanischen Gemälde die unserem Land eigenen besten Reichtümer an Kostümen, architektonischen kunstgewerblichen Gegenständen zu nutzen.

Unsere nationale, koreanische Tracht ist weltbekannt, weil sie schön und elegant aussieht, sie wirkt mit ihren eigenartigen Formen, Mustern und Farben sehr fein und bescheiden.

Der Baustil, der mit unserer herrlichen Landschaft harmoniert, die Dekorationskunst, die dieser Grazie Nachdruck gibt, und das Kunstgewerbe, das von der edlen seelischen Welt unseres Volkes und seiner präzisen Kunstfertigkeit in ihrer Gesamtheit zeugt, sind von dem nationalen Gemüt unseres Volkes ausgeprägt.

In den Szenerien sind verschiedene Formen unserer nationalen Kunst zu bewahren, wobei jedoch Altertümelei abgelehnt werden muß. Sie ist eine reaktionäre ideologische Strömung, die, losgelöst vom revolutionären Standpunkt der Arbeiterklasse und vom Streben und der Emotion der Erbauer des Sozialismus, im Bestreben zum Ausdruck kommt, das Vergangene bedenkenlos zu restaurieren.

Die filmische Szenerie hat das fortschrittliche Erbe der Vorfahren von dem rückständigen, das volksverbundene Erbe von dem volksfeindlichen klar abzugrenzen und diese kritisch zu übernehmen

sowie in Übereinstimmung mit den Belangen der revolutionären Epoche zu erneuern. Nur so entstehen Kunstwerke, die dem Charakter und der Mission der revolutionären Filmkunst entsprechen, nur so ist es möglich, die traditionellen Kunstformen unserer Nation gemäß dem modernen Schönheitsgefühl weiterzuentwickeln.

Diese Kunstformen sind im Einklang mit den Erfordernissen der Wirklichkeit zu übernehmen und zu fördern. Es sind Filme mit eigenen Ausrüstungen und Materialien zu schaffen, damit die Szenerien auf dem Boden des Koreanischen erstehen. Davon kann aber gar keine Rede sein, wenn mit Geräten und Materialien anderer Länder Bilder gemalt, Kostüme, Dekoration und Utensilien hergestellt werden, selbst wenn sie unsere Kunstformen nachahmen.

Unter den Kunstformen unserer Nation unterscheidet sich das koreanische Gemälde in der Maltechnik, hell und treffend, von der anderer Länder. Mehr noch, seine Farben sind eigenartig, das heißt hell, zart und weich, was in einem langen Geschichtsverlauf geschaffen wurde und einen typischen Farbensinn widerspiegelt, der das Schönheitsgefühl unseres Volkes anspricht. Hiernach entstanden Pigmente, die dem besonderen Farbensinn des koreanischen Gemäldes entsprechen. Daher gilt es, diese guten Besonderheiten der Farbstoffe, die sich mit dem koreanischen Gemälde im Prozeß einer langen Geschichte entwickelten, zu nutzen und zugleich neue Mittel zu erfinden, die den modernen Farbensinn der Menschen unserer Zeit befriedigen, um beim Schaffen von Werken aller Kunstgattungen, einschließlich der Szenerien für den Film, das Juche durchzusetzen.

Helle, weiche und zarte Farben, die den Geschmack und das Gemüt unseres Volkes gut ansprechen, können natürlich aus Farbstoffen anderer Länder erzeugt werden. Aber es erübrigt sich zu sagen, daß diese Farbstoffe in der Qualität nicht mit unseren eigenartigen zu vergleichen sind. Das koreanische Gemälde ist erst dann wahrhaft koreanisch, wenn es mit unseren Farbstoffen gemalt wird.

Das trifft nicht nur für den Farbstoff zu, sondern auch für Geräte und Materialien, die gemäß der Besonderheit der nationalen

bildenden Kunst auf unsere Art und Weise herzustellen sind. Das garantiert die Entwicklung unserer bildenden Kunst auf der Grundlage des Juche und ist für die Festigung des eigenen materiell-technischen Fundaments von großer Bedeutung.

Die Förderung der bildenden Kunst auf dem Boden des Koreanischen bedeutet nicht, die Kunstformen anderer Länder durchweg abzulehnen. Bei uns gibt es zur Zeit neben den traditionellen nationalen Kunstformen auch solche, die sich infolge des kulturellen Austausches mit anderen Ländern herausgeformt haben. So haben wir sowohl die uns eigenen Formen der bildenden Kunst, wie das koreanische Gemälde, als auch Ölgemälde und Grafik anderer Länder. Es ist unvermeidlich, daß es in einem Land verschiedene Kunstformen anderen Ursprungs gibt, die im Laufe der Entwicklung der Menschheitskultur entstanden sind. Wichtig ist nur, wie man sich zu diesen beiden künstlerischen Formenkomplexen verhält. Wir müssen uns auf alle Fälle danach orientieren, in der Hauptsache die traditionellen nationalen Formen der bildenden Kunst zu fördern und diejenigen anderer Länder, die dem Geschmack unseres Volkes entsprechen und verwertbar sind, kritisch zu übernehmen und zu unserem Eigentum zu machen.

Abzuweisen ist sowohl die Tendenz, unter Berufung auf diese oder jene Spezifika das Koreanische nicht als Fundament anzusehen und die Formen der bildenden Kunst anderer zu verabsolutieren, als auch die Art, die schöpferisch verwertbaren Formen nicht einzuführen, nur weil sie fremd sind. Die Durchsetzung unseres Prinzips in den filmischen Szenerien macht es also möglich, das Schwergewicht auf das Koreanische zu legen und dabei die Ölmalerei und andere Formen der Szenerie anderer Länder sowie deren Erfahrungen kritisch zu verwerten und so diese Kunstgattung zu fördern.

Damit die Szenerie des Films der Form nach national und dem Inhalt nach sozialistisch wird, muß sie Gestalten schaffen, die dem sozialistischen Inhalt des Werkes entsprechen.

Der Inhalt eines revolutionären Films ist sozialistisch, so daß der Inhalt der Szenerie solch eines Films ebenfalls sozialistisch sein muß. Der sozialistische Inhalt eines Films besteht darin, das

Überlebte zu beseitigen, das Neue zu gründen, die kapitalistische Gesellschaftsordnung abzuschaffen, die sozialistische Gesellschaft, die keine Ausbeutung und Unterdrückung mehr kennt, aufzubauen, die ganze Gesellschaft zu revolutionieren und nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umzugestalten.

In einem Film muß die Szenerie auf jeden Fall die im Streifen dargestellten Lebensverhältnisse zum Inhalt haben. Nicht zu den Figuren und ihrem Leben passende Masken, Kostüme und Requisiten wie auch Dekorationen und Gebrauchsgegenstände sind unbrauchbar.

Der Szenerie des Films obliegt es, die Figuren und ihr Leben, die im Werk dargestellt sind, von verschiedener Warte aus realistisch abzubilden. Masken, Kostüme und Requisiten, die die Arbeiterklasse und andere Werktätige gestalten sollen, müssen ihre schöne und edle geistige Welt lebendig zum Ausdruck bringen. Die Dekorationskunst soll den revolutionären Lebensstil und die revolutionäre Lebensweise der Menschen unserer Epoche wahrheitsgetreu widerspiegeln. Insbesondere muß die Dekorationskunst, die die sozialistische Wirklichkeit wiedergibt, den sozialistischen Inhalt unserer komfortablen, attraktiven, farbenfrohen und dauerhaften Bauwerke hervorheben.

Die Szenerie des Films kann nur dann volksverbunden und revolutionär werden, dem Lebensgefühl unseres Volkes entsprechen und in hohem Maße zur Erhöhung des ideologischen und künstlerischen Gehalts des Films beitragen, wenn sie auf dem Boden des Koreanischen fußend sozialistischen Inhalt hat.

DIE MASKENBILDNEREI IST EINE WICHTIGE KUNSTGATTUNG

Schauspieler stellen nicht nur die innere Welt der Figuren im Film oder auf der Bühne dar, sondern auch ihr Äußeres. Erst wenn

sie diese in Harmonie gebracht haben, können sie sagen, daß sie lebendige Menschengestalten geschaffen haben.

Die Maske ist eine Kunstgattung, die den Charakter der Figuren durch die Schauspieler gestaltet. Sie verleiht ihnen Plastizität. Diese Kunstgattung hat die Funktion, gemäß der charakteristischen Eigenart der Rollen das Aussehen der Schauspieler dem der Figuren anzugleichen, wozu an der äußeren Erscheinung der Schauspieler notwendige Veränderungen vorgenommen werden müssen. Die Maskenbildnerei ist deshalb eine besondere Kunstgattung, weil sie das Aussehen der Schauspieler und der Figuren einander angleicht und so neue Menschenbilder schafft.

Vergleicht man die Wiedergabe einer Figur mit reifem Obst, so kann man sagen, daß die Maske sein Äußeres und seine Farbe darstellt. Sie lassen den Geschmack dieses Obstes vermuten, und das Aussehen einer Figur hilft ihre geistige Welt zu erkennen.

Eine schlechte Maske verhindert es, den Charakter einer Figur eindrucksvoll zu zeigen, auch wenn deren innere Welt durch eine bewährte Darstellung gut zum Ausdruck gebracht worden sein mag. Eine Szene mit ungeschminkten Schauspielern kann kaum lebendige Figuren zeigen, denen das Publikum weder Vertrauen noch Sympathie entgegenbringt.

Schauspieler müssen sich auf der Grundlage ihres Aussehens dem Charakter ihrer Figuren entsprechend maskieren. Maskenbildner müssen die Physiognomie der Schauspieler gut kennen, damit sie von ihrem natürlichen Aussehen ausgehend die Figuren wirklichkeitsnah nachgestalten können.

Wenn man nur den Charakter einer Figur im Auge behält und das ursprüngliche Aussehen des betreffenden Schauspielers außer acht läßt, wird die so maskierte Gestaltung dem Darsteller kaum helfen, sondern sie wird nur Effekte haschen. Wenn man hingegen das natürliche Aussehen des Schauspielers beibehält, wird die Figur dem Schauspieler angepaßt, was die Darstellung eines wahren Charakters unmöglich macht. Die Maske kann erst dann als gelungen angesehen werden, wenn sie sowohl mit dem natürlichen Aussehen des Schauspielers als auch mit den charakteristischen

Merkmalen der Figur harmoniert.

Die Maske muß es dem Darsteller ermöglichen, den Charakter der Figur realistisch und feinfühlig zum Ausdruck zu bringen. Dazu ist es notwendig, die innere Welt der Figur äußerlich klar zu charakterisieren. Das Äußere und Innere stimmen nicht bei jedem überein, aber das Aussehen bringt die soziale Lage und den Lebenslauf einer Person zum Ausdruck. Das erfordert, das Aussehen einer Figur mit ihrer inneren Welt in Einklang zu bringen.

Bilden das Äußere und Innere der Figur ein harmonisches Ganzes, so kann der Darsteller tief in die Lebensverhältnisse seiner Figur eindringen und durch das Aussehen das Innere verdeutlichen. Wenn das Aussehen des Schauspielers dem Charakter der Figur nicht entspricht, ist er nicht imstande, sich in die Figur einzufühlen.

Wenn die Maske sich nur auf die ideologischen Merkmale der Figur stützt, weil der Darsteller der inneren Welt der Figur entsprechen muß, dann wirkt das alles einseitig und aufgesetzt. Für den Charakter der Figur ist zwar ihr Bewußtsein maßgebend, aber wenn man nur auf das Bewußtsein Wert legt und vielfältige individuelle Erscheinungen ignoriert, kann es dazu verleiten, daß man positive Rollen nur verschönert und negative ausschließlich häßlich maskiert.

Hat man den Charakter der Figur völlig verstanden, so kann man einen richtigen Plan für die Maske aufstellen. Der Maskenbildner muß bemüht sein, den Charakter der Figur allseitig und eingehend zu studieren, zu analysieren und ihn in die Maske umzusetzen. Wenn er es versäumt, individuelle Merkmale in aller Feinheit zum Ausdruck zu bringen, und zwar mit der Begründung, daß die wesentlichen Züge des Charakters zur Geltung kommen müssen, dann wird aus der Figur nur eine starre Larve. Das Schöpfertum des Maskenbildners besteht eben darin, wesentliche Merkmale des Charakters hervortreten zu lassen und sie mit den persönlichen Zügen in Einklang zu bringen.

Maßgeblich ist, das Gesicht zu schminken. Das ist von großer Bedeutung für die Charaktergestaltung der Figur. Die Gestik des Schauspielers spielt bei seinem Auftritt eine große Rolle, aber sie ist

mit der Wirkung der Mimik nicht zu vergleichen. Das Gesicht des Menschen drückt nicht nur seine Gedanken und Gefühle aus wie Freude, Trauer, Liebe und Haß, sondern auch seine komplizierte seelische Verfassung. Die Augen des Menschen bringen seine innere Welt konzentriert und scharf zum Ausdruck. Sie verraten sogar geheime Gedanken. Mitunter vermögen die Augen feine Gefühle und besondere seelische Zustände zum Ausdruck zu bringen. Man nennt deshalb aus gutem Grund die Augen den Spiegel der Seele.

Für den Film müssen die Gesichter, besonders die Augengegend, gut geschminkt sein, damit sie von der Kamera in verschiedenen Einstellungen aufgenommen werden können. In einer Szene, in der hauptsächlich das Gesicht des Darstellers zu sehen ist, bleibt der Hintergrund nur ein erklärendes Element. Hier ist auf das Gesicht Wert zu legen. Wenn es schlecht geschminkt ist, vermag es den Charakter nicht wahrhaft und fein darzustellen und kann die Gestaltung insgesamt verfälschen, weil in dieser Einstellung die Gesichtsform, der Sinn der Gedanken und Gefühle im Gesichtsausdruck klar zum Ausdruck kommen und die charakteristischen Merkmale der Figur hervortreten.

Das Gesicht darf keinesfalls bedenkenlos übertrieben geschminkt sein, weil daraus schließlich ein verschwommener und entstellter Charakter entstünde. Negative Rollen werden besonders stark übertrieben geschminkt, was oft zu Abweichungen führt. Manche Maskenbildner zeichnen Figuren der Grundbesitzer so lächerlich, daß die reaktionäre und unmenschliche Natur der feindlichen Klasse nicht klargemacht wird. Die innere Welt der negativen Rollen ist ebenfalls scharf zu erfassen und mit Hilfe der Schminke richtig zu malen.

Neben der Übertreibung ist auch eine grobe und plumpe Schminke des Gesichts zu vermeiden.

Vor langer Zeit wurde ein Bild gemalt, das einen Mann darstellte, der auf eine grüne Kiefer blickt. Dieses Bild galt bei jedem als berühmt. Ein Maler soll jedoch gesagt haben: „Wenn ein Mensch seinen Kopf hebt, bilden sich in seinem Nacken auf alle Fälle

Falten. Daß diese hier fehlen, ist ein großes Versehen."

Es ist also zu beherzigen, daß eine Gestalt insgesamt als falsch wahrgenommen wird, wenn bei der Schminke des Gesichts eines von zehn Erfordernissen versäumt oder wenn sie zu grob aufgelegt wird. Ein so großes Versehen wie in dem genannten „berühmten Bild" wird man unvermeidlich begehen, wenn man das Auflegen von Barten, Narben und Falten für einfach hält und leichtfertig erledigt.

Der Maskenbildner muß nicht nur geschickt, sondern auch ernsthaft auf das Schaffen eingestellt sein, das heißt, er muß sich, bevor er eine einzige Linie auf dem Gesicht zeichnet, zutiefst Gedanken machen über die Merkmale des Charakters und die gesamte Harmonie der Maske.

Für die Bildung des Charakters der Figur ist es sehr wichtig, vielfältige Verfahren der Maske anzuwenden.

In einem Film erscheinen gewöhnlich verschiedene Figuren, deren Klassenherkunft, Beruf, Alter, Hobby und Geschmack unterschiedlich sind. Unter ihnen sind sowohl historische Figuren, deren ursprüngliches Aussehen bewahrt sein muß, als auch Vertreter anderer Nationen und Leute, die auf einen langen Weg, von Kindheit an bis zum Lebensherbst, zurückschauen. Hier treten Schauspieler auf, die diese verschiedenen Figuren darstellen, Schauspieler, deren Schaffenskraft und natürliches Erscheinungsbild individuell ist. Es ist daher unmöglich, sich an eine Methode der Maskenbildung zu klammern, da der Maskenbildner mit verschiedenen Figuren und Schauspielern zu tun hat. Er muß es verstehen, in Übereinstimmung mit dem natürlichen Erscheinungsbild der Schauspieler und dem Charakter der Figuren entsprechende Schminkverfahren auszuwählen und ständig neue zu erfinden.

Manche wenden beim Maskieren ein- und dasselbe Verfahren an, machen so aus verschiedenen Figuren ähnliche Gestalten und achten nicht auf die Tendenz der Epoche, auf Hobby und Geschmack der Menschen. Das erweist sich als falsch. Das Aussehen der Menschen wandelt sich mit der Zeit und nimmt je

nach Emotion und Lebensgewohnheit einer Nation jeweils einen anderen Ausdruck an.

Will man eine Figur im Einklang mit den Belangen der Zeit und dem Schönheitsgefühl der Menschen gut maskieren, so muß man nicht nur über den Schauspieler und die darzustellende Figur im Bilde sein, sondern auch über die Zeitverhältnisse und über die Lebensweise der Nation. Je besser man all das versteht, um so fähiger ist man, eine passende Methode des Maskierens auszusuchen und neue zu schaffen. Man kann nur dann verschiedenen Figuren lebendige Individualität geben und die Zeitverhältnisse und das Leben wahrheitsgetreu veranschaulichen, wenn man jede Rolle auf neue Weise maskiert.

Die Maskenbildnerei muß auch die technischen Forderungen des Films befriedigen. Die Linse der Kamera beleuchtet sogar Details, die das menschliche Auge nicht wahrnehmen kann. Der Maskenbildner muß über dieses technische Spezifikum des Films gut informiert sein und bei der Maske dessen künstlerischen wie auch technischen Belangen entsprechen. Legt er nur auf die künstlerischen Belange Wert und unterschätzt die technischen, so kann er kaum realistisch gezeichnete Gestalten schaffen. Nur eine gut maskierte Figur, die den Zuschauer an den realen Menschen erinnert, wird lange in seinem Gedächtnis bleiben.

KOSTÜME UND REQUISITEN MÜSSEN DEN ZEITVERHÄLTNISSEN UND DEN CHARAKTEREN ENTSPRECHEN

Kostüme und andere Requisiten verdeutlichen die Charaktere der Menschen, die sie tragen und gebrauchen, ihr Zeitalter und das Gesellschaftsbild.

Stoffe, Formen, Muster und Farben von Kleidern lassen die Merkmale der Epoche und die Mentalität der Nation spüren. Die

Kostüme bringen auch die Lebenslage und Individualität der Menschen eindeutig zum Ausdruck. So wie sich alle Menschen voneinander unterscheiden, wechselt auch ihre Erscheinung.

Die Gegenstände, die sie in ihrem Alltag gebrauchen, spiegeln ihre Charaktere, Spuren ihres Lebenslaufes, ihr Zeitalter, ihre sozialökonomische Lage, ihr kulturelles Lebensniveau und die Merkmale der Nation wider.

Aufgrund dieser Besonderheiten sind die Filmkostüme und -requisiten ein unentbehrliches Darstellungsmittel zur ausgeprägten Veranschaulichung der Epoche und der Charaktere der Menschen.

Damit sie im Film effektiv angewandt werden können, ist das gestalterische Niveau der Szenerie zu erhöhen. Gelingt es ihr nicht, Kostüme und Requisiten zu schaffen, die die Charaktere von Figuren und das Zeitalter verkörpern, dann werden auch die Darstellungen der Schauspieler mißlingen.

Die Szenerie für den Film, die Kostüme und Requisiten schafft, ist eine spezifische Kunstgattung zur plastischen Wiedergabe der Charaktere von Figuren, die von Schauspielern dargestellt werden. Deshalb müssen die Szenenbildner die Kostüme und Requisiten so gestalten, daß man von ihrer äußeren Gestalt auf die Klassenlage und das geistige Antlitz der Individuen schließen kann.

Die Armen in der Ausbeutergesellschaft sind nicht in der Lage, sich Kleider aus guten Stoffen und teure Gegenstände anzuschaffen, während Grundbesitzer und Kapitalisten elegante Kleider und Luxuswaren haben. Diese Sachlage verpflichtet die Szenerie, mit Hilfe der Kostüme und Requisiten die Wirtschaftslage der Figuren und dadurch ihre Klassenlage richtig zum Ausdruck zu bringen.

Die Klassenlage und das ideologisch-geistige Antlitz der Gestalten treten in Formen, Mustern, Dekorationen und Farben von Kostümen und Requisiten hervor. Die Wirtschaftslage einer Figur, die sich in der Qualität ihrer Kostüme und Requisiten widerspiegelt, charakterisiert allgemein ihre Klassenlage, während ihr Hobby und Geschmack, die in Form, Muster, Dekoration und in Farbe ihrer Kleidung und Requisiten zum Ausdruck kommen, ihren Klassencharakter und ihr ideologisch-moralisches Antlitz konkret

und präzis verdeutlichen.

Arbeiter und Bauern in der Ausbeutergesellschaft können sich unmöglich in gute Stoffe kleiden und luxuriöse Gegenstände anschaffen wie die Reichen, aber ihre Kleider und Gegenstände sind zweckmäßig, besonders ihre Muster und Farben gedeckter und schlicht. Sie zeigen das schöne und gesunde seelische Antlitz der Werktätigen, während die Kleider und das andere Hab und Gut der Grundbesitzer und Kapitalisten mit ihren groben Formen, geschmacklosen Mustern, plumpen Farbtönen und Dekorationen den ausschweifenden und verkommenen geistigen Zustand der Ausbeuterklasse wirklichkeitsnah ausdrücken. Die Szenerie muß also großen Wert auf die Darstellung der wirtschaftlichen Lebenslage der Gestalten legen und zugleich darauf achten, ihre Hobbys und ihren Geschmack zu veranschaulichen.

Vor allem in Filmen, die die sozialistische Wirklichkeit widerspiegeln, muß man besondere Aufmerksamkeit auf die Kleider und Requisiten der positiven Filmgestalten richten. Auf das Publikum wirken nicht nur Reden und Handlungen der positiven Gestalten, sondern auch ihre Kostüme und Requisiten.

Sie müssen den Charakteren, den Forderungen der Zeit und dem neuen Schönheitssinn des Volkes entsprechen und eine Verallgemeinerung verdienen. Dafür ist sowohl die Tendenz der Altertümelei, die sich im Beharren auf dem Überlebten zeigt, als auch der Modernismus, die Übernahme der westlichen Lebensweise, zu verhüten. Man muß gute Tradition unserer Nation richtig wahren und gleichzeitig den neuen Erfordernissen des Zeitalters Rechnung tragen. Auf diesem Wege sind neue Kostüme und Requisiten zu schaffen, die zum Leben unserer Werktätigen, zu ihren Charakteren und zur sozialistischen Lebensweise passen.

Kleider und Requisiten müssen je nach Charakter der Figur individuell geprägt sein. Auch Menschen gleicher Klassenherkunft, die Gleiches anstreben, kleiden sich verschieden und gebrauchen je nach Geschmack unterschiedliche Dinge. Die Szenerie vermag den Charakter von Gestalten lebendig zu zeigen und ihre individuellen Unterschiede klarzumachen, wenn sie die Eigenart der Kostüme

und Requisiten bewahrt.

Die Szenenbildner müssen die Individualität der Gestalten gründlich kennenlernen und sorgfältig ihre Hobbys, ihren Geschmack und ihre Ausdrucksform beobachten. Auf dieser Grundlage müssen sie dafür sorgen, daß individuelle Merkmale in Kostümen und Requisiten der Figuren realistisch zum Ausdruck kommen. Unzulässig ist dabei die Praxis, unter dem Vorwand der Bewahrung der Individualität eigenmächtig diese und jene Formen einzuführen, die mit den typischen Merkmalen bestimmter Klassen und Schichten nichts gemein haben. Die Individualität von Figuren läßt sich erst naturgetreu charakterisieren, wenn diverse Besonderheiten von Kostümen und Requisiten, ob groß oder klein, zueinander passen und sich in guter Harmonie auf die Klärung der Individualität einer Gestalt konzentrieren.

Kostüme und Requisiten können erst dann zu einem anschaulichen Darstellungsmittel für die Typisierung des Charakters einer Gestalt werden, ‚wenn sie ihre Epoche und die Merkmale ihrer Nation echt beleben.

Der Mensch kann niemals losgelöst von Zeitverhältnissen und Nation existieren, weil er ein gesellschaftliches Wesen ist. Er lebt im Rahmen einer bestimmten Epoche und Nation, verkörpert in diesem Prozeß ihre Merkmale, die sich dann in seinem Charakter verankern und in seinen Worten und Taten oder in seiner Ausstattung und seinem Gebrauch von Gegenständen ausdrücken.

Unsere Menschen hatten unter der Kolonialherrschaft des japanischen Imperialismus nichts Ordentliches zum Anziehen. Heute leben sie jedoch als Herr des Landes in Wohlstand und brauchen niemanden zu beneiden.

Kostüme und Requisiten stehen in enger Beziehung zu ihrer Epoche, ebenso wie ein Mensch zu seiner Epoche gehört. Der Charakter der Figuren kann nicht losgelöst von Kostümen und Requisiten betrachtet werden. Die Filmarchitekten müssen diese Zusammenhänge des Lebens aufmerksam verfolgen, historische Spuren, die sich in Kostümen und Requisiten ausdrücken, finden und so Gestalten schaffen, die diese Spuren klar wiedergeben. Nur

so können Charaktere der Gestalten als lebenswahrer Typ der Epoche hervortreten.

Niemals dürfen sie, angeblich um Spuren der Epoche bewahren zu wollen, Kleidung und Requisit einförmig darstellen. Sie müssen ein scharfes Auge haben, das fähig ist, die wesentlichsten Spuren einer Epoche zu erkennen, die in Kleidern und Gegenständen zum Ausdruck kommen, sowie die Fähigkeit zur Verallgemeinerung besitzen, um mit einer Spur die ganze Epoche zu charakterisieren.

In Kostümen und Requisiten werden ebenfalls Spuren des Lebens einer Nation ausgeprägt. Schon alltägliche Kleidungsstücke in der typischen nationalen Tracht und Gegenstände des täglichen Gebrauchs des betreffenden Landes, die in einem langen Geschichtsprozeß verankert sind, lassen die nationalen Merkmale der damaligen Zeit erfüllbar werden. Ein Beispiel dafür ist, daß die Anzüge und Taschen der Koreaner und Europäer einen verschiedenen Schnitt haben. Bekleidung und Gegenstände einer jeden Nation weisen Merkmale auf, die in den Naturbedingungen, Gebräuchen und Sitten und dem wirtschaftlichen Leben begründet sind und ein harmonisches Ganzes bilden, das das nationale Kolorit ausdrückt.

Die Wahrung nationaler Merkmale von Kostümen und Requisiten setzt voraus, das Prinzip der Historie wie auch das des Zeitgenössischen zu vertreten. Nationale Spezifika ändern und entwickeln sich auch ständig mit der Gesellschaftsordnung und den Lebensverhältnissen des Volkes, und Kostüme und Requisiten können erst dann wirklichkeitsgetreu wirken, wenn sie die Merkmale der Zeit, in der die Gestalten lebten, genau wiedergeben. Es ist unmöglich, den Kostümen und Requisiten in Werken, die die Lebensverhältnisse der Vergangenheit schildern, die neuen Merkmale unserer Epoche zu verleihen. Undenkbar ist es ebenfalls, den Kostümen und Requisiten in den Werken, die die sozialistische Realität zum Thema haben, Spuren der Vergangenheit zu geben. Nationale Besonderheiten, die sich in den Charakteren von Gestalten verkörpern, müssen in der Gestaltung von Kostümen und Requisiten ihren historisch konkreten Ausdruck finden.

Sie müssen nicht nur dem Charakter der Figuren und dem Zeitalter entsprechen, sondern auch dem Körperbau der Schauspieler, weil diese die Figuren damit darstellen sollen.

Ein Kleid, das dem Schauspieler gut paßt, kann sein Aussehen hervorheben und sogar seine körperlichen Schwächen verschleiern. Auch im Alltag wird die Persönlichkeit hervorgehoben, wenn man ein gut sitzendes Kleidungsstück trägt. Das Sprichwort „Kleider machen Leute“ kommt auch daher.

Auch im Film muß das Kostüm die Persönlichkeit der Darsteller unterstreichen. Die Kostümbildnerei muß zum Gesicht und Körperbau der Schauspieler passende Kleidung entwerfen, damit sie ihren Charakter konkreter zum Ausdruck bringen können.

Daß Kostüme zum Körperbau der Darsteller passen und ihr Aussehen hervorheben müssen, bedeutet aber nicht, ihren Charakter außer acht zu lassen. Das Gewand kann einem Darsteller noch so gut stehen, die Gestalt wird dem Publikum schon beim ersten Anblick zuwider sein, wenn ihr menschlicher Charakter nicht hervortritt. Die Kostüme dienen dem Ziel, den Charakter einer Gestalt wirklichkeitsnah darzustellen. Sie müssen also sowohl zum Charakter als auch zum Körperbau des Darstellers passen.

Kostüme und Requisiten müssen nicht nur das Aussehen einer Gestalt, sondern auch die Bildhaftigkeit der Szenen hervorheben.

Die Szenenbildner dürfen weder nur Spezifika der Epoche, des Charakters und der Lebensverhältnisse der Nation beachten und dabei die Bildhaftigkeit von Kostümen und Requisiten unterschätzen, noch die Bildhaftigkeit als wichtigste Angelegenheit betrachten und sich über die Grunderfordernisse der Typisierung hinwegsetzen. Wenn sie lediglich an den Eindruck der Bilder denken und Formen, Muster und Farben nur in diesem Sinne nutzen, werden sie Inhalt und Form voneinander trennen und die Bedeutung des Inhalts schwächen. Dann dienen Kostüme und Requisiten nur als Zierat. Ihre plastische Schönheit wird nur durch Proportionalität in der Form, durch Harmonie in Muster und Farben ausgedrückt. Sie kann aber erst dann von Bedeutung sein, wenn sie dem Zeitalter und Charakter entspricht.

Im Film müssen nicht nur die Kostüme und Requisiten einzelner Gestalten, sondern aller Figuren miteinander gut im Einklang stehen. Selbst wenn sie alle für sich schön geformt und gefärbt sind, können sie die komplexe Schönheit der Bilder zerstören, wenn sie besonders auffallen und so nicht zu anderen Gestalten passen.

Die gesamte gestalterische Harmonie von Kostümen und Requisiten im Film wird dann erreicht, wenn sie die charakteristischen Merkmale der Figuren lebendig zeigen und diese miteinander harmonieren. Harmonie heißt eigentlich, daß verschiedenartige Dinge zueinander gut passen. Werden nur ähnliche Dinge zusammengestellt, so ist es unmöglich, ein harmonisches Ganzes zu erreichen, ist eine gestalterische Einförmigkeit unvermeidlich und das Hervorheben der Individualität der Gestalten kaum möglich. Also sind Kostüme und Requisiten so anzufertigen, daß sie sich je nach dem Charakter der Gestalten voneinander unterscheiden und trotzdem gut zueinander passen.

Sie können den Charakter der Gestalten zur Geltung bringen und dabei die Anschaulichkeit der Bilder verbessern, wenn sie auch mit den Farben der Maske, der Ausstattung und der Natur gut harmonieren. Paßt das Kostüm nicht zur Maske, so macht es auf das Publikum den Eindruck, als bestünde eine Disharmonie zwischen ihm und dem Charakter der betreffenden Gestalt, weil diese fremde Kleider anzuhaben scheint. Dann wird das Publikum selbst einer gelungenen Darstellung des Schauspielers keinen Glauben schenken. Passen Kostüm und Requisiten gut zu den Farbtönen einer Maske, dann wird das Publikum auf der Bildwand lebendige Menschen sehen und von ihnen beeindruckt sein.

Kostüme und Requisiten dürfen weder auffallend mit Dekorationen und Naturbedingungen disharmonieren noch darin schwer erkennbar sein. Wie sie mit den Elementen, die die Lebensverhältnisse darstellen, in Harmonie gebracht werden, ist eine Frage, die mit der Hauptforderung der Typisierung zusammenhängt, also eine Frage, von welchem Prinzip aus und auf welchem Wege die Wechselbeziehungen zwischen Umwelt und

Charakter bei der Gestaltung zu bewältigen sind. Diese Frage muß sorgfältig gelöst werden.

Die Szenenbildner haben all diese Aufgaben der Gestaltung von Kostümen und Requisiten gut zu erfüllen, weil ihre Ergebnisse sich im Schaffen der Schauspieler niederschlagen. Die Szenenbildner sind vor allem dafür verantwortlich, daß Kostüme und Requisiten ein wirksames Mittel zur lebensnahen Darstellung des Charakters einer Gestalt werden, damit sie nicht bloße Dekoration bleiben. Sie müssen sich stets den Charakter der Gestalten vor Augen führen und sich gründlich Gedanken über ihn machen, bevor sie den ersten Strich ziehen und einen Punkt setzen. Intensives Nachdenken und Forschen ermöglicht es, realistische und lebendige Gestalten in der Szenerie zu schaffen, die Zeitalter und Charaktere in aller Klarheit vor Augen führen.

DIE KULISSEN MÜSSEN DEN ZEITGESCHMACK ANSPRECHEN

Dekorationsstücke sind Hauptmittel zur Darstellung von Zeitalter und Lebensverhältnissen der Gestalten, während Maske, Kostüm und Requisiten Hauptmittel zur plastischen Gestaltung von Charakteren sind.

Lebensverhältnisse im Film werden mit Hilfe der Szenerie auf der Bildwand veranschaulicht. Diese Kunst hat die Aufgabe, Naturbedingungen und soziale Verhältnisse, die die Lebensumstände ausmachen, in einem Bild zu fassen und zugleich die soziale Stellung, die Klassenlage und wirtschaftliche Situation, das kulturelle Bildungsniveau, die Gebräuche, Gedanken und Gefühle der Gestalten auszudrücken.

Diese Kunstgattung hat Wert darauf zu legen, das Leben und die Charaktere richtig wiederzugeben, denn sie schafft die Lebensumstände der Gestalten.

Es gibt jedoch mitunter Filme, die diesen prinzipiellen künstlerischen Forderungen nicht nachkommen. Einst wurde einmal ein Film vorgeführt, in dem die Wohnung eines Musikers, der unter der Herrschaft des japanischen Imperialismus unmenschlich behandelt und verachtet wurde, in ihrer Einrichtung seiner Lebenslage nicht entsprach. In seinem Zimmer hingen teure Handarbeiten und ein großer Spiegel, wie sie damals nur zum Lebensniveau der Wohlhabenden paßten.

Wohnhäuser von Werktätigen können nicht denen der Kapitalisten und Grundherren gleichen. Die Häuser der Werktätigen können aber auch nicht eintönig, unabhängig von Zeitalter und Gesellschaftsordnung, gebaut sein. Dekorationsstücke, die Charaktere, Lebenslage und Zeitbild nicht eindeutig zum Ausdruck bringen, sind ungeeignet, die Lebensverhältnisse wirklichkeitsnah widerzuspiegeln.

Die Szenerie muß vor allem dazu dienen, Zeitalter und Lebensumstände lebendig und realistisch darzustellen. Baustil, Hausrat und Zierde ändern und entwickeln sich, so wie sich die Charaktere der Menschen mit der Epoche und dem Leben wandeln.

Wohnhäuser, Hausrat und Zierde von heute sind anders als in der Vergangenheit. Das Bauwesen unseres Zeitalters entwickelt sich in der Richtung, daß sich der sozialistische Inhalt und die nationale Form eng miteinander verknüpfen. Hausrat und Zier werden so hergestellt, daß sie zur sozialistischen Lebensweise passen. Das bedeutet, daß die Szenerie für den Film zum Zeitalter und Leben passen muß.

Dekorationsstücke müssen typisch für das Zeitalter und das Leben sein.

Sie dürfen nicht naturalistisch genau so eingesetzt werden, wie sie eben sind, weil sie dem Zeitgeschmack entsprechen sollen. Solch ein mechanisches Vorgehen in der Dekorationskunst macht es unmöglich, die Lebensumstände zu typisieren, die Merkmale der Epoche und die Einstellung der Figuren zum Leben glaubhaft darzustellen. Hier führt die naturalistische Tendenz zur ideologischen Verschwommenheit und zur Schwächung der

überzeugenden und erzieherischen Funktion des Themas.

Formen und Farbtöne von Dekorationsstücken mit den real existierenden Dingen in Übereinstimmung zu bringen ist die elementarste Forderung der Szenerie. Sie muß nicht nur einfach das äußere Erscheinungsbild von Häusern und Hausrat wiedergeben, sondern darüber hinaus die wesentlichsten Spezifika des Zeitalters und der Gesellschaftsordnung, die sich in ihnen widerspiegeln, hervortreten lassen, damit ihre einzelnen Dekorationen typisch sind. Nur dann werden sie einen realistischen und tiefen Eindruck auf das Publikum machen, das über das Zeitalter, das im Werk dargestellt wird, genau ins Bild gesetzt wird.

Dekoration und Utensilien dürfen nicht übertrieben werden, um wesentliche Merkmale des Lebens betont und scharf darzustellen. Das würde zur verzerrten Verherrlichung und Schönfärberei des Lebens führen, so daß die Filmgestaltung ihre Wahrhaftigkeit und Lebendigkeit verliert.

Die Szenerie darf so etwas nicht dulden und das Leben nicht simplifizieren. Lebensfremde Dekorationsstücke würden das Leben entstellen und ihren Kunstwert einbüßen.

Die Szenenbildner müssen in ihrem Schaffen mögliche Abweichungen vermeiden und die Dekorationsstücke mit der Epoche und der Gesellschaftsordnung in Einklang bringen, damit die Lebensumstände der Figuren dem Publikum wirklich glaubhaft gemacht und von ihm richtig verstanden werden.

In den Dekorationsstücken müssen Epoche und Charaktere der darin lebenden Gestalten klar zum Ausdruck kommen.

Jeder Mensch lebt in den gesellschaftlichen Verhältnissen eines bestimmten historischen Zeitalters, er wird von der Umwelt beeinflußt und gestaltet sie zugleich nach seinem Vorbild und seinen Interessen um. Die Lebensumstände spiegeln also die Eigenschaften der Menschen naturgetreu wider. Das wird daraus deutlich, daß sich die Menschen ihre besonderen Lebensumstände schaffen, obwohl sie in ein- und derselben Epoche und Gesellschaftsordnung leben.

Auch in unserer Gesellschaft richtet sich jeder seine Wohnung

individuell ein. Manche Familien pflegen dort Zierfische zu züchten und Blumentöpfe aufzustellen, während andere Freude daran finden, Bilder und Handarbeiten aufzuhängen. Jeder gestaltet seinen Wohnraum auf besondere Art, also nach seinem Hobby und Geschmack.

Die Szenenbildner müssen die Dekoration so gestalten, daß die Lebensumstände stets zu den charakteristischen Merkmalen der Gestalten passen. Wenn Dekorationsstücke und Utensilien lediglich Spezifika der Epoche und der Gesellschaftsordnung hervorheben und Charaktermerkmale der Figuren, die darin leben, vernachlässigen, dann sind Lebensumstände und Charaktere der Gestalten kaum glaubhaft.

Lebensumstände, die in Kunstwerken geschildert werden, sind für die Charaktergestaltung notwendig und ihr unterzuordnen. Erst dann sind sie von Bedeutung. Kein Dekorationsstück im Film darf nur Zierde sein, wenn es mit den Charakteren der Gestalten nichts gemein hat.

Alle noch so kleinen Dekorationsstücke im Film müssen unlösbar mit dem Leben der Gestalten verbunden sein, denn sie stehen in enger Beziehung zu ihrem Charakter. Mehr noch, die einzelnen Dekorationsstücke müssen auch die Spezifika der Figuren ausdrücken und auch dabei den charakteristischen Merkmalen entsprechen. Nur solche Stücke, die mit dem Schicksal der Gestalten in engem Zusammenhang stehen, können große Wirkung darauf haben, daß die Charaktere deutlich zum Ausdruck kommen.

Dekorationsstücke müssen auf der Grundlage der Lebensbedürfnisse der Gestalten entworfen werden und zur Darstellung ihrer Charaktere dienen, sie können jedoch, wenn man das Schwergewicht nur auf diese Seite legt, die Merkmale von Epoche und Gesellschaftsordnung nicht klar wiedergibt, das Leben nicht echt veranschaulichen und die Lebensumstände nicht typisch machen.

Beim Schaffen dieser Stücke sollten die Szenenbildner die Lebensumstände oder Charaktere weder verabsolutieren noch geringschätzen, sondern sie miteinander in Einklang bringen. Wenn

in einem Bild diese beiden Forderungen erfüllt sind, kann die Dekoration ein bedeutsames Darstellungsmittel zur Typisierung von Lebensumständen und Charakteren werden.

Damit die Dekoration Merkmale des Zeitalters und der Charaktere klar umreißen kann, muß man es verstehen, in der betreffenden Szene typische Lebensumstände zu schaffen und Hauptobjekte für die Darstellung des Charakters der Gestalten hervorzuheben und nebensächliche Elemente zu streichen. Komplizierte und diffuse Bilder sind meist darauf zurückzuführen, daß diese und jene Requisiten unüberlegt und überflüssig eingesetzt werden.

Die Dekorateure müssen Lebensumstände plastisch gestalten, da nur die typischen Lebensumstände im Film Bedeutung haben können. Wohnungen und Haushaltsgeräte der Gestalten können, selbst wenn sie dem Zeitgeschmack entsprechen, beim ersten Anblick nur dann ins Auge fallen, wenn sie plastisch und anschaulich wirken.

Die Anschaulichkeit der Lebensumstände erfordert vor allem, die plastische Wirkung der einzelnen Teile von Dekorationsstücken, Utensilien und Zierat zu gewährleisten. Hierbei sollen die Dekorateure auf Formen und Farbtöne der Dekorationsstücke achten und die Bildhaftigkeit so gestalten, wie es das Leben verlangt.

Beim Bau von Wohnhäusern und bei der Herstellung von Hausrat verbindet man den praktischen Wert mit dem ästhetischen. Demnach muß die gesamte Dekoration sowohl den praktischen als auch den ästhetischen Belangen gerecht werden.

Der Dekorationsbildnerei obliegt es, sowohl die einzelnen Teile der Lebensumstände als auch das gesamte Bild miteinander in Harmonie zu bringen. Es kann kaum als kunstfertig bezeichnet werden, wenn die eine Seite von beiden tot und die andere lebendig ist. Eine Anschaulichkeit des gesamten Bildes wäre nicht denkbar, wenn die einzelnen Teile der Dekoration kein harmonisches Ganzes darstellten, wenn sie auch noch so schön sind. Diese Schönheit einzelner Teile hat erst Wert, wenn die Anschaulichkeit des Bildes

insgesamt bewahrt wird.

Selbst eine gut ausgeführte Dekoration kann nicht als gelungen betrachtet werden, wenn Haushaltsgeräte und Zierat nicht angemessen sind. Formell ausgeprägte Utensilien und angeblich eindrucksvolle Dekorationsstücke werden schließlich nur die Wahrhaftigkeit des Bildes schmälern, wenn sie mit den Lebensumständen nicht im Einklang stehen.

Damit ein Bild plastisch wirkt, muß man auf eine gute Perspektive beim Ausstatten der Dekorationsstücke und somit ihre Stellung zueinander sichern, sonst ist ein harmonisches Bild nicht möglich, so plastisch es auch sein mag. Es sind nicht nur Dekorationsstücke und Utensilien in Übereinstimmung zu bringen, sondern auch alle Formen, Farben, Muster und Zierde aller Dekorationsstücke, die zur Gestaltung der Lebensumstände dienen.

Eine der Grundbedingungen für eine wahrheitsgetreue Darstellung der Lebensverhältnisse ist es, die technischen Forderungen der Filmkunst in bezug auf die Dekoration richtig zu erfüllen. Im Rahmen der Dekorationskunst sind viele komplizierte Forderungen wie Raumkomposition durch den Regisseur, Wechsel der Kameras und freie Bewegungen der Schauspieler auf komplexe Weise zu lösen. Wie plastisch die Dekorationsstücke auch gestaltet sein mögen, Schauspieler und Kameraleute werden ihr gestalterisches Vorhaben kaum erfüllen können, wenn sie in ihrer Bewegungsfreiheit behindert werden.

Kameras geben die Form eines Objektes, aber auch seine Qualität realistisch wieder. Dekoration und Utensilien müssen deshalb naturgetreu sein, sonst wird das Bild insgesamt unglaubhaft.

Lebensumstände sind erst dann glaubwürdig, und es erwachsen daraus erst dann lebendige Menschengestalten, wenn alle Dekorationsstücke so eingesetzt werden, daß sie mit dem Zeitalter und dem Charakter der Figuren und mit den Spezifika des Films im Einklang stehen.

SZENE UND MUSIK

„Die Filme müssen von Musik und Liedern untermalt sein.

Anderenfalls können sie ihrer Rolle nicht entsprechen, da sie leer wirken und sich kaum von einem Drama unterscheiden würden, in dem es nur Dialoge gibt. In den Filmen müssen schöne Lieder vorkommen, damit sie als gute Streifen wirklich das Herz der Zuschauer rühren.“

KIM IL SUNG

FILME OHNE MUSIK SIND KEINE FILME

Wenn ein Film dem Publikum gefallen soll, dann muß er durch einen sinn- und inhaltsreichen Stoff und durch gute Musik und Lieder gekennzeichnet sein.

Filme ohne Musik und Lieder sind keine Filme.

Die musikalische Untermalung von Filmen ist eine überaus natürliche Sache sowohl hinsichtlich der Forderungen des Lebens als auch der Spezifik des Films.

Die Musik ist hervorgegangen aus dem Prozeß der Veränderung der Natur und der Umgestaltung der Gesellschaft durch die Menschen. Sie ist eine aus dem Leben entwickelte und dem Volk besonders nahestehende Kunstgattung. Jede Kunst entspringt dem Leben, aber für Musik und Tanz trifft das in besonderem Maße zu. Ihre Entstehung und Aufführung steht in direkter Verbindung zum

Arbeitsprozeß, wodurch sie enger als jede andere Kunstgattung mit dem Leben verknüpft ist.

Wo es Leben gibt, da gibt es naturgemäß auch Musik und Lieder. Besonders in unserer sozialistischen Gesellschaft, wo das Volk Herr des Landes ist, wird die Arbeit zur Freude des Schaffens und das Leben zu schönen Liedern. Überall in unserem Lande, wohin man den Fuß auch setzt, erschallen dort, wo die Werktätigen arbeiten und leben, laute Kampf- und Revolutionslieder. Die seit alters her ungewöhnliche Begeisterung für Lieder und Tänze ist ein beredter Ausdruck der historisch ausgeprägten nationalen Besonderheiten unseres Volkes und eine Widerspiegelung seines edlen künstlerischen Strebens.

Wenn man Filme entsprechend den nationalen Emotionen und dem Geschmack unseres Volkes schaffen will, muß man dementsprechend viele gute Lieder einflechten, die von den Volksmassen gern gesungen werden. Musik- und liederlose Filme sind nicht interessant, da das Leben trocken und eintönig ist, solche Filme würden daher keinen Beifall von den Zuschauern ernten.

Gute Lieder und Musikstücke wirken sich auch stark auf die Erhöhung des Ideengehaltes und der künstlerischen Qualität des Films aus.

Die Musik zeigt die innere Welt und Lebenserfahrung eines Menschen, sie ist eine edle Kunst, die dem menschlichen Leben heiße Leidenschaft, reiche Gefühle und pulsierende Lebensgeister verleiht. Die Musik im Film regt das Leben emotional tatkräftiger an und trägt somit zur Erhöhung des ideologischen und künstlerischen Wertes des jeweiligen Werkes bei.

Zwar können die Menschen den ideologischen Inhalt des Films auch durch Bilder erkennen, sie begreifen ihn aber mit tieferem Eindruck und Gemüt, wenn sie mit Musik untermalt werden, weil das Lebensgefühl reicher und das Kunstinteresse größer wird. Deshalb erwecken musik- und liederlose Filme den Eindruck, als ob sie nur ein Schauspiel wären.

Durch eine hervorragende Filmmusik wird das Werk von flammender Leidenschaft und Emotion erfüllt, und auch dessen

ideologischer Inhalt wird stärker belebt.

Gute Lieder und Musik frischen die Ideen und Gemütsbewegungen der Filmgestalten auf und schildern anschaulicher den Entwicklungsprozeß ihrer Charaktere.

In der Szenerie des Spielfilms „Ein Meer von Blut“, in der die Mutter aus qualvoller Gefängnishaft heimkehrt, wechseln die Gestalten kein Wort, und es gibt auch keine besonders aktionsbetonten Handlungen, aber durch das Lied „Unentwegt und redlich das rote Herz bewahren“, das in dieser Szene gesungen wird, spüren die Zuschauer mit warmen Herzen die große Treue der Mutter zur Revolution.

Die Filmmusik spielt auch bei der Aufdeckung des Wesens der Epoche, der gesellschaftlichen Ordnung und der nationalen Besonderheiten eine große Rolle. Im Film stellt der Szenenbildner zwar die sozialhistorische Umwelt genau im Detail dar. Aber bei der emotionellen, kurzen und treffenden Enthüllung des Wesens der Epoche und gesellschaftlichen Ordnung und bei der Rührung der Herzen der Menschen steht er hinter der Musik zurück.

Mit bereits populär gewordenen Musikstücken kann man den Charakter der Epoche, der gesellschaftlichen Ordnung und das Dasein der Gestalten im Film lebendig werden lassen. Wenn in den Szenen, in denen das Leben während des bewaffneten antijapanischen Kampfes und während des Vaterländischen Befreiungskrieges gezeigt wird, Lieder vorkommen, die zu jener Zeit vom Volke gern gesungen wurden, dann versetzen sich die Zuschauer lebendig in das damalige Leben zurück, und sie denken über vieles nach.

Eine gute Filmmusik ist auch für die breite Vermittlung von Musik unter den Massen von großer Bedeutung. Die besten Lieder eines Filmes werden von unseren Bürgern oft gesungen, und mit diesen Liedern leben, arbeiten und kämpfen sie wie die Helden der Filme.

In unseren Filmen müssen möglichst viele Musikstücke und Lieder zur Anwendung kommen. Das ist gut, heißt aber nicht, daß man aufs Geratewohl aufnimmt, was dem Inhalt des Films und

dessen szenischen Anforderungen widerspricht und nicht gelungen ist. Ein Musikstück, das kein klares Thema hat, kein deutliches Ziel besingt und nicht zum Leben der Szenen paßt, dient nicht der Erhöhung des ideologischen und künstlerischen Wertes des Films.

Unsere Filme müssen durch kämpferische und revolutionäre, durch schöne, edle und volksverbundene Musik untermalt werden, die den Erfordernissen der Epoche und dem Bestreben des Volkes entspricht, die Menschen von der vollen Wahrheit des Lebens überzeugt und sie somit zum tatkräftigen Aufbau eines neuen Lebens aufruft. Man kann erst dann von einer wahren Filmmusik sprechen, wenn Lieder erklingen, in denen die schönen Bestrebungen und Lebensgefühle des Volkes tief und reich zum Ausdruck kommen, die von jedem leicht verstanden und gern gesungen werden.

Im Film dürfen keinesfalls solche Lieder gespielt werden, die das vom Kampf und Fortschritt pulsierende Leben in eine gemütliche Atmosphäre verführen, sondern es müssen solche eingesetzt werden, die vom Kampfgeist, das Alte und Reaktionäre hinwegzufegen, und vom revolutionären Elan geprägt sind, im Kampf das Neue und Edle zu verteidigen.

Zweifellos darf man in der Filmmusik das Emotionelle nicht gänzlich außer acht lassen und nur das Kämpferische herausstellen. Das Lyrische in der Musik muß aber aus der inneren Welt unseres Volkes kommen, das sich durch hohen revolutionären Enthusiasmus und edle Emotionen auszeichnet, und auch das Kämpferische darf nicht nur durch trockene und leere Geschrei, sondern es muß durch erhabene Ideen und schöne Gefühle unterstützt werden. Erst dann kann die Filmmusik zur wirkungsvollen Kunst werden, die die Menschen zum sinnerfüllten Leben und Kampf aufruft.

Damit die Filmmusik wirklich den ideologischen und künstlerischen Wert erhöht und die Volksmassen zur schöpferischen Arbeit und zu Neuerungen anspornt, müssen die Komponisten Bahnbrecher der Epoche und flammende Revolutionäre werden. Eine realistische und wirksame

Musikgestaltung entspringt dem hohen Bewußtsein, dem Elan und den reichen Emotionen des Komponisten. Ein Komponist, der ohne Begeisterung für die Epoche und ohne leidenschaftliche Liebe zu den Menschen und zum Leben den Charakter und das Leben des Helden nur formal versteht, vermag er sich von der Musik nur eine sehr allgemeine Vorstellung zu machen. Nur solch ein Komponist, der mit Leidenschaft und erhabenen Gefühlen die Menschen gründlich kennt, kann eine wirkungsvolle Musik schaffen, die die Herzen von vielen Millionen Menschen rührt und die von ihnen gern gespielt wird.

Nur hervorragende Filmmusik, die die Saiten in den Herzen der Volksmassen zum Klingen bringt, kann den Film und die Massen eng miteinander verbinden und wird von den Menschen gern gesungen. Mitreißende Lieder lassen die Filmszenen länger in den Herzen der Menschen leben.

NUR WAS ANGENEHM ZU HÖREN IST UND DEN EINDRUCK DABEI VERTIEFT, IST EIN MUSIKALISCHES MEISTERWERK

Ein gelungener Film hat gute Lieder, die ihn noch berühmter machen. Sie erhöhen nicht nur seinen ideologischen Gehalt und seine künstlerische Qualität, sondern spielen auch eine große erzieherische Rolle, denn sie werden unter den Massen weit verbreitet.

Es gibt niemanden, der das Lied „Unentwegt und redlich das rote Herz bewahren“ aus dem Spielfilm „Ein Meer von Blut“ oder das Lied „Voll erblühen die roten Blumen der Revolution“ aus dem Spielfilm „Das Blumenmädchen“ nicht kennt. Sobald diese Lieder erschienen waren, wurden sie auch schon von den Menschen oft gesungen, denn sie erweckten den Wunsch, immer wieder gehört

und gesungen zu werden. Die Musikstücke und Lieder eines Filmes müssen eben Meisterwerke sein.

Was angenehm zu hören ist und den Eindruck dabei vertieft, ist ein musikalisches Meisterwerk.

Hervorragende Musikstücke und Lieder sind dadurch gekennzeichnet, daß hohe Ideen mit Leidenschaft erklingen.

Das „Revolutionslied“, das im Feuer des harten antijapanischen revolutionären Kampfes geschaffen wurde, ist ein Meisterwerk, das auch heute unser Volk zur Revolution und zum Aufbau aufruft und von ihm oft gesungen wird. Beim Singen dieses Liedes brechen Kraft und Mut hervor, was darauf zurückzuführen ist, daß tiefe Ideen von feurigem Schwung beflügelt ertönen.

Musik und Lied müssen durch tiefe Gedanken und leidenschaftliche Gefühle gekennzeichnet sein. Erst dann können sie die Herzen der Menschen bewegen und ihnen Kraft und Mut verleihen. Eine Musik kann keine Verbreitung finden, wenn sie, so schön und sanft ihre Melodie auch sein mag, von keinen tiefen Ideen durchdrungen ist und keine emotionelle, die Menschen anrührende Kraft hat.

Der Wert der Musikgestaltung besteht in den darin enthaltenen Ideen. Dabei müssen aber auch die geistreichen Ideen mit heißer Leidenschaft verschmolzen werden, die die Menschen mit sich reißt. Nur so können die Herzen der Menschen gerührt werden. Der eigenartige Reiz eines musikalischen Meisterwerkes und seine immerwährende Lebenskraft liegen darin, daß edle Gedanken durch begeisterten Elan untermauert werden.

Musik muß ein Komponist mit Leidenschaft machen, die ihren ideologischen Gehalt verstärkt und ihrer Gestaltung Schwung und Frische verleiht. Leider sind nicht alle Komponisten von Leidenschaft erfüllt. Ein Komponist, der die Wirklichkeit nicht genau beachtet und sich zum Leben nicht mit großer Anteilnahme verhält, kann nicht von Begeisterung erfüllt sein. Nur ein Komponist, der das Leben leidenschaftlich liebt und es aktiv vertritt, wird von einem unwiderstehlichen Drang beherrscht, vollen Herzens das Leben zu besingen, und er vermag hervorragende

Musik zu schaffen, die die Herzen der Menschen ergreift.

Lieder müssen eine sanfte und schöne Melodie haben, dann sind sie bei den Menschen beliebt, angenehm zu hören und leicht zu singen.

Manche Leute behaupten, Lieder hätten erst dann einen hohen künstlerischen Wert, wenn sie schwerverständlich komponiert würden. Ebenso wie alle Kunstgattungen dient auch die Musik den Volksmassen, deshalb kann man erst dann von einem ausgezeichneten Werk mit hohem künstlerischem Wert sprechen, wenn das Volk daran Gefallen findet.

Lieder werden für das Volk geschaffen. Ein Lied, dessen Sinn man beim Hören nicht versteht und das sich wegen seiner Kompliziertheit schwer singen läßt, kann beim Volke nicht beliebt sein und ist daher kurzlebig. Lieder, in denen des angeblich hohen Kunstwertes wegen Melodien verschnörkelt und verdreht und mit schrillen Tönen hinauf und hinunter geführt werden, bis sie kein Mensch mehr versteht, sind Lieder um ihrer selbst willen, und sie können bei den Menschen keinen Beifall finden.

Unser Volk zog schon immer auch bei den Liedern Sanftes und Gemütvolles vor, und es mag Kompliziertes, Schwerverständliches, Erkünsteltes und Wichtigtuerisches nicht.

Die unserem Volk eigenen künstlerischen Gefühle, die sich lange Zeit hindurch herausbildeten, kommen eindeutig in den Volksliedern, in der Volksmusik, zum Ausdruck. Die besten Volkslieder sind alle kurz, treffend, eingängig und leicht zu singen. Sie haben keine überflüssigen Schnörkel und Schleifen, keine komplizierten Stellen und kein Getue. Schon beim ersten Zuhören hat man den Wunsch, mitzusingen, und beim Singen wächst der Eindruck, und der Sinn wird neu belebt. Darin besteht die Eigenart der Volksmusik und ihr wahrer künstlerischer Wert.

Die vielen Revolutionslieder, die zur Zeit des antijapanischen revolutionären Kampfes entstanden, werden auch heute als Kampflieder gesungen. Sie regen unser Volk zur Revolution und zum Aufbau an. Den Komponisten obliegt es, die Besonderheiten der Revolutionslieder, die im Feuer des revolutionären Kampfes

von den Kommunisten geschaffen wurden, genau zu studieren, ihrem Vorbild nachzueifern und ihre ganze Kraft und ihr Wissen für das Schaffen von wahrhaft revolutionären, populären Liedern einzusetzen.

Damit die Filmmusik zu einem Meisterwerk wird, das wirklich die Saiten in den Herzen der Menschen zum Klingen bringt, muß sie sich auf die besten Formen des Strophenliedes volkstümlichen Gepräges stützen.

Man kann sagen, daß die gegenwärtige Zeit hinsichtlich der Musikentwicklung eine Epoche des Strophenliedes ist. In der revolutionären Epoche, in der der Sozialismus und der Kommunismus aufgebaut werden, müssen kämpferische und populäre Strophenlieder, die die Volksmassen verstehen und gern singen, vordergründig entwickelt werden.

Strophenlieder sind die besten Lieder des Volkes, in denen Jahrhunderte hindurch die Lebensgefühle und Wünsche des Volkes in bescheidener und bewährter Form weitergetragen wurden. Nur bei Wahrung dieser Strophenform während der Komposition der Filmmusik ist es möglich, eine hervorragende Musik zu erarbeiten, die beim Volk beliebt ist. Ein Musikstück, in dem die schönen und edlen Gedanken und Gefühle und die volksverbundene Form miteinander harmonieren, kann ein Meisterwerk sein.

In der Musik müssen fernerhin Inhalt und Form vereint sein und der ideologische Gehalt und die künstlerische Qualität in enger Verbindung stehen.

Bei einem gelungenen Lied passen Inhalt und Form lückenlos zueinander, und es stimmen Text und Melodie gut miteinander überein, so daß einem schon beim Lesen des Textes von ganz allein die Melodie und beim Singen von selbst der Text einfällt.

Ein musikalisches Meisterwerk hat einen inhaltsreichen, tiefsinnigen, eindeutigen und ausgefeilten Text. Wenn er nicht erdichtet wird, sondern einem Dialog gleicht, dann wird auch das ganze Lied leicht zu einem Sprechgesang. Der Komponist kann erst dann neue und ausgezeichnete Melodien erfinden, wenn er das Leben gründlich studiert, reiche Erfahrungen gesammelt hat und

sich leidenschaftlich mit der dichterischen Idee des Textes identifiziert.

Der Text muß ein schönes und ausgefeiltes Gedicht sein. Ein Text mit viel Erläuterungen und Floskeln ist aufgrund seiner Länge und Umständlichkeit nicht nur schwer zu vertonen, sondern seine Melodie kann auch keine Stimmung erwecken. Erst wenn jedes Wort des Textes einen tiefen Sinn hat und auch in ein, zwei Verszeilen schon große Gedanken stecken, die die Menschen rühren, kann er gut in Noten umgesetzt werden, und der Sinn und das Gefühl der Musik werden vertieft.

Bei Liedern müssen Text und Musik eine gute künstlerische Harmonie und Einheit bilden. Das ist eine Grundforderung des Strophenliedes und eine wichtige Voraussetzung dafür, den Gesang sanfter und schöner zu machen.

Die Einheit von Text und Musik kann erst dann erreicht werden, wenn Ideen und gefühlsbetontes Kolorit miteinander übereinstimmen, wenn die Melodie der Musik und das Versmaß des Textes eine Harmonie bilden und der Klang der Musik und der Akzent des Textes zueinander passen.

Filmmusik muß auch ohne Szenenbilder angenehm zu hören sein. Sie muß zwar der Belebung der Szenengestaltung untergeordnet, aber durch eigene Gestaltung vervollkommnet sein. Das trifft in besonderem Maße für Lieder zu. Sie sind stets an den Stoff gebunden und stützen sich auf den Inhalt der Szenen, aber sie haben auch eine eigenständige Gestalt, deshalb können die gelungenen Lieder auch getrennt von den Szenen ohne weiteres gesungen werden. Bei Liedern mit hohem ideologischem und künstlerischem Wert nimmt diese Eigenständigkeit zu. Lieder, die die Filmgestaltung beleben, aber auch ohne Szenen gesungen werden, sind wirklich gelungene Lieder.

Eine gute Musik, die von schönen und edlen Ideen und Gefühlen durchdrungen ist, kann nur aus den brennenden Herzen der Komponisten hervorgehen, die in der Wirklichkeit gemeinsam mit Werktätigen leben. Die Leidenschaft der Komponisten wurzelt keinesfalls im Schreibtisch oder in den Klaviertasten.

Begeisterung im Schaffen des Komponisten kann sich nur dadurch formen, daß er, fest ausgerüstet mit der Juche-Weltanschauung, tief in das Leben der Volksmassen eindringt, dem revolutionären Geist der Arbeiterklasse und ihrem unnachgiebigen Kampfwillen nacheifert, das Leben wie sie liebt und selbst revolutionär lebt und kämpft. Eine Musik, die von tiefen Ideen und flammendem Pathos durchdrungen ist, die vom revolutionären Standpunkt zum aktuellen Geschehen und von der leidenschaftlichen Liebe zum Volk stammt, kann als hervorragend bezeichnet werden.

Die Komponisten müssen auf dem Standpunkt stehen, Lieder aus dem Volk zu übernehmen. Sie dürfen mit ihrer Zeit und ihren Mühen nicht geizen, um sich seine schöpferischen Weisheiten anzueignen.

Volksmusik ist die Zusammenfassung der musikalischen Talente des Volkes. Ihre Form macht es möglich, die tiefe und komplizierte innere Welt der Menschen hervorragend wiederzugeben, sie zum Lachen oder zum Weinen zu bringen. Die Melodien der Volksmusik sind nicht nur durch Heiterkeit, Optimismus, Zärtlichkeit, Anmut und durch feine und reiche Gefühle gekennzeichnet, sondern auch durch starke gestalterische Ausdruckskraft und durch einen lebendigen und energiegeladenen Geist. Dadurch geben sie den Menschen Kraft und Mut.

Komponisten können erst dann revolutionäre Musik der neuen Epoche schaffen, die dem Temperament und der Mentalität der Koreaner entspricht, wenn sie die besten Eigenschaften der Volksmusik zur Anwendung bringen.

Ein berühmtes Musikstück ist das Ergebnis von Fleiß und Begabung. Gelungene Musik entsteht nicht zufällig.

Auch beim Komponieren von kleinen Stücken, wie Liedern, muß sich der Komponist bemühen. Sie sind nicht leicht zu machen, denn sie bilden die Grundlage aller Musik und den Höhepunkt musikalischer Konzeption.

Mit dem Ziel, eine bedeutsame und schöne Melodie auszuwählen, muß der Komponist tief in das aktuelle Geschehen

eindringen und unablässig das Leben studieren. Um eine lebendige musikalische Sprache zu erfinden, muß er sich gründlich mit den Erfordernissen der neuen Wirklichkeit vertraut machen und auch beim Studieren des musikalischen Erbes der Menschheit aufgeschlossen sein. Erst dann ist er imstande, eine völlig neue musikalische Sprache, eine Melodie auf eigene Art zu schaffen, wie sie die neue Realität fordert.

Der Komponist muß unermüdlich schaffen, um von hundert Tonwerken eins zu vervollkommnen. Nur in einem Prozeß beharrlichen Forschens, in dem er für ein berühmtes Musikwerk aus hundert Noten einen Ton herausfindet und durch hundertmalige Verbesserung einen Takt gewinnt, kommt seine schöpferische Klugheit zur Geltung, und es entstehen neue und rührende Melodien.

Ein Komponist, der sich nicht anstrengt und an seinem Talent feilt, kann niemals ein bedeutendes musikalisches Werk schaffen.

DIE MELODIEN MÜSSEN AUSSERGEWÖHNLICH SEIN

Die faszinierende Kraft wahrer Musik liegt in den schönen und klangvollen Melodien.

Ein Komponist kann erst dann eine gute Musik schaffen, die dem Film entspricht und zur ideologischen und emotionellen Erziehung der Menschen beiträgt, wenn er angenehme Melodien erarbeitet. Diese Arbeit ist der Hauptteil seiner Arbeit, in dem er seine auf den Kern des Films und die Forderungen der Szenen bezogenen musikalischen Konzeptionen in musikalische Gestaltung umsetzt und den ideologischen Gehalt des Werkes und seine künstlerische Qualität garantiert.

Die Melodie ist das Hauptmittel, mit dem man den ideologischen und emotionellen Inhalt der Musik zum Ausdruck bringt, ist der

Hauptfaktor, der die ideologische und künstlerische Qualität der musikalischen Gestaltung bestimmt. Der Wert eines Musikstücks wird dadurch definiert, wie schön, gesund und eigenartig seine Melodie ist.

Die Melodie ist der Ausdruck der Ideen und Gefühle des Menschen. Im Leben spüren die Menschen nicht selten in sich den Trieb, ihre Gedanken und Gefühle zu besingen. Auch ein der Musik Unkundiger summt bei Heiterkeit und singt bei Betrübnis heimlich traurige Lieder vor sich hin. Die Melodie ist, wie gesagt, ein Ausdruck der Gemütsbewegung, die von dem gedanklichen und gefühlsmäßigen Drang von selbst ausgelöst wird. Daher muß der Komponist, der in der Filmmusik die tiefe geistige Welt der Gestalten und ihr vielfältiges Leben wahrheitsgemäß darstellen will, sein Hauptaugenmerk darauf richten, besondere Melodien zu schaffen.

Der ideologische und emotionelle Inhalt der Musik kommt in der Melodie zum Ausdruck. Losgelöst von der Melodie ist dieser Inhalt undenkbar. Nur der natürliche Fluß tiefsinniger und eindrucksvoller Melodien erfüllt die Musik mit Ideen und Gefühlen.

Zweifellos drückt bei Liedern der Text direkt den ideologischen Inhalt aus, aber losgelöst von der Melodie ist er ohne Leben. Die Melodie im Lied ist das Hauptmittel, das den im Text ausgedrückten ideologischen Inhalt verkörpert. Das Spiel eines in Instrumentalmusik arrangierten Liedes macht einen Eindruck, der dem beim Hören des jeweiligen Liedes nicht nachsteht. Das ist darauf zurückzuführen, daß diese Melodien den im Text ausgesagten ideologischen und emotionellen Inhalt musikalisch ausgezeichnet zum Tragen bringen. Die musikalische Gestaltung lebt, kurzum, in der Melodie. Deshalb erweist es sich im Musikschaffen stets als Grundfrage, welche Melodien der Komponist erfindet.

Der Komponist muß schöne, edle und natürliche Melodien schaffen, die die Volksmassen lieben und gern singen.

Die Spezifik der Musikstücke mit hohem Ideengehalt und künstlerischem Wert ist in schönen, erhabenen, zu Herzen gehenden

neuen und aparten Melodien zu sehen. Ihre Schönheit und ihr Reichtum sind Ausdruck der Schönheit und des Reichtums der Ideen und Gefühle wahrer Menschen. Wenn der Komponist schöne und eingängige Melodien schaffen will, muß er tief in das Leben eindringen, die erhabene geistige Welt des Menschen aus vollem Herzen kennenlernen und im Leben die Keime der Melodien aufspüren. Wenn er Filmmusik schaffen will, muß er nicht nur das Leben in der Wirklichkeit, sondern auch die Ideen, die Gefühle und das Leben der im Werk dargestellten Gestalten von Grund auf erforschen. Insbesondere kommt es darauf an, sich eingehend mit dem Charakter und dem Leben der Hauptrolle vertraut zu machen. Der Komponist wird erst dann die Keime der dem Inhalt des Films entsprechenden Melodien aufdecken können, wenn er die edlen Ideen, Gefühle und Bestrebungen des Helden kennengelernt hat und ihm nacheifert.

Die melodische Vorstellung, die das Leben ihm gibt, kann zwar mannigfaltig sein, doch muß der Komponist solche Keime der Melodien auswählen, die die Ideen und Gefühle am deutlichsten zum Ausdruck bringen können, die er dem Inhalt des Films entsprechend besingen will.

Solche Keime der Melodien kommen ihm nicht immer von Anfang an als perfekte Gestaltung in den Sinn, aber während er das Leben untersucht und gründlich nachdenkt, werden diese Keimlinge zu einer vollkommenen Melodie, die sich ideologisch und emotionell in Farbe, Klang und Verlauf klar kennzeichnet. Nur solche Melodien, die aus dem Herzen eines Komponisten erklingen, der das Leben liebt und aus vollem Herzen kennt, können wahrhaft, schön und eigenartig sein.

Die Melodie ist nur dann als eigenschöpferisch zu bezeichnen, wenn deren emotionelles Kolorit deutlich und eigenartig ist. Die Farben der Musik und des Liedes unterscheiden sich zwar von ihrem Genre und Stil her. Sie haben aber auch bei gleichem Genre und Stil besondere Farben, je nach der Einstellung des Komponisten zum Leben und seinem Interesse für die Kunst. Auch bei einem gleichartigen Marschlied erfüllt einer es mit

kämpferischen Melodien, während ein anderer es mit lebensfrohen, energiegeladenen optimistischen Melodien erfüllt, und wieder ein anderer es durchgehend mit verfeinerten Gefühlen durchdringt.

Erst wenn der Komponist seine schöpferische Individualität entfaltet und die emotionelle Farbe der Melodien den Szenen entsprechend auswählt, vermag er den ideologischen Inhalt des Films in aller Deutlichkeit zu untermalen.

Nehmen wir an als Beispiel, es gibt eine Szene, in der sich der zur Sicherung des Vormarsches der Volksarmee im feindlichen Hinterland wirkende Kundschafter in der Zeit der Entscheidung vom Politarbeiter verabschiedet und in das feindliche Nest begibt. Sie teilten unter den schweren Verhältnissen im Rücken des Gegners miteinander Freud und Leid und erfüllten auf Leben und Tod ihre revolutionären Aufgaben. Dabei fühlten sie sich als revolutionäre Genossen eng miteinander verbunden. Aber nun müssen sie sich voneinander trennen. Hierbei ergibt sich die Frage, wie die Farbe der Musik festzulegen ist.

Würde der Komponist hierbei das Gewicht nur auf bedauernde Abschiedsgedanken der beiden Gestalten legen, ohne ihre Ideen, Gefühle und Bestrebungen zu berücksichtigen, dann würde die Musik nebelhaft werden. Sie haben den eisernen Willen, den Weg des heiligen Kampfes zur Vernichtung der Feinde zu gehen, um den Sieg näher zu bringen. Daher stammen die Gefühle sowohl des Kundschafters, der trotz der Todesgefahr zur Erfüllung des Kampfauftrages in den feindlichen Stab eindringt, als auch des Politarbeiters, der sich wortlos von ihm trennt, keineswegs von der Traurigkeit. Was den Politarbeiter betrifft, so ist sein Herz tief bewegt von der heroischen Tat seines Genossen, der auf dem Weg der Revolution unter Einsatz seines Lebens eben voll kämpfen will und sich in den gegnerischen Stab begibt. Von leidenschaftlicher Waffenbrüderschaft erfüllt, wünscht er ihm Erfolg. Nur wenn der Komponist den hohen revolutionären Geist dieser Hauptfiguren und ihre edlen Gefühle in Melodie umsetzt, ihre Nuancen deutlich zum Tragen bringt, ist es möglich, ihre Ideen und Gefühle wahrheitsgetreu herauszuheben und die emotionelle Farbe der

Musikgestaltung mit den Szenen in Einklang zu bringen.

Die Filmmusik wird erst dann zu einer klaren und eigenartigen Musik, wenn sie den ideologischen Gehalt des Werkes und die Ideen und Gefühle der Rollen emotionell charakterisiert und gut heraushebt. Wird nur auf kämpferische Melodien Wert gelegt, weil sie das gleiche Objekt, die Arbeiterklasse, besingen soll, dann sind sie ohne Eigenart und werden dem Film keine neuen und besonderen Klänge geben können. Nur wenn es je nach dem Charakter der Gestalten und der Logik ihrer Entwicklung Kämpferisches, Lyrisches, Grandioses, Feierliches, Fröhliches, Optimistisches und Munteres gibt, werden der Inhalt des Films und die emotionelle Farbe der Melodie ein in sich geschlossenes Ganzes bilden, das angenehm zu hören ist und den Eindruck verstärkt.

Beim Komponieren ist es wichtig, neue und verschiedene Mittel und Methoden der Gestaltung anzuwenden, so daß neue Melodien entstehen.

Die individuelle Erfassung des Lebens durch den Komponisten bringt besondere musikalische Konzeption hervor, die jedoch nur auf dem Wege der gekonnten Anwendung bestimmter Mittel und Methoden der Gestaltung zu Melodien vervollständigt werden kann. Mag es auch eine aparte musikalische Konzeption sein, die Melodien werden trotzdem keinen neuen Sound ergeben können, wenn sie nicht mit neuen Mitteln und Methoden gestaltet werden.

Die Grundlage der Melodie läßt sich nicht verbergen. Mag der Komponist auch noch so geschickt von anderen Werken übernommene Melodien verwenden, statt neue Klänge zu erfinden, so führt das niemals zu neuen Melodien. Beim Hören eines nachgeahmten Musikstücks hat man den Eindruck, daß man das schon irgendwo einmal gehört hat. Der Komponist muß neue Mittel und Methoden erforschen, sie in eigentümlicher Weise anwenden und jedesmal eine neue Melodie schaffen.

Eigenartigkeit der Melodien bedeutet aber nicht, daß man in die Trickkiste greift.

Eine Musik um der Musik willen, die mehr Gewicht auf die Form als auf den Inhalt legt, kann beim Volke nicht beliebt sein. Sie nützt

auch im Film nichts, wenn sie dem Inhalt des Werkes nicht entspricht. Die Kunstfertigkeit eines Filmmusikkomponisten besteht darin, schöne und gesunde Melodien zu schaffen, die dem Inhalt des Films entsprechen und musikalisch in Ordnung sind.

Im Film muß jede Melodie, ganz gleich, in welche Szene sie eingesetzt wird, schön, angenehm und wohlklingend sein. Der Komponist muß die nationale Besonderheit unseres Volkes in der Musik beachten. Einem Lied mit unbegründetem Gebrüll oder lang anhaltendem Geschrei fehlt es an angenehmen und sanften Wohlklängen. Es singt sich daher nicht nur schwer, sondern ist auch unangenehm zu hören. So etwas mag unser Volk nicht.

Ein Lied soll schön, angenehm und klangvoll, aber auch harmonisch fließen, nur so ist es angenehm zu hören und singt sich auch leicht. Wenn der Komponist Lieder, die unser Volk liebt, entwerfen will, muß er auf unsere Weise Melodien schaffen. Was den Lebensgefühlen und dem Geschmack unseres Volkes entspricht und was die Massen gern singen, das sind Lieder unserer Art.

Der Komponist vermag erst dann Lieder unseres Gepräges zu komponieren, wenn er auf der Basis nationaler Melodien neue Variationen schafft. In den nationalen Melodien kommen die edlen Ideen und Emotionen unseres Volkes klar zum Ausdruck. Den Komponisten obliegt es, die Besonderheiten der nationalen Melodien, die über lange Zeit hindurch von den Volksmassen geschaffen und verfeinert wurden, genau zu studieren und auf dieser Grundlage im Einklang mit den Erfordernissen der neuen Epoche neue Melodien zu erfinden.

Nur auf der Grundlage eigener Erlebnisse kann der Komponist neue und eigenartige Melodien schaffen. Ein Komponist, der nicht fähig ist, auf der Höhe des Zeitgeistes das Leben auf seine Art und Weise zu betrachten und zu erfassen, kann beim Komponieren keine schöpferische Individualität entfalten und keine eigenartigen und eindrucksvollen Melodien gestalten.

Gute Musik belebt den Film auf eigene Weise. Die Komponisten müssen das Leben genau kennenlernen und richtig nachvollziehen. Sie müssen ihre ganze Energie und Leidenschaft aufbieten, um

spezielle Melodien zu erfinden, die den Lebensgefühlen unseres Volkes entsprechen und die zum Zeitgeist passen.

GELUNGENE MUSIK SETZT GUTEN TEXT VORAUS

Das Lied ist zwar die kleinste Form der musikalischen Werke, aber es bewegt die Herzen der Menschen. In dieser Hinsicht hat es eine so große Kraft, daß es sich mit keiner anderen Musikgattung vergleichen kann. Die Sinfonie wird von den Hörern verschieden empfunden und auch unterschiedlich interpretiert. Das Lied aber bringt durch seine Melodien und seinen Text die Ideen und Gefühle konkret zum Ausdruck. Deshalb ist es jedem leicht verständlich, und es übt daher einen größeren Einfluß auf die Menschen aus.

Das Lied wird stets und überall als nächster Weggefährte des Lebens gesungen und überliefert, es rührt die Herzen der Menschen und mobilisiert sie zum Kampf für ein neues Leben. Der ideologische und emotionelle Einfluß des Liedes auf die Menschen ist also groß, deshalb kommt es in der Filmmusik darauf an, gute Lieder zu schaffen.

Hervorragende Lieder brauchen vor allem gute Texte.

Der Liedtext ist die ideologische und künstlerische Grundlage der Musik. Gelungene Musik setzt gute Texte voraus. Aus berühmten Liedertexten entstehen musikalische Meisterwerke.

Die Liedertexte müssen dichterisch, aber auch dem ideologischen Inhalt nach reich sein. Eine Grundforderung bei der Verfassung eines edlen, künstlerisch und ideologisch gleich wertvollen Liedtextes ist es, die schöne und feine Dichtung mit reichem ideologischem Inhalt zu durchdringen.

Ein Liedertext muß den bedeutsamen ideologischen Inhalt in ausgefeilter dichterischer Gestaltung wiedergeben. Die Qualität der Liedertexte und der ideologische und künstlerische Wert der Musik hängen davon ab, welcher ideologische Inhalt auf welcher

dichterischen Gestaltungshöhe dargestellt wird.

Die Liedertexte der Filmmusik müssen entsprechend den Ideen und Gefühlen der Menschen unseres Zeitalters, in dem Sozialismus und Kommunismus aufgebaut werden, und nach dem Charakter unserer Filme von revolutionärem Inhalt durchdrungen sein. Man kann gemäß dem Inhalt der Szene das nützliche und glückliche Leben des Volkes und auch die Natur besingen.

Wenn man das heutige glückliche Leben des Volkes besingt, darf man nicht nur auf das Gefühl der Freude und des Glücks Wert legen, sonst erzeugt man bloßen Genuß. Die Liedertexte müssen aber so sein, daß die Menschen dabei ihr früheres elendes Leben nicht vergessen und vom Streben und Eifer erfüllt sind, eine lichtere und hellere Zukunft herbeizuführen.

Auch beim Besingen der Natur müssen die Überlegenheit der sozialistischen Ordnung, das sinnvolle Leben unseres Volkes und sein revolutionärer Geist deutlich werden. Gute Liedertexte, die die malerische Natur preisen, können zwar auch die Menschen erfreuen, aber wertvoller sind Liedertexte, die das sinnvolle Leben, das Ringen des Volkes und seine schöne und edle geistige Welt wiedergeben.

Unabhängig davon, in welche Filmszene das Lied aufgenommen wird, muß sein Text hauptsächlich von Neuem, Schönem und Revolutionärem aus dem Leben der Menschen erfüllt sein. Liedertexte, die dem Wesen des Lebens und der schönen inneren Welt des Menschen Ausdruck verleihen, sind sinnvoll und bewegend und hinterlassen daher beim Hören große Eindrücke.

Man darf aber nicht nur an Aktualität denken, weil in Liedertexten neue und bedeutsame Fragen aus dem Leben behandelt werden. Die Überbetonung der Aktualität bei der Verfassung von Liedertexten macht es unmöglich, in solchem Inhalt die Epoche und das Leben umfassend zu verallgemeinern. Ein Lied, das nur heute gesungen wird, hat als Kunstgattung keinen besonderen Wert. Nur ein Lied, das für Heute und Morgen geeignet ist und trotz der Veränderungen der Geschichte in der Welt lange überliefert wird, kann als ein wahrhaft wertvolles Kunstwerk

bezeichnet werden. Ein solches wertvolles Lied setzt nicht nur gute Melodien voraus, sondern es muß auch im Text Probleme aufwerfen, die für das menschliche Leben von Bedeutung sind, und es muß ihnen mit hoher dichterischer Kunst Ausdruck verleihen.

Die Liedertexte müssen nicht nur in ihrem Ideengehalt gut sein, sondern sie müssen sich auch durch hohe künstlerische Qualität auszeichnen. Selbst der wertvollste Ideengehalt vermag die Menschen nicht tief zu beeindrucken, wenn er nicht in hoher künstlerischer Qualität dargeboten wird.

Liedertexte müssen gelungene Gedichte sein, das ist unentbehrlich für das Lied. Mit unpoetischen Liedertexten können keine schönen Melodien erklingen. Von alters her wurden hervorragende Gedichte in der Liebe des Volkes zu Liedern, die von ihm gesungen wurden.

Poetische Liedertexte gehen zu Herzen. Die Ideen der Poesie müssen mit Emotion zum Ausdruck kommen. Die Kraft der poetischen Gestaltung besteht darin, das Gefühl der Menschen zu rühren.

Liedertexte zu dichten bedeutet, die geschmiedete poetische Gestaltung mit leidenschaftlicher Anteilnahme am Leben zu durchdringen. Nur Verse zu machen, die sich gut reimen, genügt nicht dazu, Liedertexte mit Pathos und Gemüt zu erfüllen, aber auch die emotionelle Wirkungskraft des Gedichts kann durch Betonung der Ideen allein nicht erhöht werden.

Liedertexte poetisch zu machen, heißt aber nicht, daß man politische Ausdrücke vermeiden muß. Neigungen dazu, auf diese Weise die poetische Gestaltung zu erhöhen, sind auf Unkenntnis des Wesens des Gedichts zurückzuführen. Kommt trotz der Anwendung politischer Ausdrücke darin der Elan des Dichters zum Ausdruck und sind sie poetisch gestaltet, dann können sie mit starker emotioneller Aussage und Überzeugungskraft die Saiten in den Herzen der Menschen zum Klingen bringen. In manchen Liedertexten wird ihr politischer Charakter kunstlos aufgedeckt. Dieser Fehler resultiert daraus, daß man ihren Ideengehalt emotionell nicht verarbeitet hat.

Die Liedertexte sind um so besser, je kürzer und eindeutiger sie sind. Sie müssen von klarem Gedankengut und Gefühl geprägt, gedrängt im Ausdruck, aber auch gehaltvoll sein.

Das Lied ist beschränkt in seiner Form, doch eine Musikgattung, die die Ideen und Gefühle der Menschen in stetigen Fluß konzentriert ausdrückt. Deshalb ist sein Text nur dann leicht zu vertonen und zu singen, wenn er gehaltvoll, kurz und bündig verfaßt wird. Ist er nicht in Strophen, dann kann er entsprechend der Spezifik der Musikstruktur die poetische Gestaltung nicht erhöhen und folglich auch den ideologischen und emotionellen Inhalt des Liedes nicht vertiefen.

Eine Voraussetzung für die Verfassung eines kurzen und klaren Liedertextes ist es, den Kern der auszusagenden Idee zu ergreifen und ihn wie ein roter Faden hindurchziehen zu lassen. Wenn statt dessen dieses und jenes durcheinandergeworfen wird, dann wird keine einzige Idee herausgestellt, und es gibt im Inhalt des Textes keinen Schwerpunkt. Die Dichter müssen aus ihren erlebten Gefühlen nur das Wesentliche wiedergeben und es in treffender Dichtungssprache in Kürze gestalten.

Auch wenn das Elitere aus den Ideen und Gefühlen wiedergegeben wird, kann die Gestaltung nicht kurz und klar sein, wenn sie zu nüchtern verfaßt wird. Eine Erläuterung in den Liedertexten vermag keine Ideen hervorzuheben, sie tötet zudem auch die poetische Gestaltung. Das Wesen der Idee muß emotionell deutlich spürbar werden, Umschweife ist auch ein Grund dafür, daß die Darstellungskraft des Textes verblaßt.

Ein kurzer und klarer Liedertext bedingt eine ausgefeilte, poetische Sprache. Während im Alltag eine Idee, ein Gefühl auf diese und jene Weise ausgedrückt werden kann, ist das bei Liedertexten nicht erlaubt. Werden poetische Worte, die keinen klaren Sinn und keine eindeutige Farbe haben, einfach aneinander gereiht, dann kann solch ein Text nicht als Dichtung bezeichnet werden. Jede Idee und jedes Gefühl kann klar ausgedrückt sein, wenn seine Worte exakt, fein und scharf sind.

In der Wortwahl kommt es darauf an, passende poetische

Ausdrücke auszusuchen und zugleich dem musikalischen Fluß entsprechende gute Verse zu bilden. Selbst poetische Worte können an unpassenden Stellen den Sinn verfehlen. Die Sätze des Liedertextes müssen den Kern der Ideen und Gefühle verdeutlichen, leichtverständlich, klar, sanft und versgemäß sein. Ferner dürfen bei Liedertexten keine prosaischen Sätze eingeführt werden, sie passen nicht in die poetische Gestaltung.

Unsere schöne und reiche Sprache ist ein unversiegbarer Quell wahrer poetischer Worte. Mit einer sehr reichen Ausdrucksfähigkeit ausgestattet, ist unsere koreanische Sprache und Schrift voll und ganz in der Lage, alle noch so komplizierten und vielfältigen Gedanken und Gefühle in aller Feinheit auszudrücken. Wer Liedertexte verfaßt, der muß die koreanische Sprache meisterhaft beherrschen und sich die neue, schöne Kultursprache, die vom Volke gepflegt wurde, stets aneignen. Echte poetische Ausdrucksweisen gibt es in den Worten, die das Volk gebraucht. Auf dieses Sprachleben muß sich der Dichter stützen, das ist der einzig richtige Weg, die sprachlichen Ausdrücke des Liedertextes zu verfeinern, zu bereichern und auszufeilen.

Bei Liedertexten geht es darum, nicht nur treffende poetische Ausdrücke zu wählen, sondern auch gute Verse zu sichern. Das Fehlen der Reime in den Gedichten nimmt ihnen die Wirkung. Während die Lyrik ein vorgetragenes Gedicht ist, ist der Liedertext eine gesungene Poesie. Deshalb müssen die Verse des Liedertextes glatt und einfach ablaufen, damit das Lied im Fluß seiner Melodie gesungen wird. Im Fluß des Liedertextes darf kein zu kurzer oder zu lang anhaltender, insbesondere aber kein plötzlich abreißender Atemzug vorkommen. Selbst bei Anwendung leichtverständlicherer Worte werden die Gedichtsätze problematisch, wenn sie sich nicht reimen.

Bei zu hastigem Fluß der Metrik des Liedertextes wird aus ihm ein unangenehmes seichtes Lied, weil es frei von Nachdenklichkeit und Sanftmut ist, und bei zu lang anhaltender Metrik wird es im Gegenteil ein müdes Lied, weil es dem gefühlsmäßigen Fluß keinen Rhythmus verleiht.

Bei der Verfassung des Liedertextes muß man sich vor

Neigungen zu Kompliziertheiten, Stimmungsunbeständigkeit und mattem Summen, also zu Mätzchen und althergebrachtem Versmaß hüten, die dem Gefühl der Epoche widersprechen. Unser Volk mag nicht gern, was bis zur Atemnot schnell und bis zum Einschlafen langsam ist. Der Dichter muß ständig neue, energiegeladene, edle, lebendige und heitere Verse schaffen, die der Epoche der Revolution entsprechen.

Der Liedertext muß leichtverständlich sein und sich zur Begleitung der Musik leicht singen lassen. Nur aus solch einem Text kann ein musikalisches Meisterwerk entstehen, das sich der Liebe des Volkes erfreut.

Ein Lied, das das Volk nicht versteht und kaum singen kann, wirkt auch bei bestem Ideengehalt nicht erzieherisch. Wenn man ein Lied schaffen will, das ankommen soll, muß man schöne Melodien erfinden, vor allem aber den Text leichtverständlich und leicht singbar schreiben. Ist der Liedertext schwer, wird auch seine Melodie schwierig.

Bei der Popularisierung des Liedertextes kommt es darauf an, den tiefen Ideengehalt mit leichtverständlichen Worten auszudrücken. Was die Revolutionslieder anbetrifft, die während des antijapanischen revolutionären Kampfes geschaffen wurden, so haben sie alle zwar einen tiefen ideologischen Inhalt von sozialpolitischem Charakter, aber jeder erfaßt schon beim Hören ihren Sinn.

Der Liedertext ist erst dann jedem zugänglich und läßt sich leicht singen, wenn er mit dem Sinne entsprechend gut ausgewählten Worten geschrieben wurde, wie sie im Volk üblich sind.

In den Liedertexten kommt es ferner darauf an, unkomplizierte Verse zu bilden. Die poetischen Worte der Revolutionslieder sind den Menschen vertraut und mit dem Volk verbunden. Ihre Verse wurden gemäß den alltäglichen Gebräuchen im Sprachleben des Volkes einfach geschmiedet. Diese Verse sind zwar mit der Umgangssprache nahe verwandt, aber sie beleben in natürlicher Weise das dem Gedicht eigene Versmaß. Deshalb haben sie stets einen Wohllaut so wie die Umgangssprache und geben Anreiz, sie

immer wieder vorzutragen.

Im Filmwerk muß der Liedertext mit dem Inhalt der Einstellungen und der Szenen im Einklang stehen. Da das Lied der Verdeutlichung des Ideengehalts im Film untergeordnet sein muß, ist sein Text dem Inhalt der Einstellungen und Szenen entsprechend zu verfassen, nur dann können seine Melodien damit übereinstimmen. Wenn man sich aber im Text darauf beschränkt, den Inhalt der Einstellungen und Szenen einfach wiederzugeben oder dogmatisch zu erläutern, dann ist es nicht möglich, deren Inhalt tief und umfassend aufzuzeigen und dabei die ideologische Qualität des Films zu erhöhen.

Bei Liedertexten darf man den Ideengehalt der Szenenbilder keineswegs nur aufsagen, sondern man muß ihn in seiner ganzen Tiefe darstellen. Das macht es möglich, den Inhalt der Szenenbilder zu bereichern.

Dadurch wird nicht nur der Hauptgedanke des Filmwerkes vertieft, sondern das entsprechende Lied von den Massen liebevoll aufgenommen und oft gesungen.

Der Liedertext muß der Lösung der Darstellungsaufgaben dienen und in sich die wesentliche Idee enthalten. In einer Szene können zwar verschiedene Ideen enthalten sein, aber es ist nicht möglich, all diese Ideen in den Liedertext aufzunehmen, sonst wird das Gedicht zum trockenen Kommentar. Wenn ein Liedertext den Inhalt des Dialogs der Rollen nur wiederholt und ihre Handlungen erklärt, kann das Lied die Darstellung der Hauptgedanken in der Szene nicht ergänzen. Nur wenn der Liedertext die Hauptidee der Szene tief und umfassend enthält, kann er zur Erhöhung des Ideengehalts des Werkes beitragen.

Gute Melodien setzen gute Liedertexte voraus, und ein gelungenes Lied erhöht die Filmgestaltung.

DIE MUSIK MUSS MIT DEN SZENEN HARMONIEREN

Die Musik im Filmwerk muß dem Inhalt der Szenen und dem Leben entsprechen. Selbst ein gutes Musikstück kann nicht als gelungen bezeichnet werden, wenn es der Szene widerspricht. Was mit den Szenen im Einklang steht und musikalisch in Ordnung ist, ergibt eine hervorragende Filmmusik.

Das Einschieben der Musik in den Filmstreifen ist eine wichtige Voraussetzung dafür, ein ausgezeichnetes Filmwerk zu schaffen, in dem der ideologische und künstlerische Gehalt miteinander richtig verbunden sind.

Es kann keine Musik geben, die stets und überall paßt. Für die Arbeit müssen ihr entsprechende Lieder und für den Kampf gegen die Feinde demgemäße Lieder vorhanden sein. Von alters her gibt es daher verschiedene Lieder für die Arbeit und Märsche für die Soldaten. Nur eine Musik, die nicht nur den Geist der Epoche anspricht, sondern auch dem konkreten Leben gerecht wird, kann die Herzen der Menschen bewegen.

Auch im Film kann es keine Musik geben, die mit allen Szenen übereinstimmt, da sich die Szenen im ideologischen Inhalt und im Leben voneinander unterscheiden. Selbst ein gutes Musikstück kann zur Erhöhung des ideologischen und künstlerischen Gehaltes nicht beitragen, wenn es den Forderungen und dem konkreten Leben der einzelnen Szenen widerspricht.

Eine Musik, die Gedanken und Gefühle der Rollen widerspiegelt und aus dem Leben heraus natürlich klingt, ergänzt den Film und berührt die Menschen. Eine Musik, die in Einklang mit den Szenen steht, hebt die ideologische und künstlerische Qualität des Films und wird von den Menschen mit großer künstlerischer Überzeugungskraft immer wieder gespielt.

Die Musik im Film muß vor allem entsprechend dem Inhalt des

Werkes komponiert sein.

Im Film wird verschiedenartige Musik in den sich voneinander unterscheidenden Szenen mannigfaltig angewandt. Die Vielfalt der Musik im Film ist eine natürliche Sache, da sich die Charaktere der im Werk auftretenden Figuren voneinander unterscheiden, Inhalt und Situation des Geschehens sich wandeln.

Eine Musik entsprechend dem Inhalt des Films setzt voraus, vor allem das Hauptlied zum Thema gut zu komponieren, weil es in der Filmmusik den Schwerpunkt bildet. Deshalb werden das Niveau der gesamten Filmmusik und ihres spezifischen Kolorits im wesentlichen davon bestimmt, wie das Themenlied zu komponieren und anzuwenden ist.

Beim Schaffen der Themenmusik entsprechend dem Inhalt des Films müssen die Hauptidee des Werkes und die geistige Welt der Hauptfigur klar wiedergegeben werden. In einem Werk gibt es zwar Nuancen verschiedener Ideen und Gefühle, aber das Wesentliche ist, was aus dem Leben der Hauptfigur kommt. Deshalb kann die Themenmusik erst dann einen intensiven Einfluß darauf ausüben, die Hauptidee des Werkes klarzumachen, wenn sie den Gedanken und Gefühlen der Hauptgestalt entsprechend komponiert wird.

Die Gedanken und Gefühle der Hauptfigur herausarbeiten heißt aber nicht, daß man sich nur einseitig auf die Hervorhebung ihrer Individualität beschränken darf. Die Themenmusik spiegelt das Wesen der Epoche und der Gesellschaftsordnung wider, in der die Hauptfigur lebt, und sie muß das Leben, die Gefühle und die Bestrebungen der Klasse, der sie angehört, verallgemeinern. Nur so kann sie den Hauptgedanken des Werkes vertiefen.

Dem Komponisten obliegt es, sein Augenmerk auf die geistige und gefühlsmäßige Welt der Figuren zu richten und zugleich im Schwerpunkt seiner Darstellung die gesellschaftlichen Hintergründe aufzuzeigen, aus denen diese Welt entstand. Wenn er sich nur an die individuelle Gefühlswelt der Figuren klammert, kann er das Wesen der Charakterzüge nicht umfassend herausheben und über die Epoche und das Volk nicht richtig erzählen. Eine Musik, die das Thema des Films klar charakterisiert und die Ideen

und Gefühle des Hauptthelden richtig wiedergibt, ist eine hervorragende Themenmusik, die dem Inhalt des Werkes entspricht.

Es ist unerläßlich, nicht nur gute Melodien zu komponieren, sondern sie auch in den wichtigsten Szenen wirkungsvoll erklingen zu lassen, wenn man den Inhalt des Films durch die Themenmusik betonen will.

Wenn das emotionelle Erlebnis der Hauptfigur bei der Klarstellung der Themenidee des Werkes in ihrer Entwicklung den Höhepunkt erreicht, ist die Themenmusik unentbehrlich. Man muß sie zwar in die wichtige Phase, in der die Themenidee des Werkes klar wird, einfügen, muß aber darauf verzichten, wenn in der ideologischen und geistigen Entwicklung des Hauptthelden keine bestimmten Krisen vorhanden sind. Den Regisseuren und Komponisten muß es darauf ankommen, die Stellen, in die die Musik aufgenommen wird, festzulegen und zugleich den dramatischen Aufbau und die gefühlsmäßige Organisation für die Themenmusik gut zu gestalten, um sie effektiv einsetzen zu können.

Es ist auch ein Weg zur Verstärkung der Rolle der Musik, in einem Film eine gute Themenmusik in verschiedener Form zu wiederholen, das legt bei der Erklärung der Themenidee des Werkes einen eindrucksvollen darstellerischen Akzent und ist eine Methode, bei der man beim Eindringen in die geistige und Gefühlswelt der Hauptfigur einen guten Effekt erzielen kann.

Wenn das Drama sich entwickelt, kann mehrmals eine Phase entstehen, in der das ideologische und emotionelle Erlebnis der Hauptfigur einen Höhepunkt erreicht. Wenn im Filmschaffen durch genaue Erfassung dieser emotionellen Phasen die Themenmusik zweckentsprechend genutzt wird, ist es möglich, feine und eindrucksvolle Darstellungen zu erreichen.

Im Spielfilm „Ein Meer von Blut“ wird das Themenlied „Lied des Blutmeers“ auf eigenschöpferische Weise wiederholt eingestreut, wodurch das Thema und die Idee des Werkes gemäß der dramatischen Entwicklung ständig hervorgehoben, der ideologische und emotionelle Inhalt weiter bereichert und so die

Menschen stark beeindruckt werden.

Im Film sind nicht nur die Themenmusik, sondern auch andere Lieder und Musikstücke entsprechend den Szenen einzusetzen.

Die Musik kann erst dann mit dem Inhalt des Films und den Forderungen seiner Szenen im Einklang stehen, wenn sie an die Erzählung gebunden wird. Das bedeutet, daß die Musik entsprechend der Erzählung beginnen und sich so entwickeln muß, daß beide einander ziehen und schieben. Szene und Musik werden nicht übereinstimmen, wenn die Musik nicht den sich entwickelnden Charakteren entspricht oder wenn sie mit der Veränderung der Szenen nicht Schritt hält.

Die Menschen werden die Musik kaum aufnehmen können, wenn sie, während das Drama sich dem Höhepunkt nähert und sich ernstes Geschehen abspielt, nicht dem entsprechend ansteigt und plötzlich im Augenblick der Krise nicht in die vollen geht. Zieht sich die Musik unabhängig von dem Lauf der Erzählung hin oder wird sie vorzeitig abgebrochen, wird das die Emotionen der Menschen zerstören und den Eindruck des Films trüben. Erklingt die Musik aus dem Film nicht gebunden an die Erzählung, dann wird sie der Darstellung Schaden zufügen.

Man darf aber nicht versuchen, unter der Berufung darauf, die Musik entsprechend den Szenen zu nutzen, sie monoton und mechanisch mit dem Inhalt der Szenen in Einklang zu bringen. Bei der Gestaltung der Szenen hat die Musik ihren eigenen Anteil zu leisten. Die einfache Erläuterung oder mechanische Wiederholung des Inhalts der Szenen durch die Musik, die eine eigene Sprache sprechen sollte, hat nichts gemein mit den gestalterischen Forderungen des Films, der komplexen Kunst. Die Musik muß ideologisch und emotionell mit dem Inhalt der Szenen übereinstimmen und darauf einwirken, den dramatischen Inhalt zu vertiefen und zu verstärken.

Es gibt kein Gesetz, daß man, wenn sich der Hauptheld in einer schwierigen Lage befindet, unbedingt eine melancholische und pathetische Musik spielen muß, weil die Szene und die Musik in Einklang zu bringen sind. Hat er in sich die Kraft, trotz dieser Lage

die Prüfungen zu bestehen, und sieht sich dazu veranlaßt, alle Hürden zu überwinden und sich zu erheben, dann kann und muß zweifellos eine pathetische, zugleich aber vom Kampfgeist und Elan durchdrungene Musik eingesetzt werden.

Szene und Inhalt müssen unter allen Umständen inhaltlich miteinander übereinstimmen.

Die Musik im Filmwerk muß auch mit dem Verlauf der Erzählung im Einklang stehen. Der Ablauf der Erzählung und der der Musik müssen aus ein und denselben Lebensumständen entstehen und miteinander verbunden sein, nur so kann ein harmonischer Gesamtablauf des Films gesichert werden. Falls die Musik unter der Begründung der Wahrung ihrer Eigenständigkeit nicht in Übereinstimmung mit dem Gang der Ereignisse fließt, wird sie die Harmonie der Gestaltung stören und den Inhalt des Werkes verkleistern.

Die Musik muß durch konsequenten Fluß gekennzeichnet sein, zugleich sich mit der Erzählung verbinden und darauf aktiv einwirken, im Fluß der Erzählung feine Nuancen zu verursachen.

Aufwallende Begeisterung, atemberaubende Spannung und zwerchfellerschütternde Heiterkeit im Film können von echten künstlerischen Emotionen erfüllt sein, wenn sie durch eine entsprechende Musik unterstützt werden, und die Menschen können, von der Musik geleitet, diese Emotionen noch natürlicher aufnehmen.

Die Gedanken und Gefühle der Figuren und ihr Leben sind verschiedenartig, und die Gestaltung ihrer Szenen wird entsprechend mannigfaltig. Folglich kann die Musik erst dann mit dem Film im Einklang stehen, wenn Formen und Methoden in ihrer Anwendung verschieden sind.

Der Komponist muß sich ständig gründliche Gedanken machen, mit welcher Form und Methode die Musik auszunutzen ist. Es kommt in der Praxis nicht selten vor, daß trotz ausgezeichneter Melodien keine Erfolge erzielt werden, weil die Formen und Methoden in ihrer Anwendung falsch ausgewählt wurden.

Die Frage, in welcher Form die Musik zu nutzen ist, muß auch

entsprechend den Forderungen der Szenen gelöst werden. Falls man nur die Musik herauszuheben versucht, ohne dabei die Forderungen der Szenen in Erwägung zu ziehen, und eine Form anwendet, die den Szenen nicht entspricht, kann die Musik, und folglich auch der Film, nicht zur Geltung gebracht werden. Die Musik kann erst dann mit dem Film im Einklang stehen und dessen Gestaltung emotionell mit aller Deutlichkeit hervorheben, wenn die Form je nach den Szenen exakt festgelegt und der Umwelt angepaßt wird.

Deshalb muß der Komponist die Form der Musik – Sologesang, Chor oder Orchester – nach dem Ideengehalt und der Handlung der Szenen, dem Fluß der Gefühle und der emotionellen Atmosphäre bestimmen. Die Form der Musik entsprechend dem Lauf und den Szenen der Erzählung auszuwählen und das gestalterische Niveau des Tonwerkes zu erhöhen ist eine schöpferische Arbeit, die präzise und feine Meisterschaft fordert.

Wie der Regisseur für die Abfolge der Einstellungen sorgt, muß sich der Komponist darin auskennen, die Musik aufzubauen und zu nutzen. Die musikredaktionelle Arbeit durch den Komponisten bestimmt, in welcher Form Gesang und Musik dem Ablauf und den Szenen der Erzählung entsprechend zu nutzen und wie diese vielfältigen Werke in einem Fluß miteinander zu verbinden und darzustellen sind. Musik und Gesang können nur dann zur Verdeutlichung des ideologischen und emotionellen Inhalts des Films beitragen, wenn sie durch diese Arbeit der Komponisten den Szenen entsprechend durch verschiedene Formen einander ablösen und miteinander harmonieren.

Im Filmwerk darf es nicht vorkommen, daß die Musik die Darstellung des Schauspielers unterdrückt und ihn daran hindert, den Charakter und das Leben der Figur natürlich wiederzugeben. Der Film ist eine Kunstgattung der Aktion, daher steht in den Bildern die Handlung der Figur im Mittelpunkt. Man darf die Besonderheiten nicht vernachlässigen und unter dem Vorwand, in den Film Musik in vielfältiger Form einzubringen, die Schauspieler grundlos nötigen, ein Lied zu singen oder unbegründet große musikalische Formen wie Chor und Orchester einzusetzen. Das

alles würde die Handlung der Figuren erdrücken.

Es ist empfehlenswert, in unseren Filmen mehr Bangzang-Gesang anzuwenden, als die Schauspieler direkt ein Lied singen oder singende Gebärde ausführen und dafür das Lied außerhalb der Szene von einem Berufssänger singen zu lassen. Werden die Handlungen der Figuren im Einklang mit den Verhältnissen gut durch Bangzang untermauert, ist es möglich, ihre psychologische Welt taktvoll darzustellen und entsprechend der Logik des Lebens einen weiteren Aufstieg in der Gefühlswelt zu erreichen.

Es ist auch möglich, je nach den Umständen den Schauspieler direkt singen zu lassen. Ein Gesang der Figur, der auf dem Leben beruhend in die Stelle eingesetzt wird, wo er notwendig ist, hinterläßt beim Publikum einen besonderen Eindruck. Wird aber der Schauspieler beim Singen des Liedes überfordert, dann belastet ihn das in seiner Darstellung. Es ist unsere Art und Weise, mittels Bangzang die Gedanken und Gefühle der Figuren und ihre seelischen Bewegungen ungekünstelt wiederzugeben und auf diesem Wege den ideologischen und künstlerischen Inhalt des Films zu bereichern.

Die Musik muß in die treffende Stelle eingeschoben werden und harmonisch fließen. Der Komponist muß Vorschläge unterbreiten, falls an den Stellen in Filmszenarien und in Drehbüchern, wo Musik eingefügt werden soll, nicht oder ungenügend geplant ist. Solche Stellen müssen herausgearbeitet werden. Zu diesem Zweck darf aber kein Geschehen absichtlich erdichtet werden. Gibt es an einer Stelle keine Musik, wo sie notwendig ist, sollte man dazu seine Meinung sagen, aber nicht darauf beharren, den Aufbau des Werkes zu ändern, um die Musik herauszustellen. Falls ein Musikstück, das dem dramatischen Ablauf widerspricht, gezwungenermaßen eingestreut wird, belebt das weder das Drama noch die Musik.

Eine gute musikalische Gestaltung kann nur durch kollektive Bemühungen der Komponisten und der Dirigenten, Sänger und Musikanten geschaffen werden. Insbesondere die Komponisten und Dirigenten müssen ihre gestalterische Arbeit wohldurchdacht

planen und gewissenhaft leisten, um hervorragende Musikwerke zu schaffen, die den Forderungen des Films entsprechen.

Der Film lebt, wenn die Musik gut ist, und ein gelungener Film gereicht der Musik zum Ruhm. In der Harmonie der Szenen mit der Musik liegen Schaffen und Lebenssinn der Komponisten.

DIE MUSIKALISCHE BEARBEITUNG IST ECHTES SCHAFFEN

Oft wird ein und dasselbe Musikstück in vielen Szenen wiederholt angewandt, auch das Themenlied, und zwar in Form von Sologesang, Chor und Orchester. Wenn ein und dieselbe Musik oder Gesang in vielen Szenen mit mannigfaltigen Formen und Methoden immer wieder zur Verwendung kommt, hängt die Verstärkung oder Abschwächung ihrer gestalterischen Rolle davon ab, wie sie bearbeitet wird.

Vernachlässigung der musikalischen Bearbeitung macht es unmöglich, Filmmusik auf ein hohes Niveau zu heben. Manche Komponisten haben zwar gute Melodien geschrieben, können sie aber kaum zur Geltung bringen. Das kommt hauptsächlich daher, daß sie die Musik drauflos umarbeiten.

Das Arrangement ist ebenfalls ein Schaffen von großer Bedeutung dafür, die gesangliche und musikalische Darbietung zu bereichern und zu beleben. Auch bei ein und derselben Musik wird die Qualität ihrer Gestaltung dadurch bestimmt, wie sie bearbeitet wird. Ein gutes Arrangement ermöglicht es, den Geschmack und die Farbe der Originalfassung sensibler hervorzuheben, sonst wird ihr ideologischer und künstlerischer Wert herabgesetzt.

Ist die Musik gut arrangiert, dann kommen ihre Gedanken und Gefühle klar zum Ausdruck, und die Farbe ihrer Gestaltung wird mannigfaltig und eigenartig. Deshalb hängt die Gestaltung der Musik und der Lieder von der Bearbeitung ab.

Ein gutes Arrangement setzt voraus, zunächst die Besonderheit der Originalfassung genau zu kennen. Nicht nur bei der musikalischen Bearbeitung der selbstgeschriebenen Musik, sondern auch bei einem von anderen komponierten Tonwerk muß man stets von dem Standpunkt ausgehen, es mit neuen Musikstücken zu tun zu haben, die melodische Spezifik der Musik und die Farbe ihrer Emotion gründlich analysieren und dann mit der Gestaltung beginnen. Wenn man sich in den ideologischen und künstlerischen Besonderheiten der Originalfassung nicht auskennt, ist man, sei man auch so begabt, nicht in der Lage, sie entsprechend zu bearbeiten.

Das A und O des musikalischen Arrangements besteht darin, sich nach dem Klangbild der Originalfassung zu richten, zugleich deren gestalterischen Inhalt zu erweitern und zu bereichern. Nur wenn man auf diesem Klangbild fußt, ist es möglich, die ideologische und emotionelle Farbe richtig zum Tragen zu bringen und die musikalische Gestaltung insgesamt auf eine höhere Stufe zu heben. Wenn man dieses Klangbild nicht fest in die Hand nimmt, wird die arrangierte Musik nicht nur die Ideen und Gefühle der Originalfassung unbefriedigend ausdrücken, sondern sie bringt auch keinen neuen Sound und muß zu Plagiat und Nachahmung führen.

Die Komponisten können den Kern der Originalfassung erst dann deutlich hervorheben und eine eigene Musikgestaltung erfinden, wenn sie die musikalischen Konzeptionen der Tonwerke gründlich erkannt haben und ihre Kraft darauf konzentrieren, sie fein herauszuarbeiten. Ohne reifliches schöpferisches Nachdenken ist es ausgeschlossen, die Musik apart zu arrangieren. Es gibt Komponisten, die an einem Abend zwei oder drei Musikstücke bearbeiten, das aber macht es unmöglich, eine neue und eigenschöpferische Musikwelt wiederzugeben.

Das Arrangement ist keineswegs ein einfaches und leichtes Unterfangen. Besonders in der Filmmusik muß man neben den allgemeinen Forderungen der musikalischen Bearbeitung die ideologischen und künstlerischen Besonderheiten des Films und die

konkreten Forderungen der Szenen und Einstellungen berücksichtigen, in welche die Musik eingefügt werden soll, und auf dieser Grundlage die Musik bearbeiten. Man muß also einen genauen Gesamtplan für die musikalische Gestaltung aufstellen und erreichen, daß die arrangierten Musikwerke die Grundmelodien mit Leben erfüllen und der Erhöhung des ideologischen und künstlerischen Gehalts des Films dienen. Je mehr die Konzeption des Komponisten an Breite und Tiefe gewinnt, um die komplizierten Darstellungsprobleme der Musik und des Films gleichzeitig zu lösen, desto besser bearbeitete Musikwerke entstehen.

Das Prinzip des Arrangements besteht darin, die Grundmelodien besser zur Wirkung zu bringen. Das gesamte musikalische Arrangement hängt davon ab, wie diese Melodien im Sinne der Originalfassung gestaltet werden.

Die Melodie kompliziert hin und her zu drehen oder unnötigerweise die Tonhöhen zu wechseln und auf diese Weise Effekte zu haschen, ist kein musikalisches Arrangement auf unsere Art. Komplikationen durch eine sinnlose Modulation stören den ruhigen Fluß der Melodie, und sie sind eine üble Angewohnheit, denn sie verschleiert die ideologische und emotionelle Aussage.

Die bearbeiteten Musikwerke müssen im Fluß ihrer Melodien kurz, treffend und leichtverständlich sein. Nur wenn die Grundmelodien ins Ohr gehen, erinnern sie das Publikum an die Originalfassung, und es versinkt unwissentlich in die Musikwelt.

Die bearbeiteten Musikstücke müssen unter Wahrung der Besonderheiten der Originalfassung durch neue Nuancen gekennzeichnet sein. Nur wenn die bearbeiteten Musikwerke Neuheiten aufweisen, wie eben alle musikalischen Gestaltungen von Neuem geprägt sein müssen, können sie einen Wert als Musikschöpfung haben. Da insbesondere die Musik im Film sich der Klärung des ideologischen Inhaltes des jeweiligen Werkes unterordnen muß, ist es unumgänglich, die Originalfassung weiter zu entwickeln und mit neuen Feinheiten zu versehen.

Ist der Komponist gewillt, die Musik neuartig zu bearbeiten, dann

muß er dabei auf seine eigene Weise etwas Neues schaffen. Durch komplizierte Melodien ohne jegliche Neuschöpfungen und durch Veränderungen an einigen Stellen gelingt es nicht, neue Darstellungen zu schaffen.

Neue Gestaltungsmittel und -methoden zu erfinden und apart anzuwenden, das ist auch ein Weg dazu, dem bearbeiteten Musikwerk neuen Geschmack zu verleihen. Man kann nichts Neues schaffen, wenn man einfach solche Mittel und Methoden verwendet, die von anderen laufend benutzt werden. Selbst wenn der Inhalt neu ist, kann er keinen neuen Geschmack abgeben, wenn die Form, die ihn ausdrückt, nicht von neuer Art ist. Deshalb muß der Musikbearbeiter, gestützt auf die Grundmelodien, für den Inhalt immer neue Formen einfallen lassen. Die Musikwerke entsprechend ihrem Charakter und Genre und zugleich rhythmisch und interessant zu bearbeiten, das ergibt ein hervorragendes Arrangement.

In der Filmmusik kommt es darauf an, die Begleitmusik gut zu bearbeiten. In einem Film werden viele Lieder aufgenommen. Deshalb ist es eine wichtige Garantie für die Erhöhung des Gestaltungsniveaus der Filmmusik, die Begleitmusik zu den Liedern gut zu komponieren.

Bei der Bearbeitung der Begleitmusik gilt es, im Sinne der Grundmelodien die Lieder feinfühlig zu begleiten. Die Begleitmusik gewinnt an Bedeutung, wenn die Grundmelodien neu belebt werden und die Liedertexte deutlich zu hören sind, damit der Gesang hervortritt. Wenn es der musikalischen Begleitung nicht gelingt, den Gesang in natürlicher Weise zu unterstreichen und so den ideologischen und emotionellen Inhalt zu verdeutlichen, wird sie der Liedgestaltung schaden, anstatt ihr zu dienen.

Das Arrangement der Begleitmusik muß darauf orientiert sein, die gesamte Darstellung musikalisch so zu bereichern und ihr Glanz zu verleihen, daß die Grundmelodie wie in einem neuen Gewand erscheint.

Durch das Arrangement muß sehr auf die Wirkung des Musizierens geachtet werden. Tod oder Belebung des

Instrumentariums hängen weitgehend vom Arrangement ab.

Hierbei geht es nicht nur um die rein technische Frage, welches Instrument auszuwählen ist und welche Funktion es ausüben soll. Alle Instrumente haben als Hauptmittel der musikalischen Gestaltung eigene Klangfarben. Da sie außerdem noch in vieler Hinsicht nationale Besonderheiten besitzen, üben sie großen Einfluß darauf aus, die nationalen Emotionen der Musikgestaltung hervorzuheben.

Unsere nationalen Saiten- und Holzblasinstrumente haben einen eigenartigen Klang mit sehr tiefen nationalen Gefühlen, und sie entsprechen daher dem Geschmack und den Gefühlen unseres Volkes. Deshalb sollte man sich bei der Instrumentation auf die Spezifik der Melodien stützen und für das Arrangement hauptsächlich nationale Saiten- und Holzblasinstrumente anwenden. Es ist hierbei wichtig, die Rolle der Holzblasinstrumente zu verstärken, weil sie die nationalen Emotionen der Musikgestaltung deutlich hervorheben.

Die Orchestrierung bei europäischen Musikinstrumenten soll nach dem gleichen Prinzip erfolgen, das bei nationalen Instrumenten gilt. Da jedoch die europäischen Musikinstrumente ihr eigene Besonderheiten haben, ist es notwendig, diese Besonderheiten zur Wirkung kommen zu lassen und die Tonfarben dieser Instrumente mit denen der koreanischen Musik zu verschmelzen. Daher kommt es darauf an, auch bei der Orchestrierung für die europäischen Blas- und Saiteninstrumente hauptsächlich die weichen Stimmen der Saiteninstrumente einzusetzen und Metallblasinstrumente mit metallischem Ton und Holzblasinstrumente, die einen scharfen oder dumpfen Klang haben, möglichst zu meiden.

Es ist nicht unsere Art und Weise, bei der musikalischen Bearbeitung viele Melodien auf dem Klavier einzusetzen, insbesondere bei Sologesangsbegleitung darf man nicht an der dogmatischen Methode festhalten, nur das Klavier einzusetzen. Ferner muß man sich vor dem übermäßigen Gebrauch elektronischer Instrumente hüten; sie sind auf jeden Fall im Sinne

der nationalen Besonderheiten unserer Musik einzusetzen.

Bei der Orchestrierung ist es sehr wichtig, die nationalen Musikinstrumente richtig mit den europäischen zu kombinieren. Manche Spezialisten behaupten, daß die eigenartigen Farben unserer nationalen Musik verschwommen würden, wenn die Darbietung in Kombination aus beiden Instrumentengruppen erfolgt. Das ist zu einseitig. Es ist selbstverständlich nicht leicht, bei der Kombination von Musikinstrumenten, die sich völlig in ihren Klangfarben unterscheiden, von nationalem Kolorit ausgeprägte Klänge ertönen zu lassen.

In der Begleitmusik zu den Tänzen „Es schneit“ und „Die Azaleen der Heimat“ jedoch wurde mit dem bisherigen Schema gebrochen, nur mit europäischen Instrumenten zu spielen; das nationale Saiteninstrument Hägum mit der Geige und unseren Holzblasinstrumenten kombiniert brachte die nationalen Farben der Musik klarer denn je zum Ausdruck, und es wurde eine eigenartige Melodik geschaffen, die dem Geschmack und den Emotionen unseres Volkes entspricht. In dieser Hinsicht haben wir eine gute Erfahrung, das zeugt davon, daß trotz der Kombination der nationalen mit den europäischen Musikinstrumenten der Klang nicht zu einem Mischmasch wird. Es geht darum, nach welchem Prinzip und wie die nationalen und europäischen Musikinstrumente miteinander zu kombinieren sind.

Dies muß nach dem Prinzip geschehen, den nationalen Musikinstrumenten mehr Gewicht zu geben und die europäischen Musikinstrumente der koreanischen Musik unterzuordnen, ist eine Methode der Instrumentierung, nach der die Besonderheiten unserer Holzblasinstrumente zum Tragen gebracht und sie mit den Musikinstrumenten mit unterschiedlichen Klangfarben angemessen kombiniert werden, so daß das den nationalen Musikinstrumenten eigene Timbre hervortritt. Wenn man bei der Instrumentierung verschiedenartige Musikinstrumente in gleichmacherischer Weise einsetzt, statt sich an das Juche-Prinzip zu halten, entsteht ein Mischmasch von Klängen, und die eigenartigen nationalen Farben unserer Musik können nicht zur Geltung kommen. Will man die

nationalen und europäischen Musikinstrumente richtig miteinander kombinieren, muß man das Schwergewicht darauflegen, die koreanischen Klangfarben hervorzuheben, und diese Instrumente entsprechend den Besonderheiten der Melodien, der Funktion und Farbe der Musikinstrumente rationell einsetzen.

Bei der Auswahl der Musikinstrumente für die Instrumentierung sind unbedingt die Qualität der Gesangspartie und der Stil des Liedes zu berücksichtigen. Das Prinzip der Instrumentierung der Begleitmusik besteht darin, in jedem Falle den Gesang herausklingen zu lassen. Daher ist es im allgemeinen in der Filmmusik wünschenswert, die Musikinstrumente für die Begleitung in kleineren oder mittelgroßen Gruppen anzuordnen, damit der Gesang klar hervortritt.

Bei der Bearbeitung der Filmmusik muß der Komponist gründlich über die konkreten Einstellungen und Szenen des Films nachdenken, in welche die Musik eingesetzt werden soll. Er vermag je nach den Forderungen der Einstellungen und Szenen die Musikgestaltung auf verschiedene Weise zu entwickeln. Das kann aber nur dann die gestalterische Funktion gebührend ausüben, wenn es den Ansprüchen der Originalfassung nachkommt und mit den Bildaussagen harmonisch im Einklang steht. Eine Bearbeitung der Filmmusik, die nicht mit den Bildaussagen harmoniert, ist bedeutungslos, selbst wenn sie die Forderungen der Originalfassung erfüllt. Der Komponist muß seine Musik in Übereinstimmung mit den Ideen, Emotionen und Formen der Szenen unterschiedlich gestalten, die Musikinstrumente verschiedenartig einsetzen und die Form der Musik und die Methode ihrer Realisation nach reiflicher Überlegung entscheiden.

Das Arrangement der Musikwerke ist eine schöpferische Arbeit, die Musik und Gesang auf neue Weise entwickelt und das menschliche Leben, das in den Szenenbildern dargestellt wird, durch feine Farben und Nuancen ergänzt. Ein Komponist, der nur in der Originalfassung seine Aufgabe sieht und das Arrangement unterschätzt, gehört zu den Künstlern, die nicht genug Kindermusik verstehen. Das Geheimnis der Erfolge in der Musikgestaltung

besteht im Arrangement. Nur ein Komponist, der gute Melodien schaffen und sie auch gekonnt arrangieren kann, ist ein wahrhaft hervorragender Tonkünstler.

DIE KUNST UND DAS SCHAFFEN

„Indem die Filmkünstler sich konsequent zu Revolutionären formen, müssen sie für die Partei und die Revolution, für den Sieg der großen Sache des Sozialismus und Kommunismus aufopferungsvoll kämpfen. Nur auf diesem Wege sind sie in der Lage, Fürsorge und Vertrauen der Partei zu rechtfertigen.“

KIM IL SUNG

DAS SCHAFFEN ZU EINEM PROZESS DER REVOLUTIONIERUNG UND UMFORMUNG NACH DEM VORBILD DER ARBEITERKLASSE

Ob die Schriftsteller und Kunstschaffenden sich revolutionieren und nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umformen oder nicht, entscheidet darüber, ob sie die Revolution fortsetzen und bis in die kommunistische Gesellschaft schreiten. Demnach ist das eine Grundfrage, von deren Lösung das Schicksal der sozialistischen und kommunistischen Literatur und Kunst abhängt.

Die Schriftsteller und Kunstschaffenden zu revolutionieren und nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umzuformen bedeutet, sie zu kommunistischen Revolutionären, zu Schriftstellern und Kunstschaffenden des neuen Typs heranzubilden, die fest mit der Juche-Weltanschauung ausgerüstet sind.

Das erweist sich als eine äußerst wichtige Frage im Zusammenhang mit der Rolle, die sie in der Revolution und beim Aufbau spielen, und mit den Besonderheiten des Schöpfungsprozesses in Literatur und Kunst.

Die Schriftsteller und Kunstschaffenden sind Soldaten, die an der Front der ideologischen Arbeit der Partei stehen. Sie sind persönlich verantwortlich für die Entstehung einer sozialistischen nationalen Literatur und Kunst. Sie tragen mit ihrem Fachwissen und ihren künstlerischen Begabungen unmittelbar dazu bei, alle Mitglieder der Gesellschaft zu neuen, kommunistischen Revolutionären heranzubilden, die zuverlässig mit der Juche-Ideologie gewappnet sind.

Ihre Rolle wird größer, je mehr sich der Aufbau des Sozialismus vertieft. Nach der Errichtung der sozialistischen Ordnung stellt sich vor die Literatur und Kunst die erstrangige Aufgabe, mehr revolutionäre Werke zu schaffen, die einen aktiven Beitrag zur Ausrüstung der Menschen mit der kommunistischen Weltanschauung leisten. Mit der Entstehung der sozialistischen Ordnung werden zwar die ökonomischen Grundlagen der alten Ideologie beseitigt. Es bleibt jedoch die Bewußtseinsentwicklung der Menschen hinter den Veränderungen der materiellen Bedingungen der Gesellschaft zurück. Deshalb bleiben in ihrem Bewußtsein lange Zeit die überholten ideologischen Überbleibsel lebendig, die die Ausbeutergesellschaft ihnen hinterlassen hat. Also müssen die Schriftsteller und Kunstschaffenden mehr revolutionäre Werke schaffen, die darauf einwirken können, die Menschen mit kommunistischem Gedankengut auszurüsten.

Wenn sie solche Werke schaffen wollen, müssen sie, die Herren dieses Schaffens, in erster Linie sich selbst revolutionieren, nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umformen und Kommunisten sein. Solche Werke können nur von Schriftstellern und Künstlern geschaffen werden, bei denen die revolutionäre Weltanschauung konsequent herausgebildet ist.

Die Weltanschauung der Schöpfer spiegelt sich exakt in den literarischen und künstlerischen Werken wider. Die Schriftsteller

und Kunstschaffenden analysieren und beurteilen die Wirklichkeit von ihrem Klassenstandpunkt und ihrem ideologischen Streben aus und spiegeln es in ihren Werken wider. Ihre Weltanschauung wirkt aktiv auf den gesamten Prozeß des Schaffens ein, angefangen von der Auswahl des Grundstoffes der Werke aus dem Leben bis hin zur Verwirklichung seiner Gestaltung. Deshalb kann das Werk in Abhängigkeit von der Ideologie der Schöpfer entweder mit der Arbeiterklasse und dem Volk verbunden oder bürgerlich und volksfeindlich sein. Deshalb ist eine grundlegende Voraussetzung und ein ausschlaggebendes Unterpfand für die Entwicklung der sozialistischen Literatur und Kunst, die durch die Verbundenheit zur Partei, Arbeiterklasse und zum Volk gekennzeichnet ist, daß sich die Schöpfer konsequent revolutionieren und nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umformen. Dies erweist sich auch als eine unumgängliche Forderung im Zusammenhang mit den Besonderheiten ihres eigenen Lebens und des Kunstschaffens. Die Älteren von ihnen wurden früher mehr als alle anderen von überholter Ideologie beeinflußt. Aber auch die Neuherangewachsenen verrichten ihre geistige Arbeit meistens losgelöst von der Produktionspraxis. So haben sie weniger Gelegenheit als andere Werktätige, sich im Kampf revolutionär zu stählen. Andererseits sind auch objektive Voraussetzungen vorhanden, sie den Einflüssen der kapitalistischen Kultur zugänglich zu machen. Falls man unter diesen Verhältnissen es versäumt, einen unermüdlichen Kampf um ihre Revolutionierung zu führen, ist es nicht möglich, die kapitalistischen Ideen wie Individualismus, Egoismus und Liberalismus und andere überholte Ideologie aller Schattierungen, darunter den Dogmatismus und Revisionismus, aus ihrem Bewußtsein auszumerzen und den Prozeß der Revolutionierung der ganzen Gesellschaft und ihrer Umgestaltung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse zu beschleunigen.

Die Schriftsteller und Kunstschaffenden zu revolutionieren und nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umzuformen ist nicht nur eine dringende Aufgabe unserer Revolution, sondern auch eine

herangereifte Forderung der Entwicklung der Literatur und Kunst.

Die sozialistische Literatur und Kunst kann sich, nur gestützt auf die neuen, revolutionären Schaffenssysteme und -methoden, richtig entwickeln, die dem Wesen der sozialistischen Gesellschaft entsprechen. Aber es bleiben noch nicht wenige Überreste der alten Schaffenssysteme und -methoden erhalten, die von der alten Klassengesellschaft übernommen wurden, und es gibt auch hinsichtlich der Form Vieles, was eine Umwälzung erfordert. Daher ist es notwendig, die Literatur und Kunst selbst zu revolutionieren, um sie entsprechend den Erfordernissen der Juche-Epoche und dem Wesen der sozialistischen Gesellschaft weiterentwickeln zu können.

Auf welchem Wege kann man nun sie revolutionieren und nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umformen?

Gestützt auf die Wichtigkeit der Revolutionierung der Intelligenz bei der Revolutionierung der ganzen Gesellschaft und ihrer Umgestaltung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse und auf die Besonderheiten der Schaffenspraxis der Schriftsteller und Kunstschaffenden, hat die Partei schon vor langer Zeit den Kurs festgelegt, das Schaffen zu einem Prozeß der Revolutionierung und Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse zu machen.

Das ist ein wichtiger Weg.

Bei den Schriftstellern und Kunstschaffenden stehen Schaffenspraxis und Revolutionierung in untrennbarer Verbindung miteinander, sie bilden zwei Seiten des Kampfes um ein und dasselbe Ziel.

Die Partei revolutioniert sie mit dem Ziel, sie mit der Juche-Weltanschauung auszurüsten und zu erreichen, daß sie hervorragende revolutionäre Werke schaffen, die zur kommunistischen Erziehung und Umformung der Menschen beitragen, und sie bis in die kommunistische Gesellschaft zu führen. Erst wenn ihre Schaffenspraxis und der Kampf für ihre Revolutionierung einheitlich vorangebracht werden, ist es möglich, sie hochwirksam zu revolutionieren und die Literatur und Kunst auf richtiger Bahn weiterzuentwickeln. Eine Trennung dieser beiden

Glieder ist gleichermaßen schädlich für die Revolutionierung der Schriftsteller und Kunstschaffenden und für die Entwicklung der Literatur und Kunst. Bei einer solchen Trennung macht sich die rechtsorientierte Tendenz geltend, die ideologische Stählung der Schriftsteller und Kunstschaffenden abzulehnen und das oberste Gebot nur im Schaffen zu sehen. Ebenso tritt die linksradikale Neigung hervor, das Schaffen außer acht zu lassen und nur die ideologische Stählung in den Vordergrund zu stellen. Ist man in diesen Abweichungen befangen, ist es nicht möglich, die Revolutionierung der Schriftsteller und Kunstschaffenden und ihre Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse voranzubringen, und man kann auch die neue, kommunistische Literatur und Kunst nicht gestalten.

Der Kurs der Partei, das Schaffen zu einem Prozeß der Revolutionierung zu machen, ist wissenschaftlich begründet und realistisch, er entspricht nicht nur den Grundforderungen der Revolutionierung, sondern auch dem Wesen des Schaffens einer revolutionären Literatur und Kunst.

Die revolutionäre Praxis ist von großer Bedeutung, das Bewußtsein der Menschen umzuformen und ihre Revolutionierung und Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse zu beschleunigen.

Unser Führer sagte, daß die revolutionäre Praxis ein mächtiges Mittel für die Umformung des Bewußtseins der Menschen ist.

Die Menschen stählen sich im allgemeinen ständig im schweren und komplizierten praktischen Kampf um die Umgestaltung der Natur und Gesellschaft und wachsen als Revolutionäre heran. Ebenso können sich auch die Schriftsteller und Kunstschaffenden im Prozeß der Erfüllung ihrer Hauptpflicht, auf dem Wege des Schaffens von literarischen und künstlerischen Werken und ihrer Darbietungen schnell revolutionieren.

Revolutionäre Literatur- und Kunstwerke zu schaffen ist keine leichte Sache. Diese Tätigkeit gehört zu einer außerordentlich schweren und komplizierten revolutionären Arbeit, die höchste geistige Anspannung, hohen Enthusiasmus, starken Willen, eiserne

Ausdauer, feste Organisationsdisziplin und edlen kollektiven Geist fordert.

Hier gibt es reiche Möglichkeiten, die für die Revolutionierung der Schriftsteller und Kunstschaffenden und ihre Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse notwendig sind. Gestützt darauf, hat die Partei den Kurs ausgearbeitet, den Schaffensprozeß zum Prozeß der Revolutionierung und Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse zu machen. Die Schriftsteller und Kunstschaffenden müssen das revolutionäre Wesen dieses Kurses erkennen und ihn konsequent durchsetzen.

Wenn sie sich durch den Schaffensprozeß konsequent revolutionieren wollen, müssen sie vor allem ihre unerschütterliche Verbundenheit mit der Partei, der Arbeiterklasse und dem Volke wahren und in sich die unwandelbare Treue zur Partei und Revolution entwickeln.

Revolutionäre Literatur- und Kunstwerke zu schaffen und aufzuführen ist vor allem eine revolutionäre Aufgabe und ein ehrenvoller Kampfauftrag, den die Partei den Schriftstellern und Kunstschaffenden gestellt hat. Dieser Aufgabe nach bestem Vermögen nachzukommen ist der Weg, auf dem sie sich in Treue des hohen politischen Vertrauens und der Erwartungen der Partei würdig erweisen. Deshalb kann der Schaffensprozeß nur dann zur eigenen Revolutionierung führen, wenn sich dabei die Treue zur Partei herausbildet und sich die Parteiverbundenheit festigt.

Die Schriftsteller und Kunstschaffenden müssen deshalb während ihres Schaffens so leben, arbeiten und kämpfen wie die Helden in den revolutionären Werken.

Die Helden unserer Literatur und Kunst sind Prototyps von Revolutionären, die zuverlässig mit der großen Juche-Ideologie ausgerüstet sind und aufopferungsvoll die Linie und Politik der Partei durchsetzen. Die Schöpfer der Gestaltung solcher Helden sind zwar Schriftsteller und Kunstschaffende, sie selbst befinden sich aber nicht auf dem geistigen Niveau dieser Helden. Die Massen bemerken sehr wohl, daß die Helden, die in den Literatur- und Kunstwerken geschildert sind, gelegentlich den wirklichen

Prototypen nachhinken. Dies ist darauf zurückzuführen, daß die Schriftsteller und Kunstschaffenden ihrer geistigen Welt nicht gleichen.

Je stärker der ideologische Wille der Schriftsteller und Kunstschaffenden ist, fest gewappnet mit der Juche-Weltanschauung, selbst wie die revolutionären Helden der Werke zu leben, zu arbeiten und zu kämpfen, desto höher wird das geistige Niveau der in Werken gestalteten Helden und um so größer wird die ideologische Tiefe der Werke. Die Künstler müssen zunächst von den Helden lernen und sich dabei selbst ideologisch bilden. Wer nur in den Augenblicken Revolutionär ist, in denen er Werke schreibt oder auf der Bühne vorführt, aber im Alltag zu sich zurückfällt und auf gut Glück lebt, ist niemals in der Lage, Revolutionäre auf hohem Niveau darzustellen und sich dabei selbst zu revolutionieren und nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umzuformen.

Das Schaffen ist nicht als Beruf, sondern als eine ehrenvolle revolutionäre Arbeit anzusehen. Ist ein Kunstschaffender stolz darauf, durch seine Tätigkeit der Partei und dem Volke zu dienen, dann muß er sich ständig bemühen und sich dabei gründlich überprüfen: Bin ich, der ich die Gestaltung von Revolutionären übernommen habe, politisch-ideologisch und fachlich dazu imstande, diese Figuren darzustellen, habe ich mir wie sie die edlen revolutionären Charakterzüge angeeignet, in Wasser und Feuer zu stürzen, wenn es um die Forderungen der Partei und Revolution geht, und sie konsequent zu erfüllen, und habe ich im menschlichen Wesen ihr Niveau erreicht? Zu diesem Zweck müssen sich alle Schriftsteller und Kunstschaffenden ein klares Ziel setzen, in der gesamten Zeit des Schaffens „so zu leben, zu arbeiten und zu kämpfen wie die revolutionären Hauptfiguren“, und zielbewußt beharrlich darum ringen. Nur dann können sie revolutionierte Schriftsteller und Kunstschaffende werden, die so atmen, denken und handeln wie die revolutionären Helden und die ihre Tätigkeit zum Prozeß der revolutionären Erziehung und der ideologischen Selbstausbildung machen.

Sie müssen auch während des Schaffens ihr revolutionäres Leben

im Rahmen der Organisationen intensivieren und auch ihr Privatleben revolutionär gestalten.

Ihr Bewußtsein und ihr Leben sind nicht voneinander zu trennen. Ein revolutionierter Mensch geht freiwillig und aktiv an die Arbeit und lebt kulturvoll und bescheiden. Die ideologische Einstellung eines Kunstschaffenden und seine Lebensatmosphäre treten am konzentriertesten in der Praxis ans Licht. Wer den Alltag nicht in ausgeglichener Weise führt, ist auch nicht fähig zu frohem Schaffen.

Die Schriftsteller und Kunstschaffenden sollten die Tätigkeit als einen Prozeß ihrer ideologischen Selbsterziehung und revolutionären Stählung betrachten und sich aufrichtig am Organisationsleben beteiligen, denn nur so können sie zu wahren Revolutionären werden. Sie alle sind verpflichtet, die von der Organisation übertragenen Aufträge voll zu erfüllen, die Schaffensmoral bewußt einzuhalten und es zu ihrer Ordnung und Gewohnheit zu machen, unter Leitung und Kontrolle der Parteiorganisationen revolutionär zu schaffen und zu leben.

Hierbei ist es besonders wichtig, die Arbeit organisiert, planmäßig und diszipliniert zu gestalten. Die Partei hat bereits dem überholten und konservativen Schaffenssystem ein Ende gesetzt, ein neues, revolutionäres Schaffenssystem hergestellt und sogar Regeln für das tägliche Leben und die Arbeit festgelegt. Die Schriftsteller und Kunstschaffenden müssen es sich unter allen Umständen zu einer strikten Regel machen, getreu den Forderungen des von der Partei festgelegten Schaffenssystems und der Lebensnormen zu schaffen und zu leben, und einen harten ideologischen Kampf dagegen führen, die eingeführte Ordnung und Disziplin zu verletzen und nach eigener Willkür zu schaffen und zu leben.

In unserer Gesellschaft werden die revolutionären Literatur- und Kunstwerke nicht durch die Kenntnisse und Talente einiger geschaffen, sondern durch die gemeinsamen Anstrengungen der Schriftsteller und Kunstschaffenden, ihre kollektive Klugheit und bewußte Disziplin. Ihr hohes politisches Bewußtsein, ihre eiserne

Disziplin und ihr kollektiver Geist beim Schaffen von revolutionären Literatur- und Kunstwerken sind ein wichtiges Unterpfand zum Erfolg der Werke.

Die Einheit des Kollektivs im Denken und Wollen und seine Disziplin, insbesondere bei einem Werk einer komplexen Kunst, wie dem Film, dem Drama und Theater sind so wertvoll wie das Leben. Dabei müssen alle Mitglieder mit ein und demselben Gedankengut und Willen denken und handeln, müssen unter dem Motto „Einer für alle, alle für einen!“ einander mitreißen und einhellig zur Vervollkommnung des Werkes schreiten.

Im Interesse der hohen Qualität der Werke und der Einheit des Kollektivs im Denken und Wollen muß die Arbeit zu einem Prozeß werden, in dem das Organisationsleben der Kunstschaffenden intensiviert und die kommunistische Schaffensmoral durchgesetzt wird. Nur dann wird die Praxis zu einem Schmelztiegel der ideologischen Stählung, zu einer großen Schule der revolutionären Erziehung.

Die verstärkte Kritik ist von großer Bedeutung, um das Schaffen zum Prozeß der Revolutionierung und Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse zu machen.

Die revolutionäre Praxis ist ein Prozeß des Kampfes und des Neuerertums, bei dem es darum geht, in der Literatur und Kunst alle alten Ideen und Schablonen zu beseitigen, die von der Ausbeutergesellschaft als Erbe hinterlassen wurden, Literatur und Kunst getreu den Forderungen des Juche umzugestalten und eine neue, die kommunistische Literatur und Kunst zu schaffen, die dem Wesen der Arbeiterklasse entspricht. Im Prozeß der Veränderung der Literatur und Kunst getreu den Erfordernissen des Juche kommen immer wieder alle möglichen wesensfremden Ideen. Deshalb müssen auf dem Wege der Kritik alle ungesunden Elemente und Fehler, die in der Arbeit auftreten, kompromißlos bekämpft werden.

Kritik muß stets offenherzig, prinzipienfest und kameradschaftlich sein. Jeder ist verpflichtet, eine prinzipienfeste Einstellung zur Kritik zu beziehen, sich ständig im Spiegel der

Massen zu betrachten und sich ehrlicher Selbstkritik zu unterziehen, seine Fehler zu offenbaren und auszumerzen. Er muß ferner eine aufrichtige kameradschaftliche Kritik üben, um die Mängel anderer zu korrigieren. Herrscht im Kollektiv eine Atmosphäre der revolutionären Kritik, kann die Arbeit gut vorangehen, und die Kunstschaffenden können sich in diesem Prozeß schneller entwickeln.

Die Führung durch die Partei ist eine entscheidende Garantie dafür, das Schaffen zum Prozeß der Revolutionierung und Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse zu machen.

Die gesamte Arbeit, die Schaffenstätigkeit der Schriftsteller und Kunstschaffenden und ihr alltägliches Leben revolutionär umzugestalten, kann nur dann von Erfolg gekrönt sein, wenn sie sich von der Partei klug leiten lassen. Wer zur revolutionären Sache der Arbeiterklasse beitragen will, muß sich stets von der Partei leiten lassen und aktiv bemüht sein, ein standhafter Revolutionär zu werden.

Um sich unter die Leitung der Partei zu stellen, müssen sie ihr Schicksal voll der Partei anvertrauen und ihr unerschütterlichen Glauben schenken. Ob sie ihr Ganzes in die Hand der Partei legen oder nicht, hängt direkt von der Frage ab, ob sie vor ihr offenherzig sind oder nicht. Wer der Partei ganz anvertraut und ihr folgt, denkt und handelt stets getreu den Hinweisen der Partei und kann sich so schneller revolutionieren.

Die Schriftsteller und Kunstschaffenden sollten in schwierigen und komplizierten Zeiten die Partei verteidigen, bei Fehlern vor ihr offenherzig sein, immer und überall bei keinem Sturm schwanken, ihr fest vertrauen und folgen. Das ist der Standpunkt derjenigen, die der Partei die Treue halten. Solche Menschen sind stets in allen Arbeiten erfolgreich, können auch Fehler rasch beseitigen und sich ständig entwickeln.

Die Schriftsteller und Kunstschaffenden in der Praxis zu revolutionieren und nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umzuformen ist nicht beim Schaffen von nur ein, zwei Werken zu bewerkstelligen. Der Mensch muß Zeit seines Lebens die Arbeit,

sich zu revolutionieren, ununterbrochen fortsetzen. Selbst diejenigen, die im harten revolutionären Kampf gestählt wurden, können zu Nachzüglern der Epoche abgleiten, wenn sie im praktischen Wirken nicht ständig und beharrlich an sich revolutionär arbeiten und sich nicht abhärten.

Wenn ein Mensch hundert Medikamente benötigt, um seine Krankheit zu heilen und seinen Körper abzuhärten, dann muß er diese ganze Menge einnehmen. Wenn er auch nur ein Medikament davon nicht zu sich nimmt, bleiben die neunundneunzig anderen wirkungslos. Ebenso dürfen auch die Schriftsteller und Kunstschaffenden weder auf solche Weise den Kampf um ihre eigene Revolutionierung führen noch übereilt daran herangehen und auf halbem Wege stehenbleiben. Der Mensch wird nicht von heute auf morgen zu einem Revolutionär, und auch nicht nur, weil er einige Bücher gelesen oder ein, zwei Neuerertaten vollbracht hat. Der Kampf um die Revolutionierung muß kontinuierlich und mit Ausdauer konsequent geführt werden.

Ein revolutionärer Künstler zu werden, das ist die wichtigste Pflicht für die Künstler, die dem Sozialismus und Kommunismus eigene Literatur und Kunst schaffen. Den Kurs der Partei, die Tätigkeit zum Prozeß der Revolutionierung und Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse zu machen, unterstützend, müssen unsere Schriftsteller und Kunstschaffenden ständig bemüht sein, zu wahren kommunistischen Schriftstellern und Kunstschaffenden neuen Typs zu werden.

DER MENSCH SIEHT, HÖRT, EMPFINDET UND AKZEPTIERT ENTSPRECHEND SEINEM WISSEN

Die Erkenntnis des Menschen hat kein Ende. Es gibt in der Welt keine Dinge und Erscheinungen, die nicht erkannt werden können.

Selbst das, was bisher noch nicht erfaßt wurde, ist durchaus zu erkennen, wenn sich die Gesellschaft weiterentwickelt und die Wissenschaft auf hohem Niveau steht. Doch die Breite und Tiefe des Erkennens, mit dem die Dinge und Erscheinungen aufgenommen werden, sind je nach den Menschen verschieden, denn das entspringt dem Unterschied in ihrem Bewußtsein und Auffassungsvermögen.

Das Bewußtsein des Menschen ist die Widerspiegelung der Wirklichkeit, doch dies geschieht nicht im Selbstlauf. Da die Erkenntnis der objektiven Realität durch den Menschen ein aktiver Denkvorgang ist, kann sie den Bewußtseinsstand des Menschen nicht überschreiten. Der Mensch vermag die objektive Wirklichkeit um so umfassender und tiefgreifender aufzunehmen, je mehr er weiß. Hat er aber wenig gesehen, gehört und aus eigenen Erlebnissen zu wenig erfahren, dann kann er nur einen beschränkten Horizont haben und ist in der Betrachtung der Realität eingeschränkt.

Die Breite und Tiefe des Erkennens hängen schließlich vom Niveau der Weltanschauung und vom Erkenntnisvermögen ab. Der Mensch sieht, hört, empfindet und akzeptiert entsprechend seinem Wissen. Deshalb ist jedermann verpflichtet, fortwährend fleißig zu lernen und zu lernen und so das Gebäude der Kenntnisse Meter um Meter zu erhöhen.

Alle Kenntnisse werden aber nicht ohne weiteres zu Kraft der Erkenntnis und Praxis. Selbst reiches Wissen, das in der Praxis nicht genutzt werden kann, ist nichts anderes als Ballast und damit unbrauchbar.

Die wahre Bedeutung des Wissens wird dadurch bestimmt, wie genau es die Wahrheit der Natur und Gesellschaft widerspiegelt und welch große Kraft es in der Praxis ausübt. Nur ein Wissen, das den Forderungen der Praxis entspricht und durch die Praxis als echt bestätigt wurde, wird zu einer Kraft, die benutzt werden kann, um die Natur umzugestalten und die Gesellschaft umzuwälzen.

Soviel sehen, hören, empfinden und aufnehmen, wie man weiß und in welchem Maße man vorbereitet ist, das bedeutet, daß man

erst dann alle Dinge und Erscheinungen genau einzuschätzen, zu empfinden und zu akzeptieren vermag und auf dieser Grundlage praktische Tätigkeit entfalten kann, wenn man reiche, lebendige Kenntnisse hat.

Die Macht des Wissens setzt voraus, daß die Kenntnisse der Menschen mit der revolutionären Weltanschauung verknüpft werden müssen. Die Weltanschauung ist die Gesamtheit von Ansichten über Natur und Gesellschaft, sie legt den Standpunkt der Menschen zur Wirklichkeit fest und bedingt ihre Erkenntnis und praktische Tätigkeit. Deshalb kann man erst dann die Realität richtig sehen und aufnehmen und die praktische Tätigkeit dementsprechend ausüben, wenn man über die richtige Weltanschauung verfügt.

Diese Beziehungen zwischen der objektiven Welt, der Erkenntnis und der Praxis kommen ebenso auch bei den Literatur- und Kunstwerken zum Ausdruck.

Eine wahre Literatur und Kunst soll den Menschen eine revolutionäre Weltanschauung als Waffe für die Praxis geben, die sie befähigt, die Welt richtig zu erkennen und Natur und Gesellschaft umzugestalten. Dies ist dadurch zu erreichen, daß man in den Werken bedeutsame Probleme der Menschen aufwirft, den Prozeß der Herausbildung einer revolutionären Weltanschauung in seiner ganzen Breite und Tiefe zeichnet und die vielfältigen Seiten des gesellschaftlichen Lebens gründlich aufzeigt. Das besagt, daß die Kunstschöpfer nur dann zu Erfolgen in ihrem Schaffen kommen können, wenn sie mit der revolutionären Weltanschauung der Arbeiterklasse gewappnet sind.

Auch der Künstler sieht, hört, empfindet, akzeptiert und drückt nur soviel aus, wie er weiß. Wie umfangreich und grundtief sein Wissen um die Natur und Gesellschaft, um die Menschen und das Leben ist, das widerspiegelt sich in seinen Werken. Nur wenn er reiche Kenntnisse und Lebenserfahrungen hat, kann er die Menschen und das Leben vielfältig, reich und lebendig darstellen, so wie das in der Wirklichkeit zu sehen ist.

In jedem Werk widerspiegeln sich die politischen Ansichten und

Kunsttalente des Kunstschaffenden. Die Wirklichkeit ist Quell des Schaffens und Basis der Gestaltung. Sie wird aber nicht ganz so, wie sie ist, zum Gegenstand der Kunst und fließt nicht so in das Werk ein.

Alles, was sich im Werk widerspiegelt, wurde durch die ideologischen und künstlerischen Ansichten des Kunstschaffenden analysiert und beurteilt. Auch die Form des Werkes wurde von ihm entsprechend den Forderungen des Inhalts geschaffen. In den Werken gibt es nichts, was nicht durch seine subjektiven Ansichten bewertet wurde. Ein Objekt und das ihm entsprechende Leben wird je nach dem ideologischen und künstlerischen Niveau des Schaffenden auf verschiedene Weise wiedergegeben. Von dieser Sicht aus erhebt sich die Forderung, daß der Künstler großen politischen Scharfsinn, hohe Kunstbegabung und umfassendes Wissen besitzen muß.

Er muß vor allem ein hohes politisches Gesichtskreis haben. Großer politischer Scharfsinn bedeutet die parteiliche Ansicht, mit der man alle Dinge und Erscheinungen von revolutionärem Standpunkt aus richtig betrachten und beurteilen kann.

Hat der Künstler einen weiten politischen Horizont, ist er imstande, das Wesen des Problems aus der komplizierten und vielfältig verflochtenen Wirklichkeit genau aufzudecken, es klar zu analysieren und in Übereinstimmung mit den Forderungen der Partei und den Interessen der Revolution zu behandeln. Wenn er beim Kennenlernen der realen Verhältnisse und bei der Arbeit am Werk keinen richtigen revolutionären Standpunkt vertritt, kann er das Wesen und die Bedeutung der sich in der Wirklichkeit abspielenden Ereignisse nicht ergründen, sondern er wird schließlich die Wirklichkeit entstellen.

Die politische Einsicht des Künstlers ist ein Faktor, der den politischideologischen Gehalt des Werkes bestimmt, und zugleich eine wichtige Garantie für seinen künstlerischen Wert. Nur wenn der Kunstschaffende einen weiten politischen Horizont hat, ist er imstande, das Leben wahrheitsgetreu wiederzugeben und rechtzeitig festzustellen, ob die Gestaltung richtig verläuft oder

nicht, und stets in seiner Tätigkeit Erfolge zu erzielen.

Er muß ferner auch große künstlerische Fähigkeiten haben. Da er durch seine künstlerische Tätigkeit der Partei und der Revolution dient, ist es notwendig, daß er sich hervorragende künstlerische Meisterschaft aneignet. Wer ein niedriges technisches Niveau hat, der ist kein guter Techniker, und ein Mensch mit niedrigen künstlerischen Fähigkeiten ist kein wahrer Schöpfer. Herausragende künstlerische Perfektion ist zusammen mit hohem politischem Niveau eines der Hauptmerkmale, die revolutionäre Kunstschaffende auszeichnen.

Die Fähigkeit eines Kunstschaffenden ist eine wichtige Voraussetzung, hohen Ideengehalt und große künstlerische Qualität miteinander zu verbinden. Er kann nur dann seine Gestaltungsabsichten richtig realisieren, wenn er diese Talente besitzt. Selbst wenn der Schriftsteller im Leben den Grundstoff eines Werkes von gesellschaftlicher Bedeutung auswählt und von Schaffenselan erfüllt ist, kann er es nicht eindrucksvoll darstellen, wenn es ihm an Gestaltungsvermögen mangelt. Die Grundidee des Werkes enthält den ideologischen Kern und ist der Boden, aus dem die Elemente der Gestaltung herauswachsen sollen. Daher kann der Schöpfer nur dann die Blumen zu voller Blüte bringen, wenn er neben dem weiten politischen Horizont auch herausragende künstlerische Fähigkeiten hat.

Das Talent des Kunstschaffenden wird zur wahren Schaffenskraft, wenn es mit hohem politischem Wissen verbunden wird. Wer sich nur in der Kunst, aber nicht in der Linie und Politik der Partei auskennt, ist nicht wert, ein revolutionärer Kunstschaffender zu sein. Nur mit Begabungen können keine wertvollen Werke geschaffen werden, die gleichermaßen einen hohen ideellen und künstlerischen Gehalt haben. Ein hervorragendes Kunstwerk zu schaffen vermag nur, wer in sich neben richtigen Ansichten über alle Bereiche der Revolution und des Aufbaus reiche Kenntnisse über Natur und Gesellschaft und künstlerische Talente vereinigt hat.

Der Kunstschaffende muß ein Meister des Schaffens sein, der

allseitig vorbereitet ist. Die Kunst spiegelt die Wirklichkeit komplex und einheitlich wider, daher muß er das Leben in voller Breite und Tiefe kennen und über reiches und allseitiges Wissen über die Welt verfügen.

Er kann jede künstlerische Gestaltung ohne weiteres schaffen, wenn er nur Kenntnisse über die Natur und über alle Bereiche der Gesellschaft besitzt und darin keinem Fachgelehrten nachsteht. Besonders die Filmschaffenden, die Schöpfer einer komplexen Kunst, müssen sich in allen Bereichen der Kunst und Technik auskennen.

Die Kunstschaffenden sollten zu Autodidakten werden, die mit allen Mitteln und Methoden und unter jeder Bedingung und bei jeder Gelegenheit unermüdlich lernen und lernen.

Das Buch ist ein Reservoir der Kenntnisse, ein für die Kunstschaffenden unentbehrliches geistiges Nahrungsmittel. Sie können aus den Büchern vielfältige und reiche Kenntnisse über Gesellschaft und Natur schöpfen, über Politik, Wirtschaft, Wissenschaft, Kultur, Militärwesen und Moral. Wie alle Menschen können vor allem die Kunstschaffenden ohne Lektüre nicht existieren, und sie können nichts zuwege bringen. Das Buch ist ein Begleiter des Lebens und ein hervorragender Lehrmeister, von dem man sich zeitlebens niemals trennen darf.

Die Kunstschaffenden müssen auch in der Praxis ständig studieren. Die Schaffenstätigkeit ist für sie die bedeutsamste und wichtigste Praxis in der Gesellschaft. Sie sind verpflichtet, bei ihrer Tätigkeit Fachkenntnisse zu beherrschen und ihre Talente und ihr Wissen zu vervollständigen. Die Praxis ist Ausgangspunkt und Grundlage des Erkennens, daher ist es am rationellsten, wenn sie während der Schaffenstätigkeit ihr Fachwissen und ihr Talent erweitern.

Die Filmkünstler müssen sich in der Filmtheorie auskennen, aber das bedeutet noch nicht, daß sie hervorragende Filmwerke schaffen können. Die Filmtheorie ist zwar für sie äußerst wichtig, doch damit allein ist es nicht möglich, alle Fragen, die von der Praxis gestellt werden, vollkommen zu lösen. Kenntnisse und Fähigkeit zum

Filmschaffen kann man nur durch das Schaffen vollkommen erwerben.

Die Kunstschaffenden erhalten durch ihre Praxis die Möglichkeit, sich die Methoden der Verallgemeinerung und die vielfältigen Gestaltungstechniken, mit denen das Leben künstlerisch auf die Leinwand zu bringen ist, durch eigene lebendige Erfahrungen anzueignen. Dabei konkretisieren sie, was sie im theoretischen Studium erworben haben, überprüfen die Richtigkeit ihrer Erkenntnisse und sammeln neue Kenntnisse und Erfahrungen.

Die Kunstschaffenden müssen verstehen, auch von den Erfahrungen anderer Schöpfer zu lernen. Sie können notwendige Kenntnisse und Erfahrungen sammeln, wenn sie die eigenen anwenden und dabei die praktischen Erfahrungen anderer Schöpfer bescheiden, aber ernsthaft studieren. Zeit ihres Lebens müssen sie emsig lernen und nicht nur versäumter Zeit nachtrauern. Der breite Weg, der beim Schaffen zu großen Erfolgen führt, heißt studieren und nochmals studieren.

DAS VERTRAUEN DER PARTEI IN TREUE RECHTFERTIGEN

Die Schriftsteller und Kunstschaffenden müssen das hohe politische Vertrauen der Partei durch ihre Kunstfertigkeit getreulich rechtfertigen. Das ist eine neue Forderung unserer Partei, um sie den Erfordernissen des Aufbaus des Sozialismus und Kommunismus entsprechend zu revolutionieren und das ideologische und künstlerische Niveau der Literatur und Kunst auf einen hohen Stand zu bringen.

Das ist eine wichtige Frage, von der das politische Leben der Schriftsteller und Kunstschaffenden und ihr Schicksal abhängen.

Das politische Vertrauen der Partei ist die höchste Ehre und das

größte Glück, die den Schriftstellern und Kunstschaffenden zuteil werden können, wenn sie ihre Geschicke voll und ganz der Partei anvertrauen und sich mit aller Hingabe für sie und die Revolution einsetzen. Dank des politischen Vertrauens der Partei erhalten sie politisches Leben und können im Lichte dieses hohen politischen Vertrauens ihrem Leben Ausstrahlung verleihen. Ihre politische Existenz ist losgelöst vom Vertrauen der Partei undenkbar.

Die Schriftsteller und Kunstschaffenden sollten nicht nur das politische, sondern auch das technische Vertrauen der Partei genießen. Das bedeutet, daß die Partei davon überzeugt ist, daß sie hervorragende Literatur- und Kunstwerke mit edlem Ideengehalt und hoher künstlerischer Qualität schaffen und mit allen schwierigen Aufgaben ausgezeichnet fertig werden. Nur solche Schriftsteller und Kunstschaffenden, die einen weiten politischen Horizont, umfassendes Wissen und reiche künstlerische Talente haben, können dieses Vertrauen der Partei gewinnen.

Unsere Partei stellt hohe Anforderungen an die Schriftsteller und Kunstschaffenden, ihr politisches und ideologisches Niveau wie auch die künstlerischen Fähigkeiten zu erhöhen. Sie schafft ihnen dafür alle Voraussetzungen, damit sie sich revolutionieren können und alle ohne Nachzügler in die kommunistische Gesellschaft integriert werden. Sie müssen dabei stets beherzigen, daß die Forderung der Partei, sich politisch und fachlich zu bilden, im Vertrauen und in Liebe wurzelt, und sie müssen das in Treue rechtfertigen.

Die Treue der Schriftsteller und Kunstschaffenden zur Partei muß nicht in Worten, sondern im Schaffen der Werke zum Ausdruck kommen. Der Weg, auf dem sie sich des Vertrauens der Partei und ihrer Liebe würdig erweisen, besteht darin, revolutionäre Werke mit hohem ideologischem und künstlerischem Wert zu schaffen, die den Erfordernissen unserer Zeit und den Bestrebungen des Volkes entsprechen.

Ideologisch und künstlerisch ausgezeichnete Werke vermögen nur solche Schriftsteller und Kunstschaffenden zu schaffen, die in politisch-ideologischer und künstlerischer Hinsicht zuverlässig

vorbereitet sind. Die Schriftsteller und Kunstschaffenden müssen das einheitliche ideologische System der Partei durchsetzen, ihre künstlerische Qualifikation immer weiter erhöhen und so in jeder Hinsicht gründlich vorbereitet sein, damit sie jede von der Partei gestellte Aufgabe ideologisch und künstlerisch einwandfrei bewältigen können.

Studium und Übung sind Hauptwege zur Erhöhung des politischen und fachlichen Niveaus der Schriftsteller und Kunstschaffenden. Wer sich dem nicht widmet, wird niemals eine hohe politische und fachliche Qualifikation erreichen. Weiter politischer Gesichtskreis und große künstlerische Talente erwachsen nur durch unermüdliches Studium und Üben.

Zur Erweiterung der politischen und fachlichen Qualifikation der Schriftsteller und Kunstschaffenden muß man das Studium in Theorie und die Übung in Praxis vorantreiben. Dies ist ein Prinzip.

Im theoretischen Studium kommt es darauf an, die politischen und künstlerischen Theorien richtig miteinander zu verbinden. Wenn man auf einem hohen ideologischen und künstlerischen Niveau arbeiten will, muß man in den Theorien der Politik und der Fachbereiche bewandert sein. Ist man blind in politischer Hinsicht und kennt nur die Theorien über die Kunst, dann ist man nicht in der Lage, der Gesellschaft und dem Volke wertvolle Kunstwerke zu schenken. Es liegt auf der Hand, daß jener Kunstschaffende, der seine Zeit und die Revolution nicht begreift, nicht an eine Kunst denken kann, die von hohem Zeitgeist und tiefer revolutionärer Ideologie durchdrungen ist. Einem Künstler, der nicht in jeder Hinsicht vorbereitet ist, wird es nicht gelingen, das komplizierte und vielfältige Leben richtig wiederzugeben.

Das Studium der Politik in den Vordergrund zu stellen und zu intensivieren ist das erste Prinzip, das im Studium und in der Übung einzuhalten ist.

Das Wesen des Studiums der Politik besteht darin, die große Juche-Ideologie zu studieren und sich voll anzueignen. Sich zuverlässig mit dieser Ideologie zu wappnen ist von entscheidender Bedeutung, daß die Schriftsteller und Kunstschaffenden in sich fest

die revolutionäre Weltanschauung herausbilden, die Theorie und Technik ihrer Fachbereiche aneignen und so ans Werk gehen.

Sie müssen sich auch mit der Ideologie und Theorie des Juche unserer Partei in der Literatur und Kunst ausrüsten. Sie beleuchten allseitig und gründlich das Grundprinzip, an das man sich beim Schaffen der sozialistischen und kommunistischen Literatur und Kunst halten muß, Wege zu seiner Verwirklichung und alle anderen Fragen, die sich in der Praxis ergeben. Ist man mit der Juche-Ideologie in der Literatur und Kunst fest ausgerüstet, so wird es im Schaffen keine Schwierigkeiten und keine unlösbaren Fragen geben und kein Grund zur Besorgnis bestehen, nach links und rechts in die Irre gehen zu können.

Mit dem Ziel, Wesen und Richtigkeit der Juche-Ideologie in der Literatur und Kunst zu begreifen und die Natur und die Schädlichkeit der dieser Ideologie widersprechenden „Theorien" kennenzulernen, könnte man beim Studium der Kunsttheorie auch andere Quellen zu Rate ziehen. Wenn man aber dabei nach diesem und jenem greift, das gerade zur Hand ist, und es unüberlegt übernimmt, kann man nicht unterscheiden, was richtig und falsch ist, und leicht auf Abwege geraten, weil alles ihm verschwommen ist. Das muß man sich einprägen.

Das Studium über die Kunst muß nach dem Prinzip erfolgen, sich zu einem allseitig entwickelten befähigten kommunistischen Künstler zu entwickeln. Die sozialistische und kommunistische Gesellschaft fordert von allen Menschen, daß sie zu fähigen Erbauern werden, die in sich geistigen Reichtum, moralische Sauberkeit und körperliche Vollkommenheit vereinigen. Die Kunstschaffenden müssen entsprechend den Erfordernissen der neuen Gesellschaft die Erkenntnisse und Techniken ihrer Fachbereiche beherrschen, aber auch die anderen Bereiche gründlich kennen, einen weiten politischen Gesichtskreis, edle moralische Eigenschaften und gesunde physische Kraft haben.

Das Studium der Kunst muß der Erfüllung der nächsten Aufgaben dienen und systematisch nach einem klaren Perspektivplan erfolgen. Ein Schauspieler, der gleich tags darauf in

einer Szene auftreten muß, die das Pflügen des Feldes mit Traktoren zeigt, kann doch nicht dasitzen und ein Musikinstrument erlernen, mit der Begründung, daß er seine Qualifikation erhöhen muß. Das Studium der Kunst kann nur in enger Verbindung mit der Praxis zu Erfolgen führen.

Das Studium muß mit der augenblicklichen Arbeit übereinstimmen und auf das Fernziel gerichtet sein, sich als allseitig harmonisch entwickelte Kunstschaffende vorzubereiten. Wenn den Künstler das Schaffen heute sehr in Anspruch nimmt, lernt er nur das für dessen Lösung Notwendige, und wenn er tags darauf unter Berufung auf einen dringenden Auftritt nur ihn vorbereitet und all die vielen folgenden Tage des Schaffens auf solche Weise verbringen würde, käme es gar nicht dazu, die künstlerischen Fähigkeiten systematisch und allgemein zu erhöhen. Kurzfristige Studien- und Tagespläne können zwar gelegentlich die Löcher stopfen, aber den Kunstschaffenden nicht retten, dessen Wissen im Laufe der Monate und Jahre völlig versiegt ist. Das Studium ist erst dann interessant und bringt Erfolge mit sich, wenn seine Ziele und Abschnitte genau festgelegt und nacheinander konsequent verwirklicht werden.

Man muß das Studium darauf orientieren, lebendige, in der Praxis anwendbare Kenntnisse zu erwerben. Dazu ist es notwendig, das theoretische Studium eng mit den Übungen zur Erhöhung der schöpferischen Fähigkeiten zu verbinden und diese Übungen wissenschaftlich und auf das theoretische Studium gestützt vorzunehmen, denn die Theorie der Kunst ist die wissenschaftliche Grundlage zur Ausprägung praktischer Fähigkeiten und die Geschicklichkeitsübung ist ein Prozeß, der die Theorie in lebendiges und stabiles Wissen verwandelt. Die künstlerische Geschicklichkeit stellt nur in Verbindung mit den Theorien und praktischen Fähigkeiten eine Kraft für das Schaffen dar. Wer seine Rolle mit Worten ausdrücken kann und in Gedanken genau kennt, aber sie durch seine Handlung nicht darzustellen versteht, kann kein richtiger Schauspieler sein.

Schriftsteller und Kunstschaffende müssen ihre Geschicklichkeit

ständig üben, um ihre Qualifikation zu erhöhen. Verglichen mit den Schauspielern und Musikern, befassen sich aber die Schriftsteller, Regisseure, Kameramänner und die Dekorateure oft nicht intensiv genug mit diesen Übungen, aus der falschen Einstellung heraus, als ob diese Übungen nur für neue Talente, die noch keine berufliche Routine erworben haben, und für Anfänger gelten. Alle Schriftsteller und Kunstschaffenden, die wirklich der Partei und dem Volke dienen wollen, müssen Zeit ihres Lebens unermüdlich bemüht sein, ihre künstlerische Geschicklichkeit zu verbessern.

Auch wenn man professionelle Gewandtheit voraussetzt, kann man nicht sagen, daß das fachbezogene Üben für Schriftsteller, Regisseure, Kameramänner und Komponisten überflüssig sei. Der Filmszenarist muß in allem, was mit der Regie, der schauspielerischen Kunst, Aufnahme, Szenenbild und Musik zusammenhängt, versiert sein, und der Regisseur, der die Schauspieler leitet, muß ihnen in Theorie und Praxis überlegen sein. Ein Kameramann, der nur geschickt Aufnahmen machen kann, vermag Filmszenarien nicht gut in Bilddarstellungen umzusetzen, und ein Komponist, der von Literatur nichts versteht und im Umgang mit Musikinstrumenten ungewandt ist, kann keine ausgezeichnete Filmmusik schaffen.

Bei der Übung zur Erhöhung der künstlerischen Qualifikation gehören Zusammenkünfte, auf denen die Talente gezeigt werden, zu einer guten Methode. Sie sind eine wirksame Form, die dem ganzen Inhalt, dem Erreichen des Übungszieles entspricht. Viele Menschen können daran teilnehmen, die Talente anderer sehen und voneinander lernen. So etwas kann man auch regelmäßig veranstalten.

Wenn man auf diesen Treffen Erfolge erzielen will, ist es unerläßlich, gute Programme auszuwählen, die einen reichen politisch-ideologischen Inhalt haben und in vieler Hinsicht zur Erhöhung der künstlerischen Meisterschaft geeignet sind. Dabei ist es notwendig, bunte Nummern, darunter wichtige Szenen aus den Filmen, Einakter, Novellen, Gedichte, Kleinkomödien, Sketche, Lieder und Instrumentalmusik, auszuwählen.

Diese Treffen müssen nach Inhalt und Form die erzieherischen Forderungen durchsetzen, damit die Auftretenden ihre Geschicklichkeit erhöhen und die Zuschauer viel lernen können. Man darf diese Treffen nicht rein in Form eines Wettbewerbs durchführen, also nicht nur die besten Künstler auftreten lassen. Es ist auch falsch, nur Leute mit ungenügenden Talenten auf die Bühne zu stellen. Im ersten Fall werden die Nachzügler immer weiter zurückbleiben, und im zweiten Fall werden die Kunstschaffenden, die ein bestimmtes Niveau haben, sich langweilen und sogar die Auftretenden selbst negativ beeinflußt werden. Dabei wird die Erhöhung der Qualifikation der Künstlerkollektive insgesamt behindert, wodurch sogar das Schaffen in Mitleidenschaft gezogen wird.

Eine wichtige Form der Geschicklichkeitsübung ist eine Aufführung durch kleine Künstlergruppen. Sie ist eine bedeutsame künstlerische Tätigkeit zur Übung der Gewandtheit, die Kunst mit dem Leben und die Kunstschaffenden mit den Massen verbindet.

Es ist angebracht, die Übungen zur Erhöhung der Geschicklichkeit im Rahmen der organisierten kollektiven Übungen wie der Treffen, auf denen die Talente auftreten, und der Darbietungen und Einzelübungen durchzuführen.

Es ist schwer, daß sich alle Kunstschaffenden gleichzeitig an kollektiven Übungen beteiligen. Die Übungen müssen regelmäßig und nicht nur vor den Treffen oder Darbietungen durchgeführt werden. Nur wenn jeder Kunstschaffende sich einzeln gut vorbereitet hat, können auch die kollektiven Übungen von Erfolg gekrönt sein.

Die Einzelübungen sind nach genauen Ziel- und Aufgabenstellungen und gestützt auf ein wissenschaftlich fundiertes Übungssystem unter Leitung der Organisation und mit der Hilfe des Kollektivs durchzuführen.

Bei Studien und Übungen in enger Verbindung mit dem Schaffen kommt es darauf an, daß die Künstler den Tagesplan konkret aufstellen und den Alltag vernünftig gestalten. Ein Tag ist im Leben des Menschen zwar nur ein Moment, er besteht aber aus wichtigen

und bedeutungsvollen Stunden, die auf dem Weg in die Zukunft nicht übersprungen werden können. Die Kunstschaffenden müssen das beherzigen und jeden Tag ihres Lebens gut organisieren.

Da der Tagesplan der Plan eines Tages im Prozeß einer konsequenten Herstellung einer revolutionären Lebensatmosphäre, der kämpferischen Lebensführung und der Arbeit ist, kann er nicht verwirklicht werden, ohne die alten Lebensgewohnheiten ausgemerzt zu haben. Wo es überkommene Lebenseinstellungen und Gewohnheiten gibt, kann sich keine neue revolutionäre Lebensatmosphäre im erforderlichen Maße durchsetzen. Die Kunstschaffenden müssen energisch darum ringen, im Leben alles Alte, Sorglosigkeit, Nachlässigkeit, Zerstreutheit und Unordnung hinwegzufegen, und stets mit hohem politischem Elan ein energiegeladenes, reges und schwungvolles Leben führen.

Wenn die Schriftsteller und Kunstschaffenden revolutionär schaffen und leben wollen, muß die Durchsetzung des Tagesplans organisiert, normalisiert und zu einer alltäglichen Angelegenheit gemacht werden. Das ist von großer Bedeutung dafür, sie schneller zu revolutionieren und nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umzuformen und ihre Arbeit mit voller Kraft voranzutreiben.

Ein geplantes und organisiertes Leben macht es möglich, das Schaffen und das Leben zielbewußt zu gestalten und an jedem einzelnen Tag verdienstvolle Arbeit zu vollbringen. Wenn man aber planlos in den Tag hineinlebt, vergeht jeder Tag sinnlos. Ein zerstreutes, ordnungsloses und zielunklares Leben hat viele Lücken, und es herrscht keine Disziplin. Dadurch können sich allerlei ungesunde Elemente einschleichen, wird das Herz der Menschen getrübt und ideologisch krank.

Den Tagesplan zu normalisieren und in eine alltägliche Angelegenheit zu verwandeln bedeutet, das Studium und das Schaffen, das politische und Kulturleben stets nach einem Plan zu organisieren und diese zu einem unentbehrlichen Lebensbedürfnis, zum natürlichen Prozeß zu machen. Die präzise Planung der Arbeit und die hohe Organisiertheit des Handelns sind den Kommunisten eigene Charakterzüge, und sie müssen sich im Leben widerspiegeln.

Das Zentrum im Tagesplan der Kunstschaffenden bildet das Schaffen. Das politische Organisationsleben und die gesellschaftliche Arbeit müssen, ebenso wie das Studium und Kulturleben, der Verbesserung ihrer Tätigkeit, der eigentlichen Aufgabe, untergeordnet sein. Bei der Aufstellung und Erfüllung des Tagesplans ist es notwendig, das Schwergewicht auf das Schaffen zu legen, dabei das politische Organisationsleben zu aktivieren, das Studium der Kunst zur Erhöhung der Qualifikation zu einer alltäglichen Angelegenheit zu machen, die gesellschaftliche und kulturelle Arbeit zu unterstützen. Wenn man mit der Ausrede, daß das Schaffen die Hauptsache ist, das politische Organisationsleben und das Studium vernachlässigt und in den Hintergrund drängt, behindert das nicht nur eine effektive Tätigkeit, sondern es bringt auch ernste Folgen in der politischen Entwicklung mit sich. Ein Revolutionär muß es verstehen, planmäßig zu arbeiten und die Zeit sinnvoll zu nutzen, auch wenn er stark in Anspruch genommen ist.

Das Leben der Kunstschaffenden muß ein angespannter und mobilisierter Kampfprozeß sein, in dem sie revolutionär leben, arbeiten und schaffen. Die Arbeit eines Tages muß mit dem Studium beginnen und mit der organisierten Zusammenfassung der Arbeit und der Festlegung des Planes für den folgenden Tag enden und sich mit neuen Fortschritten und Entwicklungen fortsetzen, sich dabei heute von gestern und morgen wiederum von heute unterscheiden. Man kann eben von jenen Kunstschaffenden, die mit ihrem Schaffen für Partei und Revolution jeden Tag und jede Stunde erfüllen, sagen, daß sie ein sinnvolles und nutzbringendes Leben führen und somit das große politische Vertrauen der Partei und ihre Fürsorge mit hohem politischem Bewußtsein und mit Technik in Treue rechtfertigen.

DER KAMPF UM EIN HOHES TEMPO IST DAS GRUNDPRINZIP DES SCHAFFENS IN DER REVOLUTIONÄREN LITERATUR UND KUNST

In den letzten Jahren wurde auf dem Gebiet der Literatur und Kunst ein energischer Kampf um hohes Tempo[5] geführt, dadurch kam es zu einem beispiellosen Aufschwung im Schaffen, und es sind zahlreiche Werke mit hohem Ideengehalt und künstlerischem Wert entstanden. Die Lebenskraft des Kampfes um hohes Tempo wurde deutlich in der Umsetzung des unvergänglichen klassischen Meisterwerkes „Ein Mitglied des Selbstschutzkorps und sein Schicksal“ in einen Film. Auch im Schaffen von Gegenwartsfilmen in der Folgezeit und bei Revolutionsopern wie „Ein Meer von Blut“ wurde dies veranschaulicht. Die Erfahrungen zeugen davon, daß der Kampf um hohes Tempo ein revolutionäres Schaffensprinzip ist, das es ermöglicht, die Literatur und Kunst entsprechend den Forderungen der Wirklichkeit rasch zu entwickeln und die ideologische und künstlerische Qualität der Werke entscheidend zu erhöhen.

Dieser Kampf ist ein revolutionäres Prinzip und eine Hauptform des Schaffens, durch eine maximale Mobilisierung des politischen Bewußtseins und des schöpferischen Elans der Schriftsteller und Kunstschaffenden in kürzester Frist ideologisch und künstlerisch hervorragende Werke zu schaffen. So werden die Forderungen der Partei an die ideologische Arbeit rechtzeitig und exakt erfüllt.

Ein energischer Kampf um hohes Tempo im Schaffen garantiert dafür, daß auf die Erfordernisse der Wirklichkeit der sich sprunghaft entwickelnden Literatur und Kunst rechtzeitig Einfluß genommen und ihre kämpferische Rolle entscheidend verstärkt

wird.

Literatur und Kunst müssen der Wirklichkeit vorausgehen und in jedem Zeitabschnitt und in jeder Etappe eine mobilisierende Rolle spielen. Dabei haben sie mit großer Beweglichkeit die Politik der Partei zeitgerecht wiederzugeben.

Durchdrungen von hohem revolutionärem Enthusiasmus, den vollständigen Sieg des Sozialismus im nördlichen Teil der Republik und die Vereinigung der Heimat so bald wie möglich herbeizuführen, schafft unser Volk heute an jedem Tag und in jeder Stunde neue Wunder und Neuerungen, und aus dieser großen Vorwärtsbewegung gehen unzählige kommunistische Menschen neuen Typs hervor. Unsere Wirklichkeit, in der das Neue von gestern schon heute veraltet ist, stellt die Literatur und Kunst vor ständig neue Probleme.

Es gilt, zur rechtzeitigen Lösung dringender Probleme, die sich in der revolutionären Praxis vor der Literatur und Kunst auftürmen, mit dem alten Standpunkt Schluß zu machen, bei dem man mit der Ausrede „ich bin gerade nicht in Stimmung“ oder „ich muß erst darüber nachdenken“ die Schaffenszeit unnötig in die Länge zieht.

Der Kampf um hohes Tempo spiegelt nicht nur die unabdingbaren Erfordernisse der Entwicklung der sozialistischen Literatur und Kunst wider, sondern auch das Wesen der Schaffung der revolutionären Literatur und Kunst.

Das Schaffen wird dadurch nicht besser, daß die Zeit lange hinausgezögert wird. Das Geheimnis der Erfolge im Schaffen besteht nicht in der langen Zeit, sondern in der hohen Idee und Leidenschaft des Schöpfers. Kommt die Idee zum Einsatz und flammt der Elan des Schaffens auf, dann wird es möglich, mit fester Zuversicht eine noch so schwierige Aufgabe voranzutreiben und die Werke, seien sie auch noch so groß, ohne weiteres in kurzer Frist zu vollenden.

Die Kunst ist das Produkt der Ideen und der Leidenschaft. Tiefes Nachdenken, flammende Begeisterung, angespannte und unermüdliche schöpferische Anstrengungen sind ein ausschlaggebender Faktor, der im Schaffen ein unvorstellbares

hohes Tempo hervorbringt und die ideologische und.künstlerische Qualität des Werkes bedeutend erhöht. Auch bei nur kurzer Zeit erreicht der Kunstschaffende gute Erfolge, wenn er mit hohem politischem Bewußtsein, großem Interesse und schöpferischem Elan voranschreitet. Dagegen kann ein Schöpfer, dem es an diesen Charakterzügen fehlt, trotz längerer Zeit keine guten Werke hervorbringen.

Gute Erfahrung haben wir mit Künstlern, die zunächst keine nennenswerten Erfolge erzielten, aber dann mit vervielfachter Kraft hervorragende Werke schufen, als wir ihnen ideologische Nahrung gaben, in ihnen revolutionären Enthusiasmus weckten und große Anforderungen im Kampf um hohes Tempo an sie stellten. Dieser Kampf entspricht nicht nur dem Wesen einer revolutionären Literatur und Kunst, sondern ist auch ein entscheidendes Unterpfand dafür, die politische und fachliche Qualifikation der Schriftsteller und Kunstschaffenden und die ideologische und künstlerische Qualität des Werkes gleichermaßen zu erhöhen.

Der Kampf um hohes Tempo im Schaffen ginge auf Kosten der Qualität des Werkes – das ist nichts weiter als eine bürgerliche und revisionistische Sophisterei, die von einer „Liberalisierung“ des Schaffens faselt.

Die sozialistische Gesellschaft besitzt hinreichende Möglichkeiten, Literatur und Kunst auf hohem Niveau schnell zu entwickeln, denn in dieser Gesellschaft kann man unter der einheitlichen Leitung durch die Partei alle Voraussetzungen und Möglichkeiten nutzen, die für die Entwicklung der Literatur und Kunst notwendig sind, und dadurch die Arbeit organisiert und planmäßig gestalten. In dieser Gesellschaft können Qualität und Schaffenstempo gleichzeitig erhöht werden, weil der Staat alle materiellen Voraussetzungen schafft, die für das Leben und die Tätigkeit der Schriftsteller und Kunstschaffenden notwendig sind. Dadurch können sie ihre Kraft und ihre Kenntnisse ungehindert entfalten und sich voll und ganz dem Schaffen widmen.

Die kluge Führung durch die Partei und ihre umsichtige Fürsorge in der sozialistischen Gesellschaft sind der entscheidende Faktor,

der die Literatur und Kunst in der richtigen Richtung und schnell entwickelt. Die Partei gibt in jedem Zeitabschnitt und in jeder Etappe der Entwicklung der Revolution den Schriftstellern und Kunstschaffenden Orientierungen, sie hat auf alle theoretischen und praktischen Fragen, die sich im Laufe der Verwirklichung ihrer Werke ergeben, wissenschaftlich begründete Antworten, sie erhöht durch verstärkte ideologische Erziehung und intensives Kunststudium ihr politisches und fachliches Niveau und leitet ihre Tätigkeit, damit sie die Literatur und Kunst qualitativ schnell voranbringen können.

Die Möglichkeit, daß sich im Sozialismus die Literatur und Kunst ununterbrochen auf hohem Niveau weiter rasch entwickeln, wird in dem Maße weiter zunehmen, daß sich die führende Rolle der Partei gegenüber der Literatur und Kunst verstärkt, sich das politische und fachliche Niveau der Schriftsteller und Kunstschaffenden erhöht und bessere materiell-technische Voraussetzungen für die Arbeit geschaffen werden. Ob gestützt auf diese günstigen Möglichkeiten ein Kampf um hohes Tempo gelingt, das hängt davon ab, ob die Schriftsteller und Kunstschaffenden, die Meister des Schaffens, und die Funktionäre, die ihre Tätigkeit anleiten, das revolutionäre Wesen dieses Kampfes begreifen und seine Forderungen in die Praxis umsetzen.

Die wesentliche Forderung dieses Kampfes besteht darin, unter Mobilisierung aller Kräfte die Tätigkeit mit maximalem Tempo voranzutreiben und die ideologische und künstlerische Qualität des Werkes auf höchstem Niveau zu sichern. Mit anderen Worten, dieser Kampf fordert, in kürzester Zeitspanne die größten Erfolge in der Quantität und Qualität zu erringen.

Das Tempo im künstlerischen Schaffen setzt Qualität voraus, sonst wird es zum Tempo um des Tempos willen und verfehlt seinen Zweck.

Im Schaffen darf unter der Berufung auf die Erhöhung der Qualität das Tempo keinesfalls verlangsamt werden. Verzögerung im Schaffen ist ein Beweis vom Mangel an schöpferischer Leidenschaft und Überzeugung. Bei ungenügender Auffassung

vom Leben und mangelnder Zuversicht in die Darstellungsergebnisse geht das Tempo natürlicherweise zurück, was die Qualität des Werkes herabsetzt.

Es darf aber auch nicht vorkommen, daß die Qualität unter Berufung auf die Steigerung des Tempos vermindert wird. Wenn man nur das Tempo erhöht und dann nach einmonatiger Filmaufnahme drei Monate benötigt, um Veränderungen und Verbesserungen vorzunehmen, dann bleibt nicht nur die Frage der Qualität auf der Strecke, sondern es wird auch infolge des großen Aufwands an Material, Finanzmitteln, Zeit und Arbeitskräften großer Schaden verursacht. Das Tempo im literarischen und künstlerischen Schaffen darf nicht ein Tempo um des Tempos willen, sondern es muß ein Tempo für die Hebung der ideologischen und künstlerischen Qualität des Werkes sein. Die Forderungen des Kampfes um hohes Tempo können erst dann exakt erfüllt werden, wenn man in der Arbeit das Tempo und die Qualität gleichzeitig anpackt und diese beiden Aspekte richtig miteinander verbindet.

Der Kampf um hohes Tempo im Schaffen setzt voraus, unbedingt den Grundstoff des Werkes richtig auszuwählen und es zu erfassen. Die richtige Auswahl des Grundstoffes ist die Vorbedingung des Kampfes um ein hohes Tempo und ermöglicht es, die in der Arbeit auftretenden ideologischen und künstlerischen Fragen zu klären und ihre Resultate klar vorauszusehen. Wenn man, überzeugt vom Ergebnis des Werkes, alles auf das Schaffen konzentriert, wird es zu einem hohen Tempo kommen und zur Erhöhung der ideologischen und künstlerischen Qualität führen.

Bei einer komplexen Kunst wie dem Film und der Oper kann man erst dann einen erfolgreichen Kampf um hohes Tempo führen, wenn ein vollendetes Literaturwerk vorliegt, in dem Grundstoff richtig erfaßt wurde. Da bei diesen Genres nur bei Vorlage des Literaturwerkes das Schaffen auf vollen Touren in Angriff genommen werden kann, darf man nicht versuchen, mit unvollendeten Literaturwerken um hohes Tempo zu kämpfen. Geschieht das mit unvollendeten Werken, dann können sich

während der Arbeit nicht wenige Veränderungen ergeben, was dann unvermeidlich zur Senkung des Tempos und der Qualität führen wird.

Im Interesse eines erfolgreichen Kampfes um hohes Tempo bei der Arbeit an einem komplexen Kunstwerk kommt es darauf an, daß vollendete Literaturwerke von vornherein vorhanden sein müssen und daß alle am Schaffen Beteiligten sich damit voll vertraut gemacht haben. Alle Teilnehmer am Film- und Opernschaffen müssen die ideologische und künstlerische Besonderheit des Werkes genau studieren und eine einheitliche Ansicht über alle Fragen haben. Wenn man ohne eine fundamentale Auffassung vom Werk und ohne Einigkeit der Mitarbeiter an die Arbeit geht, dann wird das zu einem Chaos führen. Daher gilt es, ein gründliches Studium der Literaturwerke und Drehbücher zu einer Gewohnheit zu machen und ideenreiche Zusammenkünfte zu veranstalten, bei denen der Arbeitsplan bekannt gemacht wird, damit alle Mitarbeiter die Werke gründlich kennen.

Nachdem man den Grundstoff eines Werkes ausgesucht und aufgefaßt hat, muß man einen kühnen und schnellen Kampf führen und anhand der Methode, eine Arbeit nach der anderen zu vollenden, die Aufgaben nacheinander verwirklichen. Bei klarem Ziel und fester Entschlossenheit ist die Arbeit beharrlich voranzubringen, um entscheidende Siege zu erringen. Das ist dem Wesen nach eine revolutionäre Arbeitsmethode und ein kämpferischer Arbeitsstil der Kommunisten. Im Kunstschaffen wird nur dann großes Tempo erreicht und die Qualität der künstlerischen Darstellung erhöht, wenn alle Kräfte nach der Auswahl eines guten Grundstoffes auf die Arbeit konzentriert und diese Arbeit mit eisernem Willen und Elan schnell vorangebracht wird.

Erfolge im Kampf um hohes Tempo setzen materiell-technische Gegebenheiten voraus, die einen schnellen Schaffenskampf ermöglichen. Dieser Kampf ohne alle Voraussetzungen ist nichts anderes als falscher Ehrgeiz und Formalismus. Beim Schaffen kommt es darauf an, gegen diese Tendenzen aufzutreten und

zugleich die Erscheinungen kompromißlos zu bekämpfen, daß man unter verschiedenen Vorwänden nicht aktiv wird.

Die Mitarbeiter des Kollektivs müssen für ausreichende materiell-technische Vorbereitungen zu einem hohen Tempo sorgen, den revolutionären Geist, aus eigener Kraft zu schaffen, bekunden und sich große Mühe geben. Selbstverständlich müssen die Parteiorganisationen und die Verwaltungen der Künstlerkollektive alles in ihren Kräften Stehende tun, um materiell-technische Voraussetzungen für die Arbeit zu gewährleisten. Weil aber die Herren des Schaffens in jedem Falle die Schriftsteller und Kunstschaffenden sind, müssen sie es verstehen, sich selbst Voraussetzungen für die Arbeit zu schaffen. Erst wenn sie in revolutionärem Geist auf die eigene Kraft vertrauen, statt darauf zu warten, daß andere ihnen Voraussetzungen gewährleisten, können sie ungünstige Bedingungen günstig machen und einen Kampf um hohes Tempo führen.

Das Wichtigste für die Sicherung dieses Kampfes besteht darin, vor allem politisch zu wirken und dies durch ideologischen Kampf tatkräftig zu unterstützen.

Ein verstärkter Kampf um hohes Tempo bedingt, daß drei Fragen – die Ideologie, die Technik und die Anleitung – gelöst werden, bei denen aber die ideologische Frage das Wesentliche ist. Ohne Lösung des Problems der Idee kann man weder die technische noch die Leitungsfrage zufriedenstellend klären.

Ob dieser Kampf geführt werden kann oder nicht, hängt in entscheidendem Maße von dem ideologischen und geistigen Zustand der Menschen ab, die Literatur- und Kunstwerke schaffen. Selbst bei guten materiell-technischen Vorbedingungen sind die Schöpfer und Mitarbeiter nicht in der Lage, gleichzeitig das Tempo zu erhöhen und die Qualität zu sichern, wenn sie kein hohes ideologisches und geistiges Niveau haben. Aus diesem Grunde muß in der gesamten Tätigkeit die politische Arbeit in den Vordergrund gestellt und ein energischer ideologischer Kampf geführt werden.

Die politische Arbeit muß zu einer Beschäftigung mit den

Menschen werden. Beim Schaffen ist es wichtig, daß die Schöpfer und Mitarbeiter von hoher politischer Begeisterung und schöpferischer Aktivität erfüllt sind und selbst aus eigenem Antrieb Herren des Kampfes um ein hohes Tempo werden. Zu diesem Zweck ist es vor allem notwendig, sie gründlich mit dem Ziel und den Wegen eines hohen Tempos, mit der Bedeutung, die das zu schaffende Werk in der revolutionären Erziehung der Werktätigen hat, vertraut zu machen und sie dazu zu bewegen, daß jeder von ihnen die ihm übertragene Aufgabe erfüllt.

Daneben ist es unerläßlich, das Kollektiv in seinem Denken und Wollen fest zusammenzuschließen und es zu veranlassen, mit vereinter Kraft ans Werk zu gehen. Nur solch ein Kollektiv, das die Politik und Forderungen der Partei rechtzeitig und exakt akzeptiert und durch ein Herz voll Treue die ihm gestellte revolutionäre Aufgabe bedingungslos bewältigt, kann im Kampf um hohes Tempo erfolgreich sein. Grenzenlose Treue zum großen Führer, hohes Verantwortungsbewußtsein gegenüber der eigenen Aufgabe, die Einheit des mit einem Ziel fest zusammengeschlossenen Kollektivs im Denken und Wollen gebären revolutionären Elan und Willen und sind Kraftquell dafür, jeglicher schwierigen Notlage Herr zu werden und den Kampf um hohes Tempo zu entfalten.

In der politischen Arbeit für diesen Kampf ist es wichtig, eine revolutionäre Atmosphäre der Bedingungslosigkeit gegenüber den Weisungen des hochverehrten Genossen Kim II Sung und den Forderungen der Partei herzustellen. Es können erst dann ununterbrochen neue Wunder und Neuerungen vollbracht werden, wenn das ganze Kollektiv von revolutionärem Geist der Bedingungslosigkeit durchdrungen ist, die Lehren des Genossen Kim II Sung und die Forderungen der Partei als Gesetz, als obersten Befehl anzusehen und in der festen Überzeugung, daß es weder Erholung noch Tod geben darf, ehe man die übertragene revolutionäre Aufgabe erfüllt hat, in Selbstaufopferung und schöpferischer Initiative große Erfolge zu erreichen.

Da der Kampf um hohes Tempo ein Ringen um die Erfüllung der Aufgaben ist, darf während des Kampfes niemand das Kampfziel

und den Kampfplan, die im Kollektiv erörtert und beschlossen wurden, nach eigenem Ermessen verändern und gegen den festgelegten Tagesplan verstoßen. Die Zielstellungen und der Plan für den Kampf um hohes Tempo wurden vom Parteikomitee kollektiv beraten und beschlossen, und sie spiegeln die Vorhaben der Partei und den kollektiven Willen der Massen selbst. Die Tagespläne müssen unter allen Umständen erfüllt werden, und zwar den quantitativen und qualitativen Leistungen nach. Das gilt auch für die Wochenpläne.

Der Kampf um hohes Tempo kann erst dann bedeutsam werden, wenn er zu einem Prozeß der Revolutionierung der Schriftsteller und Kunstschaffenden und ihrer Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse wird.

Dieser Kampf ist seinem Wesen nach ein Prozeß, in dem die bisherige überholte Arbeitseinstellung jeder Art und -atmosphäre gestürzt und neue hergestellt werden. Er findet in der Auseinandersetzung des Neuen gegen das Alte, im scharfen Ringen zwischen Progressivem und Konservativem, Neuerertum und Stagnation, Fortschritt und Stillstand seinen Ausdruck. Er ist ein ideologisches Ringen, bei dem es darum geht, die alten ideologischen Rudimente, die im Bewußtsein der Schriftsteller und Kunstschaffenden verblieben sind, mit der Wurzel auszurotten, sie zu revolutionieren und nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umzuformen.

Wenn man den Kampf um hohes Tempo zum Prozeß der Revolutionierung und Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse machen will, muß man vor allem die Arbeit zum Prozeß der konsequenten Durchsetzung des einheitlichen ideologischen Systems der Partei unter den Schriftstellern und Kunstschaffenden machen. Alle am Kampf teilnehmenden Mitarbeiter sind dazu anzuhalten, eine hohe revolutionäre Atmosphäre zu schaffen, in der die Befehle und Anordnungen der Partei bedingungslos zu akzeptieren und konsequent durchzusetzen sind. Zugleich muß man alle alten ideologischen Überbleibsel aus ihrem Bewußtsein ausmerzen. Nur dann kann der Kampf um hohes

Tempo zu einem Prozeß der Erziehung und Umformung der Menschen werden.

Ferner ist es unerläßlich, das revolutionäre Organisationsleben unter den Mitarbeitern zu intensivieren und kollektiven Geist und edle kommunistische Moralbegriffe zum Tragen zu bringen. Den Parteiorganisationen obliegt es, allen Mitarbeitern wirksam zu helfen, damit sie sich auf dem Wege der Kritik ideologisch auseinandersetzen und sich dadurch ständig revolutionieren und nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umformen können.

Der Kampf um hohes Tempo muß zu einem normalen Ringen aller Filmstudios und Schaffenskollektive werden. Ein Kampf um hohes Tempo, der sich nur in einigen ausgewählten Kollektiven unter speziellen Voraussetzungen entfaltet, trägt nicht dazu bei, die künstlerische Arbeit insgesamt hochzubringen, und er kann keinen positiven Einfluß auf die Kunstschaffenden ausüben, die am Kampf nicht teilnehmen. Zwar könnte der erste Kampf, in dem man sich nur darauf beschränkt, dringende Probleme zu lösen, erfolgreich ausgehen, doch schon der zweite wird keinen Erfolg mehr haben, und der dritte wird nicht einmal beginnen können.

Da der Kampf um hohes Tempo zum Alltag werden muß, darf er niemals in Form einer vorübergehenden Kampagne durchgeführt werden. Je angespannter der Kampf ist, desto mehr muß man das Organisationsleben aktivieren, ständig studieren, revolutionär arbeiten, optimistisch leben und sich kulturell entspannen. Wird unter dem Vorwand des Kampfes keine Versammlung mehr abgehalten, das Studium verschoben, keine Erholung organisiert und klammert man sich nur an die Arbeit, dann kann das die Menschen dazu veranlassen, ihren Schaffenswillen zu verlieren.

Gerade bei hohem Tempo muß der Schaffens- und Lebensprozeß exakt geplant werden und von Fröhlichkeit und hoher Stimmung gekennzeichnet sein. In diesem Prozeß muß man viel lernen, um vorankommen zu können. So wird die nächste Arbeit besser vonstatten gehen und die übernächste größere Erfolge mit sich bringen. So werden Menschen und Kunst mit der Wiederholung des Kampfes um hohes Tempo sich weiterentwickeln und größere

Schritte nach vorn tun. Nur wenn dieser Kampf von guten Ergebnissen gekrönt ist, sind alle Mitarbeiter aus vollem Herzen dabei, revolutionär zu leben, zu arbeiten und zu schaffen. Sie gewöhnen sich daran und gewinnen Interesse, um ein hohes Tempo zu kämpfen.

Er muß zu einem höchst organisierten, geplanten angespannten Schaffenskampf werden. Man kann keine Erfolge erwarten, wie hoch auch der politische Enthusiasmus und der schöpferische Geist der Menschen sein mögen, wenn der Kampf nicht durch die organisatorische Arbeit unterstützt wird.

Der Leitungsstab muß, um diesen Kampf tatkräftig zu forcieren, Menschen, Material und technischen Zustand genau in Rechnung stellen, auf dieser Grundlage einen wissenschaftlich begründeten Plan ausarbeiten, die Filmproduktion eingehend organisieren und die Anleitung im Einklang mit den Forderungen der sich entwickelnden Wirklichkeit entscheidend verbessern und intensivieren.

Die hohe politische Begeisterung und die schöpferische Aktivität der Kunstschaffenden sowie die Einheit der Kollektive im Denken und Wollen können nur dann erreicht werden, wenn in der organisatorischen und Leitungsarbeit für die Filmproduktion der Chongsanri-Geist, die Chongsanri-Methode[6] und das Taeaner Arbeitssystem[7] konsequent durchgesetzt werden. Hierbei ist es wichtig, ein einheitliches und kollektives Organisations- und Leitungssystem des Stabes herzustellen, der vom Parteikomitee geleitet wird, und die politische und die künstlerische Anleitung eng miteinander zu verbinden.

Daß die leitenden Funktionäre in die Tiefe des Prozesses des Filmschaffens vordringen, die schwierigen Probleme rechtzeitig aufdecken und sie verantwortungsvoll lösen, ist ein Prinzip, das sie bei der organisatorischen und Leitungsarbeit des Kampfes um hohes Tempo stets im Auge behalten müssen.

Die organisatorische und Leitungsarbeit für die Filmproduktion muß das Schaffen nach dem Plan sichern und die Menschen aktiv mobilisieren, damit sie schöpferische Neuerungen herbeiführen.

Daher sind die Funktionäre verpflichtet, die rechtzeitige und exakte Versorgung mit Material, Finanzen und technischen Mitteln und ausreichende Arbeiterversorgung abzusichern, damit alle Mitarbeiter ihre Kraft und ihr Wissen darauf konzentrieren, in kurzer Zeit Filme mit hohem Ideengehalt und künstlerischem Wert zu drehen. Die Schaffenskräfte sind konzentriert zu mobilisieren, und alle Ausrüstungen und technischen Materialien sind auszulasten und einzusetzen. Hierbei kommt es darauf an, daß sämtliche Menschen, Ausrüstungen und technischen Materialien, angefangen von leitenden Funktionären und Arbeitern des Studios bis hin zu Aufnahme- und Vorführapparaten, in das Schaffen einbezogen werden und eine aktive Rolle spielen.

Unsere Filmkünstler setzten unter Führung der Partei den revolutionären Kurs auf den Kampf um hohes Tempo durch und schufen die „Arbeitsweise des Schaffenskollektivs Paektusan", die eine Verkörperung des Chongsanri-Geistes, der Chongsanri-Methode und des Taeaner Arbeitssystems in der Literatur und Kunst darstellt. Diese Arbeitsweise ist eine neue, die kommunistische Schaffensatmosphäre, die unter den von unserer Partei erzogenen und herangebildeten revolutionären Filmkünstlern zur Wirkung kam. Dabei verfilmten sie in aktiver Befolgung dieses Kurses unvergängliche klassische Meisterwerke.

Ihr revolutionäres Wesen besteht darin, daß alle Künstler, fest ausgerüstet mit der Juche-Ideologie, entsprechend den Forderungen des Chongsanri-Geistes, der Chongsanri-Methode und des Taeaner Arbeitssystems arbeiten und durch einen energischen Kampf um hohes Tempo schneller und mehr Filme mit hohem Ideengehalt und künstlerischem Wert hervorbringen.

Das A und O bei dieser Arbeitsweise bildet die unwandelbare Treue der Filmkünstler zum Genossen Kim Il Sung, die zuverlässig mit der einheitlichen Ideologie der Partei gewappnet sind. „Laßt uns dem großen Führer treuergebene aufopferungsvolle Garde werden!" – das ist die revolutionäre Losung und die unerschütterliche Lebensüberzeugung, die das Kollektiv Paektusan mit einem einheitlichen Denken und Wollen eng

zusammenschließen und zum einmütigen Handeln bringen. Eben dieses hohe politische Bewußtsein und der Glaube machten es dem Kollektiv möglich, die bedeutende Aufgabe zur Verfilmung der unsterblichen klassischen Meisterwerke „Ein Meer von Blut“, „Ein Mitglied des Selbstschutzkorps und sein Schicksal“ und „Das Blumenmädchen“, die in der Geschichte unserer Literatur und Kunst von großer Tragweite sind, in kürzester Frist zu meistern.

Die besagte Arbeitsweise, die im Prinzip des Kampfes um hohes Tempo entstanden ist, wurde auf allen Gebieten der Literatur und Kunst verallgemeinert, wodurch es dem Bereich Oper gelang, in kurzer Frist die Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“, die einen neuen Beginn der Revolutionsoper unserer Zeit einleitete, und viele andere Meisterwerke zu schaffen. Das ist ein Produkt des Kampfes um hohes „Tempo, des von unserer Partei neu dargelegten revolutionären Schaffensprinzips, und es stellt ein großes Neuerertum beim literarischen und künstlerischen Schaffen dar.

DAS SCHAFFEN UND SEINE ANLEITUNG

„Nachdem die Politik der Partei folgerichtig beschlossen und zu deren Verwirklichung genaue Maßnahmen und Wege ausgearbeitet sind, hängt die Erfüllung der revolutionären Aufgaben voll und ganz von der Arbeitsmethode und dem Arbeitsstil der Funktionäre, die sie direkt organisieren und meistern, und davon ab, wie sie die breitesten Massen für diese Arbeit mobilisieren.“

KIM IL SUNG

DIE REVOLUTIONÄRE PRAXIS DES SCHAFFENS ERFORDERT EIN NEUES SYSTEM DER ANLEITUNG

Nach dem Sieg der sozialistischen Revolution steht vor der Partei der Arbeiterklasse die Aufgabe, eine kommunistische Literatur und Kunst zu gestalten.

Solch eine Literatur und Kunst trägt durch die Darstellung neuer typischer Menschenbilder, die sich selbstlos für die Gestaltung der sozialistischen und kommunistischen Gesellschaft einsetzen, dazu bei, alle Mitglieder der Gesellschaft fest mit der revolutionären Weltanschauung auszurüsten und den revolutionären Kampf und die Aufbauarbeit der Volksmassen, die Menschen, Gesellschaft und Natur getreu den Erfordernissen des Juche umgestalten,

voranzutreiben. Ob diese historische Aufgabe, die Gestaltung der kommunistischen Literatur und Kunst, bewältigt wird oder nicht, hängt ausschließlich davon ab, wie dieser Arbeitsbereich von der Partei geführt wird.

Eine Partei der Arbeiterklasse ist der Stab und die lenkende Kraft, die den gesamten revolutionären Kampf um die Souveränität, Unabhängigkeit und den Aufbau des Sozialismus und Kommunismus organisiert und führt. Das Schicksal des koreanischen Volkes und der endgültige Triumph der koreanischen Revolution hängen voll und ganz von der Führung unserer Partei ab. Die unablässige Intensivierung der Führungstätigkeit der Partei in allen Bereichen des revolutionären Kampfes und des Aufbaus ist das entscheidende Unterpfand für den Sieg unserer revolutionären Sache.

Auch im Bereich Literatur und Kunst kann nur unter Führung der Partei die historische Sache, die schöpferische Gestaltung einer den Wesenszügen der sozialistischen und kommunistischen Gesellschaft entsprechenden Literatur und Kunst, realisiert werden. Dieser Bereich vermag erst dann seine schweren und ehrenvollen Aufgaben zu meistern, wenn seine Führung durch die Partei aktiviert wird und die Schriftsteller und Kunstschaffenden bereit sind, sich von der Partei leiten zu lassen.

Die gezielte Führung unserer Literatur und Kunst in einer neuen Phase ihrer Entwicklung setzt voraus, ein System und eine Methode der Arbeit durchzusetzen, die den Forderungen der Juche-Ideologie entsprechen. Ob die Überlegenheit des kommunistischen Literatur- und Kunstschaffens richtig zur Geltung gebracht werden kann oder nicht, hängt voll und ganz davon ab, nach welchem Prinzip und wie die Partei ein System und eine Methode der Anleitung festlegt, die die Führung des Schaffens durch die Partei konkret in die Praxis umsetzen.

Manche Leute sagen, daß sie heute dabei seien, eine vom Kommunismus geprägte Literatur und Kunst zu gestalten, aber sie lehnen de facto die Führung dieses Bereiches durch die Partei ab. Sie schwächen die Kontrollfunktion der staatlichen Institutionen

zur Leitung der Literatur und Kunst, die auch ein Apparat der proletarischen Diktatur sind. Sie machen die Verbandsorganisationen der Literatur- und Kunstschaffenden zu Klubs, versäumen dabei die politische Anleitung und „liberalisieren“ ihre Arbeit. In einigen Ländern befindet sich dieser Bereich infolge der falschen Politik ihrer Parteien in einer Flaute, und er läuft sogar Gefahr der Restauration des Kapitalismus.

Die historischen Erfahrungen belegen, daß die Partei der Arbeiterklasse ein neues revolutionäres und kommunistisches System und eine entsprechend neue Methode der Anleitung schaffen und ihre Führungstätigkeit verstärken muß, um die Literatur und Kunst gemäß dem Wesen der sozialistischen und kommunistischen Gesellschaft entwickeln zu können.

Hierbei ist es vor allem wichtig, das einheitliche Führungssystem der Partei mit aller Konsequenz durchzusetzen.

Diese Forderung in der Literatur und Kunst bedeutet, die gesamte Tätigkeit unter der einheitlichen Lenkung der Partei zu organisieren, damit die Parteipolitik in diesem Bereich bis ins letzte in die Praxis umgesetzt wird. Das bedeutet, unter den Genossen und anderen Kunstschaffenden eine revolutionäre Atmosphäre herzustellen, in der sie die Hinweise des Führers und die Anweisungen der Partei vorbehaltlos akzeptieren und bedingungslos verfechten und durchsetzen, damit sie nur unter der einheitlichen Leitung des ZK der Partei ihre Arbeit entfalten.

Das Literatur- und Kunstschaffen, ein Bestandteil der ideologischen Parteiarbeit, darf nur unter der einheitlichen Lenkung der Partei verlaufen, da diese Tätigkeit eine überaus wichtige Angelegenheit ist, die mit den Gedanken der Menschen zu tun hat und auf ihr Leben große politisch-ideologische Einflüsse ausübt.

Die Durchsetzung des einheitlichen Leitungssystems in diesem Bereich macht es möglich, bei jedem Sturm ohne geringste Schwankung das vom Juche geprägte Gedankengut unserer Partei über die Literatur und Kunst konsequent zu verfechten und durchzusetzen, das ehrenvolle revolutionäre Werk der Partei von Generation zu Generation fortzusetzen und so unsere Literatur und

Kunst als einen Schaffensbereich des Juche, als Muster kommunistischer Art weiterzuentwickeln.

Die konsequente Durchsetzung des einheitlichen Leitungssystems der Partei macht es außerdem möglich, die Parteimitglieder und anderen Kunstschaffenden in diesem Bereich zu glühenden Kommunisten mit der festen Juche-Weltanschauung zu entwickeln und die Einheit und Geschlossenheit der Reihen der Schriftsteller und Künstler im Denken und Wollen zu stärken.

Davon ausgehend, daß in der sozialistischen Gesellschaft alle Mittel des literarischen Kunstschaffens in den Händen der Partei und des Staates liegen und sie große Rolle bei der Erziehung der werktätigen Massen spielen, erhob unsere Partei die einheitliche Leitung dieser Arbeit zu einem unwandelbaren Prinzip. Dieser Grundsatz ist das auf Juche beruhende Führungsprinzip unserer Partei, wonach die Partei den Schriftstellern und Künstlern Vertrauen schenkt und sie sich voll und ganz auf die Partei verlassen und die Parteipolitik auf ihrem Gebiet verwirklichen, um ihr Schaffensgebiet zu einem revolutionären Bereich rasch entwickeln zu können, der unserem Volk dient, unserer Revolution Auftrieb gibt und somit aktiv zur Weltrevolution beiträgt.

Unsere Literatur und Kunst entfalteten sich, und sie kamen gut voran. Das ist ausschließlich die Folge davon, daß die Partei diese Arbeit unmittelbar im Auge behält und einheitlich lenkt. Wir sollten auch künftig der Arbeit zur Durchsetzung des einheitlichen Leitungssystems der Partei in diesem Bereich den Vorrang einräumen und sie ständig vertiefen.

Das erfordert, Probleme bei der Arbeit dieses Bereiches allein getreu den Entscheidungen des ZK der Partei zu lösen und das Prinzip der Bedingungslosigkeit einzuhalten, so daß vom ZK entschiedene und weitergeleitete Vorhaben ohne Vorbehalt mit aller Konsequenz bewältigt werden.

Es kommt darauf an, daß die Partei der Arbeiterklasse Stellung und Rolle der staatlichen Organe zur Leitung der Literatur und Kunst und die der Verbände auf diesem Gebiet sowie ihre Arbeitsbereiche klar festlegt und alle Schablonen bei der Arbeit ein

für alle Male sprengt, um ihre führende Rolle auf diesem Gebiet zu festigen.

Weil das bisherige Arbeitssystem und die -methode in den althergebrachten überholten Traditionen und Ordnungen verwurzelt sind, ist ihre Umstellung auf die neuen Bedingungen nicht einfach. Die Umstellung des alten Systems und der überlebten Methode der Anleitung, denen nicht wenig kapitalistische Rudimente innewohnen, und die Durchsetzung eines neuen Systems und einer neuen Methode können erst dann entsprechend der Besonderheit und Forderung der sozialistischen Literatur und Kunst erfolgreich vor sich gehen, wenn ein richtiger Standpunkt zur Literatur und Kunst bezogen wird. Da diese beiden Aspekte Ausdruck der ideologischen Einstellung und des Arbeitsstils der Menschen sind, setzt die Durchsetzung eines neuen Systems und einer neuen Methode der Anleitung des Schaffens vor allem die Lenkung dieser Einstellung und dieses Arbeitsstils der Menschen auf die richtige Bahn voraus.

In der sozialistischen Gesellschaft haben die Literatur und Kunst ungeahnte Perspektiven. Unsere fortschrittlichste, sozialistische Ordnung bietet den Schriftstellern und Künstlern alle Voraussetzungen für ihr unbekümmertes Schaffen, sie ist die feste Grundlage für die schnelle Entwicklung dieser Bereiche auf Massenbasis.

Die Vorzüge der sozialistischen Ordnung kommen nur voll zur Geltung, wenn sich die Autoren und Künstler .geeint, bewußt und initiativreich ihrer Tätigkeit widmen, um ausgezeichnete partei- und volksverbundene Werke hervorzubringen. Ihre Bewußtheit und Initiative können nicht von selbst zutage treten, sondern sie kommen erst dann voll zur Entfaltung, wenn die Partei die Arbeit auf diesem Gebiet korrekt und umsichtig anleitet.

Bei der Anleitung unternimmt sie nach wie vor Anstrengungen, um die Funktion und Rolle der leitenden Institutionen und Verbandsleitungen gemäß dem Wesen der sozialistischen Gesellschaft und dem Anliegen des literarischen und Kunstschaffens weiter zu verstärken.

Unsere Partei nahm schon früh Kurs auf die Vereinigung dreier Faktoren zu einem Ganzen, der darin besteht, daß die Partei, das Ministerium für Kultur und Kunst sowie der Generalverband der Literatur- und Kunstschaffenden durch einheitliches Denken und Wollen diesen Bereich verstärkt anleiten und ihm helfen. Dieser Kurs ist richtig und darauf gerichtet, die führende Rolle der Partei auf diesem Gebiet, die administrativ-organisatorische Funktion des zuständigen Ministeriums wie auch die erzieherische Funktion des Generalverbandes zu verstärken und die kollektive Kraft maximal zu mobilisieren, die politisch-ideologische Einheit und Geschlossenheit der Reihen der Literatur- und Kunstschaffenden zu festigen und auf diesem Wege große Erfolge beim Schaffen zu erreichen.

In der sozialistischen Gesellschaft müssen die staatlichen Institutionen zur Anleitung der Literatur und Kunst als Apparat der proletarischen Diktatur ihre organisatorische und Kontrollfunktion zur Durchführung der Politik der Partei in diesem Bereich verstärken und andererseits den Autoren und Künstlern verantwortungsbewußt Voraussetzungen für ihre Tätigkeit sichern.

Der erwähnte Generalverband, der die Partei und die Schriftsteller und Künstler verbindet, ist dazu berufen, in Unterstützung der Parteipolitik auf diesem Gebiet sie ideologisch und künstlerisch zu festigen, sie eng um die Partei zusammenzuschließen und ihnen bei ihrem Schaffen auf kollektive Weise zu helfen.

Unsere Partei wirkte darauf hin, daß das genannte Ministerium verstärkt die Politik der Partei auf diesem Gebiet verwirklichte und die Arbeit administrativ anleitete, daß der erwähnte Generalverband als eine erziehende Organisation seine Funktion und Rolle erhöhte, um die Führung dieses Bereiches durch die Partei in jeder Hinsicht gründlicher und wirksamer zu realisieren.

Die Entwicklung unserer Literatur und Kunst auf eine höhere Stufe macht es notwendig, jedes überlebte System, jede solche Methode, insbesondere das verschwommene Leitungssystem und die entsprechende Leitungsmethode, die weder kapitalistisch noch

sozialistisch sind, aus der Welt zu schaffen. Die Mitarbeiter unserer Gremien zur Anleitung dieses Gebietes tendieren immer noch dazu, die Anleitung des Schaffens administrativ-fächlich zu gestalten, während die Funktionäre der Künstlerkollektive mit ihren subjektivistischen, bürokratischen und eigenmächtigen Entscheidungen in vieler Hinsicht die Tätigkeit der Literatur- und Kunstschaffenden behindern.

Mit bürokratischer und formalistischer Arbeitsmethode kann niemand das politische Bewußtsein und das Schöpfertum der Autoren und Künstler voll zur Entfaltung bringen. Angesichts der großen Aufgaben dieses Bereiches nach der Errichtung der sozialistischen Ordnung ist seine rasche Entwicklung ohne die Ausmerzung des überlebten Arbeitssystems und der veralteten Arbeitsmethode nicht denkbar. Den hohen Anforderungen der neuen Zeit an dieses Gebiet kann erst dann genau entsprochen werden, wenn hierumfassend ein neues System der Anleitung des Schaffens ins Leben gerufen ist, das dem Wesen der sozialistischen Gesellschaft und dem Charakter der sozialistischen Literatur und Kunst entspricht.

Solch ein System ist dazu berufen, unter der einheitlichen Führung der Partei bei der Anleitung dieses Bereiches und beim Schaffen die revolutionäre Massenlinie konsequent durchzusetzen und allen Autoren und Künstlern die Einstellung eines Hausherrn zu vermitteln, damit sie die ihnen übertragenen revolutionären Aufgaben unbedingt in die Tat umsetzen. Bei diesem System geht es hauptsächlich darum, die politische Arbeit, die Arbeit mit den Menschen, in den Vordergrund zu stellen, sich auf die Massen zu stützen und unter ihrer Mobilisierung die vor diesem Bereich stehenden revolutionären Aufgaben rechtzeitig und voll zu erfüllen, damit die Schriftsteller und Künstler sich als Herren über Literatur und Kunst fühlen und so ihr politisches Bewußtsein und ihren schöpferischen Elan vollauf zur Geltung bringen. Da Tempo und Qualität des Literatur- und Kunstschaffens von diesem Bewußtsein und Elan abhängig sind, muß bei diesem neuen System der Anleitung die politische Arbeit, die Tätigkeit mit den Menschen,

stets den Vorrang haben.

Hierbei kommt es darauf an, die kollektive Anleitung der Tätigkeit und die künstlerisch-administrative Anleitung durch das Parteikomitee zu gewährleisten.

Bei der Verwirklichung der einheitlichen Führung der Literatur und Kunst durch die Partei besteht eine der wichtigsten Aufgaben in der Anleitung zum Schaffen von Werken. Die Überprüfung von Werken ist ein starker Hebel, der die Führung dieses Bereichs durch die Partei realisiert, und eine Tätigkeit, die die Anleitung und Unterstützung der Literatur- und Kunstschaffenden sichert, damit alle ihre Werke dem Kurs der Partei für dieses Gebiet entsprechen.

Diese parteimäßige Führung in der sozialistischen Gesellschaft muß ihre konkrete Verwirklichung in der richtungweisenden und der auf den Inhalt bezogenen Anleitung des Schaffens finden. Um diesen Bereich voranzubringen, sollte die Partei der Arbeiterklasse in jedem Zeitabschnitt und in jeder Etappe des revolutionären Kampfes klare Richtung für das Schaffen weisen und es im Hinblick auf den Ideengehalt richtig anleiten. Das ermöglicht es, sich geradlinig zu entwickeln, ohne nach links oder rechts abzuweichen, und mehr hervorragende, ideologisch-künstlerisch gesunde Werke zu schaffen.

Damit die auf den Inhalt bezogene Anleitung durch die Partei gewährleistet wird, ist es unerläßlich, die Institutionen für die Überprüfung der Literatur- und Kunstwerke, die unter Leitung der Partei arbeiten, zu festigen und System und Methode der Überprüfung gemäß den Erfordernissen der Realität zu verbessern.

In der sozialistischen Gesellschaft sind die Schaffenden und diejenigen, die sie anleiten und unterstützen, von gleichen Gedanken und Bestrebungen durchdrungen, und sie verfolgen das Ziel, bei ihrer Tätigkeit die Politik der Partei durchzusetzen und damit dem Volk ideologisch-künstlerisch aufschlußreiche Werke darzubieten. Daher darf in unserer Gesellschaft die Überprüfungsmethode der überlebten Gesellschaft nicht angewandt werden, in der die Schöpfungen einfach als „bestandene“ oder „nichtbestandene“ Werke abgestempelt wurden.

In der sozialistischen Gesellschaft muß die Überprüfung unter der einheitlichen Lenkung der Partei nach dem Prinzip verlaufen, daß die verantwortlichen Funktionäre dieses Bereiches und politisch-ideologisch wie auch künstlerisch bewährte Spezialisten an einem Tisch Unterstützung gewähren und den Werken zur Vollendung verhelfen. Nur wenn die Überprüfung von der Linie und Politik der Partei ausgeht und im Geist der Geschlossenheit und Zusammenarbeit erfolgt, ist es möglich, Literatur und Kunst zu einem Gebiet im Sinne der Revolution und des Volkes gut und schnell zu entwickeln.

Parallel dazu ist ein geordnetes System notwendig, wonach der Bereich unter der kollektiven Anleitung des Parteikomitees vorankommt. Das Schaffen von Literatur- und Kunstwerken und von Filmen der Partei kann niemals eine Angelegenheit einiger verantwortlicher Funktionäre oder einzelner Schaffender sein, das muß immer eine Aufgabe des Parteikomitees als höchstes Leitungsgremium des jeweiligen Künstlerkollektivs sein. Erst wenn dieses Komitee kollektiv die Tätigkeit unter Kontrolle hält, ist es möglich, das überholte Arbeitssystem und die bürokratischen und formalistischen Arbeitsmethoden in diesem Bereich abzuschaffen und den Forderungen der Parteipolitik gerecht zu werden.

Bei der Erhöhung der kollektiven Führungsfunktion des Parteikomitees in diesem Bereich ist es von Bedeutung, zuverlässige Kader einzusetzen und die kämpferische Rolle zu verstärken. Ins Parteikomitee sollten diejenigen gehören, die sich über die Politik der Partei sowie über die Kunst im klaren sind. Indem sie die Künstler mobilisieren, ermöglichen sie es ihrer Parteiorganisation, das Schaffen in die Hand zu nehmen und richtig anzuleiten.

Ein wichtiges Anliegen der parteimäßigen Anleitung der Tätigkeit besteht darin, gemäß dem Taeaner Arbeitssystem den alten Schablonen in der Arbeit der Künstlerkollektive ein Ende zu setzen und darauf hinzuwirken, daß die übergeordneten Stellen den unterstellten verantwortungsbewußt helfen, damit das Schaffen einheitlich und planmäßig vorangeht.

Die Gestaltung von komplexen Kunstwerken wie Film- und Bühnenstücken ist eigentlich ein kompliziertes Schaffen, an dem zahlreiche Künstler teilnehmen und für das umfangreiche Ausrüstungen, technische Mittel und Material eingesetzt werden. Dabei müssen alle Elemente in einer strengen revolutionären Ordnung und Disziplin einmütig in Aktion sein und nach einem mobilisierenden, wissenschaftlich fundierten Plan und unter einer einheitlichen Leitung aufeinander abgestimmt in Gang gesetzt werden. Das setzt voraus, daß die künstlerisch-administrative Tätigkeit unter Führung des Parteikomitees einheitlich und planmäßig verläuft.

Von diesen Belangen des Filmschaffens ausgehend, schufen wir ein einheitliches System des Führungsstabs in der Verwaltung des Kunstschaffens. Der Stab eines Künstlerkollektivs wird von einem verantwortlichen Mitarbeiter geleitet, der für die gesamte Arbeit im Kollektiv zuständig ist, er setzt sich ferner aus Mitarbeitern zusammen, die alle Bereiche – Verwaltung, Kunst, Technik und Endfertigung – gut kennen, und er verfügt über ein Dispatchersystem und ein mobiles Informationswesen. Das versetzt den Stab in die Lage, den gesamten Prozeß des Kunstschaffens und die reale Lage aller Abteilungen zu überblicken und eine konkrete Anleitung zu geben.

Das neue System des Führungsstabes ist lebendig in Aktion und ermöglicht es, beim Kunstschaffen der Tendenz zur eigenmächtigen subjektivistischen Entscheidung, dem Ressortgeist und der liberalistischen Zerstreutheit ein Ende zu setzen, das Schaffen wissenschaftlich, rationell und planmäßig anzuleiten, über die administrative Verbindung aller Bereiche hinaus ihr Zusammenwirken beim Schaffen und bei der Produktion zu verstärken, so daß alle Mitarbeiter in der Einheit des Denkens und Wollens fest zusammenhalten und sich aktiv für die Vollendung ihrer Werke einsetzen.

Damit die Überlegenheit des neuen Systems eindeutig zum Ausdruck kommt, sollten sich die Leitungsmitarbeiter, Autoren und Künstler eine revolutionäre Arbeitsmethode und einen

volksverbundenen Arbeitsstil aneignen und in die Tat umsetzen. Dieses System wird seine große Lebenskraft beweisen, wenn die revolutionäre Massenlinie unserer Partei und ihre Verkörperung – der Chongsanri-Geist und die Chongsanri-Methode – konsequent durchgesetzt werden.

DIE ANLEITUNG DES SCHAFFENS MUSS IM WEGE EINER EINHEITLICHEN UND KOLLEKTIVEN ÜBERPRÜFUNG GESCHEHEN

Damit alle in der Revolution und beim Aufbau auftretenden Fragen erfolgreich gelöst werden können, ist unbedingt die führende Rolle der Partei zu verstärken und sind der revolutionäre Enthusiasmus der Massen und ihre kollektive Klugheit voll zu entfalten.

Wenn die Fachleute unter Leitung der Partei zusammenkommen und ihr Können und Wissen vereinigen, können auch in der Literatur und Kunst Fragen, so schwer und kompliziert sie auch immer sein mögen, bewältigt werden.

Die Mobilisierung der kollektiven Kraft der Schriftsteller, Künstler und Fachleute ist ein zuverlässiges Unterpfand für Erfolg.

Eine der wichtigsten Angelegenheiten zur Sicherung der Kollektivität in der Literatur und Kunst ist die Überprüfung der Schöpfungen. In der sozialistischen Gesellschaft muß das literarische und Kunstschaffen immer der Richtung und der Forderung der ideologischen Parteiarbeit entsprechen. Dazu muß die Tätigkeit unter der einheitlichen Leitung der Partei organisiert und planmäßig vonstatten gehen.

Hierbei ist es von sehr großer Bedeutung, daß Werke unter der einheitlichen Leitung der Partei, gestützt auf die kollektive Kraft der Mitarbeiter in diesem Bereich, überprüft werden.

Diese Angelegenheit darf niemals irgendeinem oder einigen Mitarbeitern allein übertragen werden, damit nicht subjektive Meinungen einzelner Funktionäre zum Tragen kommen. Dies ist eine wichtige Arbeit, sie bedeutet Verantwortung gegenüber Partei und Staat für ideologische und künstlerische Qualität von Werken und für die Frist zu ihrer Fertigstellung. Sie muß von Fachleuten auf kollektive Weise erledigt werden, die fest auf dem Boden der Partei stehen, umfangreiche politische Kenntnisse besitzen und auch in der Kunst zu Hause sind.

Das einheitliche und kollektive Überprüfungssystem gewährleistet die einheitliche Anleitung der Literatur und Kunst durch die Partei, es gibt uns die Möglichkeit, beim Schaffen die kameradschaftliche Zusammenarbeit und Geschlossenheit zu verstärken. Durch diese substantielle Unterstützung können die Kunstschaffenden in kurzer Frist Werke mit hohem Ideengehalt und künstlerischem Wert schaffen, bei der Anleitung des Schaffens können subjektivistische und bürokratische Tendenzen beseitigt, die demokratischen Prinzipien eingehalten und die Individualitäten der Kunstschaffenden maximal zur Geltung gebracht werden.

Dieses System ermöglicht es außerdem, das politisch-ideologische Niveau der Kunstschaffenden und der leitenden Mitarbeiter und ihre künstlerischen Fähigkeiten zu erhöhen. Da an der Überprüfung von Werken Mitarbeiter, die sich in der Parteipolitik und der Kunsttheorie auskennen, und erfahrene Künstler teilnehmen, können die Schaffenden durch ihre kollektive Leitung und Hilfe ihr parteipolitisches Blickfeld erweitern, Kenntnisse auf ihrem Gebiet bereichern. Dabei können die Prüfer tief in die Praxis des Schaffens eindringen, die schwebenden Fragen rechtzeitig erfassen und den Schöpfern wirksame Hilfe geben.

Bei der einheitlichen und kollektiven Überprüfung ist es am wichtigsten, auf den Prinzipien der Parteilichkeit, der Verbundenheit mit der Arbeiterklasse und mit dem Volk zu bestehen. Es ist die Grundforderung dieser Tätigkeit, bei der Anleitung und Unterstützung der Schaffenden darauf hinzuwirken, daß sie in ihren Werken die Politik der Partei richtig widerspiegeln,

die Interessen der Arbeiterklasse und des Volkes betonen und dem Geschmack und der Emotion der werktätigen Massen Rechnung tragen.

Die Prüfer haben ihnen aktive Hilfe zu erweisen, damit sie Werke mit hohem Ideengehalt und künstlerischem Wert, die der Partei, der Arbeiterklasse und dem Volk zugute kommen, schaffen können. Wenn beim Schaffen von Werken auch nur ein geringfügiges Element erscheint, das gegen die Parteipolitik verstößt, dann müssen sie es scharf kritisieren, den Fehler korrigieren helfen und dabei standhaft gegen die Infiltration des Giftes reaktionärer Literatur- und Kunstauffassungen aller Schattierungen vorgehen. Das ist ihre vordringlichste Pflicht gegenüber der Partei.

Bei ihrer Arbeit müssen sie ihre Anleitung im Sinne der Politik und der Darstellung verbessern. Das ist ihr Schwerpunkt beim Überprüfen von Schöpfungen.

Hierbei kommt es vor allem darauf an, politische Anleitung zu intensivieren. Das bedeutet, den Schaffenden zu helfen und sie dazu anzuregen, einen ideellen Wesenszug von politischer Bedeutung für das Leben richtig auszuwählen und ihn im Sinne der Politik der Partei zu bearbeiten. Eine gezielte Anleitung dieser Art ermöglicht es, in jeder Etappe und in jedem Zeitabschnitt der revolutionären Entwicklung entsprechend der parteipolitischen Richtung und Forderung eine Grundidee auszuwählen, sie richtig im Werk zu bearbeiten und somit seinen Ideengehalt und künstlerischen Wert zu erhöhen und seine erzieherische Funktion zu verstärken.

Solch eine Anleitung fordert von den Überprüfenden, daß sie sich in der Politik, die mit dem Inhalt der Werke im Zusammenhang steht, gut auskennen und überdies die Parteipolitik in allen Bereichen umfassend und gründlich studieren. Auf dieser Grundlage müssen sie sich genau darüber informieren, wie die Schöpfer die Parteipolitik verstehen, welche Probleme sie anschneiden und wie sie diese lösen wollen. Das Richtige muß verfeinert und was unzulänglich oder falsch ist, durch Diskussionen berichtigt werden, und zwar durch beharrliche Überzeugungsarbeit.

Diese Methode der Anleitung muß den gesamten Prozeß

durchdringen mit Unterstützung bei der Entwicklung einer Konzeption, bei der darstellerischen Arbeit und bei der Analyse des Ergebnisses. So ist es möglich, in den Kunstschaffenden politische Überzeugung und Schaffensdrang zu erwecken und sie zum geraden Weg zu führen. Wenn man nur Ergebnisse der ersten Stufe oder des Endstadiums des Schaffens an der Politik der Partei zu messen beginnt, könnte man die Schaffenden in Panik stürzen und es ihnen unmöglich machen, ihre Werke aus eigener Kraft zu vollenden. Da sie aber die Herren des Schaffens sind, ist es unzulässig, daß sie kleinmütig werden, nur auf Gesichtsausdrücke der Prüfenden, der Helfer, schauen und dabei in die Defensive geraten.

Die unbeirrte Vorrangstellung der politischen Anleitung ist bei der Überprüfung von Werken zwar von maßgeblicher Bedeutung, aber das allein reicht nicht aus für substantielle Anleitung und Unterstützung entsprechender Autoren. Auch wenn die Auswahl des Grundgedankens eines Werkes entsprechend der parteipolitischen Forderung vorgenommen und das Thema politisch sinnvoll bearbeitet worden ist, kann dieses Werk noch keine tiefen Eindrücke auf die Zuschauer machen, solange dies im Charakter und Leben künstlerisch nicht lebendig zum Ausdruck kommt. Dabei könnten die Hauptaussage und das Thema zur Entstellung des Lebens und zur Vernebelung der Charaktere führen, wenn es nicht gelingt, sie entsprechend der Logik der Charaktere und des Lebens und gemäß dem Gesetz der Kunst zu gestalten. Deswegen geht es bei der Überprüfung von Werken um ihre richtige Verknüpfung mit der darstellerischen Anleitung.

Bei dieser Anleitung geht es darum, den Schöpfern substantielle Hilfe zu erweisen und sie dazu zu führen, von der auf Juche beruhenden Literatur- und Kunstauffassung und von der entsprechenden Theorie ausgehend den Ideengehalt des Werkes künstlerisch vollständig wiederzugeben. Bei dieser Anleitung ist es auch wichtig, an den Parteiprinzipien und den parteimäßigen Kriterien festzuhalten, sie darf sich nicht auf rein technisch-sachliche Hilfe beschränken. Die Frage der Darstellung

in der Kunst berührt immer ideologische Seiten. Weil die künstlerische Darstellung losgelöst vom Ideengehalt undenkbar ist, muß bei der darstellerischen Anleitung die Arbeit der Schaffenden in der Praxis unterstützt werden, damit sie den Ideengehalt befriedigend darstellen können.

Eine wirksame Anleitung der Tätigkeit in diesem Sinne erfordert, daß die Überprüfer als erste die auf Juche beruhende Literatur- und Kunstauffassung und die entsprechende Theorie gründlich begreifen. Diese Auffassung und Theorie unserer Partei beleuchtet umfassend alle großen und kleinen Probleme, die bei der Gestaltung auftreten. Deshalb muß man das Schaffen konsequent von dieser Auffassung und Theorie ausgehend anleiten. Das hilft den Künstlern wirksam, ausgezeichnete künstlerische Werke zu schaffen.

Wenn jemand unter dem Vorwand, Gestaltungen seien auf diese oder jene Weise auch ohne die Parteiprinzipien und die theoretischen Kriterien möglich, willkürlich auf seine Art und Weise Vorschläge und Ratschläge unterbreitet, dann bedeutet das nichts anderes, als anderen Neigungen von Einzelpersonen aufzuzwingen. In diesem Fall ist ein Gelingen der Werke undenkbar.

Die Überprüfung eines Werkes kann nur dann Erfolg haben, wenn dabei die Methode der Überzeugung angewandt wird, damit dessen Schöpfer ideologisch und theoretisch völlig klar sehen und mit ihrem Schaffensdrang selbst geeignete Wege der Darstellung finden.

Das Schaffen ist ein Prozeß der energischen Erforschung, der von geistiger Erregung und vom Schaffensdrang der Künstler durchdrungen ist. Nur wenn ein Künstler im Schaffensdrang entbrannt ist, daß er vor der Zeit und der Gesellschaft von Gerechtigkeit und Wahrheit, von Großem, Edlem und Schönem zu sprechen wünscht, wird ein neues Kunstwerk entstehen. Kunstschaffende, die unsere Zeit und das Leben nicht begreifen und damit nicht leidenschaftlich sympathisieren, sind unfähig, aufschlußreiche Werke zu schaffen, die dem Streben der Zeit und

der Forderung des Lebens entsprechen.

Das trifft auch für diejenigen zu, die diese Tätigkeit anleiten. Wenn sie ohne Mitgefühl dasitzen und den Schaffenden etwas administrativ dienstlich aufzwingen oder einseitige Forderungen erheben und dabei an allem nörgeln, sind kaum gute Ergebnisse zu erwarten.

Ein Werk nur nach dem Resultat zu beurteilen oder nur Forderungen zu erheben, das ist eine bürokratische Methode der Überprüfung eines Werkes. Wenn man nur die Kontrolle ausübt, ohne konkrete Anleitung zu geben, entspricht diese Methode nicht dem Wesen des Schaffens und hat nichts mit der Art und Weise der parteimäßigen Anleitung gemein. Man kann Kunstschaffende auf Probleme aufmerksam machen und ihnen helfen, aber man darf ihnen keine Befehle und Anweisungen geben. Wenn eine Seite der anderen diktiert und diese sich ihr fügt, kann der Schaffensprozeß nicht so verlaufen, wie es sein müßte.

Bei der Überzeugung der Künstler ist es wichtig, sie zum Schaffensdrang anzuregen, zum mannigfaltigen Denken und zur Phantasie zu beflügeln.

Von vielfältigen und reichen Vorstellungen vom Leben wählen sie nur das aus, was sie in Erregung versetzt und dem Sinn entspricht, über den sie aussagen wollen. Da diesem Sinn ihre Überzeugung und die von ihnen verstandene Logik des Lebens zugrunde liegen, glauben sie fest daran, daß das, was sie sich vorstellen, am richtigsten und vernünftigsten sei.

Die Prüfer dürfen dem Autor eines Werkes nicht andere Vorschläge diktieren, die aus ihrer eigenen Logik und Neigung herrühren, nur weil ihnen die Gestaltungen im Werk nicht gefallen haben. Sie müssen vielmehr der Besonderheit des Kunstschaffens Rechnung tragen. Da eine künstlerische Darstellung, ob sie gelungen ist oder nicht, auf den Glauben und die Logik des Autors gebaut ist, sollten die Prüfer ihm nötigenfalls diese zu korrigieren helfen, statt das Resultat umstellen zu wollen.

Wie ausgezeichnet auch eine Gegenmeinung sein mag, sie bringt keinerlei Nutzen, wenn sie dem Autor unverständlich ist und nicht

zu der Logik der Darstellung und zum konkreten Motiv im gesamten Werk paßt. Es ist viel besser, ihn zur Entdeckung einer neuen Gestaltung anzuregen.

Will man ihm mit Rat und Tat zur Seite stehen, damit er geeignete Gestalten schafft, müssen Anleitung und Hilfe auf jeden Fall seinem Bildungsniveau und seiner Individualität entsprechen. Die Autoren, ob Erfahrene oder Anfänger, können erst dann gute Ergebnisse erreichen, wenn man ihre Individualität achtet und ihnen unter Berücksichtigung ihres politischen und fachlichen Reifegrades und des genauen Tatbestandes in ihren Werken entsprechende Hilfe gewährt.

Die Überzeugung erfordert es, den Autoren so zu helfen, daß sie mit eigener Kraft ihre Werke vollenden und dabei ihre ideologische und künstlerische Qualifikation erhöhen. Deshalb darf man nicht an ihrer Stelle ihre Werke schreiben, auch wenn sie nicht gelingen. Man kann die Arbeit eines Tischlers zwar an seiner Stelle tun, aber nicht die Arbeit eines Schriftstellers.

Je niedriger die Qualifikation der Autoren und je erfolgloser ihre Darstellung ist, desto beharrlicher und geduldiger muß man sie überzeugen. Wenn man statt dessen für sie schreibt, hilft man ihnen kaum damit, sondern man verliert sie und alle ihre Werke, weil sie dann nicht auf eigenen Füßen stehen können.

Die Überprüfung hat nicht nur mit den Werken zu tun, sondern auch mit den Menschen, die sie schaffen. Deshalb darf ein Werk nicht oberflächlich beurteilt werden, etwa so, dies sei positiv und das negativ. Die Prüfer müssen die Künstler gut kennen, um ihnen wirksam helfen zu können. Die genaue Feststellung ihres politischen Horizonts, ihrer künstlerischen Qualifikation und ihrer schöpferischen Individualität ist die wichtigste Voraussetzung dafür, ihnen bei der Erfüllung ihrer nächsten Aufgaben zu helfen.

Um ihr politisches und fachliches Niveau feststellen zu können, müßten diese Mitarbeiter ihnen systematisch auf die Finger sehen. Sie müssen erkennen, was in ihren Werken als positiv und was als negativ zu betrachten ist und worin ihre schöpferische Individualität und Gewohnheit bestehen. Das versetzt sie in die Lage, Mängel bei

ihrer Arbeit zu erkennen und entsprechende Hilfsmaßnahmen zu ergreifen.

Bei der darstellerischen Anleitung geht es darum, ihren Individualitäten Achtung entgegenzubringen und sie so zu leiten, daß sie immer neue und eigenartige Gestalten schaffen. Eine kollektive Überprüfung hat zum Ziel, beim Schaffen die Parteiprinzipien einzuhalten, falsche, subjektivistische Ansichten einzelner Personen zu überwinden und eventuelle Fehler im voraus zu verhüten und dabei schöpferische Initiativen einzelner Personen maximal zur Geltung zu bringen. So werden mehr neue Werke von eigener Art geschaffen, die dem Kurs und den Forderungen der Partei entsprechen. Die Gewährleistung der Kollektivität darf also nicht dazu verleiten, die schöpferische Initiative der Autoren zu schwächen. Unterdrückt man ihre schöpferische Individualität, dann sind keine aufschlußreichen Werke von eigener Art zu erwarten. Nachdem der Kerngedanke eines Werkes ausgewählt und das Thema korrekt festgelegt worden ist, muß man es seinem Autor ermöglichen, seine Fähigkeit voll für die Darstellung einzusetzen.

Bei der Überprüfung der Werke muß man die Schriftsteller dazu anregen, nach Möglichkeit neue Darstellungsweisen und Ausdrücke aufzuspüren und auf eigene Art zu gebrauchen, die sich die anderen kaum vorstellen können. So werden die Verantwortung und die schöpferische Initiative angeregt und die Arten unserer Literatur- und Kunstwerke weiter vervielfältigt.

Bei der Behandlung der Werke, die Schriftsteller mit Mühe geschaffen haben, müssen die Prüfer reiflich überlegen. Wenn sie nach der Lektüre eines Werkes auf der Stelle über dessen Wert entscheiden, ist auf solche Überprüfung kein Verlaß. Bei der Bewertung eines Werkes ist zwar der erste Eindruck wichtig, aber man muß von neuem nachdenken. Die Arbeit eines Prüfers erfordert eine aufrichtige Haltung, mit der sie die Einschätzungen, ob positiv oder negativ, begründen und intensiv darüber nachdenken, wie negative Seiten zum Besseren zu wenden sind.

Die Prüfer dürfen nicht vergessen, daß ein leichtsinniges Wort von ihnen der Partei einen großen Schaden zufügen und dem

Schaffen Chaos und Mißerfolg bringen kann. Sie sollten zehn Fälle im Auge behalten, um einen Hinweis zu geben, und an zehn Gegenvorschläge denken, um einen davon zu unterbreiten.

Das reifliche Überlegen darf sie jedoch nicht zu subjektiven Auffassungen verleiten, die oft in die Einseitigkeit münden. Wer fest mit der Politik der Partei gerüstet und bestrebt ist, ihre Absichten durchzusetzen, sagt niemals „Meiner Meinung nach", sondern „Im Hinblick auf den Kurs der Partei".

Bei der Behandlung eines Werkes sollten sie sich auch in Ansichten seines Autors hineinversetzen. Ihre Ratschläge und Hilfe werden mit Sympathie aufgenommen werden und Widerhall finden, wenn sie seine Schwächen verstehen, das Wesen seiner Engpässe begreifen und zusammen mit ihm neue schöpferische Gedanken entwickeln.

Damit sie den Künstler von ihrer Ansicht überzeugen können, müßten sie mehr wissen als er und ihm vorauseilen. Reiches und gründliches Wissen versetzen sie in die Lage, ihn ohne große Mühe zu überzeugen und es ihm zu ermöglichen, auf richtigem Weg schnell voranzukommen. Wenn sie Probleme bei seiner Tätigkeit gut kennen und entsprechende Vorschläge machen, werden diese in Blut und Fleisch übergehen und den Künstler durch einen Ratschlag zehn Dinge erkennen lassen.

Wenn die Prüfer, die der Partei und dem Staat gegenüber für die Literatur und Kunst verantwortlich sind, sich mit den Autoren in einheitlichem Denken und Wollen beraten, stets ihre positiven Aspekte sehen und fördern und ihnen konstruktive Vorschläge unterbreiten, damit sie Fehler korrigieren können, dann dürfte es keine Festung im Kunstschaffen geben, die uneinnehmbar wäre.

Bei der Überprüfung eines Werkes ist mit aller Konsequenz das Prinzip der Kollektivität einzuhalten.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß beim Schaffen eines Werkes Meinungsverschiedenheiten entstehen, und zwar zwischen Autoren und Prüfern wie auch zwischen den Prüfern untereinander. In solchen Fällen sollten die Prüfer durch eine offenherzige und aufrichtige Beratung zu einer gemeinsamen Meinung gelangen.

Wenn jeder dem Autor Ratschläge gibt oder unterschiedliche Meinungen darlegt, dann weiß keiner, womit er beginnen soll, und das Werk wird nicht vollendet werden. So etwas wäre ein nutzloses Unternehmen. Bei der Überprüfung ist es also unerläßlich, nach einer ausreichenden kollektiven Besprechung zusammengefaßte Meinungen dem Autor darzulegen und sich mit ihm darüber solange ehrlich zu beraten, bis er überzeugt worden ist.

Dann darf niemals eine Handlung geduldet werden, die sich über diese erarbeiteten Meinungen stellt, ebensowenig eigenmächtige Entscheidungen einzelner Personen, die dem Prinzip der parteimäßigen Überprüfung zuwiderläuft. Wenn bei der Anleitung des Schaffens solche Praktiken und Neigungen einzelner Personen Platz greifen, dann muß die kollektive einheitliche Überprüfung ihren Sinn verlieren, und das Schaffen wird nicht wiedergutzumachenden Schaden nehmen.

Diese Angelegenheit muß zielbewußt und planmäßig vonstatten gehen. Wenn das Schaffen von Werken und ihre Überprüfung, der erste Prozeß des Kunstschaffens, nicht geplant ist, dann ist auch keine Planung des Filmschaffens möglich.

Die Überprüfung muß immer dem Kunstschaffen nach einem Perspektivplan als eine regelmäßige Angelegenheit vorangehen. Sie darf nicht nur stattfinden, wenn ein fertiges Werk vorhanden ist. Schon während der Arbeit an einem neuen Werk sollten alle Prüfer dem Autor helfen, damit er schnell vorankommt.

Die Überprüfung von Werken muß zu einer schöpferischen Arbeit werden, die berufen ist, die Politik der Partei auf dem Gebiet der Literatur und Kunst konsequent beim Schaffen zu verwirklichen und so diesen Bereich unablässig weiterzuentwickeln.

BEI DER AUSWERTUNG DES SCHAFFENS IST DAS TYPISCHE ZU VERALLGEMEINERN

Wenn man eine Angelegenheit abgeschlossen hat und an eine neue Arbeit herangeht, kann man voll Zuversicht eine höhere Stufe erreichen. Die Arbeitsweise der Kommunisten besteht darin, eine Arbeit richtig auszuwerten, zwischen Positivem und Negativem gut zu unterscheiden, das Positive zu fördern und das Negative zu korrigieren und auf diese Weise ständig voranzukommen.

Auch beim Literatur- und Kunstschaffen muß man die Arbeit genau auswerten, damit man Gutes wie Schlechtes klar erkennen, daraus Erfahrungen sammeln und Lehren ziehen, die Ergebnisse verallgemeinern und eine stabile Grundlage für größere Erfolge legen kann.

Die Auswertung des Schaffens ist eine Arbeit in ihrem Abschlußstadium. Demnach darf sie nicht davon losgelöst sein, denn sie ist der Abschluß einer Tätigkeit und zugleich der Beginn einer neuen Arbeit.

Die genaue Analyse und Verallgemeinerung von Erfahrungen aus den Auswertungen sind eine unabdingbare Voraussetzung für die Entwicklung der Kunst. Ein neues Kunstwerk kann nur weiterentwickelt und bereichert werden, wenn bei der vorigen Arbeit gewonnene Erfahrungen und Lehren angewandt werden und dabei Neues durchgesetzt wird. Das betrifft die Schaffensmethode und sogar einzelne Ausdrucksmittel.

Wieviel gute Erfahrungen auch sein mögen, die nächste Arbeit kann bei unklarer Erfassung ihrer Schwerpunkte und Hauptmomente nicht effektiv verlaufen, und es werden dabei diese Erfahrungen nur ganz einfach wiederholt. Es geht darum, inwieweit man sie sich zu eigen macht und mit neuem bereichert. Die Autoren

und Künstler müssen ihre Tätigkeit gewissenhaft auswerten, um das Positive aus ihren Erfahrungen zu verwerten.

Dafür sollten sie die überholten Methoden der Auswertung verwerfen, bei der jeder die Werke ohne ein Maß analysierte und bewertete und dabei nur die Zeit vertrödelte.

Wenn zehn Personen jeder für sich unabhängig vom Ziel der Auswertung und vom Anliegen der Autoren zehn Meinungen über ein Werk aussprechen und die Zusammenkunft zur Auswertung der Arbeit in einen sinnlosen Meinungsstreit wie in einen Klub für freimütige Aussprache verwandelt wird, dann können keinerlei Erfahrungen, Lehren und Maßnahmen verwertet werden.

Ziellose Treffen für Symposion, Abschätzung und Auswertung sind schließlich nichts anderes als Rednerpulte, die den Redegewandten zur Demonstration ihres Bildungsniveaus dienen. Auf solchen Treffen werden die Autoren eingeschüchtert, so daß sie nicht wissen, womit sie anfangen sollen. Nach derartigen Zusammenkünften würden nur böse Gefühle wie Mißtrauen, Vorwurf und Neid herrschen, was sich auf die Einheit unserer Reihen im Denken und Wollen negativ auswirken würde. Das alles sind Rudimente aus der alten Gesellschaft und schädliche Elemente, die nicht mehr in unserer revolutionären Literatur und Kunst gehören.

Wir hatten schon vor langem diese überlebte Methode der Auswertung entschieden zurückgewiesen und eine neue ins Leben gerufen, die es möglich macht, von der auf Juche beruhenden Literatur- und Kunstauffassung ausgehend den gesamten Schaffensprozeß und dessen Resultat substantiell auszuwerten, damit sich die Autoren die Politik der Partei auf diesem Gebiet noch gründlicher aneignen können.

Diese Auswertung muß in Form eines Symposions über die auf Juche beruhende Literatur- und Kunstauffassung erfolgen. Solch ein Treffen ist im Hinblick auf die Parteiarbeit die Verkörperung des Chongsanri-Geistes und der Chongsanri-Methode in Literatur und Kunst, und es ist eine politische Arbeit zur Auswertung der praktischen Tätigkeit der Schriftsteller und Künstler für die

Durchsetzung der Politik der Partei auf diesem Gebiet, wobei die erwähnte Auffassung als Maß gilt.

Diese Form der Auswertung ermöglicht es, neue Ergebnisse und Erfahrungen bei der Verkörperung der Politik der Partei in den Werken exakt zu analysieren, auszuwerten und zu verallgemeinern, ebenso Erfolge und Lehren aus der Durchsetzung des Kurses der Partei, das Schaffen zu einem Prozeß der Revolutionierung und Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse zu machen.

Das versetzt alle Schaffenden auch in die Lage, sich den Kern der genannten Auffassung durch praktische Erfahrungen und Lehren anzueignen und sich politisch-fachlich besser zu bewähren. Es wird anhand von Arbeitsergebnissen das Positive und Negative und seine Ursachen klar herausgestellt, und dabei dringen die Künstler immer tiefer in das Wesen und die Richtigkeit der literarisch-künstlerischen Orientierung unserer Partei ein und gelangen zu einem parteimäßigen Gesichtskreis, in dem sie alle großen wie kleinen Probleme bei ihrem Schaffen an der Politik der Partei messen und sie richtig entscheiden.

Das Kriterium für die Auswertung der Arbeit muß die auf Juche beruhende Literatur- und Kunstauffassung sein. Sie ist die Grundlage des Schaffens, Richtschnur aller ihrer Prozesse und Kriterium der Auswertung. Nur wenn von ihr ausgehend die Arbeit vorangebracht, ein Werk analysiert und bewertet wird, ist es möglich, unsere Literatur und Kunst echt als einen auf Juche orientierten und revolutionären Bereich zu entwickeln. Bei der Analyse und Einschätzung des Schaffensprozesses und dessen Resultate gibt es keinen anderen Maßstab als die erwähnte Auffassung. Wenn alle Probleme nicht von ihr als dem Kriterium entschieden und erkannt werden, erheben sich Kriechertum und Dogmatismus, belebt sich wieder Archaismus und fassen auch kapitalistische und revisionistische Ideologien Fuß.

Bei der Auswertung des Schaffens geht es im Grunde genommen darum, die Richtigkeit und Lebenskraft dieser Auffassung und der entsprechenden Theorie nachzuweisen. Hierbei gilt es also, auf der Grundlage dieser Auffassung und Theorie den Schaffensprozeß und alle anderen Angelegenheiten wie das politische Studium,

darstellerische Übungen, die organisatorische und politische Arbeit der Parteiorganisationen zur Verwandlung des Schaffensprozesses in einen Vorgang der Revolutionierung und der Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umfassend und gründlich zu analysieren und zu verallgemeinern. Klarheit der Ziele und Inhalte der Arbeitsauswertung ermöglicht es, daß Diskussionsbeiträge die richtige Richtung nehmen, gehaltvoll sind und in kurzer Dauer vieles vermitteln.

Bei der Auswertung der Arbeit sind typische Musterbeispiele aufzustellen und breit zu verallgemeinern. Sie hat zum Ziel, alle Schriftsteller und Künstler mit der erwähnten Auffassung und Theorie auszurüsten und zu befähigen, mehr aussagekräftige Literatur- und Kunstwerke zu schaffen. Dabei ist es unumgänglich, ernsthaft Wege zur Verbesserung der Tätigkeit zu erörtern und den Standpunkt zu vertreten, voneinander zu lernen. Dazu muß man darauf das Schwergewicht der Auswertung legen, die gelungenen Werke, in denen die auf Juche beruhende Literatur- und Kunstauffassung hervorragend verkörpert ist, und die Erfahrungen bei ihrem Erschaffen als Vorbild hervorzuheben und zu verallgemeinern.

Wenn bei der Auswertung der Arbeit das Typische herausgehoben wird, werden auch die anderen Schaffenden sich ein Beispiel nehmen, eigene Fehler einsehen, eindeutige Schritte zu deren Korrektur einleiten, vieles verspüren und erlernen und große Pläne machen.

Die Aufstellung und Verallgemeinerung des Typischen erfordert, das Neue und Gute bei der Arbeit genau zu erkennen, das Gewicht auf die wissenschaftliche Analyse der Ursachen für den Erfolg zu legen und sie anhand von lebendigen Materialien theoretisch überzeugend zu beweisen, damit alle sie verstehen. Dabei sind gleichmacherische und reine Fachsimpelei zu beseitigen, bei denen doch nur unüberlegt einmal über Positives und andererseits über Negatives geplappert wird.

Wenn das Positive übersehen oder vernachlässigt wird, kann es sich kaum von selbst verallgemeinern. Man muß herausragenden

Erfolgen und Erfahrungen, die große Mühe gekostet haben, mehr Aufmerksamkeit schenken und sie konzentriert auslegen und umfassend popularisieren.

Die Arbeit muß regelmäßig ausgewertet werden. Dann ist es möglich, positive und negative Seiten rechtzeitig zu analysieren, auszuwerten, das Positive zu bewahren und das Negative schnell zu beheben, damit sich die Arbeit reibungslos entwickelt. Werden angehäufte Werke in einigen wenigen Tagen hoplahop ausgewertet oder erfolgt die Auswertung unvorbereitet wie eine normale Jahresveranstaltung, dann sind keinerlei Erfolge zu erwarten.

Die Auswertung der schöpferischen Tätigkeit muß im Prinzip für jedes Werk erfolgen. Man sollte sie aber auch ein- oder zweimal im Jahr zusammenfassen.

Damit die Arbeit ergebnisreich ausgewertet wird, sollten die Teilnehmer eines jeden Treffens das betreffende Werk zuvor gelesen oder angesehen haben. Wenn ihnen während der Auswertung viele Werke erstmalig zu Gesicht kommen, wird es ihnen schwerfallen, sich auf die Besprechung substantiell vorzubereiten.

Wenn sie jedes Werk schon nach den Probeaufnahmen sehen und zur Auswertung zusammenkommen, dann können sie dem Schaffenden rechtzeitig nötige Erfahrungen und Lehren vermitteln, ihm so wirksam helfen und eventuelle Abweichungen beizeiten verhindern. Die Ausweitung des gesamten Schaffens während eines halben oder ganzen Jahres versetzt die leitenden Mitarbeiter und Schöpfer in die Lage, in größerem Umfang Erfahrungen zu sammeln, Lehren zu ziehen, die Entwicklungsrichtung und -tendenz der Literatur und Kunst richtig zu begreifen und mit politischer Weitsicht und reicheren Erfahrungen an ein neues Werk heranzutreten.

Bei einer zusammenfassenden und konzentrierten Auswertung ist es wichtig, bei einzelnen Kollektiven, Werken und Problemen Schwerpunkte herauszugreifen und verwertbare Erfahrungen und Lehren zu besprechen.

Wenn hierbei die Grundfragen und geäußerten Meinungen unklar

sind, dann zeigt dies, daß die Vorbereitungen auf die Besprechung unzulänglich waren und es dort also nichts Besonderes zu lernen gibt. Wird beim Schaffen, wenn auch unbewußt, ein Fehler begangen, so muß man in ihm ein Komplex von Problemen sehen und genau analysieren, damit daraus Erfahrungen gesammelt und Lehren gezogen werden können.

Das trifft sowohl für die betreffenden Personen als auch für die Zuhörer zu, die sich mit folgenden Fragen konfrontiert sehen: Wie wurde die Realität eingeschätzt und verstanden, was wollte man wiedergeben und auf welche Weise, warum stimmen Absicht und Darstellung nicht überein, worauf ist solch ein Resultat zurückzuführen, welche Maßnahmen sind künftig einzuleiten. Werden allgemeine Theorien zeitraubend dargelegt oder Schaffensprozesse in rein fachlicher Hinsicht wiedergegeben, so wird bei der Auswertung das Kernproblem verpaßt. Aus einer Diskussionsrede ohne Kernpunkt hat man nichts zu lernen, und sie macht die Zuhörer müde, weil sie uninteressant ist.

Bei der Auswertung der Arbeit ist es wichtig, eine schöpferische, lebhafte Atmosphäre zu schaffen, in der alle mit offener und aufrichtiger Haltung bereit sind, sich gegenseitig zu belehren und voneinander zu lernen, mit dem einmütigen Bestreben, bei ihrer Tätigkeit etwas Neues zu schaffen, und, von gleichem Wollen und Denken getragen, an der Diskussion teilnehmen.

Hierbei sollten alle leitenden Mitarbeiter und Schaffenden voneinander lernen mit dem gemeinsamen Ziel und Bestreben, Literatur und Kunst unter Führung der Partei noch schneller weiterzuentwickeln. Hier darf es keine Einschätzenden und zu Bewertenden geben, sondern alle sind zum Lernen verpflichtet und zum Lehren berechtigt. Sie können viel lernen und sich schnell entwickeln, wenn sie sich gegenseitig lehren, voneinander lernen, sich gegenseitig helfen und mitreißen und dafür einsetzen, ein gleiches Ziel anzustreben.

Die Auswertung der Arbeit wird große Lebenskraft zeigen, wenn alle Funktionäre und Schöpfer sich über das Erreichte wie über eigenen Erfolg freuen, über Fehler Schmerz empfinden, dem

Positiven nacheifern, gemeinsam nach Wegen zur Behebung von Mängeln suchen und getreu der Ideologie und dem Willen der Partei einmütig denken und handeln. Wen Fehler nicht schmerzen, der kann das Erreichte nicht mit Anteilnahme akzeptieren und verteidigen.

Die Bilanz des Schaffens muß ein Ergebnis der ideologischen Einstellung der Autoren, ihrer Denkweisen und Haltung zur Arbeit und ihres Arbeitsstils sein. Sie kann erst dann erfolgreich sein, wenn sie in Form einer ideologischen Auseinandersetzung zur festen Ausrüstung der Schriftsteller und Künstler mit der auf Juche beruhenden Literatur- und Kunstauffassung verläuft.

Ein solches Treffen ist keine Tribüne, auf der man selbstzufrieden über das Erreichte jubelt, sich selbst vergoldet und preist, und keine Veranstaltung, auf der einige Personen hervorgehoben und gelobt werden. Je größer die Ergebnisse aus einer Arbeit sind und je erfolgreicher sie verläuft, desto größere Anforderungen sollte man an die Beteiligten stellen, damit sie noch energischer zupacken. Man darf nicht vergessen, daß ein Mißerfolg unvermeidlich ist, wenn man sich angesichts eines großen Erfolgs in Sicherheit wiegt und sich wenig ideologisch auf den nächsten Kampf vorbereitet.

Wenn mehrere Werke auf einmal ausgewertet werden, dann läßt sich immer Positives, aber auch Negatives feststellen. Werden Fehler übersehen mit der Begründung, daß sie in einem Entwicklungsprozeß unvermeidbar seien, dann wird das Negative gefördert und das Rückständige bleibt immer weiter zurück, so daß es mit der Zeit kaum noch wiedergutzumachen ist. Daher ist es eine wichtige Forderung im Interesse der gesamten Entwicklung und des kollektiven Fortschritts, Fehler und Mängel durch strenge Kritik rechtzeitig zu korrigieren.

Bei der Bilanz der Arbeit muß man in erster Linie alle reaktionären ideologischen Tendenzen und Elemente anprangern wie die kapitalistische, feudal-konfuzianische Ideologie, Revisionismus und Kriechertum, die der Juche-Ideologie fremd sind. Die im Schaffen auftretenden Tendenzen und Elemente der

überlebten Ideologie darf man nicht übersehen, auch wenn sie noch so geringfügig sind. Man muß sie bekämpfen und schließlich beseitigen.

Auch Passivität und Konservatismus bei der Arbeit müssen energisch bekämpft werden. Solche Tendenzen werden zu heimlichen Klippen für die Entwicklung der Filmkunst, weil sie die Schaffenden dazu verleiten, sich vor der Verantwortung zu fürchten, nur über ihre Taten reden, aber in der Praxis kaum Schöpfertum zeigen. Darum sind Passivität und Konservatismus hauptsächliche Objekte des Kampfes für die schnelle Weiterentwicklung der Literatur und Kunst, sie müssen durch Kritik unbedingt überwunden werden.

Hoher kritischer Geist während der Auswertung des Schaffens muß im Standpunkt der Partei wurzeln, alle Schaffenskollektive und Schöpfer auf den Stand des mustergültigen Prototyps zu heben und Literatur und Kunst noch schneller voranzubringen. Es ist klar, daß die Arbeit erfolgreicher vorankommt, wenn alle ihre wesentlichen Fehler und Mängel mit ideologischem Scharfblick ergründen, aktiv um ihre Überwindung ringen und so den richtigen Weg einschlagen.

Die Kritik muß immer darauf gerichtet sein, die Juche-Ideologie zu verfechten, reaktionäre Ideologien zu zerschlagen, Kameraden zu retten und entstandene Werke zu vollenden. Das erfordert, bei der Kritik die Analyse zu verschärfen und zu verhindern, daß man Autoren verleumdet, ideologisch etikettiert und dabei sie und ihre Werke politisch tötet. Die Kritik ist nicht nur eine Methode zur Überwindung alter Denkweisen, sondern auch ein wirksames Mittel, die Einheit des Kollektivs im Denken und Wollen zu stärken und so die Kraft der Organisation zu erhöhen.

Damit die Kritik Erfolge bringt, darf man sich nicht an Kleinigkeiten klammern und die Zeit vertrödeln, sondern man muß die Dinge anhand des Wesentlichen und Typischen gründlich analysieren. Wenn man sich mit allerlei unwesentlichen Dingen befaßt, wird man das Bedeutende aus dem Auge verlieren und nichts daraus lernen können. Greift man unter Berufung auf die

Erhöhung des kritischen Geistes bedenkenlos dieses und jenes an, dann wird das zu keinem Ergebnis führen und nur schädliche Folgen mit sich bringen.

Ein ideologischer Kampf für die Verteidigung des Positiven und gegen das Negative ist die aktivste und rationellste Methode der revolutionären Erziehung der Autoren und Künstler und von großer Bedeutung für ihre Revolutionierung und Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse. Auf Symposien über die auf Juche beruhende Literatur- und Kunstauffassung werden sie nicht nur Kenntnisse und Fertigkeiten erwerben, die für die Gestaltung einer revolutionären Literatur und Kunst dringend benötigt werden, sondern sie eignen sich auch eine revolutionäre Einstellung und Arbeitsweise an, die sie zur Verfechtung und Durchsetzung der Politik der Partei brauchen, und sie gewinnen immer mehr Charakterzüge als Schriftsteller und Künstler des neuen Juche-Typs.

Die Bilanz der Arbeit wird wichtig, wenn das Positive verallgemeinert und übernommen, die Fehler kraft der Kritik überwunden und Anregungen für Neuerungen und Fortschritte gewonnen werden.

Ein derartiges Symposion ist eine wichtige Arbeit, die alle Autoren und Künstler dazu anregt, daß sie voll Stolz und Sinn an der Gestaltung einer revolutionären Literatur und Kunst teilnehmen und stets mit hohem politischem Bewußtsein und Schaffensdrang energisch voranschreiten, um unsere vom Juche geprägte Kunst zu neuen Höhen zu führen.

ANMERKUNGEN

1 **Klassen- und Massenlinie,** politische Orientierungen, an die sich die Partei der Arbeit Koreas hält.

Die Klassenlinie ist ein Grundprinzip der Partei der Arbeiterklasse für ihre Tätigkeit, die die Interessen ihrer Klasse, der führenden Klasse in der Revolution, konsequent verteidigt und für den Schutz deren Standpunkt kämpft.

Die Massenlinie gehört zu den Grundprinzipien der Tätigkeit der Partei.der Arbeiterklasse, einer Partei, die für die Verteidigung der Interessen der Volksmassen eintritt, deren Kraft und schöpferische Klugheit aktiv mobilisiert und somit die revolutionären Aufgaben bewältigt.

Die Partei der Arbeiterklasse kann erst dann die historische Sache der Arbeiterklasse voranbringen, wenn sie diese beiden Orientierungen richtig miteinander verbindet.

2 **Die Revolutionierung der Menschen und ihre Umformung nach dem Vorbild der Arbeiterklasse,** eine der wichtigen Aufgaben, die die Partei und der Staat der Arbeiterklasse nach der Errichtung der sozialistischen Ordnung zu erfüllen haben. Die Menschen zu revolutionieren bedeutet, die Überreste der alten Ideologie aus ihrem Bewußtsein auszumerzen, sie mit den kommunistischen Ideen zu wappnen und sie zu begeisterten Revolutionären, wahrhaften Menschen zu entwickeln, bei denen sich die revolutionäre Weltanschauung fest herausgebildet hat.

Die Menschen nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umzuformen heißt, daß diese Klasse, die die Macht in ihren Händen hält, auf allen Gebieten der Wirtschaft, Kultur, Ideologie und Moral die Gesellschaft nach eigenem Vorbild umgestaltet.

Das bedeutet, mit anderen Worten, das ideologische, technische und kulturelle Niveau aller Mitglieder der Gesellschaft auf das der Arbeiterklasse zu heben, das genossenschaftliche in Volkseigentum zu überführen, dadurch eine ungeteilte Herrschaft des Volkseigentums an den Produktionsmitteln durchzusetzen, auf diesem Wege die Klassenunterschiede zwischen der Arbeiterklasse und der Bauernschaft zu beseitigen und alle gesellschaftlichen Verhältnisse nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umzugestalten.

3 **Der Vaterländische Befreiungskrieg (Juni 1950 bis Juli 1953),** ein gerechter Krieg des koreanischen Volkes zur Zerschlagung der Aggression der USA-Imperialisten und zur Verteidigung der Freiheit und Unabhängigkeit seines Vaterlandes, ein Kampf gegen die verbündeten Kräfte der Weltreaktion mit dem USA-Imperialismus an der Spitze.

Die Aggressoren der USA-Imperialisten, die Erzfeinde des koreanischen Volkes, und ihre Handlanger, die Marionettenclique um Li Syng Man, lehnten die realen und vernünftigen Vorschläge der KDVR zur friedlichen Vereinigung des Vaterlandes ab und begannen am 25. Juni 1950 in aller Frühe den bewaffneten Überfall auf den nördlichen Teil der Republik.

Der USA-Imperialismus setzte an der Koreafront eine Millionen Mann starke Streitmacht, darunter ein Drittel seiner Landstreitkräfte, ein Fünftel seiner Luftstreitkräfte, fast seine gesamte Pazifikflotte, Truppen aus 15 Satellitenstaaten und die südkoreanische Marionettenarmee wie auch eine immense Menge von modernen technischen Kampfmitteln ein.

Außerdem wandte er im Koreakrieg alle denkbaren brutalen und barbarischen Kriegsmethoden und -mittel einschließlich der bakteriologischen Waffen an.

Das koreanische Volk hat jedoch, eng um den Genossen Kim II Sung geschart, unter seiner Führung den USA-Imperialisten und ihren Handlangern eine schmachvolle Niederlage versetzt und so den historischen Triumph erreicht.

4 **Der antijapanische revolutionäre Kampf,** ein 20 Jahre (Oktober 1926 – August 1945) währender revolutionärer Kampf des koreanischen Volkes unter Führung des Genossen Kim II Sung für die Vertreibung der imperialistischen japanischen Aggressoren, die Souveränität der Nation und die Unabhängigkeit des Landes sowie für die klassenmäßige Befreiung der unterdrückten werktätigen Volksmassen.

5 **Kampf um hohes Tempo,** die Hauptform des Kampfes um den Aufbau des Sozialismus, in dem alle Aufgaben blitzschnell gemeistert werden, und ein revolutionäres Arbeitsprinzip, das erfordert, beim sozialistischen Aufbau sich auf das hohe politische Bewußtsein und die schöpferische Aktivität der Volksmassen zu stützen und so ständig Aufschwung und Wundertaten zu vollbringen.

Diese Kampfform verlangt grundsätzlich, jede Aufgabe unter Einsatz aller

verfügbaren Kräfte schnellstens zu bewältigen und dabei die höchste Qualität zu sichern.

6 **Der Chongsanri-Geist und die Chongsanri-Methode;** der Leitgedanke über die Führung der Massen und die dementsprechende Methode, geschaffen von dem großen Führer, Genossen Kim II Sung, während seiner Anleitung der Gemeinde Chongsan (heute eine Gemeinde im Stadtbezirk Kangso der Stadt Nampo) und des Kreisparteikomitees Kangso im Februar 1960, indem er die revolutionäre massenverbundene Linie, eine Tradition der Partei der Arbeit Koreas, gemäß den neuen Realitäten des sozialistischen Aufbaus konkretisierte und weiterentwickelte.

Der Chongsanri-Geist ist der Leitgedanke über die Führung der Massen und erfordert, die Interessen der Volksmassen in den Vordergrund zu stellen, sich für die Wirtschaft des Landes und für die Lebenslage des Volkes voll und ganz verantwortlich zu fühlen und nach dem Prinzip, auf alle Mitglieder der Gesellschaft erzieherisch einzuwirken, sie umzuformen und um die Partei zusammenzuschließen und zur kommunistischen Gesellschaft zu führen, die Anleitung durch Partei und Staat zu gewährleisten. Der Chongsanri-Geist verlangt die Einhaltung des Prinzips, sämtliche Angelegenheiten zur Sache der Volksmassen zu machen.

Die Chongsanri-Methode ist die Methode der Führung der Massen und erfordert, daß die übergeordneten Stellen den untergeordneten helfen, die politische Arbeit allen anderen Arbeiten vorangestellt wird, die allgemeine und individuelle Leitung richtig verbunden werden, die Kraft auf das Hauptkettenglied konzentriert wird und jede Arbeit nach einem Plan zügig vorankommt.

In diesem Geist und in dieser Methode kommen Methode und Stil der Parteiarbeit in ganzer Breite zum Ausdruck.

7 **Das Taeaner Arbeitssystem;** eine neue Form der Leitung der sozialistischen Wirtschaft, die vom Genossen Kim Il Sung im Dezember 1961 während seiner Anleitung des Elektromaschinenwerkes Taean (heute Vereinigtes Schwermaschinenwerk Taean) an Ort und Stelle geschaffen wurde.

Das Arbeitssystem besteht erstens darin, daß in einem Betrieb die Wirtschaft unter der kollektiven Leitung des Parteikomitees geleitet wird, zweitens darin, daß

hier aus den Abteilungen für die Leitung der Produktion, für die Planung, für die Entwicklung der Technik und für die Instandsetzung und Energieversorgung ein Stab zusammengesetzt wird und der Chefingenieur als dessen Leiter fungiert, der diese Abteilungen unter Kontrolle hat und die Produktion einheitlich und konzentriert anleitet, drittens darin, daß die übergeordneten Stellen die Verantwortung für die Belieferung der untergeordneten mit Materialien übernehmen, und viertens, daß die Versorgung der Belegschaft des Betriebes und der Einwohner im betreffenden Gebiet verantwortungsbewußt gesichert wird.