

KIM JONG IL

ÜBER DIE OPERNKUNST

WERKTÄTIGE DER GANZEN WELT, VEREINIGT EUCH!

KIM JONG IL

ÜBER DIE OPERNKUNST

Gespräch mit Schöpfern im Bereich
der Literatur und Kunst
4. bis 6. September 1974

INHALT

1. DIE ZEIT UND DIE OPER	2
1) Eine Revolution in der Opernkunst ist ein Erfordernis der Zeit.....	2
2) Bei der Revolution in der Opernkunst sind die Prinzipien einzuhalten.....	6
3) Opern im Stile der Oper „Ein Meer von Blut“ – eine neue Methode und Form des Opernschaffens	12
2. DAS LIBRETTO.....	18
1) Das Libretto – die gedankliche und künstlerische Grundlage der Opernkunst	18
2) Liedertexte müssen poetisch sein	30
3) Die Adaptation muss kompositorisch gelungen sein.....	35
3. DIE OPERNMUSIK.....	41
1) Strophenlieder sind das Hauptdarstellungsmittel der Opernkunst....	41
(1) Der Gesang der Opernkunst ist strophisch zu gliedern.....	41
(2) Nationale Melodien sind der Boden der Opernmusik.....	47
(3) Lieder aus der Opernkunst müssen einzigartig sein	54
2) Das Pangchang ist unser Stil	59
(1) Es gibt kein Leben, das nicht durch Pangchang geschildert werden könnte	59
(2) Das Pangchang wirkt umso besser, je vielfältiger es eingesetzt wird...	70
3) Rauscht das Orchester, so rauscht auch die Bühne	75
(1) Das Orchester muss den Strophenliedern entsprechen	76
(2) Das Orchester muss rauschen	79
(3) Nationale und europäische Musikinstrumente müssen miteinander kombiniert sein.....	84
(4) Das Geheimnis besteht im Arrangement	91

4) Mit dem Gesang den Menschen und sein Leben darstellen	95
(1) Die Oper muss ein Titellied haben	96
(2) Musik und Drama sind aufeinander abzustimmen.....	100
(3) Das A und O beim Aufbau des Musikdramas ist die gefühlsmäßige Organisation.....	102
(4) Die musikalische Linie muss durchgesetzt sein	105
(5) Das musikalische Genre ist zu vereinheitlichen	116
4. OPERNTÄNZE.....	118
1) Die Oper muss Tänze haben.....	118
2) Der Tanz muss mit dem Drama verbunden sein	121
3) Gute choreographische Rhythmen sind erwünscht	125
4) Der Tanz muss originell gestaltet sein	130
5. DAS BÜHNENBILD DER OPER	134
1) Dekoration und Hintergrund müssen wirklichkeitsnah sein	134
2) Die Maske charakterisiert die handelnden Personen.....	142
3) Kostüme und Requisiten sind Mittel zur Charaktergestaltung.....	147
4) Bei der bildnerischen Gestaltung ist das realistische Prinzip einzuhalten.....	151
6. DIE GESTALTUNG DER OPERNBÜHNE	154
1) Betonung des Gesangs – gelungene Rollengestaltung	154
2) Die Musikgestaltung ist vom Dirigieren abhängig.....	164
3) Der Regisseur ist Herr über die Bühnenharmonie.....	171

Seit der Erstaufführung der Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“ sind drei Jahre vergangen.

Ich bin sehr froh darüber, dass ich wieder mit Ihnen, den Literatur- und Kunstschöpfern, beisammen bin und zusammen mit Ihnen auf die bisherige schöpferische Arbeit zurückblicken kann, die bisher aktiv an der revolutionären Umwälzung im Opernschaffen teilgenommen und erheblich zur Entwicklung der Opernkunst beigetragen haben.

Wir hatten das unsterbliche klassische Meisterwerk „Ein Meer von Blut“, das im Feuer des antijapanischen revolutionären Kampfes geschaffen wurde, in eine Revolutionsoper unserer Prägung übertragen und im Juli 1971 in Anwesenheit des großen Führers uraufgeführt, was als ein Ereignis von großer Bedeutung für die Weiterentwicklung der Literatur und Kunst unseres Landes bezeichnet werden kann.

Somit hatten wir der Welt verkündet, dass eine neue Oper im Stil der Oper „Ein Meer von Blut“ geboren wurde, die sich grundsätzlich von den Opern in der Vergangenheit unterscheidet. Danach entflammte bei uns eine heftige Revolution in der Opernkunst. Die Schaffung der Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“ war ein historischer Wendepunkt, der die alte Schablone, in der das Opernschaffen lange verhaftet gewesen war, zersprengte und eine neue Zeit revolutionärer Opern einleitete.

Beim Schaffen der Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“ sammelten wir wertvolle Erfahrungen, brachten auf dieser Grundlage in einem Zeitraum von etwas mehr als einem Jahr die Revolutionsoper „Das Blumenmädchen“, der das unvergängliche klassische Meisterwerk „Das Blumenmädchen“ zugrunde liegt, auf die Bühne. Im Anschluss daran entstanden die Revolutionsopern „Wald, erzähle“, „Die wahre Tochter der Partei“ und „Das Lied vom Kungang-Gebirge“. Die während der Revolution in der Opernkunst neu kreierten Opern unserer Prägung finden aufgrund ihres hohen ideologischen und künstlerischen Gehalts nicht nur bei unserem Volk, sondern auch bei zahlreichen Völkern der Welt

großen Anklang. Das ist ein glorreiches Resultat, das durch den Kurs unserer Partei auf eine Revolution in der Opernkunst bewirkt wurde. In unserem Land begann in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre eine Blütezeit der Opernkunst.

Rückblickend auf die bisherigen Erfolge und Erfahrungen in der Revolution in der Opernkunst möchte ich über einige Fragen bei der Weiterentwicklung der Opernkunst sprechen.

1. DIE ZEIT UND DIE OPER

1) Eine Revolution in der Opernkunst ist ein Erfordernis der Zeit

Die Opernkunst spiegelt die Zeit wider; demnach ändert und entwickelt sie sich mit der Zeit. Die Opern der Feudalzeit und der kapitalistischen Zeit entstanden in Widerspiegelung dieser Zeiten und dienten jenem Zeitalter.

Unsere heutige Zeit ist eine neue historische Zeit, in der die Volksmassen als Herr ihres eigenen Schicksals und der Welt auftraten und die Geschichte und ihre Geschicke gestalten. Unsere Zeit verlangt daher neue Opern, die den Volksmassen dienen.

Die früher in der Ausbeutergesellschaft geschaffenen Opern spiegeln die damalige sozialhistorische und ideologisch-künstlerische Begrenztheit wider und sprechen daher kaum die Gedanken und Empfindungen sowie die kulturellen und emotionalen Ansprüche der Volksmassen unseres Zeitalters an, in dem der Sozialismus und Kommunismus aufgebaut wird. In der Vergangenheit ging eine Reihe von Reformen in der Opernkunst vor sich, was jedoch dem Wesen nach nichts mehr war als eine Art Verbesserung, und zwar im Rahmen der bürgerlichen Opernkunst. Als die

aufkommende Bourgeoisie die dem feudalen Adel dienende Opernkunst ablehnte, rief sie nach „Menschenrechten“ und „Freiheit“. Sie machte bei ihrem Auftritt als herrschende Klasse die Opernkunst zu einem Anhängsel der Goldbesitzer. Die aufeinander folgenden Herrscherklassen nutzten die Opernkunst dafür aus, die Vergangenheit zu glorifizieren und die Zusammenarbeit zwischen den Klassen zu predigen, und zwar als ein Mittel zur Beruhigung der unzufriedenen Menschen unter der Ausbeuterordnung. So blieb die Opernkunst lange ein Mittel zum Zeitvertreib und zum Geldverdienen wie auch ein Mittel zur Verbreitung illusorischer Hoffnungen auf Kaiser, Gott, Macht und Gold.

Die früheren Opern widersprechen auch in künstlerischer Hinsicht den Ansprüchen der Volksmassen in unserem Zeitalter. Die Formen und Darstellungsmethoden der hergebrachten Opern, die nach dem Geschmack der Ausbeuterklassen geschaffen worden sind, enthalten viele Aspekte, die die Mentalität und Emotion der Volksmassen unserer Zeit nicht ansprechen. Unseren Bürgern missfallen heute die schematisierten Darstellungsmethoden wie amorphe Liedertexte, heikle Melodien, Sprechgesänge, die weder Worte noch Lieder sind, und die althergebrachte Bühnendekoration. Ohne Abschaffung solcher überlebten Schablonen ist es unmöglich, echte Opern zu schaffen, die das Bestreben und die Ansprüche der Volksmassen widerspiegeln. Um die sozialhistorische und ideologisch-künstlerische Begrenztheit der Opernkunst zu überwinden und Opern neuen Typs zu schaffen, die das Bestreben und das Anliegen der Volksmassen unserer Zeit ansprechen, wäre auf den Gebieten Inhalt, Form, Schaffenssystem und Schaffungsmethode eine Revolution erforderlich.

Eine Revolution in der Opernkunst ist auch ein eindringliches Erfordernis der literarischen und künstlerischen Entwicklung in unserem Land. Die Oper ist eine komplexe Kunstgattung, die Poesie, Musik, Tanz und auch bildende Kunst umfasst. Sie wird hauptsächlich musikalisch und gesanglich dargeboten, zeigt dem Publikum ein schönes und hehres Leben und vermittelt viele Aspekte des Lebens und des Kampfes der Menschen,

weshalb sie sich allgemeiner Beliebtheit erfreut. Die Oper als eine komplexe Kunstgattung schließt alle Formen der Bühnenkunst ein, ist der Maßstab für die Bewertung des künstlerischen Niveaus in einem Land und wirkt erheblich auf die Entwicklung der Bühnenkunst insgesamt ein.

In unserem Land entfaltete sich nach der Befreiung gemäß der Richtlinie für den Aufbau unserer nationalen Kultur ein reger Kampf um die Schaffung von neuen nationalen Opern, die der Form nach national und dem Inhalt nach demokratisch sind. Dabei entstanden Opernstücke in vielfältigen Formen. Es war rühmenswert, dass unsere Kunstschaffenden, die vor der Befreiung des Landes infolge der auf die Auslöschung der Nationalkultur gerichteten Politik der japanischen Imperialisten in ihren Kolonien nicht einmal ein ordentliches Opernstück besessen hatten, mit eigener Kraft und Weisheit nationale Opern schufen. Solche Werke aus der Zeit des friedlichen demokratischen Aufbaus, des Vaterländischen Befreiungskrieges und des Nachkriegswiederaufbaus haben hauptsächlich Sagen und geschichtliche Erzählungen zum Inhalt. Auch in ihrer Form sprachen viele davon die Lebensgefühle und Emotion unseres Volkes nicht an.

Die Mängel bei der Schaffung nationaler Opern in der Vergangenheit sind darauf zurückzuführen, dass manche Schöpfer und Künstler in überlebten Ideen verhaftet waren. Jene von ihnen, die dem Archaismus verfallen waren, traten dagegen auf, die koreanische Oper entsprechend dem Anliegen der Zeit zu modernisieren, indem sie behaupteten, dass die nationale Oper selbstverständlich die aus Phansori (liedhafte Erzählung) bestehende alte koreanische Operette sein müsse, während die Anhänger des Kriechertums und Dogmatismus die europäischen Opern nachahmen wollten, indem sie darauf bestanden, dass eine Oper zweifellos die europäische Form annehmen müsse. Sie wollten lediglich Opern schaffen, die das Alltagsleben von Monarchen und Prinzessinnen oder die Liebe zwischen Mann und Frau zum Inhalt haben, ohne sich der erhabenen Realität des Chollima-Zeitalters zuzuwenden, das vor Wundertaten und Neuerungen nur so strotzte.

Unsere Partei setzte sich in der Nachkriegszeit, da zunehmend Kriechertum, Dogmatismus und Archaismus auf den Plan traten, nachhaltig dafür ein, auf allen Gebieten der Literatur und Kunst einschließlich der Opernkunst unser eigenes Prinzip durchzusetzen. Im Prozess dieses Kampfes wurde die Tendenz zur Hervorhebung des Mythischen, des Sagenhaften und des Geschichtlichen überwunden, und die Oper konnte das Leben unserer Bürger wiedergeben, die sich zum revolutionären Kampf und zum sozialistischen Aufbau erhoben hatten. Die Überwindung des anachronistischen Alten in der Oper, das allein zu der alten Zeit passte, da man mit einer Rosshaarkappe auf dem Kopf auf einem Esel ritt, und die Einbürgerung des Sozialistischen – das war ein epochaler Fortschritt in der Entwicklung der Opernkunst unseres Landes.

In der Form der Oper blieb jedoch die Umwälzung aus, die es bei ihrem Inhalt gegeben hatte. Da die Schöpfer bis dahin dachten, eine Oper lasse sich nicht ohne Arien oder Sprechgesänge schaffen, konnte sich keiner eine grundlegende Umwälzung in der Opernform vorstellen, sodass die Form nach wie vor nicht von den alten Schablonen gelöst werden konnte, obwohl der Inhalt gegen einen neuen ausgetauscht worden war, was zu einer Diskrepanz zwischen Inhalt und Form führte. Was die Oper „Im Sonnenschein“, geschaffen vom Nationalen Opernensemble, anbelangt, so ist deren Inhalt revolutionär, aber deren Form kaum von der alten Schablone losgelöst.

In der Kunst muss sich die Form stets entsprechend dem neuen Inhalt ändern. Da die Form den Inhalt widerspiegelt und von ihm bestimmt wird, müsste die Form gemäß dem Inhalt verändert werden, falls sie sich nicht zur Widerspiegelung des neuen Inhalts eignet. Die Einheitlichkeit von Inhalt und Form in der Kunst macht die richtige Verbindung des ideologischen Gehalts mit dem künstlerischen möglich. Daher ist auch in puncto Opernform eine Revolution mit dem Ziel unumgänglich, die alte Schablone grundlegend zu verändern.

Eine Revolution in der Opernkunst, die darauf zielt, die alten Schablonen zu sprengen und neue Opern zu schaffen, ist ein eindringliches

Erfordernis und darf nicht mehr hinausgezögert werden. Opern neuen Typs können erst dann vollendet werden, wenn die überlebte Form, die über eine lange Zeit entsprechend dem Geschmack und Gemüt der Ausbeuterklassen gefeilt und fixiert wurde, weggeworfen und eine Form geschaffen wird, die mit dem sozialistischen Inhalt übereinstimmt.

Unsere Partei legte eine Richtlinie dafür dar, auf allen Gebieten der Literatur und Kunst alles Alte, das für die Interessen und für den Geschmack der Ausbeuterklasse geschaffen worden ist, zu beseitigen und eine den Erfordernissen der Zeit und der Wesensart der Arbeiterklasse entsprechende Literatur und Kunst unserer Prägung aufzubauen. Sie bewirkte zuallererst in der Filmkunst, einem machtvollen Mittel der Massenbeeinflussung, eine Revolution und im Anschluss daran eine Revolution in der Opernkunst.

2) Bei der Revolution in der Opernkunst sind die Prinzipien einzuhalten

Eine Revolution in der Opernkunst setzt richtige Prinzipien voraus. Andernfalls ist es unmöglich, sie erfolgreich zu verwirklichen, auch wenn sie als eine herangereifte Forderung der Zeit gestellt ist. Die Schaffung echter Opern, die das Bestreben und Anliegen der Zeit und der Volksmassen widerspiegeln, durch eine Revolution in der Opernkunst erfordert, dass man sich konsequent auf die revolutionären Prinzipien stützt.

Die Durchsetzung der Eigenständigkeit in der Opernkunst ist das Grundprinzip, das bei der Revolution in der Opernkunst stets im Auge zu behalten ist.

Das bedeutet, alle Probleme beim Operschaffen gemäß den Interessen der Revolution im eigenen Land und des eigenen Volkes sowie entsprechend der konkreten Realität des eigenen Landes und dem nationalen Gefühl des eigenen Volkes zu lösen.

Unsere Opernkunst muss den Interessen der koreanischen Revolution untergeordnet sein und zu ihrer Beschleunigung beitragen. Allein die Opernkunst, die die Interessen der Revolution und die Richtlinie unserer Partei entschieden verteidigt und durchsetzt, kann beim Volk beliebt sein und zu einer mächtigen Waffe werden, die es zur Revolution und zum Aufbau anregt.

Eine Oper muss gemäß der konkreten Realität des eigenen Landes und nach dem Gemüt und Geschmack des eigenen Volkes geschaffen werden. Jedes Land hat andere sozialhistorische Bedingungen, eine andere nationale Gemütsart und einen anderen Volksgeschmack. Im Opernschaffen muss man sich über die konkrete Realität des eigenen Landes und die nationale Gemütsart des eigenen Volkes im Klaren sein und diese in hervorragender Weise zum Ausdruck bringen. So ist das Leben des Volkes, das sein eigenes Schicksal selbstständig und schöpferisch gestaltet, in einer Kunstform, die bei ihm beliebt ist und ihm Freude bereitet, wirklichkeitsnah darzustellen.

Für die Durchsetzung der Eigenständigkeit in der Opernkunst sind alle Probleme beim Opernschaffen von einem souveränen Standpunkt aus schöpferisch zu lösen.

Das Literatur- und Kunstschaffen ist an und für sich eine Sache, die den selbstständigen und schöpferischen Menschen und sein Leben darstellt. Hierbei sind alle Fragen ausgehend von den Interessen der eigenen Revolution und des eigenen Volkes und gemäß dessen Geschmack und Gemütsart selbstständig und schöpferisch zu regeln. Die Revolution in der Opernkunst ist eine unbekannte Sache, die bisher niemand in die Tat umgesetzt hat. Bei ihrer Verwirklichung konnten wir nichts den bestehenden Theorien entnehmen. Wir mussten dabei alle Fragen vom selbstständigen und schöpferischen Standpunkt aus nach eigenem Kredo und Urteil auf unsere Art und Weise lösen.

Die Durchsetzung der Eigenständigkeit in der Opernkunst verlangt, dass sie der Form nach national und dem Inhalt nach sozialistisch ist. Das bedeutet, Inhalt und Form der Oper gemäß den Erfordernissen der

Juche-Ideologie umzugestalten, mit anderen Worten, sollen die überlebten und reaktionären Inhalte und Formen, die dem Geschmack der Ausbeuterklasse entsprachen, aus der Welt geschaffen werden, wobei die Oper vom revolutionären, sozialistischen Inhalt, vom Inhalt des Kampfes um die Realisierung der Souveränität des Volkes durchdrungen sein soll und eine volksverbundene und nationale Form gewählt werden muss, die dem Schönheitssinn und der Gemütsart der Menschen unserer Zeit entspricht.

Bei der Neugestaltung von Inhalt und Form kommt es in der Hauptsache auf den Inhalt an. Der Wert eines Opernkunstwerkes wird vom Inhalt bestimmt. Eine inhaltlich mangelhafte Oper wird kaum vom Publikum begrüßt, wie prächtig auch die Bühne sein mag und wie fein die Schauspieler auch singen mögen. Eine Oper kann erst dann ein Kunstwerk für das Volk sein und dieses nachhaltig zur Neugestaltung des Lebens aufrufen, wenn sie inhaltlich gesund und hoch gesinnt ist.

Unsere Opernkunst hat die hohe Mission zu erfüllen, aktiv zur Umgestaltung der ganzen Gesellschaft nach der Juche-Ideologie beizutragen. Damit sie dieser Mission gegenüber der Zeit und der Revolution gerecht werden kann, muss vor allem ihr Inhalt revolutionär und volksverbunden sein.

Das Leben und der Kampf unseres Volkes bieten viele sinnvolle Themen, die in die Opern aufzunehmen sind. Es gilt, bedeutsame Themen aus dem Kampf unseres Volkes um die Verwirklichung der Souveränität, darunter aus dem Kampf um die nationale, Klassen- und Menschenbefreiung, zu entnehmen und sie entsprechend den Interessen der Bürger abzuhandeln. Dann kann unsere Opernkunst ihre zeitliche Mission als unsere eigene Lehre vom Menschen erfüllen, die zur Realisierung der Souveränität des Volkes beiträgt.

Eine dem Inhalt nach revolutionäre und volksverbundene Oper muss dem Anliegen der Gegenwart und den Gedanken und Empfindungen des Volkes entsprechen.

Die Schaffung von Opern, die dieser Anforderung nachkommen,

setzt voraus, Leben und Kampf des Volkes richtig wiederzugeben und die Opernkunst zu einer Kunstgattung zu machen, die zum Kampf des Volkes beiträgt und zusammen mit der Zeit voranschreitet.

In der Opernkunst können sowohl Sagen als auch frühere historische Ereignisse abgehandelt werden. Was für eine Lebensführung aus welcher Zeit die Opernkunst auch abhandeln mag, sie muss unser Volk darauf hinweisen, wie man heute leben, arbeiten und kämpfen muss.

Wir sollten in der Opernkunst all das Alte, also das Feudalistische und Kapitalistische konsequent ausmerzen und sie vom Revolutionären und Volksverbundenen durchdrungen sein lassen, damit sie nachhaltig zum Kampf um die Realisierung der Souveränität des Volkes beiträgt.

Auch die Form der Opernkunst ist nach dem Schönheitssinn des Volkes umzugestalten. Ein charakteristisches Merkmal von progressiven und revolutionären Literatur- und Kunstwerken besteht in der vollständigen Einheit des erhabenen Inhalts und der bewährten Form, die dem Anliegen der Zeit und dem Bestreben des Volkes entsprechen. Ein Kunstwerk ist wertlos, wenn dessen Form das Bestreben und Anliegen des Publikums nicht anspricht, so sehr das auch beim Inhalt der Fall sein mag. Eine Oper kann erst dann dem Volk zugute kommen, wenn der revolutionäre und sozialistische Inhalt mit der erhabenen, schönen und nationalen Form verbunden ist.

Unsere Opernkunst dient der Partei, der Arbeiterklasse und dem Volk, ist also mit ihnen verbunden. Diese Verbundenheit ist lebenswichtig für unsere Opernkunst. Falls diese Kunstgattung dieses Merkmal nicht in sich verkörpert, verliert sie ihre Lebenskraft. Wir müssen beim Opernschaffen mit aller Konsequenz das Prinzip der Verbundenheit mit Partei, Arbeiterklasse und Volk einhalten.

Die Einhaltung dieses Prinzips setzt voraus, dass wir in der Opernkunst die Politik der Partei genau widerspiegeln und unsere Realität, in der die Parteipolitik durchgesetzt wird, wahrheitsgetreu schildern. Parallel dazu ist beim Opernschaffen richtig der Standpunkt der Arbeiterklasse durchzusetzen. Andernfalls ist es ausgeschlossen, Werke zu schaffen,

die die Interessen und Bestrebungen der Arbeiterklasse widerspiegeln. Wir müssen, welche Themen wir auch behandeln mögen, unbeirrbar dieses Prinzip einhalten.

Die Durchsetzung der Verbundenheit mit dem Volk ist eine wichtige Garantie dafür, die Opernkunst zu einer Kunstgattung zu machen, die wirklich dem Volk dient. Für die Wahrung dieses Prinzips ist es erforderlich, das Leben des die Souveränität anstrebenden Volkes in einer exoterischen Form, die gern akzeptabel wird, wahrhaft und gründlich zu schildern. Wie gut der Inhalt einer Oper auch sein mag, sie wird beim Volk nicht beliebt sein, wenn sie der Form nach abgedroschen, unzugänglich und daher dem Publikum schwer verständlich ist. Die früheren Opernwerke konnten sich deshalb nicht der Beliebtheit des Publikums erfreuen, weil sie dem Volksgefühl widersprachen, besonders aber, weil ihre schwer verständliche Form – Arien und Sprechgesänge – vom Publikum verabscheut wurde.

Um die Form einer Oper volksverbunden zu gestalten, müssten Arien und Sprechgesänge abgeschafft und stattdessen Lieder und Orchester dem Publikum zugänglich gemacht werden, damit sie jedem leicht verständlich sind und gern gesungen bzw. gespielt werden.

Das Gerede davon, dass in diesem Falle der künstlerische Wert sinken würde, kommt von denjenigen, die gegen volksverbundene Künste auftreten. Die Überbetonung des künstlerischen Gehaltes und der Widerstand gegen die Popularisierung sind ein Ausdruck des Ästhetizismus. Echt ist allein die volksverbundene Kunst. Opernstücke, deren hehrer Inhalt mit einer dem Volk zugänglichen Musikform, z. B. dem Strophenlied, verbunden ist, finden bei ihm Anklang.

Die Schaffung von Opernstücken, die dem Gemüt und Schönheitsinn des Volkes entsprechen, erfordert, die nationalen Eigenheiten richtig zum Ausdruck zu bringen. Die nationalen Merkmale zeigen sich darin, dass das Volk jedes Landes unterschiedliche Gedanken, Gefühle, Lebensweisen, Kultur und Gepflogenheiten hat. Demnach geben Literatur und Kunst, die das Leben wirklichkeitsgetreu darstellen, die nationalen

Charakteristika der betreffenden Länder wieder, die dem Volksleben eigen sind.

Die wahrheitsgetreue Darstellung des Lebens und der nationalen Emotionen unseres Volkes ist der Hauptweg zur richtigen Verkörperung der nationalen Merkmale. Damit wir in Opernstücken die nationalen Besonderheiten genau herausstellen können, müssen wir die nationalen Lebensgebräuche und Emotionen unseres Volkes, die sich im Laufe der langen Geschichte herausgebildet haben, voll zur Geltung bringen und die schönen und hohen geistig-moralischen Qualitäten unseres Volkes, die sich im Prozess der Revolution und des Aufbaus neu herausformen, und sein sinnvolles Leben wirklichkeitsgetreu darstellen. Außerdem haben wir die Melodien der Volkslieder und die Rhythmen der Volkstänze, die im Laufe der langen Zeit unter unserem Volk geschaffen und ausgefeilt worden sind, ausfindig zu machen und zu verwerten, die nationalen Musikinstrumente weiterzuentwickeln, die entsprechende Vokalisation und Spielweise auf unsere Art weiterhin zu vervollkommen. Auch auf den Gebieten der bildenden Kunst gilt es, die Merkmale der nationalen bildenden Kunst zur Geltung zu bringen und dabei die Opernbühne durch die Verwertung der neuesten Erkenntnisse der modernen Wissenschaft und Technik neu zu gestalten.

Die richtige Verbindung von ideologischem und künstlerischem Gehalt ist ein wichtiges Prinzip beim Opernschaffen. Die Opernkunst, die zur revolutionären Erziehung des Volkes berufen ist, muss sowohl im ideologischen als auch im künstlerischen Gehalt niveauvoll sein. Opernstücke, die in ideologischer Hinsicht ein hohes Niveau haben, aber in künstlerischer Hinsicht zur wünschen übrig lassen, oder umgekehrt, werden ihrer Erkenntnis fördernden und erzieherischen Funktion nicht gerecht. Wir haben im Zuge der Revolution in der Opernkunst kühn die alten Schablonen der althergebrachten Opernkunst gesprengt und eine Opernkunst neuen Typs, die Opern im Stile der Oper „Ein Meer von Blut“ geschaffen, in denen die beiden Ansprüche vollkommen miteinander verbunden sind.

Beim Opernschaffen ist das Prinzip des Kampfes um hohes Tempo und das Prinzip der Kollektivität unbeirrbar im Auge zu behalten.

Die Schöpfer und Künstler können in kurzer Frist hervorragende Opern hervorbringen, wenn sie ganz im Sinne der Richtlinie der Partei für den Kampf um hohes Tempo in jeder Etappe ihrer schöpferischen Arbeit die politische Arbeit unbeirrt in den Vordergrund stellen und in Form von Blitzaktionen ein Vorhaben nach dem anderen realisieren. Die praktischen Erfahrungen aus der Revolution in der Opernkunst zeugen eindeutig davon, dass der Kampf um hohes Tempo ein revolutionäres Schaffensprinzip ist, das entschieden den Ideengehalt und den Kunstwert von Literatur- und Kunstwerken erhöhen und diesen Bereich entsprechend der Realität schnell entwickeln kann.

Das Prinzip der Kollektivität ermöglicht es ihnen, dass sie unter der kommunistischen Losung „Einer für alle, alle für einen!“ einander helfend und mitziehend schwere Aufgaben kollektiv bewältigen und sich in diesem Prozess ständig revolutionär abhärten. Die Schöpfer und Künstler sollten beim Opernschaffen das Prinzip der Kollektivität verkörpern, die Einheit und Geschlossenheit des Kollektivs im Denken und Wollen festigen und sich selbst revolutionieren und nach dem Vorbild der Arbeiterklasse umformen.

3) Opern im Stile der Oper „Ein Meer von Blut“ – eine neue Methode und Form des Opernschaffens

Es gibt verschiedene Methoden und Formen des Opernschaffens. Es handelt sich hierbei um Methoden und Formen unter Nutzung von vielen Darstellungsmitteln, vor allem von Gesängen und Orchestermusik. Diese Methoden und Formen legen je nach Fall anders fest, welche gestalterische Mittel wie verwendet werden.

Sie veränderten sich je nach Zeit und Nation in vielfältiger Weise

und werden vom Gedankengut und vom Niveau der Musikkunst der betreffenden Zeit bedingt und von den kulturellen Traditionen und Lebensgefühlen der betreffenden Nation sowie von deren künstlerischem Schönheitssinn beeinflusst. Die nationalen Opern, Chànggùk, Gesangsdrama genannt, die früher in unserem Land geschaffen wurden, unterscheiden sich sowohl von chinesischen Operetten als auch von europäischen Opern. Die Methoden und Formen des Literatur- und Kunstschaffens und die nationalen Merkmale unterscheiden sich zwar voneinander, stehen jedoch in enger Verbindung miteinander. Auch ein und dieselbe künstlerische Methode und Form wird von jeder Nation auf die eigene Art und Weise aufgenommen und genutzt.

Methoden und Formen des Opernschaffens weisen auch je nach Klassenanspruch andere Merkmale auf. Ebenso wie Standpunkt und Einstellung zum Leben je nach Klasse unterschiedlich sind, sind auch die Methoden und Formen der künstlerischen Widerspiegelung verschiedenartig.

Da Methoden und Formen des Opernschaffens jeweils vom Zeitalter bedingt werden, nationale Merkmale aufweisen und von Klassenansprüchen abhängig sind, sollten wir neue Methoden und Formen schaffen, die den Erfordernissen der Zeit, den Bestrebungen des Volkes und der Wesensart der Arbeiterklasse gerecht werden. Mit den überlebten Methoden und Formen des Opernschaffens aus der feudalen und kapitalistischen Zeit können wir heute, wo der Sozialismus und Kommunismus aufgebaut wird, keine Opernkunst der Arbeiterklasse schaffen, und die Nachahmung der Werke anderer Nationen macht es kaum möglich, Opernwerke hervorzubringen, die dem Gemüt und Schönheitssinn unseres Volkes entsprechen.

Wir sollen die Opernkunst ebenso wie die Angelegenheiten auf den anderen Gebieten der Revolution und des Aufbaus auf unsere Art und Weise umgestalten und weiterentwickeln.

Dafür ist es unumgänglich, uns von den europäischen Methoden und Formen des Opernschaffens zu lösen und neue Methoden und Formen zu

schaffen, die sich den nationalen Merkmalen unseres Volkes und den ästhetischen Gefühlen der heutigen Zeit anpassen.

Wir haben die Richtlinie für die Revolution in der Opernkunst dargelegt und durch einen energischen Kampf um die Schaffung von Opern unserer Art die Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“, eine Adaptation aus dem gleichnamigen unvergänglichen klassischen Werk, geschaffen und vollendet. Dieses Opernwerk, das mit neuen Methoden und Formen unserer Prägung hervorgebracht worden ist, findet bei unserem Volk und den Völkern vieler Länder starken Anklang.

In den Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ sind alle Lieder in Strophen geteilt. Die konsequente strophische Gliederung von Liedern ist ein Ausgangspunkt, der es möglich machte, die überholten und volksfeindlichen Elemente der früheren Opernstücke abzuschaffen und originelle Opernwerke unserer Art hervorzubringen. Die Durchsetzung dieser Liedform ermöglicht es, auch anhand einer einfachen Struktur in großer Breite und Tiefe den ideologischen Inhalt darzustellen und schöne und leicht singbare Lieder zu komponieren. In den früheren Opernwerken wurden Arien und Sprechgesänge als Hauptdarstellungsmittel herausgestellt, wobei man der Meinung war, ohne Arien und Sprechgesänge sei es unmöglich, Musik und Drama miteinander zu verbinden und schöne und anmutige Opernstücke hervorzubringen.

Die Opernkunst ist zwar eine Kunstgattung, die Musik und Schauspiel miteinander verbindet. Aber da die Oper ein gesangliches Schauspiel ist, müssten die Lieder besser als alles andere zum Tragen kommen. Der Gesang ist das Hauptmittel, das die Oper zu einer schönen und anmutigen Kunstgattung macht. Mit Sprechgesang, der schwer singbar ist und sich unnatürlich anhört, die Handlung und so das Schauspiel in Gang zu bringen – das spricht den Geschmack und das Gemüt unseres Volkes nicht an.

Ein Gesang müsste jedenfalls dem Volk dienlich, jedem verständlich und singbar sein. Eine Kunst um der Kunst willen ist unnütz. Damit die Opernkunst zu einer echten Kunstgattung des Volkes gemacht werden

kann, ist es nötig, die Sprechgesänge zu entfernen und alle Opernmelodien strophisch zu gliedern. Bei den Opern im Stil der Oper „Ein Meer von Blut“ sind nicht nur die Sprechgesänge, sondern auch alle Lieder einschließlich der Arien strophisch gegliedert.

Das ist von großer Bedeutung für die Hebung des ideologischen und künstlerischen Gehalts. Der Wert der Opernmusik besteht darin, dass deren hehrer Inhalt in schönen Melodien ausgedrückt wird, welche die Saiten im Herzen der Menschen zum Klingen bringen. Da Strophenlieder in Versen gedichtete und melodisch bearbeitete Liedertexte sind, können sie in ihrer einfachen Struktur – anders als eine Arie oder ein Sprechgesang – es könnten Gedanken und Gefühle von Figuren konzentriert zum Ausdruck bringen, wenn es sich hierbei auch um denselben Inhalt handelt. Strophenlieder können außerdem Gedenken und Gefühle von Figuren und deren psychologische Welt fein erhellen, die Verhältnisse besser schildern und die Beziehungen zwischen den handelnden Personen freimütig gestalten. Wie gesehen, ermöglichen es Strophenlieder sogar, jenen Funktionen, die ausüben die Vokalmusik der bisherigen Opernkunst unfähig war, in befriedigender Weise gerecht zu werden, was den ideologischen und künstlerischen Gehalt der Werke erhöht.

Die strophische Gliederung der Opernmusik ist von großer Bedeutung auch dafür, Lieder populär zu machen und so die Volksverbundenheit der Opernkunst auszuprägen. In der neuen Opernkunst sind alle Lieder strophisch gegliedert, sodass sie schön anzuhören, sanft und mit nationalen Emotionen erfüllt sind und daher jeder die Opernmelodien gern singt.

In die Opernstücke im Stil der Oper „Ein Meer von Blut“ ist das Pangchang (Hintergrundgesang) eingeführt worden, der als ein wichtiges Darstellungsmittel verwendet wird. Die Einführung des Pangchang in die Opernkunst ist eine weitere Umwälzung in der Entwicklung der Opernkunst. Das Pangchang spielt eine große Rolle bei der Darstellung des Lebens sowie der Gedanken und Gefühle der Figuren. In den früheren Opern war es ein Gesetz, dass das Drama nur durch Gesänge und Or-

chestermusik aufgebaut war. Das neu geschaffene Pangchang gestaltet objektiv das Zeitbild, die Situation, die Gedankenwelt und Handlungen der Figuren, erklärt deren Innenwelt, realisiert die Sympathie zwischen Bühne und Publikum und ermöglicht es den Schauspielern, ihr Darstellungsvermögen zu entfalten. Das Pangchang schließt sich ferner manchmal dem Gesang der auftretenden Figuren an und bildet also einen Massengesang und wirkt nötigenfalls mit dem Auftritt der Pangchang-Sänger auf der Bühne aktiv auf den dramatischen Ablauf ein. Durch die Einführung des Pangchang hat unsere Opernkunst ein starkes Darstellungsmittel, das es in der früheren Opernkunst nicht gab, und ihre darstellerische Welt wurde unvergleichlich breiter.

In den Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ wird der Tanz als unentbehrliches Darstellungsmittel gebraucht. Auch in der früheren Opernkunst gab es Tänze, die aber nicht auf die Handlung abgestimmt waren, sondern auf einer Szene beiläufig erschienen, sodass sie nicht als ein unabdingbares gestalterisches Mittel angewandt wurden. Der Tanz ist aber in der neuen Opernkunst als unerlässliches darstellerisches Element, das an die Handlung gebunden wird, ein aussagekräftiges Gestaltungsmittel, das Zeitbild, Gedanken und Gefühle des Haupthelden, Bestreben und Wünsche der Figuren veranschaulicht.

In den Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ ist auch die Rolle des Bühnenbildes verändert worden. Das neue Bühnenbild, in dem Dias, Beleuchtungen und Bühnenausstattung miteinander verbunden sind, hat das frühere Verfahren der Inszenierung gebrochen, das über eine lange Zeit fixiert war. Früher bildete man sich ein, eine Oper lasse sich ohne die Methode der Bühnenzusammensetzung, wonach das Leben anhand einiger festgesetzter Aufzüge und Szenen gezeigt wurde, nicht schaffen. Deshalb zeigten die Schöpfer das Lebensmilieu in einem fixierten Zustand, und das nur im hinteren Teil der Bühne und Hintergrund, und schufen das Schema, dass zwischen den Aufzügen auf jeden Fall das Drama unterbrochen und eine Pause eingelegt werden muss, obwohl sie meinten, dass das Lebensmilieu wahrheitsgetreu gezeigt werden müsse.

In den Opern im Stile von „Ein Meer von Blut“ wurde diese fixe Methode der Bühnenzusammensetzung durchbrochen und das Drama so aufgebaut, dass das Lebensmilieu räumlich, lebendig und dessen Veränderungen ununterbrochen serienweise veranschaulicht werden, damit die Zuschauer es wie das reale Leben empfinden.

Die Opernkunst im Stil von „Ein Meer von Blut“ hat auch in puncto Dramaturgie ein neues Gebiet eröffnet. Da in der neuen Opernkunst das Strophenlied, das Gedanken und Gefühle einer Person in einer vollendeten Musikgestaltung zum Ausdruck bringen kann, als ein grundlegendes Mittel der Musikdramaturgie angesehen wird, ist es günstig, eine Figur zu einem Charakter zu machen. Das ermöglicht überdies den Zuschauern die Wechselbeziehungen zwischen den Handlungen des betreffenden Werkes und den Figuren sowie den dramatischen Ablauf leicht zu erkennen. Außerdem werden alle Darstellungsmittel, darunter Musik, Rollengestaltung, Tanz und Bühnenbild, getreu der Logik des Lebens gebraucht und so eingesetzt, dass Figuren wirkungsvoll aufleben. Da dadurch die Funktion und Rolle dieser Mittel erheblich verstärkt wird, ist es möglich, das darstellerische Niveau der betreffenden Oper weiter zu erhöhen. Das besagt, dass die Opernkunst im Stil von „Ein Meer von Blut“ völlig anders ist als die frühere Opernkunst, in der im Rezitativ das grundlegende Mittel der Musikdramaturgie gesehen wurde. Der musikdramaturgische Ablauf wurde damals gemäß den Leitmotiven hervorgehoben.

In der neuen Opernkunst werden alle Darstellungsmittel von Strophenliedern ausgehend miteinander verbunden und durch solche Lieder harmonisch vereinheitlicht. Da hier schon die Liedtexte des Librettos sich reimen, ist konsequenterweise auch die Musik strophisch gegliedert. Demnach werden auch Tänze von Liedern begleitet und auch die Dekoration und der Hintergrund mit dem Ablauf des Gesangs umgewandelt, von der Rollendarstellung ganz zu schweigen. Mit den Strophenliedern als Hauptmittel werden Orchestermusik, Tanz und Bühnendekoration vereinheitlicht, und mit der Abfolge von Strophenliedern wird getanzt und erfolgt der Bühnenwechsel. Ebendiese Form des dramaturgischen

Ablauf ist die Opernform im Stile der Oper „Ein Meer von Blut“. Diese Opernform, die aus Strophenliedern, dem Pangchang, aus Tänzen und Bühnenbildern unserer Art und Weise besteht, ist eine ganz neue Form, die in der Geschichte der Opernkunst ihresgleichen sucht.

Wir sollen die Errungenschaften bei der Schaffung neuer Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ stabilisieren und ihnen zu weiterem Ansehen verhelfen.

2. DAS LIBRETTO

1) Das Libretto – die gedankliche und künstlerische Grundlage der Opernkunst

Die Opern, die den Zuschauern zu Herzen gehen, brauchen entsprechende Librettos.

Die Kernidee, das Sujet, der Charakter der handelnden Personen und die Handlung der Oper werden alle im Libretto dargelegt, ebenso Musik, Tanz und Bühnenbild. Erst wenn im Libretto beachtenswerte Probleme aufgeworfen und entsprechend der Eigenart der Opernkunst gestaltet werden, kann auf dieser Grundlage ein Opernstück geschaffen werden, das hohen Ideengehalt und großen Kunstwert besitzt. Man darf das Libretto nicht deshalb gering schätzen und sich nicht lediglich an die Musik klammern, weil die Opernkunst hauptsächlich auf die Musik ausgerichtet ist. Die Geringschätzung des Librettos und die Herausstellung einiger Musikstücke sind falsche Tendenzen aus jener Zeit, in der die Oper lediglich als ein Schaustück zum Vergnügen betrachtet wurde.

Die Schriftsteller sollten sich über die Wichtigkeit des Librettos im Klaren sein und ihr Augenmerk auf die Verfassung einwandfreier Librettos richten.

Die Opernkunst trägt nachhaltig dazu bei, auf die Menschen ideologisch-emotional einzuwirken. Damit die Opernkunst dieser erzieherischen Funktion gerecht werden kann, muss ein Libretto inhaltlich tiefgründig und reichhaltig sein. Nur solch ein Libretto kann ein Fundament für die schöpferische Meditation und Fantasie wie auch für gute Lieder, Orchestermusik, Tänze und Bühnenbilder legen.

Die Schaffung von Librettos, die inhaltlich tief greifend und reichhaltig sind, setzt voraus, ein Jongja (Kernidee) herauszugreifen.

Das Jongja ist der Kern eines Werkes und garantiert dessen ideellen und künstlerischen Wert. Von ihm hängen die Tiefe des ideellen Inhalts eines Librettos und dessen erzieherischer Wert ab. Im Schaffen ist daher die Aufmerksamkeit stets vor allem darauf zu richten, das Jongja richtig auszuwählen, wenn die Autoren das Jongja mit dem Hauptgedanken des Sujets verwechseln und an die Arbeit herangehen, ohne ein richtiges Jongja herausgearbeitet zu haben, können sie kaum ein gutes Libretto schreiben.

Die Kernidee eines Werkes ist nicht das Thema oder die Hauptidee selbst, sondern jener springende Punkt im Leben, von dem Thema oder Hauptidee ausgehen und der diese bestimmt. Der Schriftsteller erforscht und analysiert von seinem Klassenstandpunkt und seiner ästhetischen Auffassung aus das Leben und greift dabei erst den springenden Punkt im Leben auf, der ihn selbst zum Schaffen anregt; eben das ist das Jongja. Falls er das Thema als eine Kategorie oder als einen Aspekt des Lebens betrachtet, ohne einen ideologischen Kern des Lebens konzipiert zu haben, und es als Grundlage seines Schaffens ansieht, vermag er kaum ein Werk zu schreiben, das ein keimfähiges Jongja in sich birgt.

Die Schriftsteller sollen Schluss machen mit der Erscheinung, dass sie die Kernidee und das Thema für identisch halten oder als Kernidee aufgreifen, was als solche nicht taugt. Sie sollten eine bedeutsame Kernidee herausarbeiten, sie gründlich begreifen und dann ihre Arbeit beginnen und vertiefen.

Kampf und Leben unseres Volkes für Revolution und Aufbau bergen

in sich viele Kernideen, die in Opernwerke eingehen müssten. Der langwierige, harte heroische Kampf der antijapanischen revolutionären Streiter für die Wiedergeburt des Vaterlandes, das heldenhafte Ringen der Tapferen aus der Volksarmee und dem Volk, die die glorreichen Traditionen der antijapanischen Revolution fortsetzten und während des Vaterländischen Befreiungskrieges mutig kämpften, die heutige erhabene Realität, die in dem Geist, dass das Chollima-Tempo vom Kampf um ein hohes Tempo begleitet wird, voranschreitet und das sinnerfüllte Leben unseres Volkes bergen in sich viele Kernideen, die zu Opernstücken mit hohem ideologisch-künstlerischem Gehalt anregen können. Die Autoren sollten in die Wirklichkeit eindringen und Kernideen auswählen, die für die Schaffung von Opern unerlässlich sind und die auf die Bürger revolutionär einwirken können.

Bei der Herausarbeitung von Kerngedanken kommt es darauf an, auf welchem Standpunkt und in welcher Haltung die Schriftsteller das Leben betrachten und wie sie es erforschen. Es ist unzulässig, dass sie unter Berufung darauf, bedeutsame Kernideen auszuwählen, das Augenmerk nur auf das Alltagsleben der prominenten Persönlichkeiten oder auf große Ereignisse richten und das Leben der einfachen Bürger oder kleine Begebnisse gering schätzen. Gute Kernideen sind nicht nur im Leben namhafter Menschen oder in großen Ereignissen zu finden, sondern auch im Alltag einfacher Bürger oder in kleinen Geschehnissen. Auch im Leben einfacher Menschen besteht bestimmt der bedeutsame ideologische Kern, wenn dort das Anliegen des Zeitalters und das Bestreben des Volkes widergespiegelt sind.

Die Revolutionsoper „Das Blumenmädchen“ zeigt durch Kkotpun und ihre Familie die Widersprüche der Ausbeutergesellschaft: Man borgte von einem Gutsbesitzer zwei Hohlmaß Kolbenhirse und musste aufgrund dieser Schuld über Generationen hinweg als Knecht leben. Diese Oper hat in sich die zündende Kernidee, dass der Blumenkorb der Trauer und Pietät sich in einen Blumenkorb des Kampfes und der Revolution umwandelt. Eben aus dieser Kernidee entspringt das Thema über

das Schicksal einer Nation, die des Landes beraubt ist und darunter leidet. Bei der Gestaltung dieses Sujets wird der Gedanke beleuchtet, dass nur der Weg der Revolution die Nation und die eigene Person befreien kann. Die Kernidee der Revolutionsoper „Das Blumenmädchen“ ist, wie erwähnt, überaus bedeutsam und tief, während das Alltagsleben, das diese Idee schildert, etwas Gewöhnliches ist, etwas, das vor der Befreiung unseres Landes überall auf dem Dorf gang und gäbe war.

Die Erfahrung zeigt, dass man die Kernidee eines Werkes nicht nur in einem sensationellen Leben oder Ereignis suchen darf, und zwar in der Meinung, eine Kernidee müsse gesellschaftlich von großer Bedeutung sein.

In Literatur- und Kunstwerken könnten und müssten große historische Ereignisse und das Alltagsleben namhafter Persönlichkeiten dargestellt werden. Auch in diesem Fall müsste man mitten im konkreten und pulsierenden Leben einen philosophisch charakteristischen Kern auswählen und ihn allseitig und tief gehend schildern, damit die Zusammenfassung Aufsehen erregt und eine bedeutungsvolle Idee beleuchtet werden kann.

Eine Kernidee muss in jedem Fall, unabhängig davon, ob die Handlung des betreffenden Opernwerkes groß oder klein, ob das Leben real oder historisch ist, beachtenswerte Probleme des Menschen im Alltag wie auch Bestrebungen und Wünsche des Volkes enthalten. Die Kernidee in der Opernkunst muss also zeigen, wie Fragen im Zusammenhang mit dem Schicksal des Volkes, das um ein souveränes und schöpferisches Leben kämpft, und im Zusammenhang mit der nationalen, Klassen- und Menschenbefreiung geklärt werden können. In jedem Fall kann lediglich eine Kernidee, die eine bündige Antwort auf Fragen im Zusammenhang mit dem Schicksal des souveränen Menschen und mit dem politischen Leben geben kann, ein festes Unterpfand für die Schaffung von Opern mit hohem ideologisch-künstlerischem Wert sein.

Die Schaffung eines Librettos mit tiefem und reichem Ideengehalt setzt voraus, den Charakter des Haupthelden und den der anderen Figuren richtig darzustellen.

Bei der Umsetzung einer Kernidee in Gestalten ist der Charakter der betreffenden Personen die Hauptsache. Zwar spielen alle Darstellungselemente, darunter Geschehnisse, Konflikte, Handlung und Struktur, eine wichtige Rolle, aber entscheidend wirkt die Darstellung des Charakters der Figuren, insbesondere des Haupthelden. Demnach müsste der Brennpunkt der Charakterdarstellung auf den Haupthelden gerichtet sein. Eine Kernidee kann erst dann mit bestem Vermögen zur vollen Blüte gebracht werden, wenn mit dem Haupthelden als Mittelpunkt geschickt Beziehungen zwischen den Figuren geknüpft werden, die Handlungslinie aller Figuren lückenlos an die des Haupthelden gebunden und ihr Charakter gemäß der Logik des Lebens eindrucksvoll dargestellt wird.

Die in Literatur- und Kunstwerken auftretenden Helden unserer Zeit müssten Prototypen der souveränen und schöpferischen Menschen sein, die mit der Einstellung als Herren der Revolution und des Aufbaus leben und arbeiten. Vorbei ist längst die Zeit, in der feudale Monarchen, Adelsstände und Millionäre in den Mittelpunkt der Opern gestellt wurden.

Unsere Epoche ist ein Zeitalter, in dem die Volksmassen um ihre Souveränität kämpfen. Die Opernkunst unserer Zeit müsste die Frage der Souveränität des Menschen, die Frage über den souveränen Menschen in den Vordergrund stellen und durch den Prototyp der Menschen, die ihr Schicksal selbstständig und schöpferisch gestalten, eine bündige Antwort auf die Fragen geben, die das politische Leben der Menschen betreffen.

Die Schaffung von gedankentiefen und -reichen Librettos setzt voraus, diese gemäß dem Spezifikum der Opernkunst zu schreiben, was wiederum erfordert, die Fabel in großen Zügen und in gedrängter Kürze aufzurollen.

Jede Kunstform stellt das Leben auf ihre eigene Art und Weise dar. Die Opernkunst ist zwar wie die Schauspiel- und Filmkunst eine Kunstgattung, die das Leben dramatisch zur Schau stellt, aber diese Kunstformen unterscheiden sich in der Art und Weise, wie die Fabel aufgerollt wird.

In der Opernkunst ist es kaum möglich, wie in Filmen oder Romanen verzweigte Fabeln auszuwählen und viele Alltagsszenen aneinanderzurei-

hen. In Opern im Stile von „Ein Meer von Blut“ ist allerdings durch die Einführung des Pango und neuer Bühnenbilder möglich geworden, das Leben vielseitig und in großer Breite darzustellen, was jedoch nicht bedeutet, das Leben wie in Filmen oder Romanen unabhängig von Zeit und Ort beliebig zu beschreiben. Da die Opernkunst das Leben durch die Musik darstellt, ist ein fundierter Handlungsablauf herauszubilden und die Fabel in großen Zügen und in gedrängter Kürze zu entwickeln, damit das Leben intensiv und schwerpunktmäßig gezeigt werden kann.

Die Fabel so aufzurollen bedeutet, das Drama so zu strukturieren, dass der Charakter der handelnden Personen und der Entwicklungsvorgang ihrer Beziehungen zueinander deutlich veranschaulicht werden. Die Fabel ist weder die Aneinanderreihung dieser und jener Alltagsgeschehnisse noch die einfache Verbindung von Ereignissen, sondern sie stellt den unumgänglichen Entwicklungsprozess des Charakters und Lebens der Figuren dar. Erst wenn die Fabel derart entwickelt wird, ist es möglich, Thema und Gedanken eines Opernwerkes klar zum Ausdruck zu bringen und das Drama musikalisch eindrucksvoll ineinander greifen zu lassen. Falls der rote Faden nicht in großen Zügen und in gedrängter Kürze, sondern durch die Einbeziehung dieser und jener Alltagsgeschehnisse kompliziert abgespult wird, wird das Drama diffus, unverständlich und kann kaum musikalisch gestaltet werden. Da das Ineinandergreifen des Dramas davon abhängig ist, wie der rote Faden entwickelt wird, gilt es, die Fabel entsprechend dem Spezifikum der Opernkunst in großen Zügen und in gedrängter Kürze zu verarbeiten.

Man darf die Fabel nicht so aufzurollen versuchen, dass in sie diverse Geschehnisse und Episoden aufgenommen werden, weil es davon viele gibt. In einer Oper sind davon nur jene auszuwählen, die unerlässlich sind, um die Thematik und Gedanken des Werkes zu veranschaulichen, den Charakter und das Leben der Figuren zu beschreiben und ihre Beziehungen zueinander zu zeigen, damit der Handlungsablauf von einem roten Faden durchzogen ist. Ein fundierter Handlungsablauf setzt voraus, nur Geschehnisse und Episoden, die von wesentlicher Bedeutung für die

Veranschaulichung der Thematik und Gedanken sind, auszuwählen und davon ausgehend die Fabel aufzurollen.

Um ein der Opernkunst eigenes Sujet zu entwickeln, gilt es, das Hauptgeschehen auszuwählen und mit den Nebengeschehnissen geschickt zu kombinieren.

Das Hauptgeschehen bildet die Grundlage dafür, die Handlungslinie der Haupthelden und die der anderen Figuren miteinander zu verbinden, deren Beziehungen anzuknüpfen und Konflikte zu führen, und es wirkt direkt auf die Schilderung der Thematik und Gedanken ein. Die Fabel lässt sich erst dann in großen Zügen aufrollen, wenn das Hauptgeschehen als Stamm in die Höhe wächst, von dem dann die Äste ausgehen. Wenn man in Theaterstücken den roten Faden so aufrollt, dass manche Geschehnisse gekünstelt und unnatürlich wirken, lässt sich das Drama kaum wirklichkeitsnah und schwungvoll erdichten, da die Erzählung abgeschnitten wird.

Die Aufrollung des Sujets in Kombination des Hauptgeschehens mit anderen Begebenheiten erfordert, Beziehungen zwischen den Personen, die um das Hauptgeschehen angeknüpft werden, richtig zu bestimmen und diese gut mit den Beziehungen zwischen jenen Figuren, die in andere Begebenheiten verwickelt werden, in Einklang zu bringen und diese gemäß der Logik des Lebens zu beschreiben. Da die Fabel im Verlaufe der Entstehung und Aufrollung eines Ereignisses mit der Verknüpfung und Entwicklung von Beziehungen zwischen Figuren herausgebildet wird, sind diese Geschehnisse geschickt aufzubauen, damit eben die Wechselbeziehungen zwischen den Figuren und der Entwicklungsprozess ihres Charakters zugleich zur Fabel werden.

Der Gegensatz zwischen Figuren, die sich zueinander im Widerspruch befinden, und ihre Auseinandersetzung miteinander sind der Stimulus zur Aufrollung der Fabel.

Die richtige Festsetzung und Behandlung der Verhältnisse zwischen positiven und negativen Personen ermöglichen es, den Gegensatz und Streit zwischen ihnen klar zumachen und die Fabel schwungvoll und spannend

aufzurollen. Erst wenn positive und negative Personen feurig nach der Erreichung ihrer Ziele streben, kann der Gegensatz und Konflikt zwischen ihnen vertieft und demnach die Fabel noch nachhaltiger entwickelt werden. Ihr Gegensatz und ihre Kollision können scharf oder anders festgesetzt werden, je nach dem, welche soziale Verhältnisse sie wiedergeben. Dort, wo antagonistische soziale Verhältnisse widergespiegelt werden, müsste der Gegensatz scharf vorgezeichnet sein, während er dort, wo das Leben der Werktätigen in der sozialistischen Gesellschaft wiedergegeben wird, nicht extrem beschrieben sein darf. In manchen Fällen lassen sich Werke von dramatischer Schärfe schaffen, ohne den direkten Gegensatz positiver und negativer Personen zueinander eigens zu zeigen. Grundlos einen zugespitzten Gegensatz und Zusammenstoß des Positiven und des Negativen zu fordern, ohne die konkreten sozialen Verhältnisse zu berücksichtigen – das ist eine überholte Dramaturgie.

Der rote Faden einer Oper muss einen dramatischen und elastischen Charakter haben und fesselnd aufgerollt werden. Er ist also, mit anderen Worten gesagt, so aufzurollen, dass der dramatische Ablauf den Zuschauern keine Zeit zu anderen Gedanken lässt.

Eine derartige Entwicklung der Fabel erfordert, die Verhältnisse zwischen den Figuren lückenlos aufeinander abzustimmen und sie bis zum Höhepunkt eindrucksvoll darzustellen, damit mit der dramatischen Entwicklung emotionale Wechselfälle entstehen.

Der Kulminationspunkt ist eine Stelle, an der in der Entwicklung des Charakters der Personen und des Dramas eine qualitative Veränderung vollzogen wird, und der Höhepunkt des Konflikts, in dem die Thematik und Gedanken des betreffenden Werkes konzentriert zum Ausdruck kommen. Der Autor muss bei der Aufrollung der Fabel genau erwägen, wo der Höhepunkt zu setzen und wie der Anlass für den Gefühlsausbruch zu schaffen ist. Wenn der Kulminationspunkt als notwendiges Resultat aus einem angehäuften Erlebnis und Geschehniskomplex an der äußersten Grenze des Konflikts gesetzt wird, müsste die Fabel elastisch und fesselnd aufgerollt werden.

Damit die Fabel in dramatischer Weise verarbeitet werden kann, ist die Gefühlsäußerung gut zu gestalten.

Eine von der Gestaltung des Stimmungsbildes losgelöste dramatische Konstruktion ist undenkbar, zumal in der Opernkunst Begebenheiten emotional ausgeprägt sein können, wenn sie den Gefühlen folgen. Wie zuge-spitzt die Geschehnisse und wie ernst die Handlungen auch sein mögen, lassen sich diese kaum ergreifend darstellen, wenn die emotionale Identifizierung der Figuren mit den Geschehnissen und ihr Gefühlszustand, dem diese Handlung zugrunde liegt, nicht feinfühlig geschildert werden. Wenn die vielfältigen Gefühlsnuancen, die sich aus Erlebnissen der Figuren in jedem Abschnitt und Anlass der dramatischen Entwicklung ergeben, bis ins Detail beschrieben werden, ist es möglich, die Fabel elastisch und ergreifend aufzurollen und die dramatische Gestaltung zu einer taktvollen Gestaltung der Gefühlsäußerung zu machen.

Hierfür ist darauf zu achten, dass die Szenen den Gefühlen der Figuren folgend ausgewählt werden und ablaufen. Erst dann ist es möglich, die Emotion sowohl der Lieder als auch der Szenen herauszuheben. In der Opernkunst können auch Lieder mit Emotionen erfüllt sein, wenn sie von den Gefühlen der Figuren ausgehen; auch Szenen können gemäß dem Spezifikum der Opernkunst reich an Emotionen sein, wenn sie entsprechend den Gefühlen der Figuren ausgewählt und aufgerollt werden.

Bei der Entwicklung der Fabel wahrheitsgetreu den dramatischen Charakter zu schaffen, ist eine wichtige Voraussetzung dafür, in der dramatischen Gestaltung die Gefühlswelt feinfühlig zum Ausdruck zu bringen. Der dramatische Charakter entsteht aus der Zuspitzung von Ereignissen und aus der Erlebnistiefe der Figuren. Die wirklichkeitsnahe Gestaltung des dramatischen Charakters hat zum Ziel, die Zuschauer stets tief in die Sphäre des betreffenden Werkes einzubeziehen, damit sie den Inhalt des Opernwerkes emotionell tiefer in sich aufnehmen. Das darf jedoch nicht dazu verleiten, Ereignisse absichtlich zu verschärfen und die Erlebniswelt der Personen zwangsläufig zu betonen. Die künstliche Zuspitzung und Ernsthaftigkeit der Ereignisse haben nicht mit dem

wahren dramatischen Charakter gemein. Ein solcher Charakter sollte der Logik des Lebens und Gefühls entsprechen und darf nicht zum Selbstzweck geschaffen werden. Die wahrhafte Gestaltung des dramatischen Charakters erfordert, die Erlebniswelt der Personen um ein bestimmtes Ereignis gründlich zu beschreiben.

In der Opernkunst ist die Fabel in großen Zügen und in gedrängter Kürze, aber das Leben feinfühlig und reichhaltig aufzurollen.

Das ermöglicht es, dass Charakter der Figuren und Geschehnisse miteinander kontrastieren und den dramatischen Charakter noch deutlicher machen.

In der Opernkunst wird das Leben durch Lieder geschildert, aber man darf nicht versuchen, alles allein mit Liedern darzustellen. Denn Lieder entstehen überall, wo Leben ist, und Gesänge müssen in dem Fall das Leben darstellen. Losgelöst vom Leben haben sie keinerlei Bedeutung. Da besonders in der Opernkunst die Tendenz besteht, sich allein zur Musik zu neigen und die Lebensbeschreibung gering zu schätzen, ist das Augenmerk darauf zu richten, das Leben im Detail und reichhaltig abzubilden. Solche Opernwerke können die Geisteswelt der Personen umso tiefer und breiter veranschaulichen und bei den Zuschauern einen Eindruck der Ergriffenheit hinterlassen.

Das Leben müsste feinfühlig und reichhaltig beschrieben werden, um auch die Fabel dramatisch, charakteristisch und fesselnd aufzurollen. Wenn das Leben so abgebildet ist, ist es möglich, dass der Charakter der Personen und die Ereignisse miteinander kontrastieren und sich dynamisch entwickeln sowie Widersprüche noch klarer zutage treten und folglich dramatisch charakteristisch sind. Da eine solche interessante Fabel ein mannigfaltiges und reichhaltiges Leben voraussetzt, müssten Schriftsteller das Schwergewicht stets darauf legen, das Leben, das dramatisch entwickelt wird, feinfühlig und gründlich darzustellen.

Das Leben ins Detail gehend und reichhaltig abzubilden ist auch von großer Bedeutung für die wahrhafte Darstellung des Zeitbildes. Wenn das Leben vielseitig auf diese Weise abgebildet wird, ist es möglich, das

Zeitbild in allen Aspekten des gesellschaftlichen Lebens z. B. in den Bereichen Politik, Wirtschaft, Kultur und Moral, wirklichkeitsnah und lebendig zu veranschaulichen.

In der Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“ konnte das Zeitbild der 1930er-Jahre deshalb wahrhaftig gezeigt werden, weil bei der Darstellung einer Familienmutter, der Hauptheldin, die Sphäre nicht auf die Lebenslage einer Familie beschränkt wurde, sondern alle Seiten der Politik, der Wirtschaft, des Militärwesens und der Kultur umfasste und die Wesensart der damaligen Zeit gründlich veranschaulichte. Da in dieser Oper das Leben so beschrieben wurde, konnte nachhaltig die revolutionäre Wahrheit bestätigt werden, dass die Kraft des Volkes, das sich unter dem hoch erhobenen Banner der Souveränität zum Kampf erhob, durch nichts gebannt werden kann. Das Leben von allen Seiten, detailliert und reichhaltig zu beschreiben – das hat zum Ziel, die Menschen über das Leben genau ins Bild zu setzen und ihnen klar zu machen, was sie tun sollen, um ein sinnvolles Leben zu führen. Deshalb müsste das in der Oper dargestellte Leben immer die Probleme der Menschen reflektieren und ein schönes, edles und progressives Ideal verkörpern.

Um das Leben feinfühlig und reichhaltig zeigen zu können, muss es bis ins Detail abgebildet werden. Das bedeutet, ein Leben von vielen Seiten konkret zu analysieren und mit Feingefühl zu zeigen. Es gibt im Alltag ein politisches, wirtschaftliches und kulturelles Leben. Wenn ein Ausschnitt des Lebens, das stets der Situation und dem Anlass des Dramas entspricht, vielseitig, tief schürfend und feinfühlig veranschaulicht wird, vermag die Opernkunst den Menschen eine richtige Vorstellung vom Leben zu geben. Wenn das Leben als Ganzes deklamatorisch beschrieben wird, ohne detailliert abgebildet zu werden, ist es kaum möglich, es konkret und reichhaltig zu zeigen, die Figuren wirksam zu gestalten und ein umfassendes Abbild der betreffenden Zeit und Gesellschaftsordnung zu geben.

Bei der detaillierten Veranschaulichung des Lebens sind die Beziehungen zwischen den Figuren und Situationen eindrucksvoll zu beschreiben. Da in der Opernkunst das Leben auf der Bühne durch Handlungen der

Rollenfiguren gezeigt wird, ist es unmöglich, Situationen und Handlungen getrennt zu zeigen. In der Bühnenkunst müssen die Handlungen der Figuren stets mit den Situationen übereinstimmen. Das bedeutet, dass in der Opernkunst weder Situationen vorausgreifend erläutert noch Handlungen, die den Situationen widersprechen, beschrieben werden dürfen. Die dramatische Spannung wird nicht durch das Ergebnis von Geschehnissen oder Handlungen bewirkt, sondern durch den Prozess, der zu diesen Ergebnissen führt, sowie durch das Schicksal der Figuren. Wenn eine Situation vorausgreifend erläutert wird, wird das Drama, das das Schicksal ins rechte Licht zu setzen hat, im Voraus aufgerollt. Dann werden die Handlungen, die sich aus der Situation der handelnden Figuren ergibt, von selbst zu einem erklärenden Element. Handelt eine Figur ihrer Lage zuwider, so wird das Leben, das den Charakter der Figur zeigen muss, unglaublich, sodass die dramatische Entwicklung gezwungen und gekünstelt erscheint und schließlich die gesamte Darstellung ihre Authentizität verliert.

Damit das Libretto dem Spezifikum der Opernkunst entsprechend abgefasst werden kann, müssten außerdem alle Darstellungsmittel der Opernkunst ihrer Funktion und Rolle in befriedigender Weise gerecht werden. Ein so verfasstes Libretto ist eine wichtige Garantie für die Erhöhung des Ideengehalts und Kunstwertes der betreffenden Oper. Lieder, Texte und Tänze sind bedeutende gestalterische Mittel der Opernkunst. Die Schriftsteller sollten derartige Librettos schreiben, dass durch Gesänge, das Hauptdarstellungsmittel, der Charakter des Protagonisten und der anderen Figuren zur Wirkung kommt und die Kernidee tief greifend verdeutlicht wird. Dafür ist präzise zu kalkulieren, in welche Szene welches Lied mit welchem Inhalt und in welcher Form einzufügen ist, wie in der betreffenden Szene die Lieder miteinander verbunden sein sollten und wie sich das Drama entwickeln kann.

Geht es im Libretto um die Verfassung von Gesängen, so gilt es auf alle Fälle, ein lebensnahes Fundament zu legen, aus dem Lieder entstehen können, und dabei die Gefühle der Figuren sich exakt entwickeln zu lassen und die entwickelten Gefühle entsprechend der Logik des Cha-

racters und der Situation des Dramas besingen zu lassen. Schreibt man ein Libretto so, dass das Drama nicht durch Gesänge aufgerollt werden kann und die Gesänge bloß aneinander eingereiht sind, wird daraus nur ein Werk mit einer komplexen künstlerischen Aufführung entstehen, in dem einige Sologesänge, Gesänge im kleineren Chor und Chöre zusammengefasst sind.

In der Opernkunst sind hauptsächlich Gesänge einzusetzen, auch an Stellen, wo gesprochen bzw. getanzt werden muss, sollen Worte und Tänze gebraucht werden. In manchen Szenen kann man anstelle eines Gesangs ein oder zwei Worte einordnen, damit man die szenische Atmosphäre wahrhaftig hervorheben und den szenischen Sinn noch deutlicher als in Form eines Gesangs vermitteln kann. In etlichen Szenen jedoch kann man das Leben emotional aufrollen und den dramatischen Ablauf natürlich gestalten, wenn man anstelle eines Gesangs oder Wortes einen Tanz einfügt. Die Kunst kann die Zuschauer ergreifen, wenn sie das Leben wahrhaftig veranschaulicht. In einem Operntext handelt es sich darum, alles gründlich zu überlegen und das Drama entsprechend dem Charakter der Figuren und der Logik des Lebens aufzubauen.

Ein Opernlibretto muss literarisch vollendet sein. Nur dann ist es möglich, die Arbeit des Komponisten und aller anderen Mitglieder des Schaffenskollektivs auf die richtige Bahn zu lenken und den Ideengehalt und Kunstwert der Oper verlässlich zu garantieren. In diesem Libretto müssen die Liedertexte vollendet wie Gedichte, die Dialoge sinnvoll und gefeilt und berühmt und die Bühnenanweisungen, die Zeit, Ort, Milieu und Handlungen der Figuren schildern, gestalterisch sein.

2) Liedertexte müssen poetisch sein

Der Liedertext ist die ideologisch-künstlerische Grundlage eines Gesangs und einer der Faktoren, die den gedanklichen Inhalt und den Kunstwert einer Oper bestimmen.

In einer Oper ist der Gesang ein unmittelbares Darstellungsmittel, das Gedanken und Gefühle der Figuren konkret zum Ausdruck bringt, das Leben beschreibt und das Drama entwickelt; in einem Gesang wiederum ist der Liedertext ausschlaggebend. Auch Lieder, die denselben Lebensinhalt haben, können je nach dem Text gelingen oder misslingen.

Aus berühmten Liedertexten entstehen berühmte Musikwerke. Unter solch einem Lied ist ein Text zu verstehen, der sinnvoll und eindrucksvoll gestaltet ist und daher um so mehr zum Nachdenken motiviert, je tiefer man sich ihn einprägt, und aus dessen Rezitation von selbst ein Lied entsteht. Ein Lied muss tiefsinnig, leicht verständlich, in Versen abgefasst und leicht singbar sein.

Den Liedtexten muss ein tiefer gedanklicher Inhalt innewohnen.

Erst dann ist es möglich, die Handlung der Oper eindrucksvoll aufzurollen und die Geisteswelt der Figuren tiefgründig zu veranschaulichen. Einen solchen Inhalt bilden Gedanken und Gefühle, die in den Beziehungen der Figuren zueinander auftreten, und ihre Erlebniswelt, d. h. das, was sie im Alltagsleben sehen, hören und empfinden. Die Schriftsteller müssten in Wechselbeziehungen der Figuren und in deren Innenwelt, die im Alltag in Erscheinung tritt, hineingreifen, damit Liedertexte tiefsinnig sein können. In keinem Fall darf ein Lied so verfasst sein, dass schon einfache Gefühle und Bewegungen der Figuren den Inhalt erkennen lassen.

Die Texte von Liedern können je nach Erfordernissen der Kernidee, dem Figurencharakter und den szenischen Situationen anders sein, aber im Allgemeinen sollten sie einen bedeutsamen Sinn wie z. B. Streben und Wunsch des Menschen nach einem souveränen und schöpferischen Leben, einen starken Willen zur Vollendung eines solchen Lebens, die Hoffnungen auf die Zukunft und die Romantik zum Inhalt haben; ein solcher Inhalt müsste dann mit hohem poetischem Sinn gestaltet sein.

Hohe poetische Gestaltung ist das erste Gebot eines Liedtextes. Das ist eine originelle Entdeckung des Schriftstellers, die von seiner glühenden Leidenschaft zum Leben und seiner philosophischen Meditation über Zeit und Menschen ausgeht. Von hoher poetischer Gestaltung kann erst

dann die Rede sein, wenn eine sinnvolle Idee mit glühender Leidenschaft und gehaltvollem Gemüt dargestellt wird. Ein hehrer Gedanke und ein reiches Gemüt sind die Grundbedingung für die Hebung der poetischen Gestaltung eines Liedtextes.

Liedertexte einer Oper müssten von tief schürfendem philosophischem Charakter sein, der die Wesensart von Zeit und Charakteren lebendig zum Ausdruck bringt und die Zuschauer in tiefe Gedanken versinken lässt. Der philosophische Charakter eines Werkes besteht darin, dass die Ideen, die abzuhandeln sind, tief greifend dargestellt sind und die Zuschauer immer wieder zum Nachdenken über Zeit und Leben angeregt werden. Die Herausarbeitung von Gestalten mit philosophischem Charakter setzt voraus, dass der Kerngedanke neu und einmalig sein muss und nach einem Leben geforscht wird, das eindringliche, vom Zeitalter und Leben aufgeworfene Probleme, lebenswichtige Probleme im Zusammenhang mit dem politischen Leben der Volksmassen, Herren der Welt und Schöpfer der Geschichte, in sich birgt. Die Auswahl eines solchen wertvollen Kerngedankens ist jedoch nicht mehr als der erste Schritt, um den philosophischen Charakter des Werkes zu garantieren. Welch eine wertvolle Kernidee der Autor auch ausgewählt haben mag, er kann kaum eine Gestalt mit philosophischem Charakter schaffen, wenn er nicht unermüdlich erforscht und nachdenkt, um diese Idee von einer hohen Warte aus darzustellen. Der philosophische Charakter eines Werkes entspringt der darstellerischen Tiefe, die anhand einer einzigen Sache über zehn oder hundert andere Sachen nachgrübeln lässt. In den Liedertexten einer Oper muss jeder Ausdruck einen tiefen Sinn und jede Verszeile einen umfassenden gedanklichen Inhalt haben, damit eine poetische Gestalt entsteht, sodass sie die philosophische Tiefe sichert.

In der Revolutionsoper „Das Blumenmädchen“ ist der Gesang der Mondnachtsszene deshalb gelungen, weil der Text von tiefem philosophischem Charakter durchdrungen ist. Dieses Lied hat zum Inhalt, dass es am Himmel nur einen Mond gibt, aber die auf der Erde lebenden Menschen ihn je nach ihrer Lebenslage unterschiedlich betrachten; der Text bringt in

hervorragend poetischer Weise die Widersprüche in der ungerechten Ausbeutergesellschaft zum Ausdruck. Ist ein Liedtext derart in Gedichtform und philosophisch ausgeprägt, kann er die Herzen der Menschen rühren.

Da die Poesie eine Literaturgattung ist, die Anstöße aus dem Leben und erlebte Gedanken und Gefühle emotional herausstellt, kommt es bei der versgemäßen Gestaltung von Liedtexten darauf an, den gedanklichen Inhalt stimmungsvoll darzustellen. In Gedichten äußert sich der Gedanke in der Gemütsstimmung, sodass die darin abzuhandelnden Ideen kunstlos ausgedrückt werden, wenn die Gefühle trocken sind. Wenn ein Gedicht reich an Emotionen ist, findet sein gedanklicher Inhalt den Widerhall des Publikums.

Bei Liedertexten, deren Sätze nicht versgemäß sind, sind weder Emotion noch Darstellung denkbar. Texte aus Opernstücken, geschweige denn gewöhnliche Lieder, die sich auf konkrete Lebenssituationen bauen, aber gefühlsarm sind, kaum zum Nachdenken anregen und den szenischen Inhalt kunstlos erläutern oder direkt offenbaren, können kaum eine lyrische Stimmung hervorrufen. Für Liedertexte sind direkte Ausdrücke und nackte Dichtersprache der Tod. Aus solchen Liedern, die Ideen nicht emotional, sondern nur direkt ausdrücken, können keine schönen Melodien hervorgehen.

In den Liedertexten sind Metrik und Lyrik bestens zu bewahren. Werden Liedertexte so abgefasst, dass der Wortwechsel der Figuren einfach übertragen wird oder prosaische Sätze angemessen geschnitten und in Verszeilen oder Passagen geteilt werden, so können sie beim Publikum kaum Anklang finden. Damit Metrik und Lyrik in einer Oper zur Geltung kommen können, müssen die Texte gemäß den Erfordernissen der strophischen Gliederung als Reimgedicht abgefasst sein. Erst wenn diese Texte den genannten Erfordernissen entsprechen, ist es möglich, den gedanklichen Inhalt der Oper zu vertiefen, hohe poetische Gestalten zu schaffen und den künstlerischen Wert der Gesänge zu heben. Wenn die Liedertexte als Reimgedicht verfasst sind und den metrischen Regeln und Normen entsprechen, können daraus Gesänge entstehen, in denen Vers und Melodie eng miteinander verbunden sind. Wenn die Texte der Lieder nicht gereimt sind, sind sie schwierig zu vertonen. Und auch wenn sie

vertont sind, ist ein solches Lied nicht glatt, sondern nur schwer singbar.

In den althergebrachten Opernstücken waren die Melodien deshalb allzu verschnörkelt und verdreht, weil die Texte wie in einer Arie und in einem Rezitativ in Form eines reimlosen Gedichts oder eines Dialogs verfasst waren. Da Strophenlieder berühmte Texte erfordern, aus denen sich bei der Rezitation von selbst Gesänge ergeben könnten, haben alle Texte den Erfordernissen eines Strophenliedes zu entsprechen.

Um diesem Anspruch nachkommen zu können, sind die als Sprechgesänge verfassten Lieder abzuschaffen. Solche Texte sind ein Überbleibsel der Opernkunst in Form des Sprechgesangs. Aus solchen als Sprechgesänge abgefassten Texten können keine niveaувollen poetischen Gestaltungen und keine glatt und einfach ablaufende Metrik entstehen. Die Texte aller Lieder, angefangen von Liedern, die von positiven Rollenfiguren gesungen werden, bis zu Liedern, die von negativen Figuren dargeboten werden, müssen gereimt sein, damit alle Gesänge in der Opernkunst strophisch gegliedert sind und so künstlerisch niveaувolle Gestaltungen entstehen können.

Die Abschaffung von Liedertexten, die als Sprechgesang abgefasst sind, setzt voraus, den Kern der Worte, die im Alltagsleben Charakter, Gedanken und Gefühle der Figuren ausdrücken, auszuwählen und die Texte versgemäß abzufassen. Wenn Texte so verfasst werden, dass dieses und jenes der Reihe nach abgehaspelt wird, ohne folgerichtig den Kern von Charakteren, Gedanken und Gefühlen der Rollenfiguren ausgewählt zu haben, wird dem Inhalt des betreffenden Liedes die Hauptaussage fehlen. Es wird dann kaum möglich sein, den gedanklich-emotionalen Inhalt des betreffenden Werkes gründlich darzustellen. Der Autor muss den Wessenzug der Gedanken und Gefühle des Haupthelden und der anderen Figuren, die sich aus ihren Erlebnissen herführen, in Versform abfassen.

Liedtexte sind allgemein verständlich abzufassen.

Um in der Opernkunst dieser Forderung nachkommen zu können, muss man Gedanken und Gefühle der Figuren ohne erfinderische Ausschmückungen schlicht und wahrhaft zum Ausdruck bringen. Wenn

Liedtexte entsprechend dem Geschmack des Volkes leicht verständlich abgefasst sind, werden die Lieder daraus von ihm begrüßt, und sie sind einfach singbar und gelungen. Gute populäre Liedertexte werden jedem leicht verständlich sein und ihn den Drang danach in sich fühlen lassen, sie zu rezitieren und zu singen.

Damit solche Liedertexte herausgearbeitet werden können, gilt es ferner, den Stil aus chinesischen Schriften und unzugängliche Ausdrücke zu meiden und stattdessen gängiges Vokabular auszuwählen und verfeinert zu verwenden. In der Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“ erhellet der Liedtext, in dem sich der Süßklee einfach abbrechen lässt, aber ein Baum nicht und auch die Frauen jeden Feind besiegen können, wenn sie alle ihre Kräfte vereinen, in einer schlichten dichterischen Ausdrucksweise die Wahrheit der Einheit im Kampf. Liedertexte in der Opernkunst müssen derart in der Ausdrucksweise von gedrängter Kürze, schlicht, aber auch tief sinnig sein. Unzulässig ist es hierbei, vulgäre und trockene Ausdrücke zu gebrauchen oder sinnlose Worte der Reihe nach abzuhaspeln, indem man vorgibt, populär zu sein.

Der Liedertext ist zwar die kleinste Form der Literaturgattung, aber es ist keine einfache Sache, ihn fein abzufassen. Er ist seiner Struktur nach einfach, muss jedoch gefühlvoll und gedankentief sein. Wollen die Schriftsteller herausragende Lieder schreiben, sollten sie das vielfältige und gehaltvolle Leben tief greifend erleben und unablässig nachdenken. Die gründliche Erforschung des Lebens ermöglicht es ihnen, dass ihnen neue und bedeutsame dichterische Einfälle kommen und sie gute Lieder schreiben.

3) Die Adaptation muss kompositorisch gelungen sein

Die Adaptation von Literatur- und Kunstwerken, die kognitiv-erzieherischen Wert besitzen, durch gute Gestaltung dem Volk weit bekannt sind und von ihm hoch geschätzt werden, in verschiedenen

Formen ist eine überaus wichtige Angelegenheit zur Bereicherung des nationalen Kulturschatzes.

Im Bereich Literatur und Kunst muss man parallel zur Schaffung neuer Romane, Filme und Schauspielstücke Werke mit hohem ideologisch-künstlerischem Gehalt auswählen und sie in verschiedene Formen aussagekräftig umarbeiten.

Die Adaptation ist eine schöpferische Arbeit, bei der es darum geht, den gedanklichen Inhalt des Originals in neuer Weise in andere literarische und künstlerische Formen zu übertragen. Hierbei gilt es, nach dem Prinzip, den gedanklichen Inhalt des Originals zu bewahren, entsprechend dem Spezifikum anderer Literatur- und Kunstformen neue Gestaltung zu schaffen. Da die vielen Formen der Literatur und Kunst unterschiedliche Darstellungsverfahren und gestalterische Mittel haben, unterscheiden sie sich auch in der Methode der Herausarbeitung und Aufrollung des Sujets. Die Filmkunst und die Opernkunst haben jeweils ihr eigene Ausdrucksformen und Darstellungsmethoden. Deshalb ist bei der Übertragung irgendwelcher Literatur- und Kunstwerke in Opernstücke die Neugestaltung entsprechend dem Spezifikum der Opernkunst erforderlich.

Bei der Bearbeitung anderer Literatur- und Kunstwerke für die Opernkunst ist ein ihr eigenes Grundschema herauszuarbeiten.

Das bedeutet, auf der Grundlage der Kernidee des Originals und gemäß der Eigenart der Opernkunst aufs Neue den Handlungsablauf und den roten Faden herauszubilden. Handelt es sich um die Bearbeitung eines Filmwerkes für eine Oper, so muss man die dramatische Struktur, die der Besonderheit der Filmkunst entsprach, fallen lassen, statt dessen die menschlichen Beziehungen und Geschehnisse gemäß der Opernkunst festlegen und den Handlungsablauf und den roten Faden in neuer Weise aufrollen.

Bei der Adaptation ist es am wichtigsten, die Kernidee des Originals genau zu begreifen und sie gemäß dem Spezifikum des betreffenden Werkes, für das die Dramatisierung erfolgt, gelten zu lassen.

Da die Adaptation aufgrund der positiven Kernidee des Originals er-

folgt, kann das Ziel der Dramatisierung nicht verwirklicht werden, falls diese Kernidee des Originals falsch ausgelegt oder von ihr abgewichen wird. Zuweilen tritt die Tendenz auf, von der Gestaltung etlicher Szenen im Original fasziniert zu sein und die Aufmerksamkeit vielmehr auf deren Übertragung zu richten oder Figuren, Geschehnisse und das Leben aus dem Original unverändert zu übertragen, anstatt hierbei das Gewicht darauf zu legen, die Kernidee des Originals genau zu begreifen und gelten zu lassen. So ist es kaum möglich, bei der Umarbeitung die Komposition durchzusetzen und überdies den Sinn der Umarbeitung selbst zu behaupten.

Die Durchsetzung der Komposition bei der Dramatisierung erfordert vor allem, die Kernidee des Originals richtig auszulegen und zu begreifen. Erst dann ist es möglich, davon ausgehend den roten Faden gemäß dem Spezifikum der Opernkunst aufs Neue herauszuarbeiten und Ereignisse und Lebensdetails schöpferisch auszudehnen oder zu vereinfachen. In der Revolutionsoper „Das Blumenmädchen“ konnte das Alltagsleben in der Szene der nächtlichen Straße, als die Hauptheldin als Diebin in Verruf kommt, und in der Mondnachtsszene, in der Kkotpun mit Medikament in Händen nach Hause zurückkommt, deshalb besser als in dem gleichnamigen Spielfilm dargestellt werden, weil die Adaptation aufgrund der richtigen Erkenntnis der Kernidee im Original und nach dem Prinzip von deren Bewahrung vorgenommen wurde und gelungen war.

Die richtige Herausarbeitung des roten Fadens setzt voraus, den Handlungsablauf entsprechend zu erarbeiten.

Bei der Adaptation kommt zwar auch darauf an, die einzelnen Figuren oder Geschehnisse und Szenen des Originals zweckdienlich zu gestalten, aber vielmehr darauf, den Hauptinhalt harmonisch in neu strukturierter Form aufzurollen. Der Handlungsablauf in der Opernkunst ist anders als in Romanen oder in Filmen. In der Opernkunst sind die Figuren, Geschehnisse und das Alltagsleben wegen der Beschränktheit der Bühnenbedingungen noch intensiver und konzentrierter darzustellen. Opernstücke im Stil von „Ein Meer von Blut“ können zwar im Unterschied zu den frühe-

ren Opern durch die Textur vieler Szenen das Leben im kontinuierlichen Handlungsablauf räumlich zeigen, können aber Menschen und das Leben kaum schildern, wie das in Filmen oder Romanen möglich ist. Im Falle der Bearbeitung von Romanen oder Filmen für Opern ist es unumgänglich, Figuren, Geschehnisse und Szenen aus dem Original gemäß den Bühnenbedingungen zu ordnen und sie somit in gedrängter Kürze einzufügen und den Handlungsablauf dementsprechend in neuer Weise zu bestimmen.

Die zweckentsprechende Erarbeitung des Handlungsablaufs bei der Adaptation verlangt, die Fabel aus dem Original entsprechend dem Spezifikum der Opernkunst in neuer Weise aufzurollen. Löst man sich vom Sujet des Originals nicht los, so ist man kaum imstande, bei der Umarbeitung die Komposition folgerichtig durchzusetzen. Unzulässig ist es auch, die Bewahrung von Operncharakteristika vorschützend menschliche Beziehungen und den Aufbau des Originalgeschehens umzudrehen oder bedeutsame Szenen und wesentliche Lebensdetails auszuschließen.

Hierbei muss man Geschehnisse und Figuren, die direkt auf die Veranschaulichung der Original-Kernidee hinwirken, gemäß der Besonderheit der Kunstgattung, für die das Original zu bearbeiten ist, in neuer Weise darstellen, anstatt sie bedenkenlos abzuändern oder über Bord zu werfen.

Bei der Bearbeitung des Handlungsablaufs sind gemäß dem Spezifikum der Opernkunst die Darstellungsmethoden und -mittel zielgerecht zu nutzen.

Die Opernkunst unterscheidet sich von Romanen, Dramen und Filmen auch in den Methoden und Mitteln der Darstellung. Das Leben, das in einem Film anhand von Dialogen und Handlungen der Figuren und durch filmisches Mittel dargestellt ist, wird in der Opernkunst durch Gesänge, die Orchestermusik und die Mittel zur Bühnengestaltung gezeigt. Das darf jedoch nicht dazu verleiten, Filmdialoge und -handlungen unverändert durch Gesänge und Handlungen in einer Oper zu ersetzen. Das Leben, das in der Filmkunst durch Dialoge der Figuren geschildert ist, kann man in der Opernkunst durch Gesänge darstellen und durch Handlungen zeigen

oder auslassen. Die Eigenart der Bearbeitung für die Opernkunst besteht darin, dass die filmischen Methoden durch die Verfahren der Opernkunst ersetzt werden. Im Schaffensprozess kommt es üblicherweise vor, dass ergreifend dargestellte Originalszenen in einer Oper gänzlich eindrucklos geschildert werden, während Szenen, die im Original gewöhnlich dargestellt sind, in einer Oper rührend und tiefsinnig geschildert werden. Solche Erscheinungen hängen damit zusammen, ob man bei der Adaptation das Schema durchsetzt und die Darstellung originell gestaltet.

Um bei der Bearbeitung für die Opernkunst neue Gestaltungen schaffen zu können, müssen die wichtigen Szenen des Originals gemäß dem Spezifikum dieser Kunstgattung in neuer Weise gegliedert werden. Von den Szenen im Original sind jene, die keinen guten Effekt versprechen, wagemutig auszulassen, solange dies die Wahrung der Kernidee nicht behindert, wobei ein neues Leben, dem das Original zugrunde liegt, ausfindig zu machen ist und neue Szenen einzuordnen sind. Auch jene Szenen im Original, die man unbeachtet gelassen hat, muss man gründlich einkalkulieren und je nach Notwendigkeit gemäß der Besonderheit der Opernkunst hervorheben. Bei der Adaptation sind von den Szenen des Originals jene, die auszulassen oder zu verkürzen sind, wagemutig umzugestalten, während jene, die in größerer Breite aufzurollen sind, umfassender zu entfalten sind, damit die ergreifenden Szenen aus dem Original auch in Opernstücken genauso dargestellt werden und Rührung bewirken. Unzulässig sind Versuche, eindrucksvolle Szenen aus dem Original deshalb auszulassen, weil sie den Ansprüchen der Bühnengestaltungen nicht entsprechen, wobei man sie durch ansprechende Gesänge ersetzen will, und auch Versuche, die Wahrung ergreifender Szenen im Original vorschützend diese unverändert in die Opernkunst zu übertragen, anstatt andere Wege zur Wahrung ergreifender Originalszenen vielseitig zu erforschen. Auch ergreifende Szenen des Originals sind gemäß der Logik der Opernkunst und dem gestalterischen Spezifikum der Bühne neu zu gestalten.

Bei der Adaptation muss man sich stets vor zwei Abweichungen hü-

ten: Die eine besteht darin, die Wertschätzung des Originals vorschützend alles mechanisch aus dem Original zu übertragen. Die andere ist es, eine Neugestaltung vorschützend sich von der Originalkernidee loszulösen. Die direkte Übertragung des Originals statt der erneuten Erarbeitung des Handlungsablaufs gemäß dem Spezifikum der Opernkunst ist nicht mit dem Schöpfertum vereinbar, während die eigenmächtige Darstellung, von der Originalkernidee losgelöst, dem Wesen der Adaptation zuwiderhandelt.

Die Kreierung neuer Gestalten bei der Umarbeitung setzt künstlerische Erdichtung voraus. Wenn sie auch bei der Adaptation zulässig ist, muss das Prinzip der Beibehaltung der Kernidee eingehalten werden. Die künstlerische Erdichtung hat nichts damit zu tun, dass man sich vom Prinzip der Typisierung trennt und das Leben eigenwillig bearbeitet oder erdichtet. Eine künstlerische Fiktion, der nicht das Original zugrunde liegt und die kaum hilft, die Kernidee des Originals beizubehalten, ist bedeutungslos, wie glaubwürdig sie auch wirken mag. Sie wird erst bedeutsam, wenn sie ein wertvolles Leben schildert, das Originalkernidee besser zum Tragen bringen kann.

Bei der Adaptation ist auch die Originalität des Schöpfers entsprechend zur Geltung zu bringen.

Die Adaptation ist nicht einfach eine technisch-fachliche Arbeit zur Übertragung einer Werkgattung in eine andere, sondern eine schöpferische Arbeit, welche Originalität erfordert. Die Wahrung der Originalität bei der Umarbeitung macht es möglich, die Kernidee des Originals noch deutlicher und eindrucksvoller darzustellen. Bei der Bearbeitung eines Romans oder eines Films für eine Oper muss man die Originalität zur Geltung bringen und den gedanklichen Inhalt des Originals gemäß dem Spezifikum der Opernkunst übertragen, ohne die Struktur, Form, die Methode zur Aufrollung der Fabel und die Methode der Beschreibung im Original unverändert zu lassen.

Die Schöpfer sollten bei der Adaptation mit der richtigen Anschauung und davon ausgehend stets originelle Sphären erschließen.

3. DIE OPERNMUSIK

1) Strophenlieder sind das Hauptdarstellungsmittel der Opernkunst

In der Opernkunst ist der Gesang das A und O. Die Opernkunst ist eine Kunstgattung, die mit Hilfe des Gesangs menschliche Gedanken und Gefühle schildert und das Drama aufrollt. Der Gesang in der Opernkunst muss so gestaltet sein, dass er Charakter und Leben der Figuren wahrhaft schildert und Gedanken gründlich verdeutlicht.

(1) Der Gesang der Opernkunst ist strophisch zu gliedern

Da die Opernkunst den Gesang zum Hauptdarstellungsmittel hat, ist es überaus wichtig, Lieder zweckdienlich zu gebrauchen. Damit die Opernkunst wirklich zu einer Kunstgattung für das Volk werden kann, müsste sie aus Strophenliedern bestehen, die beim Volk beliebt sind.

Unter einem Strophenlied ist ein Text in Form eines Reimgedichts zu verstehen, der in einige Strophen geteilt, vertont und in ein und denselben Melodien gesungen wird.

Strophenlieder, vom Volk geschaffen und verfeinert, sind die Hauptform der Volksmusik und ein wichtiges Darstellungsmittel der Opernkunst.

Sie sind leicht verständlich, einfach singbar und dem Volk vertraut. Volkslieder in Form des Erzählens, die auch zur Volksmusik zählen, sind beim Volk kaum beliebt, weil deren Texte viele prosaische Elemen-

te enthalten und deren Melodien wie intonierte Worte klingen, während Volkslieder in Form eines Strophenliedes von jedem gern gesungen werden, weil deren Texte Reimgedichte sind und deren Melodien schön und sanft sind, solche Volkslieder bleiben lange unter den Bürgern verbreitet.

Strophenlieder sind zwar kurz und klar, besitzen jedoch eine große Ausdrucksfähigkeit und zeichnen sich durch die Vielfalt ihrer Aussagekraft aus. Sie können durch ihre gedrängten und gegliederten Texte und durch ihre Melodien die Geisteswelt der Menschen lyrisch verdeutlichen, das Leben episch veranschaulichen und zwischenmenschliche Beziehungen dramatisch aufrollen. Sie können vielfältige Gedanken und Gefühle der Menschen und ihre komplizierte psychische Welt emotional tief greifend und detailliert zum Ausdruck bringen sowie die mannigfaltigen emotionalen Nuancen der Natur und des Menschenlebens verdeutlichen. Strophenlieder sind imstande, den Zeitstrom, die grandiosen historischen Ereignisse und die feierliche Vorwärtsbewegung des Volkes in großer Breite und Tiefe zu schildern.

Sie sind ein aussagekräftiges Mittel zur dramatischen Verallgemeinerung des Lebens. Eine Oper muss so sein, dass das Drama durch Lieder und der Gesang durch das Drama untermauert ist. Wenn das Drama nicht durch Gesang untermauert ist und der Gesang nicht durch das Drama fließt, harmonieren Drama und Musik nicht miteinander. Erst wenn mitten im Gesang das Drama abläuft und inmitten des dramatischen Ablaufs der Gesang erklingt, bilden Drama und Musik eine Einheit. In den früheren Opern diente die Arie hauptsächlich dazu, die Gemütsstimmung des Haupthelden zu zeigen, während der Sprechgesang die Geschehnisse miteinander verband und das Drama aufrollte. Demzufolge wurde, wenn der Hauptheld seine Arien sang, der dramatische Fluss verlangsamt oder unterbrochen. Während der Darbietung des Sprechgesangs wurde die Musik geschwächt, sodass es kaum möglich war, Musik und Drama organisch aufeinander abzustimmen.

Die Frage der Einheitlichkeit von Musik und Drama in der Opern-

kunst kann erst durch die Einführung von Strophenliedern leicht geregelt werden. Die Einführung solcher Lieder macht es möglich, wie in Arbeitsliedern in Form von Geben und Nehmen den Verkehr zwischen den Figuren und deren Sympathie zueinander bestens zu realisieren und so Musik und Drama zu vereinheitlichen. Dann ist es auch möglich, die seelische Welt der handelnden Personen zu veranschaulichen, ohne den Ablauf des Dramas zu stören oder zu unterbrechen, da die Form in gedrängter Kürze einen reichen Inhalt in sich aufnehmen kann. Auch was den Umgang und die Sympathie der Figuren miteinander betrifft, kann ein Strophenlied durchaus zur dramatischen Entwicklung beitragen, ohne das musikalische Element zu schwächen, weil in einem solchen Lied im Unterschied zum Sprechgesang Ideen, die man aussagen will, gedichtet und mit schönen und sanften Melodien untermalt sind. Die Strophenlieder sind dadurch charakterisiert, dass durch die vollendete und ausgefeilte Liedergestaltung der Umgang und die Sympathie der handelnden Personen miteinander realisiert und das Drama nachhaltig vorangetrieben wird.

Um den Kerngedanken und die Hauptidee einer Oper tief greifend darzustellen, die Innenwelt der Figuren bis ins Detail zu schildern und der dramatischen Entwicklung Auftrieb zu geben, muss das Strophenlied als Grundlage der Opernmusik und als deren Hauptdarstellungsmittel betrachtet werden, und alle Lieder müssen konsequent strophisch gegliedert sein.

Das ist das Grundprinzip des Opernschaffens.

Die Opernkunst hat ihre jahrhundertealte Geschichte, aber zu keiner Zeit gab es eine Oper, in der alle Lieder strophisch gegliedert waren. In der europäischen Opernkunst gibt es zwar Beispiele dafür, dass einst Gesänge in Form eines Strophenliedes eingeführt wurden, aber das war nichts weiter, als dass dies unter der Bedingung, dass die Form der Arie nach wie vor beibehalten war, äußerst lückenhaft eingeführt wurde. Es kann keine Rede von der strophischen Gliederung von Operngesängen sein, wenn nur einige Lieder unter Beibehaltung der Arienform stro-

phisch gegliedert sind. Man brachte die europäische Opernkunst dahin, dass ungeachtet dessen, ob das Volk es versteht oder nicht, immer kompliziertere und unzugänglichere Arien geschaffen wurden, indem man meinte, gerade die Arie sei die „Blume der Opernkunst“, die die Geisteswelt des Haupthelden am besten schildern und den Komponisten und Sängern dazu verhelfen könne, ihr musikalisches Talent beliebig kundzutun. Im manchen Opernstücken waren im Schlussteil der Arien sogar Kadenzen vorgesehen, die dem Sänger die „Freiheit“ bieten, sein virtuoseres Können zu zeigen. Solche Gesänge waren bei dem Volk nicht beliebt, weil sie schwer verständlich sind, sich unangenehm anhören und schwer singbar sind. Das Volk akzeptiert Musikstücke erst dann von selbst, wenn sie, von welcher Art sie auch sein mögen, sich angenehm anhören und leicht singen lassen. Wenn sie aber schwer verständlich und kaum singbar sind, akzeptiert das Volk sie nicht, wie hoch sie auch eingeschätzt werden mögen. Früher wurden zwar viele Opern hervorgebracht, aber die meisten Lieder davon fanden unter den Menschen kaum Verbreitung, sondern wurden nur auf der Bühne und unter Musikliebhabern gesungen, weil das Volk Musikstücke wie Arien und Sprechgesänge nicht akzeptierte.

Noch zu jener Zeit, als bei uns erstmalig die Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ geschaffen wurden, zweifelten manche Schöpfer daran, ob mit Hilfe der Strophenform ergreifende Opern geschaffen werden können. Das war darauf zurückzuführen, dass man die Strophenform als eine unedle Musikform betrachtete und sie nicht gern in Opernkunst aufnehmen wollte. Die Strophenform gering zu schätzen ist ein Ausdruck der bürgerlichen Ästhetik-Auffassung. Die Musik in Strophenform einzuordnen ist eine Revolution auf dem Gebiet der Opernkunst.

Die strophische Gliederung der Opernmusik setzt voraus, Arien und Sprechgesänge, also das A und O in der bisherigen Opernkunst, abzuschaffen und auch das Pangchang insgesamt strophisch zu gestalten, vom Gesang der Figuren ganz zu schweigen. Parallel dazu ist es erforderlich, die Orchestermusik gemäß dem Spezifikum der Strophenform in vielfäl-

tiger Form und mit verschiedenen Methoden zu arrangieren und aufzuführen. Die strophische Gestaltung der Opernmusik verlangt ferner, dass die Figuren beim Austausch von Liedern die Charakteristika der Strophenform gut wirken lassen. In der Anfangszeit der Gestaltung der Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ ließen manche Schöpfer jede Figur bei jedem Auftritt ein neues Lied singen und auch im Falle des zwischenmenschlichen Verkehrs und der Sympathieerklärungen unter den Figuren mit demselben Gedanken, Gefühl und Bestreben sie nach ihrem Auftritt unterschiedliche Lieder singen, weil sie die Strophenform nicht richtig verstanden. Wenn die strophische Gliederung der Opernmusik auf diese Weise erfolgt, werden alle Gesänge der Opernkunst einander ähnlich sein und abfallen und langweilig wirken. Die Sympathiebezeugungen der Figuren in gleicher Lebenslage und mit gleichem ideologischem Streben, wobei sie unterschiedliche Lieder im Verhältnis eins zu eins austauschen, sind eine überholte musikalische Dramaturgie. Damit Personen in derselben Lebenslage und mit demselben Bestreben in ihrem zwischenmenschlichen Verkehr Strophenlieder gebrauchen können, darf man sie nicht unterschiedliche Lieder singen lassen, sondern muss ein und dieselbe Melodie auswählen, die mit ihrer ideologischen Gemeinsamkeit und ihrem Bestreben in Einklang steht. Dabei sollen nur die Liedtexte unterschiedlich sein und zwei Personen die entsprechenden Lieder abwechselnd in denselben Melodien singen. Strophisch gestaltete Melodien mit Texten, mit denen die Figuren ihre Sympathie füreinander bezeugen, werden den Zuschauern mehr Gefühle der Vertrautheit geben, da ihnen der Inhalt klar und vollkommen verständlich sein wird.

Bei der strophischen Gestaltung der Opernmusik ist es wichtig, die entsprechenden Lieder gekonnt zu gestalten.

Eine derartige Gliederung der Opernmusik hat zum Ziel, die entsprechenden Lieder in schönen Melodien meisterhaft zu komponieren, damit sie jedem verständlich sind und von jedem gern gesungen werden. Selbst wenn die Lieder strophisch gegliedert sind, kann die betreffende Oper das Publikum kaum ergreifen, wenn in ihr keine schönen Melodien

vorkommen. Erst wenn eine Oper von guten Gesängen erfüllt ist, kann deren strophische Gestaltung wirksam sein.

Unter einem musikalischen Meisterwerk ist ein Lied zu verstehen, das angenehm zu hören ist, den Eindruck dabei vertieft und desto mehr das Verlangen erweckt, je öfter es gesungen wird. Mit anderen Worten ist ein solches Lied lebendig, gedankentief, gefühlvoll, melodisch und sanft.

Solche Lieder erfüllen die Volksmassen stets mit Zuversicht und Mut und rufen sie zu neuem Kampf auf. Die Revolutionslieder während des antijapanischen revolutionären Kampfes, die Lieder in der Zeit kurz nach der Befreiung des Landes und während des Vaterländischen Befreiungskrieges, viele Gesänge während des Nachkriegswiederaufbaus und des sozialistischen Aufbaus waren eine mächtige Waffe und riefen die Volksmassen nachhaltig zu Heldentaten auf. Die Komponisten sollten musikalische Meisterwerke schaffen, – und sei es auch nur ein einziges – die das Volk kraftvoll zur Revolution ermahnen und nicht nur heute und morgen, sondern auch in ferner Zukunft gern gesungen werden.

Das ist nicht einfach. Zu solchen Werken zählen nicht jene Lieder, die beim erstmaligen Anhören meisterhaft zu sein scheinen, aber nach mehrmaligem Anhören nicht mehr anziehend wirken.

Damit die Komponisten musikalische Meisterwerke schaffen können, sollten sie tief ins Leben des Volkes eindringen und dessen edle Geisteswelt erleben. Die Kunst ist eine Widerspiegelung des Lebens. Eine wahrhaftige Darstellung des Lebens – eben das ist ein Literatur- und Kunstwerk. Im Alltagsleben gibt's hehre und schöne Melodien. Die Komponisten sollten im Prozess des gründlichen Sichvertrautmachens mit dem Leben des Volkes melodische Vorstellungen erwerben und ihre musikalische Konzeption zur Reife bringen.

Sie sollten nicht nur ins Leben eindringen, sondern auch sich tief in die Welt ihrer Werke hineinversetzen. Die Haupthelden unserer Opernkunst sind Prototypen der Zeit mit hehrer Geisteswelt und mit hohen moralischen Qualitäten. Die Opernkomponisten sollten tief in die Welt ihrer

Werke eindringen, die Gedanken und Gefühle der Haupthelden richtig erfassen und nach Melodien suchen, die das ideologisch-geistige Antlitz der Helden wahrhaft und tief greifend zum Ausdruck bringen können.

(2) Nationale Melodien sind der Boden der Opernmusik

Um die Lieder aus den Opernstücken strophisch zu gliedern und die Opern mit schönen Melodien zu erfüllen, müsste man dementsprechend komponieren. Ausgezeichnete Lieder spielen eine große Rolle dabei, den Menschen eine richtige Einsicht ins Leben zu vermitteln und sie nachhaltig zum Kampf für die Gestaltung eines glücklicheren und sinnvolleren Lebens aufzurufen. Die Komponisten sind dazu aufgefordert, musikalische Meisterwerke zu schaffen, die alle Menschen ins Herz treffen, wofür Lieder gestalterisch gut auszufeilen sind, damit der hohe ideologische Gehalt durch einen hohen künstlerischen Wert auf natürliche Weise zum Ausdruck kommt, auch wenn es sich nur um ein einziges Lied handelt.

Die Komposition muss so erfolgen, dass ihr die nationalen Melodien zugrunde liegen.

Nach diesem Prinzip Musikwerke zu schaffen – das ist die konsequente Richtlinie, an die sich unsere Partei bei der Gestaltung der nationalen sozialistischen Musik unbeirrbar hält. Ideengehalt und Kunstwert sowie Volksverbundenheit und Nationalcharakter der Musik werden dadurch bestimmt, welche Melodien sie zu ihrer Grundlage nimmt.

Unsere Musik muss eine Kunstgattung unserer Prägung sein, die das Leben unseres Volkes, dessen Gedanken und Gefühle widerspiegelt und der koreanischen Revolution dient. Um in der Opernmusik das Leben unseres Volkes und seine Mentalität folgerichtig wiedergeben zu können, muss die Opernmusik auf dem Boden der nationalen Melodien geschaffen werden, die im Laufe der Zeit unter dem Volk entstanden und ausgefeilt worden sind.

Die Schaffung einer Opernmusik, der die nationalen Melodien

zugrunde liegen, ist das gestalterische Prinzip der nationalen Opernkunst. Eine nationale Melodie ist eine Melodie, die das jeder Nation eigene Lebensgefühl widerspiegelt. Jede Nation verfügt über ihre eigenen historisch herausgebildeten Lebensgefühle und über eine Kunstform, die geeignet ist, diese Lebensgefühle auszudrücken. Den Koreanern gefallen anmutige und sanfte Lieder und Tänze sowie zarte und feine Gemälde. Eine Opernmusik ist also gemäß diesen nationalen Emotionen unseres Volkes zu schaffen.

Die repräsentativsten nationalen Melodien sind die Volkslieder, die in Widerspiegelung der Gedanken und Gefühle des Volkes bei seiner Arbeit und in seinem Leben herausgebildet und entstanden sind; sie sind reich an nationalen Besonderheiten. Unser Volk hat im Prozess des Kampfes für die Bezwingung der Natur, für die Umgestaltung der Gesellschaft und für die Verteidigung des Landes zahlreiche sanfte und schöne Volkslieder geschaffen, sie gern gesungen und ständig verfeinert. Die Volkslieder spiegeln konkret die nationalen Emotionen und die Lebensgefühle des Volkes wider.

Die Melodien der koreanischen Volkslieder sind rein, gedeckt, nicht sprunghaft, sanft und schön. Den Volksliedern liegen solche Melodien zugrunde, sie sind gedrängt kurz, zart, leicht verständlich und leicht singbar. Sie werden seit langer Zeit deshalb vom Volk mit Vorliebe gesungen, weil sich in ihnen seine Lebensgefühle und Bedürfnisse widerspiegeln und sie überdies leicht eingängig und leicht singbar sind.

Die Volkslieder sind zwar eine repräsentative Musik, die auf dem Boden der nationalen Melodien entstand, aber unter ihnen gibt es sowohl Lieder, die die Gefühle der Menschen unserer Zeit ansprechen, als auch Lieder, bei denen das nicht der Fall ist. Da die Volkslieder in der Klassengesellschaft entstanden und entwickelt wurden, haben sie eine klassenmäßige und sozialhistorische Begrenztheit. Wir müssen von der Warte der Arbeiterklasse und der Modernität aus aktiv Volksliedmelodien bewahren, die den Schönheitssinn der Menschen unserer Zeit ansprechen, und die sonstigen wegwerfen.

Das Streben nach der Wiederbelebung der Volksliedmelodien, die das Schönheitsgefühl der Menschen unserer Zeit nicht ansprechen, ist eine archaische Tendenz. Der Archaismus in Literatur- und Kunstschaffen führt dazu, die Ausbeutergesellschaft und das Leben der Ausbeuterklasse zu verherrlichen und zu beschönigen, das Überlebte und Banale lobzupreisen, den hehren Nationalcharakter des eigenen Volkes zu entstellen oder zu beflecken. Die reaktionären bürgerlichen Literatur- und Kunsttheoretiker und Künstler Südkoreas erwecken zurzeit unter dem Vorwand, den nationalen Charakter der Künste zu wahren, unter anderem die Hofmusik und die Hoftänze, die den Feudalherrschern dienten, unverändert zu neuem Leben. Sie heben die alte koreanische Operette (Phansori), die bei dem feudalen Adelsstand beliebt war, so hervor, als ob sie ein repräsentatives musikalisches Erbe unserer Nation wäre. Manche von ihnen reden sogar davon, die nationale Kunst komme erst dann zum Ausdruck, wenn man Haarknoten knüpfen, eine Rosshaarkappe aufsetzen, in koreanischer Galatracht der alten Zeiten tanzen und schrille Melodien singen würde. Das ist dem Wesen nach eine schändliche Handlung, die unsere edle nationale Kunst entstellt und unsere Nation so entheiligt, als wäre sie eine unzivilisierte Nation. Wir dürfen selbst eine geringfügige Tendenz des Archaismus, der danach trachtet, unsere Nation zu entweihen, die nationale Kunst zu entstellen und die heutige Kunst an der Vergangenheit auszurichten, niemals zulassen.

Nationale Melodien sind nicht unveränderlich. So werden überholte und banale Elemente mit der zeitlichen Entwicklung verschwinden, während schöne und progressive Elemente immer weiter ausgefeilt werden und die Schatzkammer der nationalen Musik bereichern. Nationale Melodien werden nicht nur von neuen Volksliedern der neuen Zeit, sondern auch durch gute Lieder, von Spezialisten geschaffen, weiter bereichert. Gute Lieder, von Fachkräften geschaffen, verwandeln sich im Zeitstrom in Volkslieder und erweitern ebenfalls die Breite der nationalen Melodien, indem deren Melodien und Klänge sich den der Nation eigenen Melodien

hinzufügen. In unserem Land existieren nicht nur Volkslieder, die von alters her überliefert worden sind, sondern auch progressive Lieder aus den 1920er-Jahren, Revolutionslieder, die während des antijapanischen revolutionären Kampfes geschaffen und verbreitet wurden, und auch die nach der Befreiung des Landes geschaffenen Massenlieder. Solche Lieder zeichnen sich alle durch nationale Melodien und dadurch aus, dass die Beschränktheit der früheren Volksliedmelodien überwunden wurde. Die früheren Volkslieder in unserem Land klingen zwar sanft und lyrisch, aber manchen davon mangelt es an Vitalität. Unter Massenliedern, die auf der Grundlage der Volkslieder neu geschaffen wurden, sind viele sanft, lyrisch und lebensbejahend. Derart vorzügliche Melodien dieser Lieder wurden allmählich zu nationalen Melodien und bürgerten sich fest in unserer Musik ein. Die nationalen Melodien entwickeln und bereichern sich unaufhörlich, indem im Laufe der langen Zeit melodische Elemente, die nicht mehr zeitgemäß waren und dem Bestreben des Volkes nicht entsprachen, verschwanden und dafür den oben genannten Melodien solche Elemente hinzugefügt wurden, die die neue Zeit und das neue Leben mit sich brachten. Eben das ist ein gesetzmäßiger Entwicklungsprozess der nationalen Melodien. Ebendeshalb sind unter den nationalen Melodien nicht nur die Volksliedmelodien zu verstehen, sondern auch die nationalen Melodien sollten im weiteren Sinne gefasst werden.

Die Charakteristika der nationalen Melodien kommen klar in ihrem Klang zum Ausdruck. Allein die Intonation, die Grundlage der Melodie und ihre kleinste Einheit, verkörpert schon die nationale Mentalität und Stimmung. Allein der Klang einer Melodie weist darauf hin, ob es sich um Koreanisches handelt oder nicht, verkörpert sich doch im Klang das nationale Spezifikum.

Die Komponisten sollten die Revolutionslieder, die Volkslieder und die Massenlieder gründlich studieren und unter diesen aktiv koreanische Klänge und Melodien, die der nationalen Mentalität unseres Volkes und dessen Geschmack entsprechen, ausfindig machen und für das Musikschaffen nutzen.

Die Opernkunst im Stil der Oper „Ein Meer von Blut“ konnte deshalb mit nationaler Mentalität erfüllt werden, weil die Volkslieder und andere Gesänge, die früher in großem Umfang geschaffen und verbreitet waren, gemäß den Charakteristika der Opernmusik übernommen und deren Klänge aktiv zur Wirkung gebracht wurden. Die Komponisten sollen die wertvollen Erfahrungen bei der Schaffung von Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ zur Wirkung bringen und unsere gesamte Opernmusik auf dem Boden unserer nationalen Melodien gemäß dem Geschmack und der Mentalität unseres Volkes schaffen. Bei unserem Volk ist eine Musik, ein Mittelding, das weder von koreanischer noch europäischer Art ist, nicht beliebt. Das Volk akzeptiert und singt gern Lieder mit nationalen Melodien.

Die Melodien von Liedern sanft und schön herauszuarbeiten ist eines der Grundprinzipien der Schaffung der Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ und ein unumgängliches Erfordernis beim Schaffen von Strophenliedern.

Mit melodischer Sanftheit ist der natürliche Fluss von Melodien gemeint, der aus dem Liedtext entspringt.

Die melodische Sanftheit eines Liedes ermöglicht es, den Sinn des Liedtextes genau zu vermitteln, die Zuhörer das Lied mühelos wahrnehmen und in aller Gemütsruhe über den tieferen Sinn des Liedes nachdenken zu lassen.

Die Erarbeitung sanfter Melodien bei der Komposition und die melodische Reihenfolge dürfen nicht verwechselt werden. Die Sanftheit von Melodien bedeutet nicht nur die melodische Reihenfolge. Die melodische Reihenfolge ist zwar ein Weg zur Gestaltung sanfter Melodien, aber es ist kaum möglich, alle Töne der Reihe nach anzuordnen. Wenn man den Rhythmus eines Liedes immerfort gleichförmig wiederkehrend gestaltet, ist ein solches Lied uninteressant zu hören, da es monoton ist. Übermäßig sprunghafte Melodien zu komponieren, indem die vom Text herrührenden Gefühle in den Vordergrund gestellt werden, ist unserer Art und Weise fremd. Die Gestaltung sanfter und schöner Melodien setzt voraus,

die Töne entsprechend der dramatischen Situation, der Innenwelt des Haupthelden, dem Sinn und dem gefühlsbetonten Kolorit des Liedtextes natürlich anzuordnen.

Die Komposition sanfter und schöner Melodien erfordert ferner, dass man den dramatischen Charakter des Gesangs richtig versteht.

Der Operngesang muss einen dramatischen Charakter tragen, da er von handelnden Personen dargeboten wird, die in einer dramatischen Beziehung zueinander stehen. Andernfalls gehört er nicht der Opernkunst an. Das darf aber nicht zum Versuch verleiten, der Melodie selbst künstlich einen dramatischen Charakter zu geben. Da dieser Charakter auch in sanften Liedern enthalten ist, kann er auch dort durchaus zur Geltung gebracht werden, wenn das Drama geschickt aufgebaut ist. Die Lieder „Ich bewahre ehrlich die rote Seele“ und „Ul Nam, weine nicht!“ aus der Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“ sind melodisch sanft und schön, sind jedoch von scharfem dramatischem Charakter, denn der Sinn der Texte und die Situation in den Szenen, in denen die Lieder gesungen werden, stehen miteinander in Einklang. Auch das „Lied von der ‚Strafexpedition‘“ zieht mit seinem starken dramatischen Charakter das Publikum zur Welt des Dramas hin, weil es sich melodisch anhört und überdies die Liedtexte einen tiefen Sinn haben. Deshalb wirkte ich während der Schaffung der Revolutionsoper „Das Blumenmädchen“ darauf hin, dass die sanften und schönen Melodien im Einklang mit dem Gedankengut und der Gemütsstimmung der Liedtexte stehen sollten und deren dramatischer Charakter erst in der Darstellung zur Geltung kam.

Die sanfte und schöne Gestaltung der Melodien der Lieder darf nicht dazu verleiten, dass sie nur kraftlos in die Länge gezogen werden. Die Erarbeitung sanfter und schöner Melodien ist eine andere Frage als die Erarbeitung kraftloser und langatmiger Melodien. Die Melodien der Lieder müssten sanft und auch voller Energie und Gehalt, elegant und auch temperamentvoll sein und Frische ausströmen. Lieder ohne Frische und Energie können den Zuhörern kaum Kraft und Mut zusprechen. Das

Lied „Es schneit“ ist melodisch sanft, aber auch voller Energie und Gehalt. Das Lied „Mein glückliches Land“ ist melodisch temperamentvoll, aber auch sanft und schlicht. Lieder in unserem Stil sind eben Lieder, deren Melodien sanft, doch auch energiegeladen und gedeckt sind und dabei Frische ausströmen.

Beim Schaffen von Opernmusik auf der Basis nationaler Melodien ist es wichtig, die koreanischen rhythmischen Figuren gezielt zur Wirkung zu bringen.

Die rhythmische Figur in der Musik spiegelt die einer Nation eigene Mentalität wider. In der nationalen Musik jedes Landes gibt es einzigartige rhythmische Figuren.

Die rhythmischen Figuren unserer nationalen Musik sind reichhaltig und von vielfältiger Art. Unsere Vorfahren drückten anhand von diesen Figuren, die der nationalen Musik entsprechen, die hehren Lebensgefühle unseres Volkes musikalisch treffend aus.

Damit die Komponisten beim Musikschaffen deutlich die nationalen Merkmale zur Geltung bringen können, sollten sie die charakteristischen Nuancen der Volksliedmelodien und die vielfältigen und reichhaltigen koreanischen rhythmischen Figuren wirkungsvoll aufleben lassen.

Die Beherrschung der koreanischen rhythmischen Figuren ermöglicht es, mit Melodien desselben Taktes und derselben Tonart Lieder zu komponieren, die das Gemüt und die Mentalität unseres Volkes besser ansprechen. Wenn mit originellen rhythmischen Figuren, die gut mit dem Liedtext in Einklang stehen, Lieder geschaffen werden, wird die nationale Mentalität noch besser zur Wirkung kommen.

Beim Schaffen von Opernmusik müssen Texte und Melodien aufeinander abgestimmt sein.

Das ist eines der Prinzipien, die bei der Komposition von Liedern einzuhalten sind.

Diese Abstimmung bedeutet, dass Text und Melodie künstlerisch miteinander harmonieren. Der Klang der Melodie in einem Lied basiert auf dem Sprechton, der sich konkret in der Haltung des Sprechenden, in

der Höhe und Tiefe, der Länge und Kürze, der Stärke und Schwäche sowie im Timbre der Stimme ausdrückt. Ebenso ändert sich die Intonation der Melodie je nach der Veränderung der menschlichen Gedanken und Gefühle. Um sanfte und schöne Melodien herauszuarbeiten, muss man gründlich die lebendigen Merkmale der Töne unserer Sprache studieren.

Der Sprechton und der Klang der Melodie sind allerdings nicht deckungsgleich. Der Klang der Melodie geht vom Sprechton aus, ist aber in der Höhe und Tiefe, der Länge und Kürze sowie in der Stärke und Schwäche weit klarer, regelmäßiger und Maß haltender als der Sprechton, ebendeshalb verlangt der Klang der Melodie eine verfeinerte Dichtersprache. Die Melodie der Volkslieder ist stets mit dem Reimgedicht verbunden. Damit hängt die Notwendigkeit zusammen, den Liedertext strophisch und poetisch zu gliedern, um nationale Melodien herauszuarbeiten.

Um Text und Melodie aufeinander abzustimmen, sind bei deren Verknüpfung die vortrefflichen Merkmale der koreanischen Sprache zur Geltung zu bringen, damit die Melodie im Einklang mit dem Versmaß des Gedichts natürlich fließt. Stimmen Metrik des Gedichts und Klang der Melodie harmonisch miteinander überein, entsteht daraus ein gutes Tonwerk.

Um Text und Melodie harmonisch aufeinander abzustimmen, müssen die Silben des Textes und die Tonstücke der Melodie miteinander übereinstimmen. Andernfalls wird der Sinn des Textes entstellt übermittelt, oder der Fluss der Melodie wirkt unnatürlich.

(3) Lieder aus der Opernkunst müssen einzigartig sein

Die strophische Gliederung aller Lieder aus der Opernkunst verliert an Bedeutung, wenn sie nicht originell sind.

Die strophische Gestaltung dieser Lieder zielt darauf ab, mit neuen und einzigartigen Liedern, die jedem leicht verständlich sind und von jedem gern gesungen werden, das Drama aufzurollen.

Erst wenn die Lieder aus der Opernkunst neuartig sind, ist es möglich, in der Opernkunst die individuellen Gesichtszüge der Figuren und die Merkmale ihres Lebens wahrhaft wiederzugeben und das Interesse an der Opernkunst zu erwecken. Man sieht sich die Opern deshalb an, weil man eindrucksvolle Lieder hören möchte. Wenn die Lieder monoton klingen, wird man sich die Oper nicht ansehen wollen. Wenn sie von Anfang an originell und neuartig sind, wird man mit Interesse und Erwartung auf die Lieder der nächsten Szene warten und unversehens in die dramatische Welt hereingelockt. Die Komposition einzigartiger Lieder ist schließlich eine Voraussetzung dafür, den ideologisch-künstlerischen Gehalt der Oper zu erhöhen und ihre kognitiv-erzieherische Funktion zu verstärken.

Die Komposition hervorragender Opernlieder setzt voraus, mit Schemata und Nachahmungen Schluss zu machen.

In manchen Opernstücken findet man Lieder, die einander ähneln. Etliche Lieder sind nicht nur melodisch ähnlich, sondern sogar strophisch einander gleich. Die Tendenz zur Nachahmung fremder Dinge drückt sich in hohem Maße darin aus, dass ein als gelungen angesehenes Lied unverändert nachgeahmt wird. Von dem geschätzten Text oder von der gelungenen Melodie eines Liedes muss man zwar in der Tat die betreffenden Seiten eingehend studieren und ihnen nacheifern. Aber das hat nichts mit mechanischer Nachahmung fremder Dinge zu tun. Schemata und Nachahmungen beim Schaffen sind ein Hindernis für die neuartige und vielfältige Entwicklung von Literatur und Kunst.

Das tritt dann auf, wenn schöpferischer Forschungsgeist und Schaffensdrang fehlen. Die Nachahmung fremder Dinge rührt von der geistigen Leere und davon her, dass Lebenserfahrungen und künstlerische Talente fehlen. Nachahmen oder Plagiat sind gewissenlose Handlungen beim Schaffen. Schaffende, die mit hohem Schöpfergeist den Menschen und das Leben lieben und sich in der Kunst auskennen, ahmen niemals andere Dinge nach. Die Schöpfer sollten sich zutiefst einprägen, dass Schemata und Nachahmungen bei ihrer Arbeit den Tod bedeuten, und aktiv gegen diese Tendenz vorgehen. Die Komponisten sollen einen schöpferischen

Standpunkt und eine ebensolche Haltung einnehmen, das Wesen des Lebens gründlich begreifen und neuartige und originelle Lieder komponieren.

Die Komposition neuartiger Opernlieder verlangt, die Nuancen der Lieder wirkungsvoll aufleben zu lassen.

Die Nuancen dieser Lieder müssen dem Charakter der Figuren angepasst sein.

Die in einer Oper auftretenden Figuren haben alle ihre eigene darstellerische Aufgabe. Da auch den Nebenfiguren bei der Schilderung der Grundidee und Thematik eine Rolle zukommt, die durch niemanden ersetzbar ist, hat das Lied jeder einzelnen Figur eine eigene darstellerische Aufgabe, was jedoch nicht bedeutet, dass einzigartige Nuancen von selbst entstehen.

Bei der Schaffung der Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“ war die erste Fassung des Liedes in der Szene, in der der illegale Politarbeiter aus der Partisanenarmee die Mutter, die Hauptheldin, trifft und sie von der Notwendigkeit der Revolution überzeugt, sowohl in Hinblick auf den Inhalt des Textes als auch auf dessen Melodie einwandfrei, sodass man dachte, es würde bei der Erfüllung der darstellerischen Aufgabe keine besonderen Probleme geben. Diese Fassung konnte jedoch bei dem Publikum keinen Anklang finden, da ihr die einzigartige emotionale Nuance fehlte. Das war darauf zurückzuführen, dass der betreffende Komponist sich nur an die Erfüllung der darstellerischen Aufgabe klammerte und dieses Lied pragmatisch komponierte, ohne Gedanken und Gefühle jenes illegalen Politarbeiters zutiefst erlebt zu haben, der erstmalig mit der Mutter zusammentrifft, deren Ehemann von den Feinden getötet worden war und die dann allerlei Nöte durchmacht und allmählich revolutionär wacherüttelt wird. Auch Lieder, deren darstellerische Aufgabe eindeutig ist, können kaum eine emotionale Stimmung hervorrufen, wenn der Komponist nicht eine dementsprechende Nuance zur Wirkung bringen kann.

Die Nuance eines Liedes in der Opernkunst ist der musikalische Aus-

druck der Mentalität, die im Charakter der Figuren und der dramatischen Situation verkörpert ist. Wenn man nicht in die Innenwelt der Figuren eindringt, sondern lediglich von den Lebenserscheinungen eingenommen ein Lied komponiert, ist man kaum imstande, die von den Figuren verkörperte emotionale Nuance, zu erlangen. Ein Lied kann kaum als gelungen gelten, wenn es der emotionalen Nuance, die sich aus dem Charakter der Figuren ergibt, nicht entspricht, wie kunstfertig es auch sein mag.

Das Schaffen eines einzigartigen Liedes erfordert, die Gemütsstimmung in der dramatischen Situation lebendig zur Wirkung zu bringen. Da der Gesang einer Oper in einer konkreten Situation von der betreffenden Figur angestimmt wird, müsste darin nicht nur der Gemütszustand der Figur, sondern auch die emotionale Atmosphäre der Situation widergespiegelt sein. Ein Lied kann erst dann in die Opernkunst aufgenommen werden, wenn es sowohl mit dem Erlebnis der Figur als auch mit der Atmosphäre der Situation harmoniert.

Beim Opernschaffen kommt es vor, dass ein Lied, das als gelungen betrachtet wurde, weil es gedankentief und gefühlvoll ist, in eine Szene aufgenommen wurde, dann aber deshalb ausgelassen wird, weil es nicht dazu passt. Das ist darauf zurückzuführen, dass die Gemütsstimmung des Gesangs und die dramatische Situation nicht miteinander übereinstimmen. In der Opernkunst gilt es, in solch einem Falle das betreffende Lied kühn wegzulassen und nochmals zu komponieren.

Die Lieder in Opernstücken müssen jeweils originell sein und auch gemäß dem Charakter der Figuren und der Logik der dramatischen Entwicklung innerlich miteinander verbunden und in einer komplexen Gestaltung der Opernmusik harmonisch vereinheitlicht sein.

Diese Lieder müssen miteinander eine Harmonie bilden. Dann ist es möglich, die Originalität der Musikgestaltung zur Geltung zu bringen und deren Einheit zu verwirklichen. Eine Harmonie ohne Originalität ist sinnlos, und eine Gesangsnuance ohne Harmonie kann keinen gebührenden Effekt erzielen. Wenn auch in der Opernkunst einzigartige Lieder komponiert worden sind, die dem Charakter und der Situation entspre-

chen, wird die Musikgestaltung insgesamt an der Konsequenz verlieren und auch der dramatische Fluss abgeschnitten zu sein scheinen, wenn die genannten Lieder keine Harmonie bilden. Wenn im Gegensatz dazu unter Berufung auf die Harmonie in der gesamten Musikgestaltung sogar bei anderen Liedern die Nuance des Titelliedes mechanisch nachgeahmt wird, werden alle Lieder einander ähnlich sein, was sich dann uninteressant anhört. Die Komponisten dürfen in keinem Fall an der Harmonie um ihrer selbst willen festhalten. Eine solche Harmonie kann kaum die Nuancen eines Liedes wirkungsvoll aufleben lassen, sondern führt dazu, dass die Harmonie selbst zerstört wird. Da die Harmonie jedenfalls durch Kontrast und Verbindung des Originellen erreicht wird, dürfen die Nuancen des Gesangs für die Harmonie nicht abgeschwächt sein, sondern müssen vielmehr hervortreten. Hervorragende Opernmusik entsteht dann, wenn die Nuancen des Gesanges zum Tragen kommen und auch deren einheitliche Harmonie realisiert worden ist.

Die Melodie eines originellen Gesangs ist das Ergebnis einer schöpferischen Meditation, Forschung und der Leidenschaft. Mit welcher Einstellung und Haltung ein Schöpfer und wie leidenschaftlich er arbeitet, zeigt sich eben in seinem Werk. An seinem Werk sind seine ideologische Höhe und die Größe seines Herzens erkennbar. Ebenso wie die Arbeiter in den Betrieben nach dem Motto wirken: „Erkennt meinen ideologischen Zustand an meinen Erzeugnissen!“, sollten die Schöpfer auch beim Literatur- und Kunstschaffen unter dem Motto arbeiten: „Stellt meinen ideologischen Zustand in meinen Werken fest!“. Wer eine solche Haltung einnimmt, der kann gute Lieder hervorbringen. Fantasie und Virtuosität allein schaffen niemals neuartige und aussagekräftige Lieder. Die Komponisten müssen stets gründlich den Menschen und sein Leben erforschen und sich ernsthaft damit vertraut machen und das Leben und die Menschen voller Pathos und aus vollem Herzen besingen. Tiefe Meditation, tief schürfender Forschungsgeist und unermüdlicher schöpferischer Elan – das zeigt sich darin, dass eine unter den hundert komponierten Melodien ausgewählt wird; die individuelle Originalität und die Kühnheit,

sich eine noch von niemandem vorgezeichnete musische Welt zu bahnen, bewirken neuartige und originelle musikalische Meisterwerke, die für immer gern gesungen werden. Je mehr solche berühmte Melodien ein Opernstück enthält, desto tiefer dringt es ins Leben der Menschen ein.

2) Das Pangchang ist unser Stil

Eines der wesentlichen Merkmale der Opernkunst im Stil von „Ein Meer von Blut“ besteht darin, dass das Pangchang eingeführt worden ist. Das ist voll und ganz unser Stil, neu und originell.

(1) Es gibt kein Leben, das nicht durch Pangchang geschildert werden könnte

Das Pangchang ist ein Gesang, der außerhalb der Bühne dargeboten wird und die dramatische Welt schildert. Er ist ein neues musikalisches Mittel, das die epische Schilderung, zu der die Bühnenmusik unfähig ist, und auch die dramatische oder lyrische Beschreibung bewältigen kann.

Früher verstand man unter den Mitteln zur Gestaltung der Opernmusik nur den Gesang und das Orchester. Denn die seinerzeitige Opernkunst beruhte auf einer Theorie, die sich im Laufe einer langen Zeit herauskristallisiert hatte. Die damalige Theorie über die Opernkunst anerkannte nur die lyrische Beschreibung, die die Gedanken und Gefühle der Figuren unmittelbar äußert, und die dramatische Gestaltung, die Wechselbeziehungen der Figuren durch Lieder und Handlungen ausdrückt, nicht aber die epische Schilderung, die als drittes Element das Leben veranschaulicht. Demnach wurden in der früheren Opernkunst alle Lieder lediglich auf der Schaubühne gesungen, und der Charakter und das Leben der Figuren und auch deren dramatische Beziehungen wurden nur durch Gesänge der Betreffenden und durch das Orchester dargestellt.

Auch die Opernstücke, die in den 1950er-Jahren und Anfang der

1960er-Jahre bei uns entstanden, waren nicht frei von dieser Schablone. Die damals geschaffene Oper „Wald, erzähle“ enthielt eine bewegende Geschichte darüber, dass während des antijapanischen revolutionären Kampfes ein Politarbeiter der Partisanenarmee in ein vom Feind kontrolliertes Gebiet eindrang, in der Verwandlung als Distriktvorsteher wirkte, dabei die Einwohner wachrüttelte und sie zum Kampf um die Wiedergeburt des Vaterlandes aufrief. Diese Oper war von großer Bedeutung, insofern als sie die erste Oper war, die die revolutionären Traditionen zum Thema hatte. In ihrer Gestaltung gab es jedoch nicht wenige Probleme. Der Hauptheld Choe Pyong Hun musste hinnehmen, seitens der Dorfbewohner verspottet und verachtet zu werden, da er als getarnter Distriktvorsteher illegal wirkte. Er war aber ein Revolutionär, der all diese seelischen Qualen tapfer überwand und weiterkämpfte. In einem kritischen Augenblick verheimlicht er sogar seiner Tochter, dass er ein Politarbeiter der Partisanenarmee ist, und lockt die Gegner in die Schlucht Hongsan und ließ sie in Massen sterben, wobei er selbst umkam. Die Schaffenden wollten durch den Tod des Haupthelden Choe Pyong Hun die Gefühle der Zuschauer zum Höhepunkt bringen, aber sie bewirkten im Gegensatz zu ihrer subjektiven Absicht nur, dass die Zuschauer eine seelische Leere fühlten. Die Zuschauer trauerten über alle Maßen eher darum, dass der Hauptheld mitten im harten illegalen Kampf fiel, ohne eine helle Welt erblickt zu haben, als dass sie seinen Tod für sinnvoll hielten. Es ist unangebracht, dass der Tod eines Kämpfers, der sein ganzes Leben der Revolution gewidmet hatte, bei den Zuschauern traurige Gefühle hervorruft. Der Hauptheld hätte am Leben bleiben und im sinnvollen Kampf triumphieren sollen.

In der Oper „Wald, erzähle“ war auch die Musikgestaltung problematisch. Dort wurden sogar die Anreden in die Form von Sprechgesängen gesetzt, von den zur Handlung auffordernden Worten „Kommen Sie!“, „Setzen Sie sich!“ und „Gehen Sie!“ ganz zu schweigen, sodass diese Passagen unangenehm zu hören waren. Mir gefiel auch nicht, dass der Hauptheld kurz vor seinem Tod in Form einer Arie seine Gefühle

äußert. Ein Mensch singt also sterbend ein Lied, weil es sich um eine Oper handelt, was weder der Logik des Lebens noch der Logik der Gestaltung entspricht.

Da die Opernkunst eine Kunstgattung ist, deren hauptsächliches Darstellungsmittel die Musik ist, müsste das Leben durch den Gesang dargestellt sein, aber es ist kein unabdingbares Gesetz, dass demnach das Leben unbedingt durch die Bühnenmusik geschildert werden muss. Auch in der Opernkunst können die Handlungen der Figuren nötigenfalls nicht durch Lieder, sondern eher mit Worten dargestellt werden, falls dies angebracht ist. Wenn es unangenehm wirkt, dass die handelnde Person direkt ihre Gefühle äußert, kann eine dritte Person diese Gefühle durch einen Gesang außerhalb der Bühne vermitteln. Es ist eine überholte Denkweise, zu verlangen, das Leben nur musikalisch aufzurollen und die betreffenden Figuren ihre Gefühle auf jeden Fall unmittelbar durch den Gesang zum Ausdruck bringen zu lassen. Da das Leben vielfältig ist, müssten auch die Methoden zur Darstellung des Lebens vielfältig sein.

Der Wert der Kunst besteht in der Wahrhaftigkeit. Die bestehende Darstellungsmethode, die die wahrhafte Widerspiegelung des Lebens hemmt, muss gemäß dem Anliegen der Zeit, dem Bestreben der Volksmassen und der Wesensart der Kunst abgeändert werden. Eben das ist unsere spezifische Einstellung zum Schaffen. Es ist nicht vonnöten, beim Opernschaffen an einer Schablone festzuhalten und das Leben nach wie vor nur durch die Bühnenmusik zu veranschaulichen.

Bei der Untersuchung und Analyse der Opernstücke unseres Landes und vieler anderer Länder durchschauten wir, dass es die Form der althergebrachten Opernkunst, die sich aus der Bühnenmusik und dem Orchester zusammensetzt, überhaupt nicht fertig bringt, die geistige Fairness und den Alltag der Menschen unserer Zeit befriedigend zu schildern, was unseren Entschluss zur Revolution in der Opernkunst bestärkte. Bei der Gestaltung der Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ führten wir ein ganz neues musikalisches Darstellungsmittel namens Pangchang ein.

Die Aufnahme des Pangchangs in die Opernkunst ist parallel zur

strophischen Gliederung der Musik einer der wichtigsten Erfolge bei der Verwirklichung der Opernrevolutionierung.

Die Bedeutung dieser Errungenschaft besteht darin, dass es nun mehr möglich ist, in der neuen Opernkunst den Menschen und sein Leben ungekünstelt und wahrhaft zu schildern.

Das Pangchang dient nicht nur als ein Mittel zur Erläuterung einer Situation, sondern auch als ein Mittel zur Veranschaulichung der Innenwelt der betreffenden Figuren unter verschiedenen Blickwinkeln, zur umfassenden Darstellung von Zeit und Leben, zur nachhaltigen Aufrollung des Dramas und zur Verbindung von Bühne und Publikum. Das Pangchang ist ein aussagekräftiges Darstellungsmittel, das selbst das kolossalste Leben und die subtilste psychische Welt zu schildern vermag. Dank der Einführung von Pangchang ist es möglich geworden, das Leben im Hintergrund und die Gedankenwelt der Figuren, zu deren Darstellung allein die Bühnenmusik nicht hinreichte, vielseitig und in großer Breite und Tiefe zu beschreiben sowie die Grundidee, das Thema und die Ideen des betreffenden Werkes musikalisch noch lebendiger aufzuzeigen.

Die Bedeutung der Einführung des Pangchang besteht darin, dass eine neue Form der Opernkunst entstand, die das Leben vielseitig und tief greifend beschreibt, indem sich die Bühnenmusik und das Pangchang je nach der dramatischen Situation und dem dramatischen Ablauf unaufhörlich überschneiden.

Dank der Aufnahme des Pangchang, der 3. Musikform, in die Opernkunst, die bis dahin lediglich aus Bühnenmusik und Orchestermusik bestand, wurde eine neue musische Sphäre der Opernkunst gebahnt, die sich aus Bühnenmusik, Orchester und Pangchang zusammensetzt. So ist es möglich geworden, Bühnenmusik und Pangchang, Pangchang und Orchestermusik sowie Pangchang und Pangchang harmonisch miteinander zu kombinieren und durch die Realisierung von Kontrast und Harmonie zwischen diesen die darstellerische Funktion der Strophenlieder weiterhin zu erhöhen und die darstellerische Welt der Musik zu bereichern. Durch die Einführung des Pangchang wurde die Opernkunst grundlegend um-

gestaltet. Die Aufnahme von Pangchang in die Opernkunst war wirklich eine Revolution, die eine neue Sphäre in den Bereichen Opernkunst und Musikdramaturgie erschloss.

Das Pangchang nimmt eine wichtige Stellung in der Opernkunst ein und spielt eine große Rolle.

Das Pangchang ist ein aussagekräftiges Darstellungsmittel, das es möglich macht, in der Opernkunst die Gedankenwelt der Figuren unter verschiedenen Blickpunkten in großer Breite und Tiefe zu schildern.

In der Opernkunst wird die Gedankenwelt der Figuren direkt von der Bühnenmusik offenbart, aber allein damit werden die Figuren bei der Offenbarung ihrer Gedankenwelt gewissermaßen eingeschränkt, können sie sich doch nicht objektiv selbst beschreiben. Da das Pangchang die Figuren sowohl objektiv als auch von ihrem eigenen Standpunkt aus freimütig beschreiben kann, ist es möglich, die Gedankenwelt der Figuren umfassend und tief greifend darzustellen.

Das Pangchang ermöglicht es vor allem, die Gedankenwelt der Figuren objektiv tief greifend zu schildern.

Auf dem objektiven Standpunkt untermauert das Pangchang in der Hauptsache die Handlungen der Figuren und schildert deren Gedanken und Gefühle aus der Sicht des Schöpfers. In der Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“ zeugt die Szene, wo die Mutter lesen und schreiben lernt, beredt davon, wie tief das Pangchang von einem objektiven Standpunkt aus die Gedankenwelt der Hauptheldin wiedergeben kann. Die Hintergrundbegleitung „Die Mutter lernt lesen und schreiben“ beschreibt male- risch die Gestalt der Mutter, die bis spät in die Nacht auf der Vortreppe sitzt und von ihrem jüngsten Sohn lesen und schreiben lernt, und besingt mit großer Anteilnahme ihre hehre Geisteswelt, die in ihren Handlungen zum Ausdruck kommt. Wenn das Leben in dieser Szene wie früher so dargestellt wäre, dass die Mutter und ihr Sohn abwechselnd singen, hätte diese Szene nicht einen derart tiefen Eindruck auf die Zuschauer hinterlassen können. In dieser Szene treten die Mutter und ihr Sohn nicht direkt mit Gesängen auf, sondern sprechen lediglich ein oder zwei Worte

und handeln nur, während das Orchester und das Pangchang ihre Beweggründe und die reine Seele der Mutter veranschaulichen, sodass jeder Zuschauer von dieser Szene über alle Maßen ergriffen wird.

Das Pangchang ermöglicht es zudem, in einer Fantasie- oder Traumscene die Gedankenwelt der handelnden Personen objektiv und tief greifend zu zeigen. Auch mit dem Orchester kann man zwar in einer solchen Scene die Gedankenwelt der Figuren veranschaulichen, doch mit seiner Hilfe wäre es kaum möglich, das Bestreben und die Wünsche der Figuren, die sich in ihren Fantasien oder Träumen widerspiegeln, mittels lebendiger sprachlicher Vorstellungen, z. B. durch Lieder, deutlich zur Wirkung zu bringen. Auch Fantasie- oder Traumszenen sind nicht nur durch das Orchester, sondern auch durch das Pangchang zu begleiten, damit die Fantasie- und Traumwelt der Figuren deutlich veranschaulicht und die szenische Gestaltung noch wechselvoller vorgenommen werden kann. Mit Hilfe des Pangchang kann man objektiv unvergessliche frühere Begebenheiten, die sich im Leben der handelnden Personen ereignet hatten, ins Gedächtnis zurückrufen und ferner schöne Zukunftshoffnungen veranschaulichen.

Das Pangchang macht es auch möglich, von Standpunkt der handelnden Personen aus deren Gedankenwelt zu betonen. Mit anderen Worten vermag das Pangchang als ein Wortführer zu fungieren, der Geschichten, die direkt auszudrücken die betreffenden Personen selbst kaum imstande wären, und die seelische Verfassung veranschaulicht, deren Darstellung nur der Monolog vermöchte. In der Dramaturgie ist es überaus wichtig, solche Geschichten und das Leben im Hintergrund zu zeigen. Im Leben kommt vor, dass man eigene Gedanken und Gefühle nicht direkt äußern kann oder dass die Offenbarung der eigenen seelischen Stimmung durch andere noch natürlicher wirkt, als würde sie direkt von dem oder den Betreffenden ausgedrückt. In der früheren Opernkunst trat der Hauptheld in solchen Szenen häufig mit einem Gesang auf, wobei er seinen bedrückten Gemütszustand nicht gehörig ausdrücken konnte oder das Leben gekünstelt erschien. In der Schauspielkunst kann man in sol-

chen Fällen Monologe oder Erläuterungen aus dem Off einsetzen, was aber in der Opernkunst nicht möglich ist. Was in der Schauspielkunst durch Erläuterungen erledigt wird, müsste in der Opernkunst das Pangchang fertig bringen. Wenn das Pangchang die seelische Verfassung der handelnden Personen beleuchtet und sogar ihr Leben hinter den Kulissen zeigt, das diese Personen selbst kaum auszudrücken vermögen, ist es möglich, den Charakter der Personen noch wirkungsvoller zum Tragen zu bringen und die musische Welt der Opernkunst weiterhin zu erweitern. Erklingt das Pangchang vom Standpunkt der handelnden Personen aus und offenbart deren Innenwelt, so äußert dieser Hintergrundgesang die Gedanken und Gefühle der handelnden Personen, indem er sich hauptsächlich mit deren Gesang abwechselt. Je tief greifender das Pangchang vom Standpunkt des Haupthelden aus dessen Innenwelt besingt, desto einfühlsamer nehmen die Zuschauer die Erlebnisse des Haupthelden als ihre eigenen in sich auf und werden zwanglos zur dramatischen Welt hingerissen.

Das Pangchang ist zwar ein Gesang außerhalb der Bühne, besitzt jedoch eine große Aussagekraft, die den Charakter der handelnden Personen hervorhebt und deren Innenwelt bis ins Detail schildern kann. Demnach ist das Pangchang wichtig und steht dem Gesang des Haupthelden nicht nach. In jedem Fall vermag das Pangchang die Gedanken- und die Geisteswelt der handelnden Personen, deren Veranschaulichung der Bühnenmusik und der Orchestermusik schwer fällt oder unmöglich ist, herauszudestillieren.

Das Pangchang ist auch ein nachhaltiges Mittel dazu, auf objektive Weise negative Personen zu verhöhnen oder zu verurteilen. In der früheren Opernkunst wurden negative Seiten der betreffenden Personen durch eigenen Gesang, Sprechgesang und durch eigene Handlungen gezeigt oder durch einen Chor von positiven Figuren entlarvt und angeprangert. Allein mit dieser Methode ist es allerdings kaum möglich, solche negativen Seiten mit aller Schärfe bloßzustellen. In manchen Opernstücken verurteilen positive Figuren durch ihren Gesang negative Personen, während diese wortlos dastehend ihnen zuhören und erst nach dem Ende

des Gesangs in fragender Weise reagieren: „Was ist los?“ Das klingt in vielen Fällen komisch. In solchen Szenen müsste das Pangchang von einem objektiven Standpunkt oder vom Standpunkt der positiven Figuren aus die Handlungen der negativen Personen bespötteln oder entlarven und anprangern. Dann ist es möglich, negative Seiten noch schärfer zu entblößen und Handlungen von Figuren auf der Bühne wahrhaft zu zeigen.

Das Pangchang ist ein aussagekräftiges Mittel, das erheblich dazu beiträgt, bei der Verfolgung des Schicksals des betreffenden Haupthelden die Zeit und Gesellschaft umfassend zu beschreiben und tief greifend deren Wesensart herauszuarbeiten. Dieser Hintergrundgesang ist ebenfalls ein Mittel zur ästhetischen Einschätzung des auf den Bühnen dargestellten Lebens durch den betreffenden Autor. Die Kunst kann die Gesetzmäßigkeit der Geschichtsentwicklung folgerichtig zeigen, wenn sie die Wesensart der Zeit und der Gesellschaft wirklichkeitsnah ins Bild setzt. Das erfordert, das Leben allseitig und gründlich abzubilden und der menschlichen Erlebniswelt, die aus dem Leben heraus entsteht, feinfühlig auf den Grund zu gehen. Je breiter und tiefer das Leben der Figuren und deren Innenwelt dargestellt wird, desto deutlicher treten die Wesensart der Zeit und der Gesellschaft bildlich ans Licht.

Bei der Entlarvung des Wesens der Zeit und Gesellschaft durch den Pangchang-Gesang konnte das Klassenwesen der betreffenden Gesellschaft vom Standpunkt des betreffenden Autors aus aufgedeckt werden, z. B. im Pangchang-Gesang „Seit wann existiert auf diesem Boden der Knecht?“ aus der Revolutionsoper „Das Blumenmädchen“ in der Szene, wo Kkotpun als Magd ins Haus eines Grundbesitzers tritt und noch kaum dieses Klassenwesen der damaligen Gesellschaft verstand. Der Groll und Hass auf die böartige Ausbeutergesellschaft, die Kkotpun, die derart hingebungsvoll um ihre Mutter besorgt ist, unbarmherzig mit Füßen trat und sie und ihre jüngere Schwester zu Waisenkindern machte, wurden wie im Pangchang-Gesang „Die Herzensgüte lässt auch auf einem Stein Blumen erblühen“ beim Tod der Mutter eindringlich vom Standpunkt

der Zuschauer und der Betroffenen aus zum Ausdruck gebracht. So konnte die Wesensart der widerspruchsvollen Ausbeutergesellschaft entlarvt werden. Das Pangchang steht also mit dem Leben auf der Bühne in Verbindung und beschreibt die Wesensart der Zeit und Gesellschaft, was damit gleichkommt, dass man in einem Roman durch die epische Darstellung die Zeit und Gesellschaft umfassend überblickt und dabei deren Wesen philosophisch tief gehend veranschaulicht.

Das Pangchang schafft Bedingungen dafür, dass die Akteure lebendige Rollen schaffen können. In der Opernkunst können menschliche Gestalten wirklichkeitsnah dargestellt werden, wenn die Akteure mitten in lebensnahen Handlungen singen und singend lebensnah handeln. Da es in der früheren Opernkunst eine unabänderliche Regel war, dass der Charakter der Figuren nur durch die Bühnenmusik und das Orchester geschildert wurde, mussten die Akteure immerfort viel singen und konnten daher kaum handeln. Es gab demnach viele Lieder um des Gesangs willen, sodass die Akteure, vom Gesang gefesselt, kaum lebensnahe Rollengestalten schaffen konnten. In den früheren Opernstücken waren die Charaktere der Figuren abstrakt, die Handlungen unnatürlich, die dramatischen Abläufe schlaff und verdrießlich, was schließlich darauf zurückzuführen ist, dass die Akteure lediglich singen mussten und ihre Handlungen als nebensächlich betrachtet wurden. Der Pangchang-Gesang schildert vom Standpunkt einer unbeteiligten Person aus die Innenwelt der Figuren, erläutert die dramatische Situation und die Atmosphäre, vermittelt die Gemütsstimmung der Figuren und schafft den Figuren ausreichende Bedingungen für eine freimütige Handlung. So ist es möglich geworden, dass die Akteure mit Hilfe des Pangchang-Gesangs lebensnah handeln und die Opernbühne mit Leben erfüllt ist.

Das Pangchang ist ein aussagekräftiges Mittel zur dramatischen Entwicklung.

In der früheren Opernkunst waren der Sprechgesang und das Orchester das Hauptmittel dazu. Die Arien und Handlungen der Figuren wirkten sich zwar auch auf die dramatische Entwicklung aus, spielten jedoch keine

große Rolle dabei. Das Pangchang überwand diese Beschränktheit in der Opernkunst und wirkt sich aktiv auf die dramatische Entwicklung aus. In der Opernkunst treibt das Pangchang die dramatische Entwicklung voran, indem er vom Gesang der betreffenden Figuren auf den Bühnen überlagert wird. Wenn die dramatische Situation ignoriert und das Pangchang allein deshalb überbetont wird, weil es sich aktiv auf die dramatische Entwicklung auswirkt, oder es und die Bühnenmusik bei jedem Anlass miteinander kombiniert werden, wird dies möglicherweise vielmehr nachteilig auf den dramatischen Ablauf wirken. Demnach sind Bühnenmusik und Pangchang aus Rücksicht auf die dramatische Situation angemessen einzusetzen.

Das Pangchang treibt je nach der dramatischen Situation auch selbstständig die dramatische Entwicklung voran. Sowohl das Pangchang in der Todesszene der Mutter im „Blumenmädchen“ als auch das Pangchang jener Szene aus der Revolutionsoper „Die wahre Tochter der Partei“, in der man dem genesenden Myong Ho bei seinen Gehübungen hilft, erklingen ohne Sympathie mit dem Gesang der Figuren, sondern im Einklang mit ihren Aktionen, aber das Pangchang in diesen beiden Szenen treibt mit großer Anziehungskraft das Drama voran. Seine Anziehungskraft in jenen Szenen beruht nicht auf der äußerlichen Beschreibung der Handlungen der Haupthelden, sondern auf der psychischen Schilderung ihrer Innenwelt. Auf der Bühne ist nichts als ihre Handlungen zu sehen, aber ihre seelische Verfassung dort wird im gefühlstiefen Pangchang zum Ausdruck gebracht, was das Drama nachhaltig voranbringt und bei den Zuschauern große Anteilnahme hervorruft.

In der Opernkunst ist es möglich, den Pangchang-Gesang auch zwischen den Szenen und Aufzügen einzuschieben und so das Drama zu verknüpfen und weiterzuentwickeln. Wenn mitten im Szenenwechsel im Dunkeln parallel zum Orchester allmählich der Pangchang-Gesang erklingt, ist es möglich, dem Ablauf eine bühneneigene Mentalität zu geben, dabei die Gefühle auf natürliche Weise mit denen in den nächsten Szenen in Einklang zu bringen und das Drama zwanglos aufzurollen. Wenn in jenen Werken, die eine lange historische Zeit widerspiegeln, bei der Ver-

bindung der Szenen der Pangchang-Gesang eingeschoben wird, ist es möglich, den Zeitstrom und den Verlauf der Umwandlung des Lebens ohne besondere Erläuterungen und ohne Bühnenwechsel auf natürliche Weise zu schildern. Auch beim Schluss eines Aufzuges ist es angebracht, nötigenfalls mit Orchester und Pangchang einen Nachhall zu erwirken.

Das Pangchang ist ein aussagekräftiges Mittel, die Gefühlsverbindungen zwischen Figuren und Zuschauern zu verwirklichen.

Das Potenzial der realistischen Bühnenkunst besteht darin, dass die Zuschauer an das Leben, das sich auf der Bühne abspielt, wirklich glauben, mit den Bühnenfiguren zusammen lachen und weinen und deren Gedanken und Gefühle als ihre eigenen empfinden. In der früheren Opernkunst bestand bei der Realisierung der Sympathie zwischen Figuren und Zuschauern eine bestimmte Beschränktheit, denn die Figuren tauschten Lieder im Verhältnis eins zu eins aus und bekundeten hauptsächlich Sympathie nur füreinander. In der Opernkunst im Stil von „Ein Meer von Blut“ vermittelt das Pangchang mal die Stimmung der Figuren oder mal die der Zuschauer und spannt dabei eine Brücke zwischen der Bühne und den Zuschauern, damit sie füreinander Sympathie bekunden können und so zwischen diesen eine Art Pathos besteht.

Das Pangchang vermittelt die Stimmung der Figuren, die sich mit Forderungen an die Zuschauer wenden, und spielt somit die Rolle einer Brücke zwischen der Bühne und dem Publikum. Beim Anhören des Pangchang handeln die Zuschauer in völliger Übereinstimmung mit dem Appell der Figuren, folgen ihren Aktionen und empfinden tiefe Sympathie gegenüber den Figuren.

Da das Pangchang ferner die Stimmung der Zuschauer vermittelt, die sich mit einem Wunsch an die Figuren wenden, bezieht er die Zuschauer in die dramatische Welt ein. Das Pangchang „Weckt die Soldatin nicht aus dem tiefen Schlaf“ aus der Revolutionsoper „Die wahre Tochter der Partei“ ist ein Gesang über die Protagonistin, die trotz der Gefahr in eine vom Feind kontrollierte Dorfsiedlung geht, Reis beschafft und ihn für die verwundeten Soldaten kocht, sie voller Freude essen sieht und dabei mit

dem Löffel in der Hand einschläft. Vermittelt wird in diesem Gesang nicht nur die seelische Verfassung der verwundeten Soldaten, die die glühende Kameradschaftslove hegende Soldatin auch einen Augenblick ruhen lassen wollen, sondern auch die Stimmung der Zuschauer, die die schönen Taten der Soldatin verfolgen, sodass die Stimmen erklingen: Ihr Vögel im Wald dürft nicht zwitschern; weckt die Soldatin nicht aus dem tiefen Schlaf. Mitten im eindringlichen Klang dieses Pangchang-Gesangs wird das heiße Gefühl der Zuschauer gegenüber der Protagonistin vermittelt, während deren edle Geisteswelt ihnen zu Herzen geht. So atmen die Zuschauer und die Bühnen mit demselben Gefühl.

Das Pangchang nimmt, wie gesehen, eine überaus wichtige Stellung ein bei der Erhöhung des ideologisch-künstlerischen Gehalts der Opern und bei der Neugestaltung des Opernwesens und spielt dabei eine große Rolle.

(2) Das Pangchang wirkt umso besser, je vielfältiger es eingesetzt wird

Das Pangchang ist ein wirksames Darstellungsmittel, aber es wirkt eindrucksvoller, wenn es an den nötigen Stellen eingesetzt wird, ebenso effektvoller, falls es entsprechend seiner Eigenschaft eingefügt wird. Die Schöpfer sollten in der Opernkunst den Pangchang-Gesang wirksamer aufleben lassen und so der Opernkunst unseres Stils zu weiterem Ansehen verhelfen.

Es ist entsprechend seiner Charakteristika einzusetzen. Es kann in der Opernkunst entweder allein oder in Einklang mit der Bühnenmusik oder im Tausch mit anderen und als Wortführer der Gemütsstimmung des Haupthelden angestimmt werden, erklingt jedoch in jedem Falle unter einem objektiven Blickwinkel. Das Pangchang ist dadurch gekennzeichnet, dass es objektiv die tiefe Welt des Menschenlebens veranschaulicht, wozu die Bühnenmusik unfähig ist. Die Schöpfer sollten bei ihrer Arbeit sorgfältig darüber nachdenken, welche Szenen dafür geeignet sind, die

Menschen und ihr Leben objektiv zu zeigen, und diesen Szenen dann das Pangchang beifügen. Außerdem ist es in Szenen einzusetzen, in denen die Innenwelt der Figuren allein mit der Bühnenmusik schwer oder überhaupt nicht gezeigt werden kann. Nur wenn das Pangchang in geeigneten Szenen erklingt, kann die Qualität der Darstellung erhöhen und seine originellen Nuancen zur Entfaltung bringen.

Das Pangchang muss je nach den Szenen vielfältig eingesetzt werden. Auf der Bühne wird immer wieder ein neues Leben aufgerollt. Von der ersten bis zur letzten Szene geschehen immer neue Ereignisse, wobei sich das Leben ständig verändert und entwickelt. In diesem Prozess entwickelt sich der Charakter der Figuren und werden Thema und Idee des betreffenden Werkes verdeutlicht. Das sich unablässig verändernde und entwickelnde Leben verlangt neue und vielfältige Lieder. Bei der vielfältigen Darbietung des Lebens kann keine Musik das Pangchang ersetzen. Da es das Leben objektiv und vom Standpunkt der dritten Person aus vielseitig und in großer Breite und Tiefe schildern kann, ist es durchaus imstande, das in der Opernkunst aufzurollende Leben vielfältig darzustellen.

Das Pangchang muss entsprechend dem Charakter der betreffenden Personen und der dramatischen Situation eingesetzt werden.

Hierbei ist es wichtig, diesen Hintergrundgesang nach dem Prinzip der Beibehaltung der betreffenden Lieder auf den Bühnen zu gebrauchen. Das ist eine Forderung, die sich im Zusammenhang mit der gestalterischen Aufgabe des Pangchang stellt, nämlich diese Lieder auf der Bühne als Hauptsache aufleben zu lassen. In der Opernkunst werden der Charakter der Figuren und die dramatische Situation konkret vom Gesang auf der Bühne beschrieben. Das Pangchang kann losgelöst vom Mitempfinden mit der Bühne keine guten Ergebnisse erzielen, mag es auch ein wirksames Darstellungsmittel sein. Auch im Falle, dass es allein gebraucht wird, ist es nur dann bedeutsam, wenn es in Verbindung mit dem Gesang der vorangegangenen und der kommenden Szene erklingt.

Vom Gesang auf einer Opernbühne ist das Lied des Protagonisten das A und O. Erst wenn dieses Lied zur Wirkung kommt, ist es möglich,

den Charakter des Haupthelden treffend zu schildern und den Kerngedanken des betreffenden Stückes herauszuarbeiten. Hierbei spielt das Pangchang eine große Rolle. Allerdings wirken sich auch die Lieder der anderen Figuren darauf aus, den Gesang des Haupthelden wirkungsvoll aufleben zu lassen und seinen Charakter hervorzuheben, aber nicht so stark wie das Pangchang.

Bei der Erfüllung dieser Aufgabe hat der Pangchang-Gesang verschiedene Methoden. Im Einklang mit dem Gesang des Haupthelden lässt er dessen Mentalität noch deutlicher hervortreten. Der Gesang des Haupthelden in einer Oper ist meistens das Titellied oder ein Lied als Stütze. Diese Lieder sind unter den Liedern einer Oper die besten und feinsten Lieder. Solche Lieder wirken jedoch in etlichen Fällen einfältig, wenn sie als Sologesang vorgetragen werden. Ratsam wäre es, auf der Opernbühne melodisch einwandfreie Lieder als Sologesang und auch nötigenfalls in Kombination mit dem Pangchang darzubieten. Wenn dieses in verschiedener Form den Sologesang untermauert, bringt es ein spezifisch-gefühlsbetontes Kolorit hervor, wozu der Sologesang allein unfähig ist, und es bringt den emotionalen Gehalt dieses Gesangs harmonisch noch feiner zur Wirkung. Das darf jedoch nicht dazu verleiten, allein das Pangchang herauszustellen und die Bedeutung des Solos zu ignorieren. Der Sologesang hat in der Opernkunst für sich eine große darstellerische Bedeutung. Der Sologesang darf nicht übertönt oder gestört werden, sondern muss gut untermalt und untermuert sein, damit er sich gegen das Pangchang durchsetzt, auch wenn dieses mit dem Gesang des Haupthelden harmoniert.

Das Pangchang ist so einzusetzen, dass es nicht nur mit dem Gesang des Haupthelden, sondern auch mit den Liedern der anderen Figuren harmoniert. Die Lieder der Nebenfiguren dürfen nicht gering geschätzt werden. Auch solche Lieder können diese Figuren lebendig charakterisieren, zumal das Pangchang objektiv die musische Welt ergänzt und dabei die Gedanken und Gefühle dieser Figuren vermittelt oder deren Charakter betont.

Beim Gebrauch des Pangchang entsprechend dem Charakter der Figuren und der dramatischen Situation ist es ferner wichtig, diesen Hintergrundgesang je nach der Entwicklung des Charakters der Figuren und des Geschehens in verschiedenen Formen einzusetzen. Beim Schaffen von Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ wurden vielfältige Pangchang-Formen wie Solo- und Duettgesang, Klein-, Mehrstimmigen- und Groß-Chor erschlossen, ebenso mannigfaltige Darstellungsmethoden des Pangchang-Gebrauchs in Einklang mit den Charakteristika der Opernkunst.

Die Schaffenden sollten die vielfältigen Formen und Darstellungsmethoden des Pangchang, die von Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ ins Leben gerufen wurden, geschickt entsprechend dem Charakter der Figuren und der dramatischen Situation einsetzen. In der Opernkunst ändert sich die Musikgestaltung auch bei denselben Gesangsstücken, je nach dem, ob sie durch Kleinchor oder durch Großchor dargeboten werden. Die emotionale Atmosphäre einer Szene ändert sich, je nach dem, ob die Lieder durch einen Frauen- oder einen Männerchor dargeboten werden. Auch die Musikgestaltung weist Unterschiede auf, je nach dem, wie die Reihenfolge der Gesangstücke der Figuren und des Pangchang bestimmt wird. Kurz gesagt, müssten zu zehn Situationen zehn Pangchang-Formen und zehn entsprechende Methoden gehören. Die Frage, in welcher Form und wie das Pangchang gebraucht wird, ist nicht eine rein technisch-fachliche Frage, sondern hängt mit der schöpferischen Arbeit dafür zusammen, die Originalität des Pangchang zu bewahren, die Harmonie der Opernmusikgestaltung insgesamt zu realisieren und den ideologisch-künstlerischen Gehalt der Opern zu erhöhen. Die Schöpfer sollten den Pangchang-Gesang sorgfältig gestalten, auch wenn sie nur an einem Stück dieser Art arbeiten.

Beim Einsatz des Pangchang in Einklang mit dem Charakter der Figuren und mit der dramatischen Situation ist es von Bedeutung, diesen Hintergrundgesang in guter Kombination mit dem Massenchor anzuwenden. Der Massenchor ist eine neue Form der Vokalmusik, durch die

Opernkunst im Stil der Oper „Ein Meer von Blut“ erschlossen, und die größte Form des Chors, an dem alle positiven Figuren auf der Bühne und alle Angehörigen der Pangchang-Gruppe teilnehmen. Der Massenchor wird normalerweise in jenen Szenen gebraucht, in denen eine dramatische Beziehung den Höhepunkt erreicht hat oder beigelegt wird. Das Pangchang sollte in Harmonie mit dem Gesang auf der Bühne nachhaltig das Drama entwickeln und sich in Szenen, in denen dramatische Gefühle zum Höhepunkt gelangen oder zur Explosion kommen, dem Massenchor anschließen.

Das Pangchang ist auch in guter Harmonie mit dem Tanz und Orchester einzusetzen.

Bei der Mischung von Tanz und Pangchang kommt es darauf an, den gedanklich-emotionalen Gehalt des Tanzes wirkungsvoll aufleben zu lassen. Wie im Pangchang- Gesang in der Tanzszene am Fuß des Paektu-Gebirges aus der Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“ könnte der Gesang so gestaltet sein, dass anfangs der Pangchang-Gesang ohne Text erklingt und allmählich zu einem großen Gesang kulminiert und so den unbeugsamen Geist unseres Volkes besingt, das beharrlich kämpft, indem es zu der massigen Gestalt des Paektu aufblickt. Möglich ist auch die Darstellungsform, dass man wie im Pangchang-Gesang in der fantastischen Tanzszene aus der Revolutionsoper „Das Blumenmädchen“ dem Schicksal der Hauptheldin und ihrem Gefühlsfluss folgt, anhand verschiedener Pangchang-Formen auf ihre Lebensbahn zurückblickt und den schönen Traum von der Zukunft veranschaulicht. Besonders in einer symbolisch dargestellten Tanzszene kann z. B. der Pangchang-Gesang ohne Text eine eigenartige fesselnde Wirkung haben und den Tanz mit Leben erfüllen.

Bei der Mischung von Tanz und Pangchang ist es außerdem wichtig, die emotionale Färbung des Tanzes zu betonen und den choreographischen Rhythmus weiter zur Wirkung zu bringen. Damit der Tanz emotionale Begeisterung erwecken kann, müsste eine schöne und sanfte Musik erklingen. Wenn das Pangchang im Einklang mit dem Tanz steht, betont

er nicht nur den Inhalt, sondern spielt auch die Rolle der musikalischen Begleitung und bringt den choreographischen Rhythmus lebendig zur Wirkung.

Ebenfalls muss das Pangchang mit dem Orchester harmonieren. In diesem Falle erzählt es Geschichten, die das Orchester nicht zu schildern vermag, und rollt dabei die Innenwelt der Figuren lebendig auf, verknüpft das Orchester und die Bühnenmusik miteinander und hat ferner die Funktion der szenischen Verbindung. Harmoniert das Pangchang mit dem Orchester, so ist es vielfältig zu gebrauchen, damit es der Klangweite und den Nuancen des Orchesters entspricht. Steht es in Einklang mit dem Orchester, das die Szenen miteinander verbindet, so ist zu erreichen, dass der Klang des Orchesters allmählich mit dem Klang des Pangchang wechselt und lange nachschwingt.

Auch bei der Verbindung von Pangchang mit anderen Gesängen dieser Art gilt es, vielfältige Methoden zu erforschen und anzuwenden.

Das Pangchang muss auch in Harmonie mit Bühnenmusik, Tanz und Orchester stets die ihm eigenen Nuancen herausheben. Das Pangchang mit Nuancen gemäß der dramatischen Situation und dem dramatischen Anlass vielfältig zu nutzen – eben darin liegt das Geheimnis dafür, der Rollengestaltung ein neues Gepräge zu geben und die Musik der Opernkunst noch reichhaltiger zu gestalten.

3) Rauscht das Orchester, so rauscht auch die Bühne

Das Orchester spielt in der Opernkunst eine wichtige Rolle dabei, den Gesang zur Wirkung zu bringen, dem Drama einen musikalischen Fluss zu geben und eine einheitliche Harmonie der Bühnengestaltung zu realisieren. Das A und O in der Opernkunst ist der Gesang. Ob der Gesang zur Wirkung kommt, hängt erheblich von der Rolle des Orchesters ab. Erst wenn das Orchester die grundlegende Melodie des Gesangs be-

lebt und ausdrucksstark untermauert, wird sich die musische Welt vertiefen. Selbst ein aussagekräftiger Gesang kann kaum zur Wirkung kommen, wenn das Orchester seiner Rolle nicht gerecht wird.

Das Orchester verbindet in der Opernkunst den Gesang der betreffenden Figuren, den Pangchang-Gesang und alle anderen Lieder als einen musikalischen Strom. Anderenfalls wird die Oper wie ein Sammelwerk von Liedern aussehen, wie schön diese auch sein mögen. In der Opernkunst ist das Orchester das einzige Mittel dazu, die Lieder als einen Strom miteinander zu verbinden und so die Konsequenz der Musik zu sichern. Das Orchester erklingt unablässig im gesamten Ablauf, verbindet dabei die Lieder miteinander, untermauert Sprache und Handlungen der Figuren, belegt im Einklang mit dem Tanz den Rhythmus, verknüpft die verschiedenen Szenen zu einem musikalischen Strom und realisiert die gestalterische Einheit.

Das Orchester in der Oper hat außerdem Soloeinsätze und betont dabei weiter den Charakter der betreffenden Figuren, entwickelt das Drama und erweitert die musische Welt der Opernkunst. Ob es gelingt, in einer Oper den Gesang zur Wirkung zu bringen, das Drama voranzubringen und die Bühne mit Leben und Begeisterung zu erfüllen, hängt davon ab, wie das Orchester eingesetzt wird. Die Schöpfer sollten sich über die Rolle des Orchesters in der Opernkunst im Klaren und darum bemüht sein, von unserem spezifischen Standpunkt aus ein Opernorchester in unserem Stil zu schaffen und weiterzuentwickeln

(1) Das Orchester muss den Strophenliedern entsprechen

Unser Opernorchester muss volksverbunden, national und modern sein.

Damit die Opernkunst zu einer Kunstgattung für das Volk werden kann, gilt es, auf das herkömmliche Orchester, schwer verständlich und unzugänglich, zu verzichten und ein neues Orchester für die Opernkunst

zu schaffen, das das Lebens- und Schönheitsgefühl des Volkes anspricht. Der richtige Weg dazu ist es, das Orchester auf der Grundlage der Strophenlieder zu entwickeln.

Die heutige Zeit der Musikentwicklung ist eine Zeit der strophischen Gliederung von Liedern. Die Menschen unserer Zeit verlangen Strophenlieder, die von den Volksmassen geschaffen und verfeinert wurden. Dieses Streben des Volkes nach der Musik als bloße Schlichtheit zu betrachten ist eine Denkweise der Ausbeuterklasse, die das Volk gering schätzt, und eine bürgerlich ästhetische Auffassung. Die Volksmassen sind fürwahr Schöpfer der wahrhaften Kunst und deren Nutznießer. Jene Künste, die beim Volk beliebt sind, sind am edelsten und echtsten. Wir müssen in der Opernkunst die Lieder strophisch gliedern und auf der Grundlage der Strophenlieder ein neues Opernorchester unseres Stils entwickeln.

Das bedeutet, dass das Orchester bei der Begleitung des Operngesangs ausgehend von den Melodien der Strophenlieder den Gesang zur Wirkung bringt und bei der Ausübung seiner eigenen Funktion den Melodien der Strophenlieder folgt, aber dabei diese mit verschiedenen Methoden variiert, ausdehnt und dadurch die sinfonische Verallgemeinerung verwirklicht.

Die Förderung des Opernorchesters auf der Grundlage von Strophenliedern darf jedoch nicht zum Versuch verleiten, die Melodien solcher Lieder unverändert wieder erscheinen zu lassen. Dass das Orchester Strophenlieder zur Grundlage nimmt, bedeutet keinesfalls, die Melodien der Strophenlieder unverändert wieder aufzunehmen. Melodien von Strophenliedern, die orchestral wieder erschienen sind, sind kein Opernorchester, sondern eher eine Begleitmusik.

Das neue Opernorchester hat sowohl bei der Schilderung von Themen und Gedanken der betreffenden Opernwerke sowie von Charakter und Leben der Figuren als auch bei der Realisierung der gestalterischen Einheit mit der Vokalmusik und bei der dramatischen Entwicklung gegenüber dem herkömmlichen Opernorchester unvergleichliche Überlegenheiten.

Das neue Opernorchester wirkt bei der direkten Begleitung der Bühnenmusik und des Pangehang-Gesangs darauf hin, dass der Sinn des Liedtextes und die Mentalität der Melodie durch das Orchester wirkungsvoll hervorgehoben werden, dass dadurch die Ausdruckskraft des Gesangs erhöht wird und der Charakter und das Leben der Figuren emotional tief greifend betont werden. Wenn das neue Opernorchester seine eigentliche Funktion ausübt, variiert und erweitert es mit vielfältigen Methoden die Melodie oder den Klang eines Strophenliedes und realisiert so die sinfonische Verallgemeinerung, sodass es mehr Publikumsympathie erobert als das frühere Orchester, das die Musik mit dem so genannten Leitmotiv oder mit einer unendlichen Melodie entwickelt, außerdem führt es auf einfache Weise in die dramatische Welt.

Das neue Opernorchester ist auch bei der Gewährleistung der musikalischen Konsequenz dem herkömmlichen Orchester überlegen. In der Opernkunst dürfen Orchester und Gesang nicht bruchstückweise abgeschnitten sein, und die Nuance des Orchesters darf sich nicht vom gesamten Genre der Musik loslösen. Eine Oper muss mit der Musik beginnen und mit ihr zu Ende gehen, sodass mitten in der Musik das Leben und das Drama aufgerollt werden. Der gesamte Gesang und das gesamte Orchester müssen einen Gegensatz zueinander und dabei auch eine Harmonie bilden sowie zu einem Genre vereinigt sein. Da in der neuen Opernkunst das Orchester nicht nur bei der Begleitung des Gesangs, sondern auch dabei, Sprache und Handlungen zu untermauern, die dramatische Situation zu beschreiben und mit dem Tanz zu harmonisieren, die Themamelodie zur Hauptsache nimmt und sich auf die davon abgeleiteten wichtigen Melodien stützt, kann es einfach den roten Faden der Musik sichern.

Das neue, auf den Strophenliedern beruhende Opernorchester ist das vortrefflichste Orchester, das die Gestaltung des Gesangs und die dramatische Beschreibung verstärkt und die musikalische Welt der Oper äußerst bereichert; es ist ferner das volksverbundene Orchester, das dem Publikum eine sehr vertraute musikalische Emotion vermittelt.

Die Schöpfer sollten von unserem festen eigenständigen Standpunkt

aus den Charakter und das Leben der Figuren eindrucksvoll schildern und das Opernorchester unseres Stils schaffen und entwickeln, das die Bühne rauschen lässt.

(2) Das Orchester muss rauschen

Rauscht das Orchester, so rauscht auch die Bühne. Das rauschende Orchester bedeutet, dass es durch seinen der jeweiligen Situation entsprechenden Klang die Innenwelt der Figuren und die szenische Atmosphäre lebendig zur Wirkung bringt, mit der Bühne die gleiche Luft atmet und dabei das Drama nachhaltig vorantreibt.

Damit das Orchester die Bühne zum Rauschen motivieren kann, muss es sowohl der Begleitfunktion als auch der musikdramatischen Funktion gerecht werden. Begleitet das Orchester den Gesang, so muss es ihn beleben. Falls es für sich allein erklingt, muss es den Gesang und den dramatischen Ablauf organisch miteinander verbinden und dabei nachhaltig das Drama vorantreiben.

Das Orchester muss wirksam den Gesang begleiten.

Die musikalische Begleitung ist eine Form des Instrumentariums, die mit Hilfe des orchestralen Klangs die Liedergestaltung wirkungsvoll aufleben lässt. Die effektvolle Begleitung ist von großer Bedeutung dafür, den Ideengehalt und den Kunstwert der Opern und das darstellerische Niveau des Gesangs zu erhöhen. Dieses Niveau hängt davon ab, wie die orchestrale Begleitung gestaltet wird. Die Begleitung muss der Belebung des Gesangs untergeordnet sein. Die Begleitung muss dem Gesang vorangehen und ihn mitreißen, damit von selbst Lieder erklingen, den Gesang gut untermauern und feinfühlig untermalen sowie auch nach dem Abschluss des Gesangs den Endeffekt sichern, damit ein Nachhall weiterschwingt.

Die Begleitung muss jedenfalls nach dem Prinzip erfolgen, dass die Grundmelodie des Gesangs hervortritt. Andernfalls wird die Begleitung den gedanklich-emotionalen Inhalt des Gesangs trüben und darüber hinaus das darstellerische Niveau herabdrücken. Die Begleitung muss die

Nuance der Grundmelodie des Gesangs beleben und so mitreißend sein, dass der Schauspieler vollen Herzens singt und die Zuhörer unwillkürlich von der musischen Welt hingerissen werden.

In der Opernkunst muss die orchestrale Begleitung den dramatischen Charakter der Lieder zum Tragen bringen. Da die Lieder in einer Oper zu bestimmten Anlässen der dramatischen Entwicklung gesungen werden, tragen sie alle einen dramatischen Charakter. Damit durch die Musikbegleitung der Charakter der Figuren belebt und die dramatische Situation geschildert werden kann, müsste der dramatische Charakter des Gesangs orchestral hervortreten. Das Lied auf der Vergnügungsstraße aus der Revolutionsoper „Das Blumenmädchen“, wo Kkotpun als „Diebin“ in Schimpf und Schande gerät, und das Lied bei der Überquerung des Flusses Namchon aus der Oper „Die wahre Tochter der Partei“ sind stark vom dramatischen Charakter geprägt. Bei der Begleitung solcher Lieder kann das Orchester kaum deren tiefen Sinn und dramatische Grundtendenz herausarbeiten, wenn es sie nur einfach begleitet und untermauert. Die Begleitung derartiger Lieder müsste über den Rahmen der Begleitung gewöhnlicher Lieder hinausgehen und den in diesen Liedern verkörperten ausgeprägten dramatischen Charakter deutlich beleben. Mit anderen Worten muss sie entsprechend dem Charakter und Genre der Lieder Wechselfälle und Nuancen geben. Erst dann ist es möglich, den gedanklichen Inhalt der Lieder stärker hervorzuheben, die Innenwelt der Figuren tief gehend zu schildern, die gefühlsbetonte Atmosphäre der Situation in aller Deutlichkeit zu untermalen und dadurch die Bühne noch ausgeprägter rauschen zu lassen.

Das Orchester muss seiner musikdramatischen Funktion gerecht werden. Das Opernorchester unterscheidet sich von der gewöhnlichen Begleitmusik darin, dass es an den notwendigen Stellen während der dramatischen Entwicklung allein erklingt, dabei den Charakter der Figuren betont und das Leben beschreibt und das Drama nachhaltig voranbringt. Ein Orchester, das der musikdramatischen Funktion nicht vollaufgerecht wird, kann nicht als Opernorchester bezeichnet werden.

Damit das Orchester dieser Funktion gerecht wird, muss man der

musischen Welt, der orchestralen Welt auf den Grund gehen. In der Opernkunst so vorzugehen bedeutet die Vertiefung der schöpferischen Forschung mit dem Ziel, die psychische Welt der handelnden Personen und die dramatische Grundtendenz, die Lieder oder Tänze kaum ausdrücken können, orchestral fein zu schildern. Das Orchester ist an und für sich eine Kunstgattung, die mit harmonischen Klängen diverser Musikinstrumente die Innenwelt des Menschen beschreibt. Das Orchester ist dazu fähig, mit Klängen verschiedener Musikinstrumente die Gedankenwelt des Menschen zu schildern, die kaum durch Sprache oder Schrift ausgedrückt werden kann. Es besitzt eine faszinierende Kraft, das Edle, Schöne, Romantische und Heroische im Menschenleben originell darzustellen. In der Opernkunst gilt es, diese Ausdruckskraft des Orchesters maximal zur Geltung zu bringen und so die Gedankenwelt der handelnden Personen tief greifend und fein zu schildern, damit das Orchester rauscht und die Bühne auch.

Damit das Orchester seiner musikdramatischen Funktion gerecht werden kann, ist es geboten, dass es folgerichtig mit der verbindenden Musik fertig wird. Dann ist es im Opernorchester möglich, vom Anfang bis zum Ende den musikalischen Ablauf und die Einheitlichkeit der Musikgestaltung zu gewährleisten, sodass auch Sänger ungezwungen singen.

In der verbindenden Musik kommt es darauf an, Lieder, die in jeweils unterschiedlichen Situationen gesungen werden, harmonisch zu einem musikalischen Ablauf zu verbinden. Da Lieder von Opern zu bestimmten Anlässen der dramatischen Entwicklung gesungen werden und dabei den dramatischen Fluss verbinden und sich auf die dramatische Entwicklung auswirken müssen, müssen sie dem Orchester helfen und es dazu motivieren, die Lieder zu einem Strom zu verbinden und auf die Dramaturgie aktiv einzuwirken. Damit diese Lieder miteinander verbunden sein und sich aktiv auf die dramatische Entwicklung auswirken können, müsste das orchestrale Arrangement sich von der musikalischen Bearbeitung gewöhnlicher Lieder unterscheiden. Hierbei ist es wichtig, mit der Erscheinung Schluss zu machen, dass man jedem Lied ein Vorspiel, Zwischenspiel und

Nachspiel beifügen will. Wenn diese Tendenz beibehalten wird, wird die Opernmusik die Form eines Liederbuches annehmen. Dann ist es fernerhin unmöglich, die Gefühle der Figuren ungekünstelt miteinander zu verbinden und den dramatischen Fluss fesselnd fortzuführen. Die verbindende Musik, die Lieder miteinander verknüpft und weiter aufrollt, muss jedenfalls entsprechend dem Charakter der betreffenden Lieder, der szenischen Situation und der Logik des Lebens und der dramatischen Entwicklung mit vielfältigen Methoden behandelt werden.

In der verbindenden Musik gilt es, den Spielraum der Bühne, auf der sich die Dialoge und Handlungen der Figuren abspielen, mit Musik zu füllen, tief in die Sphäre der Opernmusik einzudringen und dramatische Handlungen und die Musik organisch aufeinander abzustimmen. In der Opernkunst gibt es Dialoge, Handlungen und auch Tänze. All diese müssen sich mitten in der Musik abspielen. Erst wenn Dialog und Handlung sich im musikalischen Fluss abspielen, können Bewegungen von Figuren und ihre Gesichtsausdrücke lebendig und sinnvoll wirken. Wenn das Orchester ununterbrochen im Einsatz ist, können die Schauspieler im musikalischen Fluss ungezwungen ihre Rolle darstellen. Sonst kann in der Rollendarstellung der Spielraum zu lang oder zu kurz sein. Wenn aber die Musik eingesetzt ist, können die Schauspieler in Einklang mit ihr handeln und deshalb bei ihrer Rollendarstellung das Tempo aufrechterhalten und ihrer Rolle wirklichkeitsnah gerecht werden. In Szenen ohne Gesang, wo nur Handlungen und Worte aufgerollt werden, darf die verbindende Musik nicht nur äußerliche Handlungen und Ereignisse beschreiben, sondern muss das Schwergewicht eher darauf legen, die Innenwelt der Figuren zu schildern und die emotionale Atmosphäre der Situation zu beleben. Allein das Orchester, das im Strom der Gefühle erklingt, kann die musische Welt der Opernkunst umfassend und lebendig darstellen.

Damit die verbindende Musik im Einklang mit der Innenwelt der Figuren und mit der emotionalen Atmosphäre der Situation dargestellt werden kann, muss ein dementsprechender Anlass entstehen, damit die Gefühle der Figuren im orchestralen Klang ungekünstelt andauern,

kulminieren und einen langen Nachhall hinterlassen. Dadurch ist zu erreichen, dass auf neue Lieder und Szenen hingewiesen und eine Atmosphäre herbeigeführt wird, aus der neue Gestalten entstehen. Dann kann das Drama mitten im Strom der Gefühle lebhaft ablaufen und so die musische Welt unaufhörlich und in wachsendem Maße bereichern.

Damit das Orchester seiner musikdramatischen Funktion konsequent gerecht wird, muss ferner die szenisch jeweils nötige Musik niveauvoll gestaltet sein. In der Opernkunst ist eine Szene von großer Bedeutung. In jeder Szene einer Oper gibt es Lieder für die Bühnen, den Pango-Gesang, Handlungen und Dialoge der Figuren sowie auch Tänze. Die Hauptaufgabe des Orchesters besteht darin, all diese Darstellungselemente zu einem Ganzen zu vereinigen und sie mit einem musikalischen Fluss zu durchdringen. Eine orchestrale Szene ist fürwahr eine Stelle, in der das Orchester seine darstellerische Funktion voll aufzurufen und Geltung bringen und rauschen muss. Die Musik in einer orchestrale Szene muss das Schwergewicht darauf legen, Gedanken, Gefühle und die seelische Verfassung der handelnden Personen tief greifend zu schildern. In der szenischen Musik muss das Orchester nicht nur das Titellied und die Hauptlieder, sondern auch die davon abgeleiteten Melodien mit verschiedenartigen Methoden zur Wirkung bringen und dadurch einen sinfonischen Klang herbeiführen. Dazu muss man den strophischen Melodien kühn freien Spielraum lassen, sie je nach Notwendigkeit erweitern und ausdehnen, damit das Orchester ununterbrochen rauscht. Das darf jedoch nicht zu dem Versuch verleiten, Ereignisse und Handlungen äußerlich zu beschreiben und dabei nur viel Getöse hervorzubringen. Der Klang des Orchesters, der kaum die Innenwelt der handelnden Personen offenbaren kann, vermag keinen Gedankenfluss hervorzurufen, weil das Getöse nur Lärm machen und eine Leere verursachen würde. Das Orchester muss auch beim Untermauern von Ereignissen oder Handlungen die Gedankenwelt der handelnden Personen, die völlig auszudrücken allein Handlungen und Dialoge kaum fähig sind, emotional schildern. Erst wenn das Orchester im Einklang mit dem Drama und der Situation

erklingt, die psychische Welt der handelnden Personen schwungvoll darstellt und dabei rauscht, kann es mit großer Anziehungskraft nachhaltig auf die Darstellung der dramatischen Gestalten einwirken.

Damit das Orchester die Bühne zum Rauschen bringen kann, muss die musikalische Begleitung des Tanzes eindrucksvoll sein. Wie der Tanz wirksam wird, wenn die Musik untermalend ist, wird auch der Tanz rauschen, wenn das Orchester rauscht. In der Tanzmusik ist es ausschlaggebend, dass der choreographische Rhythmus wirkungsvoll auflebt. Dann rauscht der Tanz. Erst wenn der choreographische Rhythmus und der Takt übereinstimmen, entsteht eine schöne choreographische Gestaltung. In der Tanzmusik kommt es darauf an, die motivische Musik, die den Beginn des Tanzes einleitet, und die Zwischenmusik, welche die Absätze einleitet, zweckmäßig zu behandeln. Nichts in der Choreographie macht einen unnatürlicheren Eindruck, als dass das Motiv für den Beginn der rhythmischen Bewegung und der Anlass für die Musik nicht miteinander übereinstimmen. Stimmen Rhythmus und Musik überein, so wirkt der Tanz harmonisch. Erst wenn die Musik deutlich einen Anlass für den Tanz herbeiführt, kann der Tänzer sicher handeln. Parallel dazu gilt es in der Tanzmusik, eindeutige choreographische Absätze festzulegen. Da beim Tanzen sich im rhythmischen Ablauf das Auf und Ab klar abzeichnen muss, sollte das Orchester untermauern, dass dieses choreographische Auf und Ab mitten im musikalischen Fluss deutliche Absätze bildet und natürlich erreicht wird.

(3) Nationale und europäische Musikinstrumente müssen miteinander kombiniert sein

Bei der Verstärkung der Rolle des Opernorchesters hat die Besetzung der Musikinstrumente große Bedeutung.

In der herkömmlichen Opernkunst hing die Frage der Orchestrierung hauptsächlich damit zusammen, wie viel Arten von europäischen Blasinstrumenten im Orchester zu besetzen sind. Die Frage danach, aus wie

viel Instrumentengruppen ein Orchester in der Opernkunst bestehen muss, ist bei der Erhöhung der orchestralen Rolle in der Tat wichtig. Von der Entwicklung unserer Opernkunst aus betrachtet, ist es einseitig, die Besetzung der Musikinstrumente einfach nur darauf zu beschränken, ob ein oder zwei Arten von Blasinstrumenten eingesetzt werden sollen. In unserem Land, wo es die traditionellen nationalen Musikinstrumente und die europäischen gibt, darf die Frage der Orchestrierung nicht einfach rein zahlenmäßig betrachtet werden. Es zeigt einen Mangel an eigenen Standpunkten, die traditionellen nationalen Musikinstrumente beiseite zu setzen und nur darüber zu diskutieren, wie viel Arten von europäischen Instrumenten man einsetzen will.

Um das Opernorchester wahrhaft als Orchester unserer Prägung zu fördern, müssten jedenfalls nationale und europäische Instrumente zweckentsprechend gemischt sein. Jedes Land und jede Nation besitzt ihre Musik und ihre Instrumente und zugleich Musik und Instrumente, die im Laufe der Zeit von anderen Orten eingeführt worden sind. Bei uns gibt es eine hervorragende nationale Musik und nationale Instrumente, die sich im Lauf der Jahrtausende entwickelten. Bei uns entfaltete sich schon früher die Nationalkultur, sodass sich bereits im Mittelalter die Musikkunst entwickelte, indem mit vielen nationalen Instrumenten die Musik in vielfältigen Formen ausgezeichnet vorgetragen wurde. Die entwickelte Musik unseres Landes übte auch einen erheblichen Einfluss auf die musikalische Entwicklung anderer Länder aus. Seit Ende des vorigen Jahrhunderts, als ein reger Austausch zwischen dem Osten und dem Westen stattfand, wurden in unser Land die europäische Musik und entsprechende Instrumente eingeführt, was das musikalische Leben unseres Volkes beeinflusste. Seit damals existiert bei uns neben der nationalen Musik auch die europäische. Das ist eine unvermeidbare Erscheinung, die durch den Prozess des weltweiten Austausches von nationaler Kultur und Kunst bewirkt wird. Beim Aufbau einer neuen sozialistischen nationalen Kultur und Kunst darf diese Erscheinung, die im Verlauf der Geschichte entstand, nicht ignoriert werden. Es kommt darauf an, auf welchem

Standpunkt man die Tendenz der Mischung von nationaler Kultur mit der anderer Länder betrachtet und in welcher Richtung und nach welchem Prinzip die nationale Kultur zu entwickeln ist. Auch im Verhalten zur nationalen und europäischen Musik, zu den nationalen und europäischen Musikinstrumenten sollte man auf jeden Fall unseren spezifischen Standpunkt vertreten, unser Volk in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu stellen. Unzulässig ist sowohl der nationale Nihilismus, der sich darin äußert, die nationale Musik und die nationalen Instrumente für unbedeutend zu halten und nur die europäische Musik und die entsprechenden Instrumente anzuerkennen, als auch der nationale Chauvinismus, der darin besteht, im Gegensatz dazu unter Berufung auf die Förderung der nationalen Musik die Musik und Instrumente aus Europa bedenkenlos abzulehnen.

Für die Weiterentwicklung unserer eigenen Musikkunst muss das Prinzip eingehalten werden, wonach man die nationale Musik und die entsprechenden Instrumente vorrangig fördert und dabei die Musik und Instrumente aus Europa unterordnet. Losgelöst von diesem Prinzip ist es unmöglich, unsere Musik folgerichtig zu fördern.

Um der nationalen Musik die europäische unterzuordnen und das Übergewicht der nationalen Instrumente über die europäischen zu sichern, gilt es, die nationale Musik wertzuschätzen und die nationalen Instrumente entsprechend dem modernen Schönheitsgefühl zu verbessern und zu vervollständigen. Die Geringschätzung der nationalen Musik und Instrumente, wobei man nur die Musik und Instrumente aus Europa für modern und vortrefflich hält, blockiert die Weiterentwicklung des Eigenen. Unsere nationalen Instrumente zeichnen sich durch reine und schöne Klangfarben und durch eine überaus reiche Ausdruckskraft aus, wobei allerdings manche einen Mangel an Lautstärke und an Reinheit des Klangs aufweisen. Im Bereich der Musikkunst ist es geboten, die den nationalen Instrumenten eigenen Besonderheiten und deren Vorzüge nachhaltig zur Geltung zu bringen und die Unzulänglichkeiten zu beheben. Andernfalls ist es ausgeschlossen, die nationale Musik entsprechend

dem modernen Schönheitsgefühl weiterzuentwickeln. Unsere nationalen Instrumente sind zu verbessern, damit sie jede musikalische Stilrichtung bestens darstellen können. Die moderne Orchestrierung anhand verbesserter nationaler Musikinstrumente ist ein wichtiger Weg dazu, die europäische Musik der koreanischen Musik unterzuordnen und das Übergewicht der nationalen Instrumente über die europäischen zu gewährleisten.

In unserem Land sind heute moderne Orchesterensembles in unserem Stil geschaffen worden, die das vielfältige Leben des Volkes und seine reichhaltige Geisteswelt hervorragend darstellen und Opernmusik jeglicher Thematik befriedigend spielen können. Unser Orchester weist in puncto Umfang, Klangfarbe und Spielweise Merkmale auf, die jedes andere Orchester in den Schatten stellen. Es wurde zu einem modernen Orchester in unserem Stil, das europäische Instrumente durchaus in sich aufnehmen kann. Die Erfahrung zeigt, dass die Aufgabe, europäische Instrumente der nationalen Musik unterzuordnen, erfolgreich erfüllt werden kann, wenn die nationalen Instrumente verbessert und dadurch deren Merkmale allseitig zur Wirkung gebracht werden.

Die europäischen Instrumente sind richtig zu nutzen, damit sie zur koreanischen Musik passen. Erst dann können sie zu Instrumenten werden, die die Gemütsstimmung unseres Volkes ausdrücken können, und dazu beitragen, sein Leben zu besingen. Die europäischen Instrumente der koreanischen Musik unterzuordnen – das ist ein Prinzip des Aufbaus der nationalen Musik und entspricht auch dem Streben unseres Volkes.

Wenn es gelingt, die koreanische Musik mit europäischen Instrumenten zu spielen, gibt es keine Probleme. Es ist allerdings möglich und selbstverständlich, dass unsere Spieler mit europäischen Instrumenten weltweit bekannte Musikwerke aus Europa vortragen. Wenn die Musiker die europäischen Instrumente beherrschen und sich in der Musik Europas auskennen, können sie sich künstlerische Meisterschaft aneignen und die koreanische Musik noch schneller weiterentwickeln. Das Sinfonieorchester war einst beim Volk deshalb nicht beliebt, weil es mit europäischen Instrumenten kaum koreanische Musik, sondern vielmehr europäische

Musik vortrug. Daher sorgte ich dafür, dass das Sinfonieorchester besser organisiert wurde und es Volkslieder und musikalische Meisterwerke Koreas, die unserem Volk weit bekannt sind, entsprechend seinen Gefühlen und seinem Geschmack darbot. Seit dieser Zeit ist unser Sinfonieorchester beim Volk beliebt. Das zeugt davon: Wenn mit Hilfe europäischer Instrumente die Musikstücke, die unserem Volk gefallen, vorgetragen werden, können sie bei ihm beliebt sein, und diese Instrumente können zur Förderung der koreanischen Musik beitragen. Die Schöpfer sollten die positiven Seiten der erwähnten Instrumente wirkungsvoll einsetzen, statt sie unter Berufung auf die Wahrung des nationalen Charakters abzulehnen.

Damit die Instrumente europäischer Herkunft der koreanischen Musik untergeordnet werden und zur Entwicklung unserer Musik beitragen, sind die nationalen und europäischen Instrumente gut miteinander zu kombinieren. Das muss nach dem Prinzip geschehen, von den Merkmalen der europäischen Instrumente jene, die das Gefühl unseres Volkes ansprechen, wirkungsvoll aufleben zu lassen und auf diejenigen zu verzichten, wo das nicht der Fall ist. So muss ein neues Orchester entstehen. Die Schaffung eines neuen kombinierten Orchesters von unserem Stil ist ein dringliches Erfordernis bei der richtigen Verwirklichung von Volksverbundenheit und von nationalen Merkmalen und bei der Erhöhung von Ideengehalt und Kunstwert der Musikkunst. Die heutige Realität verlangt von uns, auf allen Gebieten des Kunstschaffens immer neue Darstellungsmittel und Ausdrucksformen zu erschließen. Diese Mittel und Formen in der Kunst verändern und entwickeln sich ständig mit dem Wandel der Zeit und mit der Entwicklung des Lebens. Auch in der Musik müssen die nationalen und europäischen Instrumente gut miteinander kombiniert sein, damit sie das Leben in größerer Breite und Tiefe besingen und nachhaltig die Schatzkammer der Menschheitskultur bereichern können.

Früher wurde einmal ein Orchester mit anmutiger und sanfter Klangfarbe geschaffen, indem ein Orchester der europäischen Musik und ein nationales Blasorchester, bestehend aus Bambusinstrumenten, miteinander kombiniert wurden. Der Einsatz von solchen Blasinstrumenten, die

anmutige und melancholische Klänge hervorbringen, und von nationalen Instrumenten mit heiterer Stimmung wie Saenap (eine Holzflöte mit Messingtrichter) machte es möglich, dass das Orchester die nationalen Nuancen hervortreten ließ und weit angenehmer zu hören war. Es entstand auch ein Orchester durch die Kombination vom nationalen Orchester mit speziellen europäischen Instrumenten. Folglich wurde das nationale Orchester zu einem Orchester mit klaren nationalen Nuancen und mit modernem Geschmack. All diese waren freilich teilweise gemischte Orchester. Allein mit einem solchen Orchester war es kaum möglich, die Richtlinie der Partei für die Schaffung eines kombinierten Orchesters unseres Stils durchzusetzen. So wirkte ich während der Revolution in der Opernkunst darauf hin, dass ein Orchester durch die allumfassende Kombination von nationalen und europäischen Instrumenten geschaffen wurde. Das im Prozess des Operschaffens im Stil von „Ein Meer von Blut“ geborene Orchester mit dieser Kombination ist ein originelles Orchester in unserem Stil, in dem unbeirrt das Übergewicht der nationalen Instrumente gewährleistet und die nationale und europäische Instrumentengruppe miteinander kombiniert sind. Wir haben durch die Schaffung eines solchen Orchesters die Frage der Wechselbeziehung zwischen den nationalen und europäischen Instrumenten, die lange ungelöst war, hervorragend geregelt, und unser Orchester wurde zu einem neuen nationalen, volksverbundenen und modernen Orchester mit einzigartiger Klangfarbe und reicher Klangstärke, was in früheren Orchestern seinesgleichen sucht. Die Schaffung eines solchen Orchesters ist eine wichtige Errungenschaft im Prozess der Revolution in der Opernkunst.

Die folgerichtige Kombination von nationalen und europäischen Instrumenten setzt voraus, dass die Instrumentation auf unsere Art und Weise erfolgt.

In der neuen Orchestrierung bei kombinierten Instrumenten ist das Prinzip einzuhalten, gemäß der Eigenart unserer schönen und sanften Lieder unser nationales Saiteninstrument Haegum, das einen reinen und weichen Klang hervorbringt, und die Blasinstrumente aus Bambus ziel-

gerecht mit europäischen Instrumenten, die mit unseren nationalen Melodien gut harmonieren, zu kombinieren und zu gebrauchen. Hierbei ist insbesondere zu erreichen, dass die Eigenart unserer Blasinstrumente aus Bambus deutlich herausgehoben wird. Der Maßstab bei der Instrumentation des Opernorchesters ist es, die nationalen Nuancen der Musik zu beleben und dementsprechend nationale und europäische Instrumente miteinander zu kombinieren. Freilich könnte es Fälle geben, in denen der Einsatz von nationalen oder europäischen Instrumenten flexibel gehandhabt wird.

Damit im Orchester die Oberhand der nationalen Instrumente gesichert bleibt, müssten diese bei der Darbietung die führende Rolle spielen. Andernfalls haben sie nicht diese Bedeutung, auch wenn sie zahlenmäßig dominieren. Damit nationale Instrumente die führende Rolle spielen können, müssen sie in wichtigen tonalen Bereichen aufgestellt sein und die wichtigsten Melodien übernehmen. Es ist jedoch unmöglich, dass nationale Instrumente in allen Fällen solche Melodien übernehmen. Es kann auch Fälle geben, in denen europäische Instrumente diese Melodien spielen müssen. Selbst in solchen Fällen müssten im gesamten Klang des Orchesters die nationalen Nuancen hervortreten und einzigartige Musik aus der Mischung von nationalen und europäischen Instrumenten erklingen. Wenn bei solchen Kombinationen nur Töne europäischer Instrumente oder umgekehrt nur Töne nationaler Instrumente zu hören sind, ist die Orchestrierung mit gemischten Instrumenten bedeutungslos. Da das Ziel der allumfassenden Mischung von nationalen und europäischen Instrumenten schließlich darin besteht, die Vorzüge solcher Instrumente zur Geltung zu bringen und dadurch ein neues Orchester, das dem Schönheitsgefühl der Menschen unserer Zeit entspricht, zu schaffen und zu fördern, müssen diese Instrumente je nach dem Inhalt der betreffenden Werke richtig besetzt und gespielt werden.

Um im neuen Orchester die nationalen Merkmale zum Ausdruck zu bringen, ist die besondere Spielweise der nationalen Instrumente zu bewahren. Auch wenn nationale und europäische Instrumente harmonisch

miteinander kombiniert sind, bleiben große Erfolge aus, wenn man in alter Weise spielt. Es gilt also, auf die überholte Spielweise in nationalem Orchester zu verzichten, die neue Spielweise zu vervollkommen und zugleich auch die Spielweise der europäischen Musikinstrumente auf unsere Art und Weise weiterzuentwickeln. Auf diesem Weg ist zu erreichen, dass das neue volksverbundene Orchester aus kombinierten Instrumenten in unserem Stil allseitig aufblüht und sich weiterentwickelt.

(4) Das Geheimnis besteht im Arrangement

Damit in der Opernkunst Lieder und Orchester zur Wirkung kommen, muss das Arrangement genau sein.

Unter dem Arrangement ist zu verstehen, den Gesang der Originalfassung mehrstimmig zu machen, zu erweitern und zu verändern sowie die instrumentale Zusammensetzung umzuarbeiten. Das Arrangement ist eine schöpferische Arbeit, die den gedanklichen Inhalt und die emotionale Färbung der Originalfassung umfassend und tief greifend zur Geltung bringt.

Erst wenn das Arrangement gut ist, ist es möglich, die melodischen Merkmale und die emotionalen Nuancen der Lieder und des Orchesters in großer Breite und Tiefe zur Wirkung zu bringen, die darstellerische Harmonie zu realisieren und die Bühne durch gelungenes Spiel mit üppigen musikalischen Klängen rauschen zu lassen.

Gutes Arrangement in der Musik ist nicht weniger wichtig als die Suche nach neuen und einzigartigen Melodien. Die Komponisten sollten diese Angelegenheit als eine wichtige schöpferische Arbeit betrachten und ihre Kraft dafür einsetzen.

Beim Arrangement der Opernmusik muss vor allem die Erarbeitung der Komposition richtig sein.

Das Arrangement der Opernmusik ist eine schöpferische Arbeit, in der es darum geht, unterschiedliche Lieder und das Orchester originell zur Wirkung zu bringen, dabei Kontrast und Harmonie zu erreichen, die

Opernmusik insgesamt als ein Genre zu vereinheitlichen und somit Thematik und Ideen des betreffenden Werkes emotional noch mehr zu betonen. Das Arrangement der Opernmusik kann im Unterschied zur Bearbeitung gewöhnlicher Lieder erst dann vollendet sein, wenn es einen komplizierten Prozess durchgemacht hat. Hierbei sind viele Probleme zu lösen, darunter die Frage, wie alle Lieder und Orchester vom Vorspiel bis zum Finale umzuarbeiten sind, die Frage, wie unterschiedliche Lieder und Orchester als ein Genre vereinheitlicht werden können, und die Frage, wie die Instrumentation und Darbietung erfolgen müssen. Solche Probleme beim Arrangement der Opernmusik lassen sich erst dann befriedigend lösen, wenn die Komponisten die betreffenden Werke gründlich verstanden und auf dieser Grundlage genau die gesamte musikalische Komposition erarbeitet haben. Die Komposition beim Arrangement gleicht einem Bauplan in der Architektur. Damit ein Komponist ein einwandfreies Arrangement der Opernmusik gewährleisten kann, muss er eine entsprechende Komposition ausarbeiten, ebenso wie ein Architekt ein genaues Projekt ausarbeiten muss, um ein herausragendes Bauwerk zu errichten. Beim Arrangement der Opernmusik sind kaum gute Ergebnisse zu erwarten, wenn man sich ohne einen Plan für die originelle Komposition, die den Charakteristika des betreffenden Werkes und dem Charakter der Musik entspricht, lediglich an die Darstellung einzelner Lieder und irgendeiner Szene klammert. Die Komponisten sollten sich beim Arrangement der Opernmusik im Klaren über die Bedeutung der Komposition sein und der Erarbeitung der Komposition unbeirrbar den Vorrang einräumen.

Das Arrangement der Opernmusik muss leicht verständlich, angenehm zu hören sein und dem nationalen Geschmack entsprechen. Die Verkörperung der Popularität und der nationalen Merkmale beim musikalischen Arrangement ist ein wichtiges Prinzip dieser Arbeit.

Um dieser Anforderung nachkommen zu können, muss die Harmonie gut gesichert sein. Die musikalischen Meisterwerke, die einen tiefen Sinn haben und edle Gefühle enthalten, erzielen beim Publikum eine er-

greifende Wirkung, wobei jedoch die Melodien allein nicht vollauf solchen Sinn und solche Gefühle zum Ausdruck bringen können. Die Breite und Tiefe der Melodie und deren feine emotionale Nuancen sowie deren tiefer Sinn können erst durch das Arrangement zur Geltung kommen. Erst wenn Klänge in verschiedenen Intervallen durch das Arrangement harmonisch miteinander übereinstimmen, wird sich deren Sinn vertiefen und deren emotionale Nuance noch besser zur Wirkung kommen.

Beim Arrangement ist die Harmonie so zu sichern, dass möglichst viele harmonisch gemischte Akkorde gebraucht werden und sie dabei nicht eintönig, sondern interessant erklingen. Das bedeutet aber nicht, dass keine zusammengesetzten Akkorde oder Dissonanzen gebraucht werden dürfen. Von diesen muss man an den nötigen Stellen Gebrauch machen, um der Melodie Schwung und Tiefe zu verleihen. Es kommt darauf an, dass solche Klänge effektiv dafür eingesetzt werden, den tiefen Sinn strophisch gestalteter Melodien zur Wirkung zu bringen und den nationalen Geschmack zu betonen.

Beim Arrangement gilt es, zweckmäßig mit kontrapunktischen Melodien und Modulationen zu arbeiten. Da solche Melodien und Modulationen dafür erforderlich sind, die grundlegende Melodie durch vielfältige musikalische Klänge herauszuheben, müssten sie dementsprechend wirkungsvoll eingesetzt werden. Lässt man beim Arrangement diese Anforderung außer Acht und fügt häufig kontrapunktische Melodien ein oder nimmt Modulation vor, so wird dies den glatten Fluss der grundlegenden Melodie stören und auf Kosten des nationalen Geschmacks gehen. Unserem Stil fremd ist es insbesondere, die Herausarbeitung einer entgegengesetzten Linie vorschützend, unnötigerweise kontrapunktische Melodien einzusetzen oder unter Berufung auf den dramatischen Charakter im letzten Teil des Gesangs die Stimme zu erheben oder in die Länge zu ziehen. Unsere Kunst muss den Geschmack und das Gefühl unseres Volkes ansprechen und dafür mit aller Konsequenz die Volksverbundenheit verkörpern. Eine davon losgelöste künstlerische Aussage ist unbrauchbar. Die Komponisten sollten auch im Falle des Einsatzes eines

Akkords oder einer kontrapunktischen Melodie oder auch bei Modulationen unbeirrt den volksverbundenen Standpunkt vertreten und darum bemüht sein, dass all diese Arbeit jedem verständlich ist und von jedermann akzeptabel wird.

Das Arrangement muss originell und einmalig sein. In der Opernkunst muss die Bearbeitung jedes Liedes einmalig sein, damit dessen Nuancen hervortreten und auch die Darstellung einzigartig ist.

Eine neuartige und originelle Musikgestaltung beim Arrangement setzt voraus, dass der betreffende Komponist die richtige Haltung zum Arrangement einnimmt und sich voller Begeisterung schöpferisch in seine Gedanken vertieft. Ohne Meditation und Begeisterung sind beim Arrangement keine guten Ergebnisse zu erwarten. Die Komponisten müssen sich stets hohe Ziele setzen und mit Tatkraft die Arbeit durchforschen. Erst wenn das Herz von Meditation, Durchforschen und flammend-schöpferischer Begeisterung durchdrungen ist, kann eine neuartige und originell bearbeitete Musikgestaltung entstehen.

Dazu müssten die Komponisten einen unerschütterlichen Standpunkt vertreten und kühn sein. Ihnen wird die musikalische Bearbeitung nicht gelingen, wenn ihnen eine eigene originelle Interpretation der Originalfassung und eine kühne schöpferische Konzeption für eine originelle Darstellung fehlen. Beim Durchforschen und bei der Erschließung neuer bearbeiteter Musikgestaltungen kann es auch Misserfolge geben. Wer aus Furcht davor passiv Musikstücke arrangiert, ist nicht imstande, ein Werk zu schaffen, das großes Aufsehen erregt, auch wenn er zeitlebens damit befasst sein mag. Die Komponisten sollten über die Angst vor Misserfolgen erhaben sein und ständig kühn neue Gestalten darstellen.

Beim Arrangement die Originalität wirksam werden zu lassen – das darf nicht dazu verleiten, den Inhalt der Originalfassung und das Genre der Opernmusik zu ignorieren. Die Bearbeitung der Opernmusik ist dafür erforderlich, den gedanklichen Inhalt der Originalfassung und deren emotionale Nuancen herauszuheben und die Beschaffenheit des Gesangs und des Orchesters zu vereinheitlichen. Demnach ist großes

Augenmerk darauf zu richten, die Nuancen der einzelnen Lieder zu beleben und dabei die Form der gesamten Opernmusik einheitlich zu gestalten. Allein Komponisten, die eine neue Einstellung zur Originalfassung haben und beim Arrangement ständig eine neue musische Welt erschließen, können Meister beim Arrangement werden.

Will ein Komponist erfolgreich arrangieren, so müsste er eine hohe Diktion besitzen. Da die musikalische Bearbeitung ein erneutes Schaffen ist, bei dem man den Melodien der Originalfassung einen reichen Sinn und weitere Nuancen verleiht, müssen die Komponisten beim Arrangement verstehen, die Diktion vorzuführen. Wenn man auf ein leicht verständliches Arrangement bedacht ist und allzu einfach arrangiert, wird die Musik zu monoton und die Wirkung herabgesetzt. Wenn die Vorführung der Diktion ein verzwicktes Arrangement verursacht, ist es unmöglich, eine dem Geschmack und Gemüt unserer Bürger entsprechende Musik zu gestalten. Die Komponisten sollten es verstehen, alle bisherigen progressiven und vorzüglichen musikalischen Darstellungsmethoden umfassend und eindrucksvoll aufleben zu lassen und Musikstücke auf neue Art und Weise zu arrangieren, damit sie das Gemüt und die Mentalität der Menschen unserer Zeit ansprechen.

4) Mit dem Gesang den Menschen und sein Leben darstellen

Die wirklichkeitsnahe Darstellung des Menschen und seines Lebens in der Opernkunst erfordert einwandfreie Organisation des Musikdramas.

Dazu gehört die Methode der dramatischen Darstellung des Menschen und seines Lebens anhand verschiedener Musikformen und entsprechender Mittel. Mit anderen Worten bedeutet das die Methode der dramatischen Darstellung mit dem Gesang und Orchester.

Die Opernkunst ist die größte Form der Musikkunst, die aus Gesängen vielfältiger Formen und dem Orchester besteht. Ein Opernstück schließt

allein Dutzende Gesänge, die von Figuren selbst und als Pangchang dargeboten werden, und vielfältige orchestrale Melodien ein. Es wird jedoch, wie zahlreich die Lieder und wie vielfältig die orchestralen Melodien auch sein mögen, ohne Bedeutung bleiben, wenn all diese nicht derart aufeinander abgestimmt sind, dass die Thematik und Ideen des Opernstückes veranschaulicht und Charakter und Leben der handelnden Personen dargestellt werden. Lieder und Orchester eines Opernstücks sind erst dann ein aussagekräftiges Darstellungsmittel, wenn sie gemäß dem dramatischen Anspruch und der darstellerischen Logik an der rechten Stelle eingesetzt werden und einen natürlichen Fluss des Gefühls und der Gemütsstimmung bilden. Ob die Darstellung hervorragender dramatischer Gestalten durch die Harmonie zwischen Liedern und Orchester gelingt, hängt voll und ganz von der Organisation des Musikdramas ab.

(1) Die Oper muss ein Titellied haben

Bei der Organisation des Musikdramas in der Opernkunst kommt es darauf an, mit Hilfe von Gesang und Orchester die handelnden Personen zu charakterisieren, was erst dann realisierbar ist, wenn deren Gedanken- und Gefühlswelt tief greifend geschildert wird. Die Opernkunst ist durchaus imstande, durch Musik, Tanz, bildende Kunst und durch die schauspielerische Darstellung die menschliche Gedanken- und Gefühlswelt räumlich darzustellen. Es handelt sich darum, die darstellerischen Möglichkeiten der Opernkunst zur Wirkung zu bringen und den Charakter der handelnden Personen lebensnah darzustellen.

Ausschlaggebend ist bei der Charakterisierung der Figuren mit Hilfe von Gesang und Orchester die Darstellung des Haupthelden, einer Figur, die konzentriert den Kerngedanken, die Thematik und Idee des betreffenden Werkes verkörpert und mitten in der Handlung das Drama aufrollt. In einem Literatur- oder Kunstwerk vertieft sich erst dann dessen darstellerische Welt, und es wird ideologisch und künstlerisch niveauvoll sein, wenn der Hauptheld eindrucksvoll wirkt.

Bei der Organisierung des Musikdramas eines Opernstücks ist das Prinzip einzuhalten, wonach Gesang und Orchester sich darauf konzentrieren, den Haupthelden herauszuheben. Da alle Lieder in der Oper jeweils einen eigenen Anteil an der gesamten Darstellung haben, sind ihr Inhalt und ihre emotionale Nuance zwar unterschiedlich, aber sie müssen der Verwirklichung des Kerngedankens im betreffenden Werk untergeordnet sein und zur charakterlichen Darstellung des Haupthelden beitragen.

Bei der musikalischen Charaktergestaltung des Haupthelden in den Opern nimmt das Titellied eine gewichtige Position ein. Das Titellied ist ein Lied, das die Hauptrolle dabei spielt, die Thematik und die Gedanken der Oper zu erhellen, den Charakter des Haupthelden herauszuarbeiten, das Drama zu entwickeln und das Genre zu vereinheitlichen. Mit anderen Worten ist es ein Lied, das die Opernmusik repräsentiert. Zur Oper gehören viele Lieder, aber nicht alle sind für die Darstellung des Kerngedankens der Oper von Bedeutung. Manche davon betonen das Zeitbild, während etliche die szenische Situation erläutern und die anderen die Naturschönheiten oder auch die Wandlung der Jahreszeiten darstellen. Unter solchen Liedern ist das Titellied jenes, das den Kerngedanken der Oper und das charakteristische Merkmal des Haupthelden am deutlichsten verkörpert und bei der dramatischen Entwicklung die Hauptrolle spielt.

Das Titellied muss aus einem einwandfreien Text und einer guten Melodie bestehen. Im besagten Text müssen die Thematik des Werkes und die Gedanken und Gefühle des Haupthelden tiefgründig in bündiger Dichtersprache gestaltet sein, und auch die Melodie muss neuartig und verfeinert sein und den tiefen Sinn des Textes enthalten. Text und Melodie des Titelliedes müssen philosophisch tiefsinniger, schöner und vollendeter sein als gewöhnliche Lieder. Die Themamelodie muss dazu fähig sein, bei jedem wichtigen Anlass der Oper die dramatischen Szenen miteinander zu verbinden und zu steigern. Nur eine solche Melodie vermag den geistig-moralischen Wesenszug des Helden und dessen Charakter lebensnah darzustellen und vollauf der führenden Rolle bei

der Organisierung des Musikdramas gerecht zu werden.

In der Oper muss es auch Hauptlieder geben. Hier ist es allein mit dem Titellied kaum möglich, den Charakter des Haupthelden allseitig und gründlich darzustellen. In einer Oper muss parallel zum Titellied ein solches Lied existieren. Das Lied als Grundton ist ein Lied, das bei der Aufrollung der Handlungslinie der Figuren und Geschehnisse in der Oper eine wichtige, der Rolle des Titelliedes nicht nachstehende Rolle spielt und dabei dazu beiträgt, den Charakter des Haupthelden und der anderen wichtigen Figuren sowie die Thematik und die Gedanken zu schildern. In den Opern sind die Handlungslinie der Figuren und Geschehnisse mit dem Haupthelden als Mittelpunkt in gefächerter Breite miteinander verflochten. Im Prozess der Entwicklung solcher Geschehnisse wird die geistige Welt des Haupthelden und der anderen Figuren schlüssig dargelegt, das Drama vertieft und der Hauptgedanke klar. Die Hauptlieder tragen dazu bei, jeweils die viel gefächerte Handlungslinie der Figuren und Geschehnisse auf sich zu nehmen, diese als einen Fluss aufzurollen und dabei den Charakter des Haupthelden und der anderen wichtigen Figuren sowie den Hauptgedanken klar zu machen. Das Gesangsstück „Ul Nam, weine nicht!“ aus der Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“ beginnt, sobald der Vorhang aufgeht, und erklingt wiederholt bis zur Szene, in der Ul Nam von einem feindlichen Schuss getroffen wird und fällt, entwickelt dabei konsequent die Handlungslinie der Mutter und ihres Sohnes, die von einem heißen Gefühl ergriffen sind. Das Lied erklärt tiefgründig den Prozess der Herausbildung der revolutionären Weltanschauung der Hauptheldin. Das Lied „Wenn die Frauen alle ihre Kräfte vereinen“ beginnt in der Szene, wo die Mutter, die Hauptheldin, erstmalig von der revolutionären Organisation einen Auftrag erhält und in eine Festungsstadt geht, und wiederholt sich in der Szene, in der man der Partisanenarmee Hilfsgüter liefert, und in der Szene, in der die Angehörigen der Frauengesellschaft in einer Bergarbeitersiedlung zusammenkommen; es veranschaulicht dabei den Prozess der charakterlichen Entwicklung der Mutter, die die Revolution begriff, und betont nachhal-

tig den Gedanken über die Geschlossenheit. Ein Lied als Grundton wird also, wie gesehen, im Handlungsablauf des Haupthelden und der anderen wichtigen Figuren und während der dramatischen Hauptereignisse gesungen, wobei es Thematik und Gedanken der Oper vertieft, den Charakter des Haupthelden und der anderen wichtigen Figuren vielseitig heraushebt und die dramatische Entwicklung nachhaltig voranbringt. Wenn das Titellied als Herzstück einer Oper bezeichnet wird, könnte das Lied als Grundton für das zweite und dritte Titellied gehalten werden, das das Herzstück untermauert und so die Rolle einer Stütze spielt. Demnach muss ein solches Lied einwandfrei komponiert und wirkungsvoll eingesetzt werden, damit der Hauptheld und die anderen Figuren charakterisiert werden können.

Bei der Charakterisierung des Haupthelden ist es wichtig, seinen ersten Gesang eindrucksvoll einzusetzen. Dieses Gesangsstück veranschaulicht das zeitliche Milieu des Dramas, die Lebenslage und das Bestreben des Haupthelden und hat die Funktion, die Grundlage seiner Charaktermerkmale zu erarbeiten. Demnach muss der erste Gesang des Haupthelden leicht verständlich und auch eindrucksvoll sein.

Damit in den Opern der Hauptheld hervortreten kann, ist der Charakter der anderen Figuren ebenfalls musikalisch treffend zu gestalten. Der Mensch gestaltet sein Leben stets mitten in den sozialen Verhältnissen. Auch die in Literatur- und Kunstwerken auftretenden Haupthelden können nur im Verlauf ihres Umgangs mit anderen Figuren ihr Dasein kundtun. In den genannten Werken dürfen die Figuren neben dem Haupthelden nicht deshalb geringfügig behandelt werden, weil die Haupthelden herausgehoben werden. Wenn in einer Oper die musikalischen Meisterwerke nur auf die Haupthelden und auf die anderen Figuren lediglich gewöhnliche Lieder entfallen, lässt sich der Protagonist kaum herausarbeiten. Hier ist die Charakterisierung der handelnden Personen befriedigend realisierbar, wenn die Innenwelt nicht nur der Haupthelden, sondern auch der anderen Figuren mit Gesang und Orchester tiefgründig gestaltet ist.

(2) Musik und Drama sind aufeinander abzustimmen

Musik und Drama in der Opernkunst aufeinander abzustimmen – das ist eine der wichtigen Aufgaben bei der Organisierung des Musikdramas.

In der Oper wird der gedankliche Inhalt durch die Fabel aufgerollt und durch Handlungen der betreffenden Figuren aufgezeigt. Losgelöst von der Fabel und von den Handlungen der Figuren ist der gedankliche Inhalt der Oper undenkbar. Hier wird der rote Faden nicht durch Dialoge der Figuren, sondern durch Gesänge aufgerollt; auch Handlungen von Figuren laufen mitten im Austausch von Liedern ab. Davon ausgehend, ist es im Operschaffen wichtig, Musik und Drama aufeinander abzustimmen.

Diese Praktik ist nicht einfach. In der Oper darf die dramatische Situation nicht deshalb außer Acht gelassen und nur die Musik dargeboten werden, weil die Musik herausgehoben werden muss. Ebenso ist es unzulässig, lediglich die Handlungen von Figuren oder deren Dialoge darzubieten, und zwar unter Berufung darauf, das Drama beleben zu wollen. Falls die Musik, so gut diese auch sein mag, nicht aufs Drama abgestimmt ist, ist weder die Musik noch das Drama lebensfähig. In der herkömmlichen Opernkunst waren Musik und Drama nicht wie erwünscht aufeinander abgestimmt. Dieses Problem in der Opernkunst konnte erst dadurch vollauf gelöst werden, dass die Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ geschaffen wurden, in denen Strophenlieder und Pangchang-Gesänge eingeführt sind.

Damit in der Opernkunst Musik und Drama aufeinander abgestimmt sein können, ist die Frage der Verknüpfung des Lyrischen mit dem Dramatischen folgerichtig zu regeln. In den Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ konnten Musik und Drama leicht aufeinander abgestimmt werden, da auf der Grundlage der Strophenlieder, die viele Funktionen erfüllen, der Charakter der Figuren und die dramatischen Situationen

nicht nur lyrisch, sondern auch episch und dramatisch beschrieben werden, zumal der Pangchang-Gesang verschiedene Funktionen ausübt, die auf sich zu nehmen die Bühnenmusik kaum imstande ist, und dabei die Handlungen der Figuren und die Situationen objektiv schildert und so das Drama nachhaltig aufrollt.

Damit sich Musik und Drama in der Oper aufeinander abstimmen, müssen Gesang und Orchester entsprechend den einzelnen Szenen eingesetzt werden. Eine Szene ist die Grundeinheit des dramatischen Aufbaus und eine dramatische Sphäre, in der zwischenmenschliche Beziehungen verknüpft werden und konzentriert Elemente vorhanden sind, die Geschehnisse aufrollen und das Drama entwickeln können. Die einzelnen Szenen reihen sich ungezwungen aneinander, wobei sich die zwischenmenschlichen Beziehungen vertiefen; mit der unablässigen Entwicklung des Dramas werden dann der Charakter der Figuren und die Thematik und Ideen der betreffenden Werke deutlich. Erst wenn die Szenen dramatisch aufeinander abgestimmt und künstlerisch verfeinert sind, kann sich das Drama ständig entwickeln. Demnach sollten die Komponisten das Schwergewicht darauf legen, jede Szene der Oper als eine musikdramatische Szene zu gestalten.

Damit der Gesang und das Orchester dem szenischen Inhalt und der dramatischen Situation entsprechen, müssen der Gesang zum Charakter der Figuren und die Melodie zur emotionalen Nuance des Geschehens passen. Kein Lied passt zu jeder Zeit und zu jeder Szene. Die Opernkunst verlangt eine musikalische Nuance, die dem Charakter der betreffenden Figur und der dramatischen Situation entspricht. Man sollte denken, dass zu dem Charakter der betreffenden Person, zum betreffenden Geschehnis und zur betreffenden Situation nur ein einziges Lied passt, wenn die Oper auch viele Lieder enthält.

Die volle Übereinstimmung von Musik und Drama setzt ferner voraus, Gesang und Orchester je nach dem dramatischen Anlass, der dramatischen Situation und der Wandlung der Gefühle der betreffenden Figur in vielfältiger Weise wechselvoll einzusetzen. Die Musikgestaltung einer

Szene muss der Logik des Lebens entsprechen und wechselvoll sein. Die wechselvolle szenische Musikgestaltung erfordert die richtige Lösung der Frage, an welcher Stelle der Szene ein Lied, an welcher Stelle das Orchester oder das Pangochang darzubieten ist. Die szenische Musikgestaltung weist Unterschiede auf, je nach dem, ob ein und dasselbe Lied solo gesungen, in mehrstimmigem Chor oder im Chor, mit welcher Instrumentation ein und dieselbe Orchestermusik dargeboten wird. In der szenischen Musikgestaltung lässt sich die gestalterische Vielfalt gewährleisten, wenn derartige Probleme gemäß dem dramatischen Anlass, der dramatischen Situation und dem Gemütszustand der betreffenden Figur gelöst worden sind.

Damit sich Musik und Drama aufeinander abstimmen, muss außerdem die verbindende Musik geschickt orchestral dargeboten werden. Die Frage der Übereinstimmung von Musik und Drama lässt sich nicht gänzlich allein durch eine treffende szenische Musikgestaltung lösen. Eine Szene in der Opernkunst ist die Verlängerung der vorigen Szene und die Voraussetzung für den Übergang zur nächsten Szene. Bei der steten Abwechslung von Szenen steigert sich das Drama unablässig, und in diesem Verlauf entwickelt sich der Charakter der Figuren und tritt der Hauptgedanke des betreffenden Werkes ans Licht. In der Opernkunst sind die stete Abwechslung von Szenen, der ständige dramatische Aufschwung und die dramatische Fortentwicklung musikalisch gezielt zu behandeln.

(3) Das A und O beim Aufbau des Musikdramas ist die gefühlsmäßige Organisation

Die gefühlsmäßige Organisation ist eine Darstellungsmethode, die die Gefühlswelt der Figuren im Einklang mit der Logik des Lebens ungekünstelt veranschaulicht und deren charakterliche Wesenszüge emotional aufzeigt. Das menschliche Gefühl geht vom Leben aus und erfährt mit der Wandlung und Entwicklung des Lebens eine stete Wandlung.

Der Mensch empfindet bei der Gestaltung seines Alltags verschiedenartige Gefühle, die, ineinander gefügt, eine Gefühlswelt bilden.

Der Gefühlswelt des Menschen auf den Grund zu gehen – das ist eine Grundforderung, die sich vom Wesen der Kunst aus stellt.

In der Opernkunst werden die konkreten Gedanken und Gefühle des Menschen und die Mentalität musikalisch dargestellt, die vom Leben herrührt. Die Bezeichnung der Musik als eine Kunstgattung des Gefühls hängt ebenfalls damit zusammen. In der Oper können Charakter und Leben der Figuren eindrucksvoll veranschaulicht werden, wenn sie so dargestellt werden, dass ihre Gedankenwelt aufgezeigt wird, ebenso ihre Gedanken, wenn sie in ihren Gefühlen zum Ausdruck kommen. Wenn sich in der Oper die Innenwelt einer Figur nicht ausreichend offenbart, kann kein echtes Menschenbild dargestellt werden. Falls die Gedanken der Menschen nicht emotional zum Ausdruck kommen, ist Abstraktheit unvermeidlich. Alle darstellerischen Anforderungen der Opernkunst lassen sich befriedigend in die Tat umsetzen, wenn die gefühlsmäßige Organisation lückenlos ist. Demnach ist im Opernschaffen dafür zu sorgen, dass beim Aufbau des Musikdramas die gefühlsmäßige Organisation als Hauptsache im Auge behalten wird und Gesang und Orchester insgesamt im Strom der Gefühle erklingen.

Das bedeutet, den vielfältigen Wechsel der Gefühle, die sich im Handeln der Figuren offenbaren, gemäß der Logik des Lebens als einen musikalischen Ablauf aufzurollen.

Damit Gesang und Orchester der Oper im Gefühlsstrom erklingen, muss der Gefühlsfluss, der dem Handlungsablauf der Figuren zugrunde liegt, präzise organisiert sein. Ist das Leben vom Auf und Ab geprägt, so sind Veränderungen des Gefühls unumgänglich. Entwickelt sich das Leben unablässig, so wandelt sich auch unweigerlich das Gefühl, indem es den Prozess der Spannung, der Entspannung, der Akkumulation und des Sprungs durchmacht. Das besagt, dass, wenn im Drama ein Geschehen abläuft, dementsprechend eine Gefühlswelt der Figuren vorhanden ist. Gesang und Orchester der Oper können erst dann, wenn mannigfaltige

Gefühlsflüsse seitens der handelnden Personen als Folge des Geschehens zu einem musikalischen Strom miteinander verbunden werden, als Folge der Gefühle bezeichnet werden. Wenn man in der Opernkunst die richtige Folge der Gefühle aus dem Geschehen ermitteln will, muss man der Innenwelt der handelnden Personen auf den Grund gehen. Wird dies versäumt und unter anderem der dramatische Charakter ins Feld geführt und will man nur sensationelle Ereignisse schildern, so ist es ausgeschlossen, eine richtige Folge der Gefühle zu entwickeln. Die Komponisten sollten verstehen, tief in die Geschehnisse einzudringen, wie klein und gewöhnlich sie auch sein mögen, und sich in die Gedankenwelt der handelnden Personen einzufühlen, die diese erleben.

Nachdem sie solche emotionale Linie in den Griff bekommen haben, müssen sie darauf hinwirken, dass alle Lieder und Orchester im Gefühlsstrom erklingen. Lieder und Orchesterklänge der Oper müssten jedenfalls das ausschlaggebendste und wesentlichste Gefühl, das die betreffende Person bei ihrer Begegnung mit dem entsprechenden Ereignis erlebt, zum Ausdruck bringen. Das versetzt die Oper in die Lage, mit der Musik Gefühle zu organisieren, dabei die Gedankenwelt dieser Figur tief greifend zu schildern und die Thematik wie die Ideen lebendig zu veranschaulichen.

Damit die Musik im Gefühlsstrom erklingen kann, ist es wichtig, mit Liedern und Orchesterklängen Voraussetzungen und Anlässe im Leben herbeizuführen, die die Figur zur Handlung motivieren, und deren Gefühle anzustauen und zu entwickeln. Um diese Aufgabe musikalisch zu erfüllen, müssen an der Stelle, an der ein Schicksal sich verändert, die psychische Welt und die emotionale Atmosphäre der Situation vielseitig und tief greifend offenbart werden. Die Stelle, da ein Schicksal eine Wende und Entwicklung erfährt, ist eine dramatische Sphäre, in der die angestauten Gefühle ausbrechen. In der Opernkunst gilt es, mit Gesang und Orchesterklang einer solchen Stelle auf den Grund zu gehen und die musikalischen Nuancen im Einklang mit der psychischen Welt der Figur und mit der emotionalen Atmosphäre der Situation genau zu bestimmen. Unter Berufung darauf, die Musik an den Stellen, da die Geschehnisse der

handelnden Personen eine Wende nehmen, nuancenreich zu gebrauchen, darf man sie jedoch nicht jedes Mal auf andere Art und Weise gebrauchen, ohne eine einheitliche Konzeption für den gesamten Prozess der Charakterentwicklung entworfen zu haben. Im Leben der Figur gibt es gewiss Wechselfälle und Erlebnisse, die sie jedoch ausschließlich in entsprechenden Situationen erfährt, sodass die Musik an der erwähnten Stelle vielfältig gebraucht und dabei auch zu einem Teil der einheitlichen Gliederung bei der Charakterisierung der Person wird. Die vielfältigen Nuancen der Musik an den genannten Stellen sind undenkbar, wenn sie von der Frage losgelöst sind, wie die musikalischen Darstellungsmittel angewandt werden müssen. Die Komponisten sollten an dieser Stelle umso tiefer in die Situation der Szenen und die Innenwelt der Figur eindringen und dementprechende Mittel und Methoden der Darstellung auswählen.

(4) Die musikalische Linie muss durchgesetzt sein

Da die Oper eine dramatische Kunstgattung ist, die die Musik zum Hauptdarstellungsmittel hat, muss sie eine musikalische Linie haben. Eine deutlich musikalische Linie in der Oper ist eine Voraussetzung dafür, dass die Struktur eindeutig und der gedankliche Inhalt des Werkes emotional tief greifend darstellbar ist und dass eine gute gestalterische Harmonie aller Lieder und Orchesterklänge erreichbar wird.

Um in der Oper die musikalische Linie durchzusetzen, muss Themamelodie existieren, von der die gesamte Darstellung durchdrungen ist.

Erst dann ist es in der Oper möglich, die musikalische Linie durchzusetzen, die darstellerische Einheit in der Musik zu realisieren und die Aufmerksamkeit und Erwartung der Zuschauer konsequent auf sich zu lenken. Damit diese Linie durchgesetzt und die gesamte Darstellung von der Themamelodie durchdrungen wird, sind das Titellied und andere aussagekräftige Lieder an wichtigen Stellen der dramatischen Entwicklung wiederholt einzusetzen.

Das ist einer der Hauptwege der musikdramatischen Gestaltung, in der es darum geht, die musikalische Linie herauszuarbeiten und die gesamte Darstellung mit der Themamelodie zu durchdringen. Der wiederholte Gebrauch des Titelliedes und der anderen Lieder an wichtigen Stellen ist von großer Bedeutung dafür, den Eindruck der Lieder zu vertiefen, die wichtigen Figuren zu charakterisieren, den Verlauf ihrer Charakterentwicklung zu zeigen und das musikalische Genre zu vereinheitlichen. In der herkömmlichen Opernkunst war das wiederholte Singen von solchen Liedern gänzlich undenkbar, da sie nicht strophisch gegliedert waren. In der neuen Opernkunst ist es möglich geworden, neue Sphären der musikalischen Dramaturgie zu erschließen und die Volksverbundenheit der Oper zu erhöhen, weil die Lieder strophisch gegliedert sind und gute, beim Volk beliebte Lieder an den nötigen Stellen wiederholt gesungen werden.

Im Falle des wiederholten Gebrauchs des Titelliedes und der Lieder als Grundton sind sie in genauer Rücksicht auf die strukturellen Erfordernisse des Dramas in Szenen einzusetzen, in denen der Hauptgedanke der Oper konzentriert zum Ausdruck kommt. In der Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“ wiederholt sich das gleichnamige Titellied dreimal, und zwar zunächst als Vorspiel, das die Kernidee andeutet und das Publikum in die dramatische Welt führt, dann als Orchesterklang und Pangchang-Gesang in der Szene des Massenmords durch die japanischen Imperialisten und in der Szene des Feuertodes von Yun Sop; diese Szenen prangern die Gräueltaten dieser Feinde an. Zum dritten Male erklingt es in der Todesszene von Ul Nam als Sologesang Kap Suns und als großer Pangchang-Gesang, wobei es den unbeugsamen Kampfgeist des Volkes vor Augen führt, das sich dem Feind widersetzt. Diese Darstellungsmethode, die sich von der musikalischen Dramaturgie in der bisherigen Opernkunst unterscheidet, entspricht voll und ganz der Logik des Lebens und der Darstellung. Der Tod Ul Nams ist losgelöst vom Tod seines Vaters Yun Sop undenkbar. Der grausame Mord an dem Vater und an seinem Sohn wird von den gleichen Imperialisten aus Japan begangen. Sie starben für ihr Land, ihre Nation und für die Revolution. Die Todes-

szene von Ul Nam ist ein Miniaturbild, das die Wirklichkeit Koreas so zeigt, wie sie war, als das ganze Land in ein Meer von Blut verwandelt war, und eine ernste dramatische Szene, die die Wahrheit der Revolution beleuchtet, nämlich dass dort, wo Ausbeutung und Unterdrückung existieren, unweigerlich mit dem Widerstand und dem Kampf des Volkes zu rechnen ist. Wenn in diesen Szenen nicht das Lied „Ein Meer von Blut“, sondern ein anderes Lied im Zusammenhang mit dem Tod Ul Nams gesungen würde, wäre es unmöglich, das tragische Unglück und Leiden einer Familie in einem gedrungenen musikalischen Fluss darzustellen und den tiefen Gedanken zu verdeutlichen, dass der Tod Ul Nams nicht der Tod einer Einzelperson ist, sondern das Unglück und Leiden der ganzen Nation widerspiegelt. Da das Lied „Ein Meer von Blut“, das in der Szene des Massenmords und in der Szene des Flammentodes von Yun Sop derart traurig erklingt, in der Szene des Todes von Ul Nam als Sologesang Kap Suns und als großer Pangchang-Gesang wiederholt wird, denkt das Publikum nicht nur an den Tod Ul Nams, sondern auch an das Opfer von Yun Sop und empfindet bitteren Hass auf die japanischen Imperialisten, die den Vater und seinen Sohn umbrachten und das ganze Dorf und Land in ein Meer von Blut verwandelten.

Auch das Lied „Gekauft hast du die Arznei also für die Mutter“ aus der Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“, gesungen von Kap Sun, die beim Gesang Ul Nam in die Arme schließt, der kurz vor seiner Hinrichtung durch die Feinde mit dem Erlös aus dem Fischfang Medikamente für seine Mutter beschaffte, veranlasst das Publikum dazu, wirklich über vieles nachzudenken. Die Melodie dieses Liedes war die des Liedes „Ul Nam, weine nicht!“, das seine Mutter, die ihn als Säugling auf dem Rücken trug, zusammen mit Kap Sun so ruhig wie ein Wiegenlied sang, eine Melodie mit Vergangenheit, als sie ihren Ehemann verlor und ziellos umherwanderte, eine Melodie, die als Orchestermusik auf die Zukunft Ul Nams hinwies. Dieses Wiegenlied, dem eine rührselige Geschichte zugrunde liegt, wird kurz vor dem Tod Ul Nams zuletzt wiederholt von Kap Sun gesungen, was seinen Tod noch pathetischer hervorhebt. Das

Titellied und die Lieder als Grundton müssen sich, wie gesehen, an dramatisch bedeutsamen Stellen in Verbindung mit tiefsinnigen Geschichten, die dem Leben des Haupthelden zugrunde liegen, wiederholen, damit die Darstellung an philosophischer Tiefe gewinnt und auch der gedankliche Inhalt vertieft werden kann.

Das Titellied und die Lieder als Grundton sind bei wichtigen Anlässen, die die Charakterentwicklung der handelnden Personen zeigen, wiederholt zu gebrauchen. Da solche Lieder wie keine anderen tiefsinnig, von großer darstellerischer Breite und gefühlvoll sind, können sie den Prozess der Charakterentwicklung der Figuren und der Herausbildung ihrer revolutionären Weltanschauung noch deutlicher machen, wenn sie sich bei wichtigen Anlässen wiederholen. Diese Lieder können auch innerhalb einer Szene in verschiedener Form wiederholt werden, falls dies dafür notwendig ist, die Gedankenwelt der Figuren zu zeigen und das Drama aufzurollen. In der Abschiedsszene aus der Revolutionsoper „Wald, erzähle“ wird das Lied „Auf dem Weg der Revolution ist sowohl das Überleben als auch der Tod eine Ehre“ innerhalb einer Szene wiederholt durch den Wechsel des Textes und der Musizierform eingesetzt, wodurch die Innenwelt der Figuren tief greifend geschildert wird und das Drama nachhaltig abläuft.

In der Opernkunst kann der wiederholte Gebrauch von Liedern die Darstellung günstig oder ungünstig beeinflussen, den gesamten musikalischen Ablauf interessant oder langweilig machen; deshalb ist die Wiederholung des Gesangs richtig zu behandeln. Das ist auch eine schöpferische Arbeit, die Meditation, Forschung und Diktion verlangt. Wenn sich der wiederholte Gebrauch von Liedern als notwendig erweist, muss man zuerst die Logik der dramatischen Entwicklung durchdacht in Betracht ziehen, die Szenen festlegen und die zu wiederholenden Lieder und die szenische Situation völlig miteinander in Einklang bringen. Stimmt ein solches Lied nicht mit der Situation überein, so wirkt es wie ein überflüssiges Anhängsel und wird einem neuen Lied unterlegen sein. Ein wiederholtes Lied muss quasi neu sein und je nach den Erfordernis-

sen hin und wieder gebraucht werden. Da Geschehnisse und Situationen, die der dramatischen Entwicklung entsprechen, stets einmalig sind, muss ein Lied im Falle seiner Wiederholung gemäß der Logik des Lebens neuartig, entwicklungsentsprechend und in vielfältiger Form und Weise verwendet werden. Wenn das Titellied wiederholt wird, kann man entweder die Themamelodie variieren oder eine Ableitung von ihr komponieren. Im ersten Falle muss die ursprüngliche Klangfarbe unverändert beibehalten werden. Dieses Lied und andere aussagekräftige Lieder müssen derart gebraucht werden, dass sie sich zwar wiederholen, aber ihre Wesensmerkmale lebendig wirken und sich herausheben.

Im Falle ihrer Wiederholung ist es ratsam, parallel zur Bühnenmusik den Pangchang-Gesang und das Orchester umfassender einzusetzen. Wenn das Pangchang zusammen mit der Bühnenmusik vielfältig verwendet wird, sind viele Variationen möglich. Bei der Verwendung des Orchesters ist es wiederum möglich, nuancenreiche Emotionen zu äußern, die der Gesang nicht zum Ausdruck bringen könnte. Die Wiederholung eines Liedes muss, in welcher Form auch immer, dem Charakter der betreffenden Figur und der szenischen Situation entsprechen, damit es als eine echte Musikgestaltung wirken kann.

Damit in der Oper die musikalische Linie durchgesetzt wird, müssten Gesang und Orchester an den richtigen Stellen eingesetzt und lückenlos aufeinander abgestimmt werden.

Dieser Forderung gemäß dem Charakter der betreffenden Person, der Logik des Lebens, dem szenischen Inhalt und dem Erfordernis der Situation nachzukommen – das ist eines der wichtigen Prinzipien beim musikdramatischen Aufbau der Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“. Die Befriedigung dieser Forderung ist die Voraussetzung dafür, die Musik selbst herauszuheben, die musikalische Linie richtig einzubürgern, mit Hilfe von Gesang und Orchester den Gefühlsfluss konsequent herauszuarbeiten und das Drama nachhaltig aufzurollen. Das ermöglicht es ferner, die Charakterentwicklung der Figur tief schürfend zu veranschaulichen und Thematik und Idee der Oper musikalisch darzustellen.

Die Schöpfer gehen beim musikdramatischen Aufbau hin und wieder von diesem Prinzip ab, wollen ihre subjektive Auffassung oder die so genannte Logik der Musik selbst in den Vordergrund stellen, was zeigt, dass sie sich noch nicht völlig von der herkömmlichen Musikdramaturgie losgelöst haben. In der früheren Opernkunst bestand die Schablone, nach der die Hauptfigur erst nach einigen Sprechgesängen eine Arie und nach dem Abschluss eines Sprechgesangs ein Arioso sang, wobei das Abweichen von dieser Schablone für ein Manko des musikdramatischen Aufbaus gehalten wurde. Das könnte in der Kunst zur Trennung von Inhalt und Form führen. In der Opernkunst muss die Logik der Musik auf jeden Fall auf dem Charakter der Figur und der Logik des Lebens beruhen. Eine rein musikalische Logik, die vom Charakter und Leben der Figur losgelöst ist, kann es nicht geben.

In der Opernkunst müssen Gesang und Orchester stets dem Charakter der Figur und der Logik des Lebens entsprechen, an den richtigen Stellen eingesetzt werden und aufeinander abgestimmt sein. In der Fabel einer Oper gibt es wie in der anderer dramatischer Werke vier Stufen – Entfaltung der Erzählung, neuer Sprung, Höhepunkt und Ausgang – und den Prozess der Spannung, der Entspannung, der Anstauung und des Aufschwungs. Da dieses gestalterische Gesetz in der Oper durch die Musik verwirklicht werden soll, müsste man mit Hilfe der Musik ein gespanntes dramatisches Verhältnis entstehen lassen, es mildern, die Gefühle stauen und auch zum Höhepunkt bringen. Hierbei ist es wichtig, die Lieder auf der Bühne, den Pangchang-Gesang und Orchesterklang an den richtigen Stellen einzufügen, diese zu überlagern und miteinander zu verbinden und so den musikalischen Ablauf zu schaffen. Erst dann können Lieder und Orchesterklänge der Oper der Logik der dramatischen Entwicklung entsprechen und das Drama nachhaltig voranbringen.

Damit die Oper von der musikalischen Linie durchdrungen sein kann, sind Gesang und Orchester nach reiflicher Erwägung einzusetzen. Wenn sie falsch gebraucht werden, ist es kaum möglich, den Charakter der Figur eindeutig darzustellen und dem Publikum musikalische Eindrücke

tief einzuprägen, weil diese einander ähnlich wirken würden. Dann verschwinden im musikalischen Fluss das Auf und Ab und im dramatischen Ablauf Spannung und Emotion.

Eine gelungene Oper zeichnet sich nicht dadurch aus, dass sie viele Lieder enthält. Die strophische Gliederung von Opernmelodien darf nicht zum Versuch verleiten, an beliebiger Stelle und jedes Mal ein neues Lied zu bringen. Je mehr strophisch gegliedert, desto sparsamer müssen in der Oper Lieder verwendet werden. Die Erfahrung zeigt, dass eine Oper auch bei der strophischen Gliederung ihrer Lieder den Menschen und sein Leben bestens zu schildern vermag, allein schon, wenn sie Dutzende von Melodien enthält. In der Oper gilt es, Lieder an der richtigen Stelle einzufügen, anstatt sie bedenkenlos zu gebrauchen, und die gesamte Darstellung mit der Themamelodie zu durchdringen, damit die musikalische Linie unbeirrt durchgesetzt werden kann.

In der Oper müssen die Ouvertüre, der musikalische Höhepunkt und das Finale gut gelungen sein.

Der erste Eindruck von einer Oper ist von der Ouvertüre abhängig, die Tiefe des Gesamteindrucks von der Oper vom Finale. Eine Oper kann, wie gut deren Inhalt auch sein mag, das Publikum nicht in die dramatische Welt führen, wenn die Ouvertüre auf das Publikum keinen guten ersten Eindruck macht. Wenn das Finale nicht entsprechend behandelt wird, werden auch gute Eindrücke von der Oper geschmälert.

Die Ouvertüre muss auf der Grundlage der Themamelodie oder der Lieder als Grundton das Thema und die Situation anreißen oder andeuten. Der Gebrauch des Titelliedes oder der Lieder als Grundton in der Ouvertüre ist von großer Bedeutung dafür, das Publikum schon vor der Eröffnung des Vorhangs in die dramatische Welt zu führen. Die Ouvertüre sollte das Thema und die Geschehnisse anreißen oder andeuten und dabei den Haupthelden charakterisieren, damit das Publikum erkennt, was die Oper aussagen möchte und wer die Hauptfigur ist, und sich mit der Welt des Dramas identifiziert, wobei es darauf neugierig wird, wie das Schicksal der Figuren sich gestalten wird. Die Ouvertüre, die auf dem

strophisch gegliederten Titellied und den Hauptliedern beruht, kann das Publikum im Unterschied zur Ouvertüre der herkömmlichen Opernkunst in kurzer Zeit in die dramatische Welt einbeziehen, da der musikalische Aufbau einfach und leicht verständlich, aber sinnfällig ist.

Die Ouvertüre muss je nach dem Inhalt und Genre der Oper vielfältig und einzigartig sein. Sie kann je nach dem Opernstück entweder allein mit dem Orchester oder in Kombination von Liedern und Orchestermusik in verschiedenen Formen dargeboten werden. Die Ouvertüren der Revolutionsopern „Ein Meer von Blut“, „Das Schicksal eines Mitgliebes des Selbstschuttkorps“, „Das Lied vom Kungang-Gebirge“ usw. werden allein durch das Orchester dargeboten. In der neuen Opernkunst erklingt die Ouvertüre in solchem Falle hauptsächlich als die strophisch gegliederte Themamelodie, sodass diese Form nicht nur von gedrängter Kürze und klar ist, sondern auch beim Publikum Anklang findet.

In der Oper muss auch die Ouvertüre in Verbindung von Liedern und Orchestermusik in verschiedenen Formen dargeboten werden. Da die Darbietung der Ouvertüre zum Ziel hat, vor dem Aufgehen des Vorhangs das Thema anzureißen und künftige Geschehnisse anzudeuten, muss eine dementsprechende Darstellungsmethode verwandt werden.

In der Opernkunst im Stil von „Ein Meer von Blut“ entstand die neue Form, in der die Ouvertüre mittels einer Kombination von Orchestermusik und Vokalmusik verschiedener Formen wie Pangchang dargeboten wird. In der Revolutionsoper „Das Blumenmädchen“ ist die Orchestermusik des Vorspiels mit dem Lied der Hauptfigur und dem Pangchang verbunden, während in der Revolutionsoper „Die wahre Tochter der Partei“ die Orchestermusik des Vorspiels und das Pangchang miteinander verbunden sind. Die Ouvertüre der letztgenannten Oper, die aus zwei Teilen – Orchester und Pangchang – besteht, deutet von Anfang an klar auf das Thema hin und führt das Publikum in die dramatische Welt, indem sie die heroischen Taten der Hauptfigur ankündigt. Die Frage, ob die Ouvertüre allein mittels des Orchesters oder in Kombination von Orchester und Vokalmusik darzubieten ist, muss je

nach dem Inhalt und Genre der betreffenden Opern gelöst werden. Wenn die Ouvertüre in einer Oper mit lyrisch-psychischem Genre fanfarenartig und wechselvoll oder in einer Oper mit heroisch-epischem Genre ganz ruhig erklingt, passt sie keineswegs zum Inhalt und Genre dieser Opern.

In der Opernkunst ist die Musik im Höhepunkt zielgerichtet zu gebrauchen. Früher wurde die Frage, worauf diese Musik abzustellen und nach welchem Prinzip sie einzusetzen ist, verschiedenartig ausgelegt. Bei uns gab es noch zur Zeit der Schaffung von Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ Leute, die darauf bestanden, die Melodien im Höhepunkt in Form einer Arie oder eines Sprechgesangs zu gebrauchen, da solche Musik stark dramatisch geprägt sein müsse; andere Leute wiederum wollten das Titellied oder die Hauptlieder nicht nutzen, indem sie behaupteten, dass die Musik im Höhepunkt stets neu sein und der Situation entsprechen müsse.

Da die Opernmusik strophisch gegliedert ist, muss auch die Musik im Höhepunkt die Charakteristika eines Strophenliedes zur Anwendung bringen. Die Melodie des Liedes „Die Herzengüte lässt auch auf einem Stein Blumen erblühen“ aus der Revolutionsoper „Das Blumenmädchen“ und die Melodie des Liedes „Ein Meer von Blut“ aus der gleichnamigen Revolutionsoper geben dem Publikum starke Anstöße, da der dramatische Charakter in der Höhepunktszene und der des Titelliedes sowie der Lieder als Stütze zu einem Ganzen verschmolzen sind.

In der Oper kann in dieser Szene ein neues Lied eingesetzt werden, ratsam ist es jedoch, hier das schon gesungene Titellied oder ein ebensolches Lied als Stütze entsprechend der Situation zu wiederholen. In der Höhepunktszene sollte man die erwähnten Lieder wiederholen und auch gemäß den dramatischen Erfordernissen des Höhepunktes verschiedenartige musikalische Darstellungsmittel miteinander kombinieren und so die dramatischen Effekte voll zur Geltung bringen. In dieser Szene gilt es, gemäß den Erfordernissen der Situation und dem Strom der Gefühle der handelnden Figur mit Hilfe solcher Lieder die Sympa-

thie für die betreffende Figur eindrucksvoll zu erregen und an den nötigen Stellen den Pangchang-Gesang zu nutzen, damit diese Figur freimütig handeln kann. Dieser Gesang ist an Stellen einzusetzen, die dafür geeignet sind, nicht den Gesang der Figur, sondern vielmehr deren Handlungen zu zeigen. In der Höhepunktszene muss man verschiedenartige musikalische Formen anwenden und sie dabei mit der Orchestermusik harmonisch verbinden. Der Höhepunkt kommt erst dann zur Wirkung, wenn anhand der Orchestermusik verschiedenartige musikalische Formen miteinander verbunden werden und die Bühne rauscht.

In der Opernkunst ist das Finale einwandfrei zu behandeln. Das Finale ist die Musik, die die Thematik und die Ideen der Opern endgültig klärt, die Geschehnisse zu Ende führt und das kommende Schicksal der Figur schildert. Ob eine Oper durchdacht zum Abschluss gebracht wird, hängt davon ab, wie das Finale behandelt wird.

Form und Darstellungsmethode des Finales müssen je nach Oper unterschiedlich sein, aber das Finale muss stets die Thematik und die Ideen der Oper betonen und beim Publikum den Nachhall der Gefühle verstärken. Das Finale müsste sich wie keine andere szenische Musik durch Breite, Tiefe und Schwung auszeichnen. Das Finale einer Oper darf nicht wie das Finale einer musikalisch-choreographischen Epik oder einer musikalisch-choreographischen Aufführung herausgearbeitet sein. Die genannte Epik geht gewöhnlich mit einem Chor, verbunden mit einem prächtigen Tanz, zu Ende, aber beim Finale einer Oper darf das nicht der Fall sein. Da in einer Oper sowohl der dramatische Ablauf beim Übergang vom Höhepunkt zur Entscheidung als auch die Entscheidung über das Schicksal des Haupthelden anders gelagert sind, muss auch das Finale entsprechend dem dramatischen Inhalt behandelt werden.

Als Finale einer Oper sind Massenchor- und Massen-Pangchang effektiv anzuwenden. Ein Massenchor spielt eine große Rolle bei der Heraushebung des Finales. Bei der Behandlung des Finales sollte man

gründlich das Motiv für den Abschluss des dramatischen Geschehens, den Verlauf der Entscheidung über das Schicksal der Figuren und die emotionalen Nuancen des Finales überprüfen und dementsprechend eine Form der Vokalmusik und die Reihenfolge der Orchestermusik festlegen und erreichen, dass diese gut miteinander kombiniert werden. Dann können alle musikalischen Mittel bei der endgültigen Entscheidung der Finale-Gestaltung ihre Charakteristika zur Entfaltung bringen.

In der Opernkunst müssen Ouvertüre, Finale, Eingangs- und Schlusskapitel gestalterisch miteinander verbunden sein. In der Ouvertüre muss das Thema exponiert und im Finale eine klare Entscheidung darüber getroffen werden. Ouvertüre und Finale der Revolutionsoper „Das Blumenmädchen“ sind jeweils beispielgebend für ihre Gattung. Im Auftakt der genannten Oper erklingt die Melodie des Titelliedes „Jedes Jahr im Frühling“ als musikalisches Vorspiel mittels der Orchestermusik, wobei die Trauer einer des Landes beraubten Nation und das Streben unseres Volkes nach einer glücklichen Zukunft symbolisch angedeutet werden. Dann wird mittels des Gesangs der Hauptfigur und des Massen-Pangchangs dazu aufgerufen, von der tränenreichen Geschichte über Kkotpun zu hören, die jedes Jahr im Frühling, wo im Gebirge und auf den Fluren Blumen erblühen, diese verkauft. Im Finale wird die Melodie des Titelliedes „Jedes Jahr im Frühling“ wiederholt eingesetzt, aber dieses Lied ist von der Freude über das stolze und glückliche Leben der Hauptfigur geprägt, die dank den Strahlen der Sonne die Freiheit erlangt und die Blumensamen der Revolution sät. Das Titellied „Jedes Jahr im Frühling“ aus der Revolutionsoper „Das Blumenmädchen“ wird nur zweimal, nämlich als Ouvertüre und Finale gesungen, trägt jedoch aktiv dazu bei, die tiefe Kernidee anzureißen und zu klären, dass sich der von Trauer und Pietät erfüllte Blumenkorb in einen Blumenkorb des Kampfes und der Revolution verwandelt. Wie erwähnt, müssen in der Opernkunst Ouvertüre, Finale und Musik in der Höhepunktszene entspre-

chend der Logik des Lebens und der Darstellung konsequent in einem Fluss erklingen, damit sie befriedigend darauf hinwirken können, die musikalische Linie wirkungsvoll aufleben zu lassen, den Charakter der handelnden Personen zu schildern, das Drama zu entwickeln und die Thematik und die Ideen zu veranschaulichen.

(5) Das musikalische Genre ist zu vereinheitlichen

Die Vereinheitlichung des musikalischen Genres in der Opernkunst ist von großer Bedeutung für die Erreichung der darstellerischen Einheit. Ein Werk kann die Hauptmerkmale des Lebens emotional und lebensnah zur Geltung bringen, wenn das Genre deutlich ist. Das Genre der Opernmusik wird durch das Libretto bestimmt. Selbst in diesem Fall wird das betreffende Opernwerk unoriginell bleiben, wenn in jedem Musikstück keine besondere gestalterische Nuance wirksam ist. Damit ein originelles Opernwerk entsteht, muss die musikalische Nuance lebendig wirken. Die Vereinheitlichung des Genres der Opernmusik bedeutet nicht, die gesamte Musik mit einer Nuance zu durchdringen. Es ist unmöglich, dass das Drama in einem Schauspiel nur durch ehrerbietige und ernste Lieder, in einer Komödie ausschließlich durch heitere und lächerliche Lieder und in einer Tragödie lediglich mit Mitleid erregenden Liedern aufgerollt wird. Im Menschenleben gibt es Freude und Trauer, Lachen und Tränen. Die Welt eines Werkes ist die darstellerische Widerspiegelung des vielfältigen menschlichen Antlitzes. Demnach existieren auch in einem Opernwerk mit deutlichem Genre Musikstücke mit vielfältigen Nuancen. Gefühlsbetonte darstellerische Nuancen können erst dann wirkungsvoll sein, wenn jedes Lied und jede Orchestermusik, die den Hauptmerkmalen des Lebens entsprechen, originell dargestellt sind. Stehen diese und jene Lieder nicht mit dem gesamten Genre des betreffenden Werkes in Einklang, so können sie als Opernmelodien kaum zur Geltung kommen, mögen sie auch melodisch

originell und von einzigartiger emotionaler Nuance sein. Die komplizierte schöpferische Arbeit, in der es darum geht, die emotionalen Nuancen des Gesangs und der Orchestermusik, die in jeder Motivation der dramatischen Entwicklung erklingen, zu einem Genre zu vereinheitlichen, kann erst dann erfolgreich sein, wenn das Musikdrama gut organisiert ist.

Die Heraushebung des Genres in der Opernmusik setzt voraus, mittels des Titelliedes die Originalität des Genres wirken zu lassen und andere Lieder und die Orchestermusik mit dem Titellied und der Themamelodie harmonisch in Einklang zu bringen. Auch die besonderen Nuancen einzelner Gestalten können nur in der Harmonie miteinander die ihnen eigenen Nuancen offenbaren. Alle Gesänge und Orchesterstücke in der Opernkunst können erst dann ihre genremäßige Vereinheitlichung gewährleisten, wenn sie eigene Nuancen aufweisen und mit dem Titellied und der Themamelodie harmonieren.

Die Sicherung der genremäßigen Konsequenz und Einheit in der Opernmusik erfordert, die Themamelodie weiter aufzurollen, sie an wichtigen dramatischen Stellen zu wiederholen und dabei überdies andere Melodien davon abzuleiten. Die Ableitung anderer Melodien von der Themamelodie ist in einer strophisch gestalteten Oper eine wichtige Darstellungsmethode, die es ermöglicht, musikalischen Kontrast und musikalische Einheit zu erreichen. In der Opernkunst können alle Musikgestaltungen in Gegensatz zueinander gestellt, miteinander harmonisch verbunden und zu einem Genre vereinigt werden, wenn von der Themamelodie verschiedene andere Melodien abgeleitet werden. Die Komponisten sollten zwar musikalische Meisterwerke schaffen können, aber auch dazu fähig sein, die Themamelodie weiter aufzurollen, davon andere Melodien abzuleiten und somit das gesamte Genre der Opernmusik zu vereinheitlichen. Nur Opern, in denen verschiedene Lieder und die Orchestermusik eigene emotionale Nuancen aufweisen und harmonisch zu einem Genre vereinheitlicht sind, können das Publikum ins Herz treffen.

4. OPERNTÄNZE

1) Die Oper muss Tänze haben

Der Tanz in der Opernkunst ist ein wichtiges Darstellungsmittel. Die Erhöhung des Ideengehalts und Kunstwertes einer Oper erfordert tiefsinnige und anmutige Tänze. In der früheren Opernkunst wurde der Tanz als ein Element behandelt, das sowohl erwünscht oder auch unerwünscht war. Die Frage, welches ein Darstellungsmittel in einem künstlerischen Werk gebraucht wird, kann je nach den Merkmalen der betreffenden Kunstform und gemäß den darstellerischen Aufgaben unterschiedlich gestellt werden. Beim Einsatz von Darstellungsmitteln jedoch müssen stets das in Literatur und Kunst widerzuspiegelnde Leben und die ästhetischen Forderungen des Volkes hinreichend berücksichtigt werden.

Das Leben verleiht der Literatur und Kunst den Inhalt und bestimmt darüber hinaus deren Form und Methode. Literatur- und Kunstwerke, die das Leben wirklichkeitsnah wiedergeben, sollten sich auf Formen und Methoden stützen, die den Ansprüchen des Lebens entsprechen.

Unsere Zeit verlangt von uns, im Einklang mit der vielfältigen und gehaltvollen Entwicklung des Lebens die Rolle der komplexen Kunstgattungen zu verstärken und durch die Verbindung einzelner Kunstformen miteinander neue komplexe Kunstgattungen zu schaffen.

Im Bereich der Bühnenkunst unseres Landes entsteht eine neue Kunstform, welche Musik und Tanz miteinander verbindet. Diese Kunstform wird heute umfassend für gemeinsame musikalisch-choreographische Auftritte genutzt und entwickelt sich zu einer selbstständigen Bühnenkunstform z. B. die musikalisch-choreographische Epik und die musikalisch-choreographische Erzählung. Die Orientierung nach der Schaffung

einer komplexen Form in der Bühnenkunst ist eine Tendenz zur künstlerischen Entwicklung unserer Zeit und ein Ausdruck des positiven Strebens danach, das pulsierende Leben der Volksmassen, die sich für Revolution und Aufbau einsetzen, in großer Breite und Tiefe darzustellen.

Die Aufnahme der Tanzkunst in die Oper ist ein Weg dazu, gemäß dem realen Leben und den ästhetischen Ansprüchen des Volkes den gestalterischen Horizont auszudehnen. Dann ist es möglich, Leben, Gedanken und Gefühle der Menschen noch vielfältiger und gehaltvoller widerzuspiegeln und der Bühnengestaltung originelle Nuancen zu geben. Der Tanz kann Objekte, die Kunstgattungen anderer Formen kaum auszudrücken vermögen, mit der ihm eigenen Sprache verdeutlichen. In der Oper, die das Leben auf der Bühne als ein lebendiges Bild aufzurollen hat, kann die Musik oder bildende Kunst einen größeren Effekt erzielen, wenn sie mit dem Tanz verbunden sind. Ebenso wie das Leben vielfältig ist, müssten auch in der Oper die Bilder wechselvoll und die dramatischen Abläufe durch Wechselfälle bereichert sein, damit die Oper den Beifall des Publikums findet. Wenn auf der Bühne immerfort nur gesungen wird, kann der dramatische Fluss eintönig werden, wie nuancenreich die Lieder auch sein mögen. Werden aber an erforderliche Stellen Tänze gebracht, so entstehen im dramatischen Fluss Variationen, sodass die Bühne noch bunter werden könnte.

Der Tanz zeigt gehaltvoll und unter verschiedenen Aspekten das in der Oper widerzuspiegelnde Leben, variiert den dramatischen Ablauf anhand verschiedener Darstellungsmethoden und verziert bunt die Bühne. Werden an den nötigen Stellen entsprechend dem Charakter der Hauptfigur und den Erfordernissen des Lebens Tänze aufgenommen, so wird der dramatische Fluss mit Melodien und Rhythmen wechseln und dabei noch bunter wirken. Wenn in die Oper Tänze aufgenommen werden, kann auch die Musik neue Variationen erfahren, können Kostüme, Requisiten, Dekoration und Hintergrund noch mannigfaltiger werden. Dann ist es ebenfalls möglich, die plastische Wirkung harmonisch zu gestalten und dadurch auf der Bühne ein schönes und prächtiges Bild darzubieten.

Der Tanz trägt in der Oper aktiv dazu bei, Gedanken und Gefühle der handelnden Personen und deren Leben zu schildern, die Thematik und die Ideen zu klären und die Bühne bunt zu verzieren.

Die Revolutionsoper „Das Lied vom Kungang-Gebirge“ kann das glückliche und sinnvolle Arbeitsleben der Mädchen eines Dorfes deshalb lebensnah veranschaulichen, weil die Tänze effektiv eingesetzt wurden. In dieser Oper wird durch die Tänze das Arbeitsleben der Dorfmädchen, die Heilpflanzen sammeln, Äpfel pflücken und sich in einem Laienkunstzirkel betätigen, lebensnah gezeigt und die Realität des heutigen sozialistischen Dorfes, das in ein Paradies auf Erden verwandelt worden ist, bunt dargestellt. In den Szenen, in denen das Arbeits- und Kulturleben dieser Mädchen gezeigt wird, sind zwar verschiedenartige Darstellungsmittel angewandt, aber die Tänze spielen die Hauptrolle bei der Klärung des szenischen Inhalts und bei der darstellerischen Heraushebung. Das besagt, dass ein Tanz in der Oper nicht ein eingeschobenes Ding ist, das sowohl aufgenommen als auch unterlassen werden kann, sondern ein wichtiger Bestandteil und ein aussagekräftiges Mittel, das den Ideengehalt und den Kunstwert der Oper erhöht und der Bühnengestaltung zu Ansehen verhilft.

Die Aufnahme von Tänzen in die Oper entspricht auch dem ästhetischen Anliegen unseres Volkes, das die Kunstform vorzieht, in der Lieder und Tänze miteinander verbunden sind. Lieder und Tänze machen die Arbeit unseres Volkes heiter und das Leben froh. Auch in der Kunst zieht es die Verbindung von Liedern und Tänzen vor. Ebendeshalb verbreitet und entwickelt sich im Volk eine Kunstform wie Sing- und Tanzspiele. Auch in der Opernkunst können echte volksverbundene Bühnengestaltungen entstehen, wenn sie gemäß den optimistischen und schönen Sitten im Leben unseres Volkes, die historisch überliefert sind, und seinem edlen ästhetischen Anliegen Tänze in sich aufnimmt.

Die Erfahrungen beim Schaffen von Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ zeigen eindeutig, welche eine große Rolle der Tanz bei der Erhöhung des künstlerischen Wertes der Oper und bei der Befriedigung des hehren Ästhetikanspruchs des Volkes spielt.

2) Der Tanz muss mit dem Drama verbunden sein

In der Oper wird der Tanz seiner darstellerischen Rolle gerecht, wenn er mit dem Drama verbunden ist. Die Oper benötigt Tänze, die dem dramatischen Ablauf folgen und dabei Gedanken, Gefühle und das Alltagsleben der handelnden Personen darstellen. In der früheren Opernkunst war der Tanz in vielen Fällen nichts weiter als ein eingeschobenes Ding oder etwas Vergnügliches, das unter anderem die szenische Atmosphäre schafft bzw. die Lust des Publikums steigert. Ein solcher Tanz kann kaum seiner gebührenden Rolle bei der Hebung des Ideengehalts und des Kunstwertes der Oper gerecht werden, da er nicht im Einklang mit dem Drama steht.

Der Tanz in der Opernkunst muss ein unfehlbarer Bestandteil der Bühnengestaltung sein und aktiv darauf hinwirken, den gedanklichen Inhalt der Oper zu betonen und ihren künstlerischen Wert zu erhöhen.

Der Tanz ist in Szenen einzusetzen, die ihn unbedingt erfordern.

Die Verbindung von Tanz und Drama in der Oper bedeutet, den Tanz nur in Szenen einzusetzen, in denen ihn die dramatische Entwicklung erfordert. Der Tanz muss sich der Szene anpassen. In der Opernkunst ist die Musik zwar ein Hauptdarstellungsmittel, unmöglich ist es jedoch, das Leben völlig musikalisch darzustellen. In einer Oper ist ein Leben mittels von Liedern, Orchestermusik, Sprache und Handlung darzustellen, während ein anderes Leben durch Tänze darzustellen ist. Je nach dem szenischen Lebensinhalt muss die Musik oder der Tanz genutzt werden. In der Literatur und Kunst ist der Gebrauch von Darstellungsmitteln entsprechend dem Leben die Grundbedingung dafür, die Einheit von Inhalt und Form zu realisieren und wahrhafte Gestalten zu schaffen. In der Opernkunst ist der Tanz in Szenen einzusetzen, in denen das Leben sich nicht durch andere Darstellungsmittel beschreiben lässt oder es sich durch den Tanz effektiver ausdrücken lässt, als durch andere Darstel-

lungsmittel. Wenn das Leben der entsprechenden Szenen sich auch mit anderen Darstellungsmitteln schildern lässt, ist der spezielle Gebrauch des Tanzes unnötig. Der Tanz wirkt erst, wenn er in erforderlichen Szenen eingesetzt wird.

In der Opernkunst muss der Tanz in Szenen eingesetzt sein, in denen das Drama ihn verlangt; er muss die Innenwelt der handelnden Personen und das Leben vielfältig und gehaltvoll schildern und dadurch auf die dramatische Entwicklung einwirken.

Die gründliche und gehaltvolle Darstellung der Gedankenwelt der Figuren ist in der Opernkunst eine der gestalterischen Hauptaufgaben des Tanzes.

Der Tanz muss sich auf die Schilderung der Gedankenwelt der Hauptfigur konzentrieren. Ebenso wie in den anderen Kunstgattungen hängen auch in der Opernkunst der Ideengehalt und Kunstwert eines Werkes davon ab, wie der Hauptheld dargestellt wird. Und der Wert eines Darstellungsmittels wird dadurch bestimmt, inwiefern es der Darstellung des Haupthelden dient. Auch der Tanz kann erst dann Nutzen bringen, wenn er auf die Beschreibung der Gedankenwelt der Hauptfigur einwirkt. Auch im Hinblick auf die Beziehung zwischen Drama und Hauptfigur muss der Tanz in erster Linie die Gedankenwelt der Hauptfigur beschreiben. In der Oper bezieht sich das Drama schließlich auf den Haupthelden. Da das Drama dem Kampf des Haupthelden, der gegen das Alte vorgeht, Neues schafft und verteidigt, und seiner Handlungslinie folgend aufgerollt wird und sich dabei allmählich vertieft und entwickelt, muss der Tanz in engster Verbindung mit dem Schicksal des Protagonisten aufgerollt werden. Wenn der Tanz dessen Alltagsleben zur Grundlage nimmt und mit der Entwicklung seines Schicksals übereinstimmt, kann er mit dem Drama verbunden und der Heraushebung der Hauptfigur untergeordnet sein.

Der Tanz in der Oper muss mit der Entwicklung des Schicksals der handelnden Personen übereinstimmen und tief greifend den Prozess ihrer allmählichen Bewusstseinsentwicklung schildern.

Der revolutionäre Kampf bringt mit sich Menschen neuen Typs und gestaltet das Leben neu. Der Ablauf von Liedern und Orchesterklängen und der Bühnenwechsel in der Oper sind eine logische Folge der Entwicklung des Lebens der Hauptfigur und der anderen Figuren. Der Tanz muss die schönen und edlen geistig-moralischen Qualitäten und die Merkmale des neuen Lebens eindeutig zum Ausdruck bringen.

Die tief greifende und gehaltvolle Schilderung der Gedankenwelt der handelnden Personen im Tanz setzt voraus, ihre Gedanken, Gefühle und psychischen Wandlungen, die sich aus ihren Lebenserfahrungen ergeben, feinfühlig und vielfältig zu veranschaulichen und mittels verschiedenartiger Darstellungsmethoden ihre Wünsche und Bestrebungen im Leben als lebendiges Bild anzureißen. Im Tanz geht es darum, Gedanken und Gefühle der Figuren als lebendige Gestalt zu konkretisieren und sie im Rhythmus ungekünstelt zum Ausdruck zu bringen.

Der Tanz, der die Innenwelt der Figuren darstellt, muss das Lebensmotiv, das die Charakterentwicklung der Personen ernstlich beeinflusst, tief gehend darstellen. Dafür sind nicht nur deren gegenwärtiges Leben, sondern auch deren bedeutsames Leben in der Vergangenheit, das deren Entwicklung beeinflusst hat, in Form der Erinnerung sowie deren künftiges Leben, das deren Ideale widerspiegelt, in Form der Fantasie aufzurollen.

Der Tanz in der Oper muss parallel zur Schilderung der Gedankenwelt einer Figur eindrucksvoll zeigen, wie sie sich zu einem Menschen neuen Typs entwickelt.

Der Tanz in der Mondnachtsszene aus der Revolutionsoper „Das Blumenmädchen“ zeigt, dass in der unfairen Ausbeutergesellschaft, ein „Elysium“ für Vermögende und eine „Hölle“ für Arme, Mädchen aus reichen Familien sich genüsslich am hellen Mond erfreuen und auf der Schaukel schwingen, während die Hauptfigur im Unterschied zu ihnen, als Magd gedungen, ihre kranke Mutter und ihre blinde jüngere Schwester zurücklassen und ihre Familie verlassen muss. Hier werden also ihre trostlose Lage und ihr schmerzlicher Gemützustand gezeigt, während der

Tanz in der Traumszene die schöne Hoffnung der Hauptfigur darstellt, die davon träumt, dass die Geschwister, die durch die Verfolgung durch die japanischen Imperialisten und die Gutsbesitzer auseinander gerissen wurden, sich wieder zusammenfinden und glücklich in einer neuen Gesellschaft ohne Ausbeutung und Unterdrückung leben. Der Tanz in der letzten Szene beglückwünscht die Hauptfigur, die den Weg der Revolution angetreten hat, zu ihrer hoffnungsvollen Zukunft und zeigt ihr glühendes Streben nach der Wiedergeburt des Vaterlandes. Die Oper führt durch diese drei Tänze deutlich vor Augen, wie die Hauptfigur, die unter der Kolonialherrschaft des japanischen Imperialismus alles Unglück und Leid auf sich nehmen musste, endlich, vom schönen Traum einer neuen Gesellschaft ohne Ausbeutung und Unterdrückung getragen, den Weg zum revolutionären Kampf einschlägt.

In der Opernkunst muss der Tanz die Gedankenwelt der Figuren tief greifend darstellen und dabei das Leben eindrucksvoll schildern. Jeder Tanz kann sich inhaltlich und in der Form von den anderen unterscheiden, aber alle Tänze müssen das in der Oper wiedergegebene Leben eindrucksvoll darstellen, damit sie darauf einwirken können, die Merkmale der Zeit herauszuarbeiten und Charaktere der Figuren zu Typen zu machen. Der Tanz kann ein typisches Bild sein, wenn er das Leben der handelnden Personen und das Zeitbild lebendig vor Augen führt. Dass der Tanz das Zeitbild ans Licht bringt, darf nicht zu dem Versuch verleiten, nur die politischen Aspekte zu betonen, anstatt das Leben im Detail zu schildern. Auch der Tanz muss die Merkmale der Zeit lebensnah und als detailliertes Lebensbild darstellen. Der Tanz kann, wenn er vom Leben geprägt ist, inhaltlich gehaltvoll werden und als untrennbarer Bestandteil des Dramas die Oper mit lebensechten und neuartigen Bildern erfüllen. Auch ein fantastischer Tanz, der die Traumwelt der Hauptfigur darstellt, vermag in Einklang mit dem Drama zu stehen und die Gestaltung der Oper insgesamt beträchtlich herauszuheben, wenn er das schöne Ideal des Menschen lebensnah zum Ausdruck bringt.

Der Tanz in der Oper müsste auch auf die Entwicklung der Fabel

einwirken. Der Tanz muss dem dramatischen Ablauf folgend aufgerollt werden, die nächste Phase der Fabel auf tun und auch den Übergang zur nächsten Erzählung unterstützen.

Der Tanz in der Szene des Berges Paektu aus der Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“ wird im Anschluss an den ersten Absatz, der vom leidvollen Leben der Hauptheldin erfüllt ist, zu einem Übergang zum nächsten Absatz, in dem sie auf dem Dorf, wo sie zum Berg Paektu aufblickt, zu einem neuen Leben schreiten wird, während der Gruppentanz „Das Lied auf die Generalmobilmachung“ in der letzten Szene einen lebenserfüllenden Übergang schafft von der Erzählung der Hauptfigur, die die Menschen zum revolutionären Weg aufruft, zur nächsten Erzählung davon, wie die Jugendlichen des Dorfes der Partisanenarmee folgen und sich zum heiligen Kampf gegen Japan erheben. Der Tanz, der auf die Entwicklung der Fabel einwirkt, muss auf der Grundlage eines Erlebniskomplexes zu wichtigen Anlässen der dramatischen Entwicklung eingesetzt werden und genau mit dem szenischen Ablauf übereinstimmen.

3) Gute choreographische Rhythmen sind erwünscht

Bei Tänzen, die Gedanken, Gefühle und das Leben beschreiben, sind gute choreographische Rhythmen erwünscht. Werden originelle choreographische Rhythmen vorgeführt, so wird der Tanz einen rhythmischen Fluss bilden, durch den das Menschenleben natürlich aufgerollt wird.

Beim Schaffen von Tänzen ist es am wichtigsten, originelle choreographische Rhythmen aufzuspüren, ohne die ein Tanz nicht zustande kommen kann. Werden falsche Rhythmen gewählt, kann dem Tanz kaum zur Ausstrahlung verholfen werden. Solche Rhythmen sind lebensnotwendig für einen Tanz.

Beim Schaffen von Tänzen ist die Aufmerksamkeit vor allem darauf zu richten, Rhythmen auszuwählen und auszufeilen, die das Leben inhalt-

lich richtig zum Ausdruck bringen können. Insbesondere beim Schaffen von Operntänzen, die entsprechend den betreffenden dramatischen Szenen die seelische Welt der handelnden Personen widerspiegeln müssen, ist es überaus wichtig, tiefsinnige und einzigartige Rhythmen ausfindig zu machen. Wenn es nicht gelingt, Rhythmen zu entdecken, die Gedanken, Gefühle und den Alltag der handelnden Personen lebensnah darstellen, ist es unmöglich, hervorragende choreographische Gestalten zu schaffen, wie gut die Bildhaftigkeit auch sein mag. Solche Gestalten werden allerdings nicht nur durch choreographische Rhythmen gebildet, sondern auch die Musik und das Bühnenbild sind wichtige Bestandteile davon. Das darf jedoch nicht dazu verleiten, nur auf die Hilfe des Bühnenbildes bedacht zu sein und die Auswahl von solchen Rhythmen und deren Verfeinerung zu ignorieren. Andernfalls ist ein Tanz nichts als eine Verzierung. Ein Tanzstück müsste so beschaffen sein, dass dessen Inhalt nicht mit Hilfe von Dekorationen und Requisiten, sondern schon an dessen choreographischen Rhythmen, die von der Musik begleitet werden, erkennbar ist.

Solche Rhythmen sind mitten im Alltagsleben zu suchen. Die darstellerische choreographische Sprache geht von konkreten Gebärden der Menschen im Alltagsleben aus. Auch die Stoffe choreographischer Rhythmen bestehen in vielfältigen Alltagsgebärden der Menschen. Unter solchen Gebärden sind Rhythmen auszuwählen, die mit dem choreographischen Inhalt und den szenischen Lebensverhältnissen übereinstimmen.

Wenn man losgelöst vom Leben der Menschen eine choreographische Sprache schaffen will, wird man in verschiedene Abweichungen fallen. Bemerkbar ist unter manchen kleinen Tanzstücken die Neigung, Verhältnisse losgelöst vom Alltag symbolisch auszudrücken und Tanzrhythmen zu abstrahieren, ohne sie lebensnah zu konkretisieren, was auch ein Ausdruck für eine solche Tendenz ist. Die sinnbildliche Methode hat die Funktion, die Merkmale der zu beschreibenden Objekte und deren Sinn bildlich auszudrücken, kann in diesen und jenen Werken angewandt werden. Aber die symbolische Gestaltung, vom Alltag der Menschen losgelöst, ist nur die subjektive Auffassung des betreffenden Schöpfers. Auch bei der

Abstrahierung von Gestalten ist das der Fall. Im Verlauf der Ausschließung einzelner und nebensächlicher Dinge und bei der Suche nach allgemeinen und wesentlichen Dingen im Leben erweist sich die Abstrahierung als notwendig. In der Literatur und Kunst äußert sich der Wesenszug des Lebens nicht in abstrakten Begriffen, sondern in konkreter Gestalt. Die Abstrahierung von Gestalten hat die falsche Tendenz, die Realität losgelöst vom Leben als vage und allgemeine Erscheinung zu betrachten.

Die mitten im Alltag der Menschen herausgesuchten Gebärden sind rhythmisch und plastisch auszufeilen, damit sie dem Inhalt der betreffenden Tänze entsprechen. Dann können diese Gebärden die sprachliche Funktion, Gedanken, Gefühle und das Leben der Menschen zum Ausdruck bringen und schöne choreographische Rhythmen werden, die in sich jene rhythmische Beweglichkeit und jene Plastizität vereinen, die die emotional heitere Stimmung herausheben. Lebensechte in der Realität aufgespürte Gebärden sind ferner als etwas Künstlerisches zu verfeinern und auch ungekünstelt und neuartig zu gestalten.

Es ist überaus wichtig, die koreanischen Tanzrhythmen wirkungsvoll aufleben zu lassen.

Das ist ein Hauptweg dazu, im Tanz die nationale Mentalität richtig zum Ausdruck zu bringen. Erst dann kann der Tanz die Gedanken, die Gefühle und das Leben unseres Volkes wahrhaft widerspiegeln und seinem Schönheitssinn entsprechen. In der Opernkunst, in der die Musik die nationalen Melodien zur Grundlage nimmt, müsste auch der Tanz von den choreographischen Rhythmen Koreas ausgehen und auf unsere Art und Weise gestaltet werden.

Unser Volk besitzt ein hervorragendes Erbe der Tanzkunst, die sich in Jahrtausenden entwickelt hat. Die koreanischen Tänze, die die nationale Mentalität unseres Volkes widerspiegeln, besitzen in puncto Haltung, Gebärde, Bewegung und Rhythmus einzigartige Merkmale.

Die Tänze im Osten weisen im Allgemeinen mehr Bewegungen des Oberkörpers auf, während bei den Tänzen im Westen der untere Teil des Körpers betont wird. Auch bei den koreanischen Tänzen überwiegen die

Bewegungen des Oberkörpers. Das heißt jedoch nicht, dass die koreanischen Tänze lediglich aus Bewegungen des Oberkörpers bestünden. Bei einem koreanischen Tanz überwiegen zwar die Armbewegungen, wobei mit diesen die Fußbewegungen auf natürliche Weise verbunden sind, sodass sich der ganze Körper harmonisch bewegt. Eben das ist die Essenz der koreanischen Tänze.

Die herausragenden Merkmale unserer Tänze drücken sich auch überzeugend darin aus, dass es mehr sanfte Bewegungen gibt als abrupte. Bei den Tänzen Koreas gibt es keine übermäßigen Sprünge. Die choreographischen Rhythmen Koreas sind in ihrem Ausmaß angemessen, kräftig, sanft und schön. Die vorzüglichen Merkmale der koreanischen Tänze zeigen sich deutlich darin, dass sie harmonisch ausgefeilt sind und verfeinerte Rhythmen haben. Das Achselzucken, das leichte Anheben der Füße, das Sich-umdrehen und das Schwingen der Arme charakterisieren deutlich die besonderen Rhythmen der koreanischen Tänze.

Diese Rhythmen sind in den Volkstänzen konzentriert, die durch Klugheit und Weisheit des Volkes entwickelt wurden. Die Volkstänze sind eine Quelle für die Weiterentwicklung der nationalen Tänze. Unsere Nation ist eine homogene Nation mit denselben kulturellen Traditionen, aber es gibt in jedem einzelnen Gebiet etliche besondere Volkstänze. Die Volkstänze, die das Arbeitsleben unseres fleißigen Volkes und seine schönen Gebräuche lebensnah widerspiegeln, besitzen originelle choreographische Rhythmen, die in langer Zeit ausgefeilt worden sind. Wir müssen unter dem Erbe der Tanzkunst choreographische Rhythmen mit deutlichem nationalem Kolorit auswählen und sie entsprechend den Erfordernissen der Zeit und dem Schönheitsgefühl des Volkes verfeinern und nutzen.

Unzulässig ist es beim Schaffen von Tänzen, die Merkmale der koreanischen Tänze außer Acht zu lassen und die europäischen Tänze nachzuahmen oder unsere Tänze und europäische zu vermischen. Die Nachahmung europäischer Tanzrhythmen macht es unmöglich, die Merkmale der koreanischen Tänze zu bewahren und auch die Modernität zu verwirklichen. Die Nachahmung europäischer Tanzrhythmen bewirkt

ja keine modernen Tänze. Auch anhand der koreanischen Rhythmen lassen sich durchaus moderne Tänze schaffen.

Die Modernität in der Tanzkunst kann erst dann befriedigend realisiert werden, wenn die besonderen Merkmale der koreanischen Tänze entsprechend den Erfordernissen unserer Zeit und dem Schönheitssinn unseres Volkes wirkungsvoll zur Geltung kommen. Um die charakteristischen Merkmale der koreanischen Tänze richtig herauszuheben, müssen weiche und sanfte Rhythmen harmonisch mit kräftigen und schwungvollen verbunden sein. Die koreanischen Tanzrhythmen zeichnen sich an und für sich durch weichen, aber auch durch starken und plastischen Ausdruck und durch eine deutliche dramatische Handlungslinie aus. Sie vermögen nicht nur mitten in einem ruhigen und sanften Strom die pulsierende Energie auszudrücken, sondern auch mitten in einem schwungvollen Fluss ein sanftes Gemüt. Werden die besten Merkmale der koreanischen Tanzrhythmen wirkungsvoll herausgehoben, so können durchaus weiche, aber auch neue schwungvolle Tanzrhythmen geschaffen werden. Das Tanzstück „Es schneit“ konnte deshalb zu einem Meisterwerk mit starkem modernem und nationalem Kolorit gestaltet werden, weil das Leben mittels koreanischer Tanzrhythmen, die weich, aber auch lebhaft sind und die Mentalität unseres Volkes ansprechen, lebensnah wiedergegeben wurde.

Ansprechende Tanzrhythmen setzen eine gute Musik voraus. Dann können davon ausgehend eindrucksvolle Tanzrhythmen entstehen. Tänze werden auf der Grundlage des Lebens und zugleich der Musik geschaffen. Der Alltag und die Musik sind die Grundlage und der Ausgangspunkt für die Entstehung von Tänzen. Das Alltagsleben bietet die dafür nötigen Stoffe, während die Musik der Tanzkunst Mentalität und Rhythmus verleiht. Die Musik ist nicht nur die Grundlage für die Entstehung von Tänzen, sondern auch die der choreographischen Gestaltung. Ein Tanz kann erst dann auf der Bühne aufgerollt werden, wenn die Musik erklingt.

Die Choreographen sollten eine richtige Musik auswählen und davon ausgehend Tanzrhythmen schaffen. Es gehört sich nicht, ohne Auswahl

einer Musik nach Tanzrhythmen zu suchen oder dem Tanz die Musik unterzuordnen, indem man die Musik verlängert oder verkürzt. Die Tanzrhythmen müssen dem gedanklichen Inhalt und dem emotionalen Kolorit der Musik und dem melodischen Fluss angepasst sein. Ein im Alltagsleben gefundener Rhythmus muss in der Musik zu einer Melodie und eine Melodie der Musik zu einem Tanzrhythmus werden. Wenn ein Tanzrhythmus zu einer sichtbaren „Melodie“ wird, wird er mit dem musikalischen Fluss übereinstimmen.

Da in der Oper Musik und Tanz das Leben zu ihrer Grundlage nehmen, verbinden sie sich leicht. Das bedeutet jedoch nicht, dass ein Tanzrhythmus von selbst entsteht, wenn eine Melodie erklingt. Da Musik und Tanz eine selbstständige darstellerische Sphäre haben, obwohl sie vom selben Leben ausgehen, müssten die Choreographen sich in der Musik auskennen und dementsprechende Tanzrhythmen herausarbeiten. Erst wenn sie die Musik beherrschen, können sie dementsprechende Tanzrhythmen schaffen und diese gemäß dem musikalischen Fluss ausfeilen. In diesem Sinne können die Choreographen als Komponisten bezeichnet werden, die mittels der Tanzrhythmen die Musik gestalten. Sie sollten Stoffe aus dem Leben und von der Musik angedeutete Rhythmen mit gehaltvoller und schöpferischer Fantasie neuartig verfeinern und so originelle Tanzrhythmen schaffen.

Auf der Opernbühne sollten beste Tanzstücke aufgerollt werden, die im Einklang mit der Musik ausgefeilt und von der nationalen Mentalität erfüllt sind sowie aus schönen und originellen Tanzrhythmen bestehen.

4) Der Tanz muss originell gestaltet sein

Operntänze sind vielfältig darzustellen. Erst dann ist es möglich, in der Oper das Leben wirklichkeitsnah und umfassend widerzuspiegeln, dem Publikum die richtige Einsicht ins Leben zu vermitteln und bei ihm eine große lyrische Stimmung hervorzurufen.

Die vielfältige Darstellung von Tänzen für die Oper setzt voraus,

dass jeder Tanz einzigartig ist. Dann werden Tänze gegeneinander abstechen und auf der Bühne bunte Bilder darstellen können.

In der Oper darf ein Tanzstück nicht nur in einem Aspekt seiner Gestaltung, sondern muss in allen Aspekten seines Inhalts und seiner Form einzigartig sein. Wenn eines der Elemente, die Inhalt und Form bilden, einem anderen gleicht oder ähnlich ist, wird der Tanz zu einem Plagiat.

Die Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“ enthält sechs Tanzstücke. Davon ähnelt aber kein einziges Stück einem anderen. Alle diese Tänze weisen Unterschiede in ihrem Inhalt auf, ebenso in puncto Tanzrhythmus, Ablauf, Musik und bildnerische Darstellung. Das besagt, dass inhaltlich klare und nuancenreiche Tänze geschaffen werden können, wenn alle gestalterischen Elemente einzigartig sind.

Damit originelle Tänze gestaltet werden können, muss man dem Alltagsleben der handelnden Personen, das im Einklang mit der dramatischen Entwicklung aufgerollt wird, tief auf den Grund gehen. Da in einer Oper das Leben einer Figur in jeder Szene anders gezeigt wird, kann man kaum ein originelles Tanzstück schaffen, wenn man nicht tief in ihr Leben eindringt. Die Vielfalt des Lebens ist nur eine objektive Voraussetzung für die Entstehung eines originellen Tanzes. Ob ein solcher Tanz geschaffen wird oder nicht, hängt davon ab, von welchem Standpunkt aus der betreffende Choreograph ins Leben greift. Dringt er tief ins Leben der Figur ein, so kann er dessen Besonderheiten klar erkennen, ihre sich daraus ergebenden konkreten Gedanken und Gefühle genau aufgreifen und davon ausgehend ein originelles Tanzstück schaffen. Auch kann man bei gründlicher Erforschung des Lebens eine neuartige und originelle choreographische Sprache entdecken. Jeder choreographisch-darstellerischen Sprache liegt das Leben zugrunde. Aus tagtäglichen Gebärden im Alltag der Menschen entstehen Tanzrhythmen, nach deren Bewegungen dann Tanz-Reihen und entsprechende Strukturen bestimmt werden. Vielfältige Variationen von Tanz-Reihen und verschiedene strukturelle Formen bilden sich alle auf der Grundlage der Stellung und der Handlungen der Menschen in ihrem Alltag heraus. Auch der

choreographische Ablauf und die entsprechende Struktur werden wie im Verlauf des Lebens verarbeitet. Geht man dem Alltag der Figur auf den Grund, so kann man originelle Tanzrhythmen und Strukturen, einen choreographischen Ablauf und eine entsprechende Gliederung heraus-suchen, die dafür geeignet ist, Gedanken und Gefühle der Figur originell auszudrücken, und davon ausgehend neue Tanz-Gestalten schaffen.

Da es nicht einfach ist, in der Tanzkunst, deren Darstellungsmittel begrenzt sind, jedes Mal eine neue gestalterische Sprache zustande zu bringen, sind auch verschiedenartige gestalterische Sprachen, die bei der Entwicklung der Tanzkunst entstanden sind, aktiv herauszufinden und auf neue Weise auszufeilen und zu gebrauchen. Das Gewicht ist insbesondere darauf zu legen, die den koreanischen Tänzen eigenen Rhythmen und Formen wirkungsvoll aufleben zu lassen.

Beim Schaffen neuer Tanzformen und bei der Verfeinerung und Nutzung der bisher angewandten Formen ist es wichtig, deren Eigenheiten beizubehalten. Da die Tanzkunst visuelle Form ist, muss deren Eigenheit schon in der Form deutlich erkennbar sein. In der Opernkunst können je nach den szenischen Lebensverhältnissen Gesang und Tanz oder fantastische oder auch symbolische Tänze eingesetzt werden, wobei jede Tanzform eigentümlich sein muss. Wenn ein in den Tanz aufzunehmendes Lebensverhältnis verwickelt und vielschichtig ist, ist es möglich, nicht nur eine Form anzuwenden, sondern verschiedene Formen miteinander zu kombinieren. In diesem Fall gilt es, genau die Hauptform zu bestimmen und deren Eigenheit herauszuheben.

Der Tanzgesang unterscheidet sich von anderen Tanzformen zwar darin, dass singend getanzt wird, aber allein damit lässt sich die Form von Singen und Tanzen nicht vollauf beibehalten. Die Bewahrung der Eigenheit dieser Form setzt voraus, dass Gesang und Tanz eine gute Harmonie bilden. Ebenso wie im Gesang Text und Melodie in Abstimmung aufeinander eine Gestaltung bilden, müssen im Tanzgesang Gesang und Tanz in Harmonie miteinander stehen und eine Gestalt darstellen. In der Form von Tanzgesang müsste eine Tonart zugleich ein Tanzrhythmus und ein me-

lodischer Takt zugleich ein Takt des Tanzes sein. Damit die Eigenheit dieser Form richtig zur Geltung kommt, muss der Tanz lebensecht gestaltet sein. Der ursprüngliche Gesang mit Tanz war eine höchst lebensnahe Kunstform, die sich in enger Verbindung mit dem Arbeitsleben des Volkes entwickelte. Diese Form kann erst dann originell werden, wenn sie entsprechend dem erwähnten Wesenszug vom Alltagsleben durchdrungen ist und lebensecht wirkt. Der Tanzgesang „Worfeltanz“ in der Szene der Wassermühle aus der Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“ ist deshalb nuancenreich, weil auch er in guter Verbindung mit dem Gesang das sinnvolle Leben der Dorfbewohner veranschaulicht, die der antijapanischen Partisanenarmee helfen.

Auch bei fantastischen Tänzen sind die ihnen eigenen Besonderheiten wirkungsvoll herauszuheben. Da solche Tänze im wahrsten Sinne des Wortes die Lebensverhältnisse in der Fantasiewelt der handelnden Personen widerspiegeln, müssen sie im Unterschied zu gewöhnlichen Tänzen noch bezaubernder dargestellt werden. Das darf jedoch nicht dazu verleiten, solche Tänze wie einen Märchen-Tanz zu gestalten. Ein solcher und ein fantastischer Tanz unterscheiden sich sowohl im Genre als auch in der Darstellungsmethode. Der letztgenannte Tanz muss ein Lebensverhältnis in der Fantasie der Figur enthalten und durch das Leben deren Ideale und Wünsche konkret und lebensnah darstellen. Hierbei ist es unzulässig, nur das Traumhafte herauszuheben und das Lebensnahe außer Acht zu lassen oder umgekehrt. Fantastische Stücke sollten mitten in der traumhaften Gestaltung ein von der Figur erwünschtes herrliches Leben enthalten.

Damit einzigartige Tänze entstehen können, müssen die Choreographen von einem hohen schöpferischen Geist durchdrungen sein und sich kühn einen neuen Weg bahnen.

Wenn die Choreographen keinen solchen Geist an den Tag legen, sondern nur die bisher erreichten Erfolge und die gesammelten Erfahrungen unverändert verwerten oder sich lediglich an die bestehenden Normen halten, verfallen sie der Nachahmung und der Schablonenhaftigkeit.

Bei manchen der Tanzstücke, die jüngst geschaffen worden sind, wur-

den Tanzrhythmen und Strukturen in einer Art verwendet, wie man das schon aus anderen Tänzen kennt, und werden jetzt wiederholt genutzt, ebenso die Methode, wonach der beginnende, mittlere und Schlussteil dieser Tänze gegeneinander abstechen, auch Kostüme und Requisiten sind gleich. Nachahmung und Schablonenhaftigkeit machen es unmöglich, originelle Tänze zu schaffen, wenn auch die Lebensverhältnisse mannigfaltig sind und die Aufgaben beim Schaffen konkret gestellt werden.

Die Choreographen sollten tief ins Leben eindringen und schöpferisch Tanzrhythmen herausarbeiten. Auch wenn es sich nur um einen einzigen davon handelt, müsste er neuartig sein, ohne dass sich ein und dasselbe wiederholt.

Der Operntanz muss vielfältig, aber auch harmonisch sein. Wer nur auf Eigenart und Vielfalt von Tänzen bedacht ist und nicht sein Augenmerk auch auf die Harmonie richtet, der wird die Bühnengestaltung möglicherweise sporadisch vornehmen. Mitten in der Harmonie vielfältiger Gestalten besteht die künstlerische Schönheit. Erst wenn auf der Bühne mannigfaltige und schön miteinander harmonisierende Tänze dargeboten werden, sind die Zuschauer zutiefst beeindruckt.

5. DAS BÜHNENBILD DER OPER

1) Dekoration und Hintergrund müssen wirklichkeitsnah sein

Dekoration und Hintergrund sind die Hauptsache des Bühnenbildes. Sie spielen eine große Rolle dabei, den Charakter und die Lebensverhältnisse der handelnden Personen lebensnah zu zeigen, die charakteristischen Merkmale der Zeit und der Gesellschaftsordnung herauszuheben und die plastische Schönheit der Bühne hervorzuheben.

Dekoration und Hintergrund der Opernbühne sind auch ein wichtiger Beitrag, um die Begrenztheit der Musik zu überwinden, die die Wirklichkeit nicht anschaulich zeigen kann.

Die Opernkunst ist zwar eine musikalische Kunstgattung, aber die Zuschauer richten ihre Aufmerksamkeit zuallererst auf Dekoration und Hintergrund der Bühne. Erst wenn auf der Bühne echte und lebensnahe Bilder aufgerollt werden, werden die Zuschauer in die Musik eintauchen, sich tief in die dramatische Welt hineinversetzen und vergessen, dass sie im Theater sitzen, sondern das Gefühl haben, dass sie in der Realität lebten.

Die Zuschauer staunen über alle Maßen, wenn auf der Bühne in Begleitung des Orchesters der Hintergrund und zugleich die Landschaftsschilderung und Untertitel erscheinen, und zwar deshalb, weil Dekoration und Hintergrund auf sie einen lebendigen Eindruck machen.

Solche Bühnendekoration und Hintergrundkulisse bleiben lange lebendig im Gedächtnis haften, weshalb in einer Oper oder einem Theaterstück Dekoration und Hintergrundkulisse eine wichtige Rolle dabei spielen, den Zuschauern große Eindrücke vom entsprechenden Werk einzuprägen.

Dekoration und Hintergrundkulisse der Opernbühne müssen ständig umgestaltet werden, damit sie das vielfältige und gehaltvolle Leben der Menschen unserer Zeit lebendig ausmalen können.

Unsere neuen Opern müssen den überaus ernsten und vielfältigen Kampf unseres Volkes um das souveräne und schöpferische Leben zeigen. Damit die Opernkunst diesen Kampf illustrieren kann, sind Dekoration und Hintergrund der Bühne dementsprechend neu zu gestalten. Ohne Dekoration und Hintergrundkulisse auf der Bühne der herkömmlichen Opernkunst, die das Leben in einige schematisierte Akte und Szenen unterteilt und so die Fabel aufrollt, erneuert zu haben, ist es kaum möglich, das Leben unserer Zeit wahrhaft und lebensnah wiederzugeben. Mit der förmlichen Dekoration und Hintergrundkulisse auf der früheren Opernbühne lässt sich auch der Inhalt der neuen Opernkunst nicht richtig wiedergeben und

die strophisch gegliederte Musik und die Tänze, die im dramatischen Fluss zustande kommen, lassen sich nicht farbig veranschaulichen.

Die Dekoration und Hintergrundkulisse auf der Bühne in der früheren Opernkunst entsprechen auch nicht dem Schönheitsgefühl des Volkes. Bei einer Opernaufführung möchte das Publikum das Leben sehen wie es in der Realität ist. Man möchte auf der Opernbühne einen ergreifenden Anblick der Natur erleben, so schön und wechselvoll wie in der Realität, ebenso Dekorationsstücke, so lebensecht wie das Vorhandene. In den früheren Opern wurde Dekoration und Hintergrund in vielen Fällen schematisch und symbolisch gestaltet, sodass man nach Abschluss eines Aktes den Vorhang schließen oder das Licht löschen und geschäftig umherlaufen musste, um den jeweiligen nächsten Akt vorzubereiten. Die Zuschauer hielten daher die Bühne selbst für das Erforderliche, ebenso das sich dort abspielende Leben, sodass der Gedankenfluss geschmälert und dadurch die Aufmerksamkeit verzettelt wurde.

In den neuen Opern sind Dekoration und Hintergrund der Bühne getreu dem Schönheitsgefühl des Volkes umgestaltet worden. Hier werden sie lebensecht und auch im Einklang mit Handlungen der Figuren und mit deren Entwicklung hintereinander dargestellt, d. h. Dekoration und Hintergrund werden so gestaltet, dass daraus das reale Leben und der Verlauf seiner Wandlung und Entwicklung wahrhaft und lebensnah ersichtlich sind. Auf diese Weise erschienen auf unserer Opernbühne die stattliche Gestalt des Paektu-Gebirges, der endlos wogende weite Wald, die zahllosen Felder der genossenschaftlichen Landwirtschaftsbetriebe, auf denen Getreidekulturen rauschen, Häfen, in die Fangschiffe mit flatternden Fahnen als Zeichen eines guten Fangs einlaufen, Dorfsiedlungen, in denen adrett gebaute Wohnhäuser aneinander gereiht sind, und das Panorama der großartigen und prachtvollen Stadt Pyongyang. Dekoration und Hintergrundkulisse erfahren ständig Veränderungen, wobei aber die Lebensverhältnisse in jeder Szene wirklichkeitstreu und wahrhaft sind. In einem kurzen Zeitraum wechseln Jahreszeiten und gehen Jahre in gedrängter Kürze vorüber, wobei das alles geheimnisvoll erscheint,

aber glaubhaft ist. Das ist das fließende räumliche Bühnenbild der neuen Opern.

Die neue Form des Bühnenbildes vermag jede Variation der Natur vielfältig und umfassend darzustellen und Charakter und Lebensmilieu jeder Figur wahrhaft und lebensecht zu veranschaulichen. Das ist einer der Faktoren für die Erhöhung der emotionalen Wirkung der neuen Opern auf das Publikum. Die Schaffenden sollten auf der Grundlage der Ergebnisse und Erfahrungen beim Schaffen der neuen Opern die Dekoration und Hintergrundkulisse der Bühne künstlerisch und technisch weiterentwickeln.

Dekoration und Hintergrund müssen das Lebensmilieu der handelnden Personen wahrhaft und lebensnah gestalten und deren Gedanken, Gefühle und Charakterentwicklung veranschaulichen.

Charakter und Lebensverhältnisse eines Menschen stehen in einer untrennbaren Beziehung zueinander. Der Mensch gestaltet und entwickelt sein Leben entsprechend seinen Zielen und Idealen. Sein Charakter bildet sich in seinem Lebensmilieu heraus, das von ihm selbst gestaltet wird, und verändert und entwickelt sich mit diesem, weshalb in Literatur- und Kunstwerken Charakter und Lebensmilieu einer Figur in einheitlicher Beziehung zueinander darzustellen sind.

In jedem Werk müsste das Lebensmilieu das gesellschaftliche Antlitz einer bestimmten Zeitepoche zeigen und zugleich die Charaktere der dort lebenden und arbeitenden Figuren ausdrücken, damit es wahrhaft und bedeutsam sein kann. Die Darstellung eines Lebens in einem Werk ist notwendig, um die Charaktere von Figuren, die dieses Leben gestaltet haben, in Verbindung mit der jeweiligen Zeitepoche vor Augen zu führen.

Die Dekoration und Hintergrundkulisse in der Küstenszene aus der Revolutionsoper „Das Blumenmädchen“, wo Kkotpun zu ihrem eingekerkerten älteren Bruder geht, aber zurückkommt, ohne ihr Ziel, die Begegnung mit ihm, erreicht zu haben, sind ein ergreifender Anblick der Natur und zeigen das unglückliche Lebensmilieu Kkotpuns und darüber hinaus ihren Groll, der von ihren schmerzlichen Erlebnissen ausgeht.

Das rasende Getöse des wogenden Meeres und die mächtig gegen die Felsen brandenden Wogen stellen das Sträuben der Hauptfigur und die Explosion ihres herzerreißenden Leides und Zorns dar. Dekoration und Hintergrundkulisse im Bühnenbild der Oper müssen also das Lebensmilieu und die Gedankenwelt der handelnden Personen beeindruckend vor Augen führen.

Dekoration und Hintergrund müssen die Innenwelt der Figuren und auch deren Einfluss auf das Lebensmilieu ans Licht bringen. Erst dann ist es möglich, die Menschen, die die Welt umformen und ihr eigenes Schicksal gestalten, noch eindrucksvoller darzustellen.

In der Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“ ist die Bühne an der Stelle, an der die Mutter, die Hauptfigur, das schwere Tor der Festungsstadt aufstößt, in der sich Japaner befinden, so ausgestattet, dass in diesem Augenblick ein Festungswall einstürzt, was ihre hehre Gestalt, die sich zu einem Menschen neuen Typs entwickelt hat, betont und zugleich nachhaltig den Gedanken heraushebt, dass kein Festungswall und keine Schwierigkeit die kämpfenden Menschen aufhalten können.

Die Haupthelden der neuen Opern sind keine passiven Wesen, die sich vorbehaltlos den gegebenen Lebensverhältnissen fügen, sondern aktive Wesen, die wie die Mutter, die Hauptfigur in „Ein Meer von Blut“, gemäß dem eigenen Streben nach einem souveränen und schöpferischen Leben und Anliegen den Status quo umgestalten. Demnach müssen Dekoration und Hintergrund deren charakteristische Merkmale gründlich ins rechte Licht setzen, wenn sie die Gedanken und Gefühle der Figuren, die bei dieser Umgestaltung zum Ausdruck kommen, lebensecht ausmalen.

Damit Dekoration und Hintergrund die Gedankenwelt der Figuren bis ins Detail darstellen können, müssen sie ständig Veränderungen erfahren, den Prozess ihrer Entwicklung plastisch untermauern und sich aktiv zusammen mit der dramatischen Entwicklung ändern. Wenn sie nicht im Einklang damit und mit der Wandlung der Lebensverhältnisse geändert werden, sondern in demselben Zustand bleiben, werden sie an Wahrhaftigkeit verlieren. Wenn allein der Hintergrund bei der Fixierung

der Dekoration gewechselt wird, ist es kaum möglich, das Lebensmilieu wirklichkeitsnah zu zeigen. Wird der Hintergrund nach Möglichkeit zusammen mit der Dekoration verändert, so kann auf der Bühne ein echtes Lebensmilieu entstehen. Gegenstände, die sich in der Realität bewegen, müssen sich auch auf der Bühne bewegen. Auf der Bühne muss der Wechsel von natürlichen Erscheinungen und von Lebensverhältnissen wie in der Realität ungekünstelt erfolgen. Wenn auch ein solcher Wechsel auf der Bühne künstlich sein mag, wird er zu einer echten Gestaltung, wenn er ungezwungen ist und dem Schönheitsgefühl des Publikums entspricht.

Dekoration und Hintergrund müssen ständig variiert sein, damit sie den Orts- und Zeitwechsel, der dem Handlungsablauf der Figuren entspricht, mannigfaltig ans Licht bringen können. Wenn der Handlungsort einer Figur gekünstelt wirkt oder die Zeitwanderung nicht anschaulich gemacht wird, kommt dies einer Ignorierung der Logik des Lebens gleich. Ein Lebensmilieu, das beim Handlungsablauf nicht variiert wird, ist nicht echt und kann kaum bei der Klärung des Charakters der betreffenden Figur behilflich sein. Dekoration und Hintergrund müssen unter umfassender Nutzung der Bühnenräumlichkeit die Lebensverhältnisse zeigen, die sich in unterschiedlichen Orten abspielen.

Sie müssen zudem die Zeit ungezwungen auf der Bühne veranschaulichen. Auch an ein und demselben Ort müssen Unterschiede in der Zeit nötigenfalls bis ins Detail illustriert werden – vom Sonnenaufgang bis zum Sonnenuntergang und von der Abend- bis zur Morgendämmerung. Wenn parallel zur Variierung des Aktionsortes der Figuren die Veränderung ihrer Aktionszeit dargeboten wird, wird die Aufrollung des Lebens umso natürlicher wirken.

Bei der vielfältigen Variierung der Bühne hat das Dia große darstellerische Möglichkeiten. Es kann alle Dinge und Erscheinungen original auf den Hintergrund übertragen und überdies die komplizierte und mannigfaltige Variierung des Lebens unabhängig von Zeit und Raum lebensecht darstellen. Was das Hintergrund-Bild angeht, muss man diese Mög-

lichkeiten hinreichend nutzen und neue, sinnvolle und mannigfaltige Bilder schaffen. Hierbei sollte man die Dias effektiv nutzen und auch dem Hintergrund mit Hilfe der Dekoration Beachtung schenken. Die Nutzung der ausgewogenen Kombination der Hintergrundkulisse durch einen Diaprojektor und durch die Dekoration macht es möglich, auf der Bühne noch eine mannigfaltigere und lebenschere Lebensumwelt darzustellen.

Bei der Variierung der Bühne kommt der Beleuchtung eine große Rolle zu. Die Dekoration und Hintergrundkulisse der Bühne werden erst dann, wenn sie mit Hilfe der Beleuchtung Licht und Farbe erhalten, als ein künstlerisches Bild herausgehoben. In der Bühnenkunst lässt sich die plastische Darstellung, so kann man sagen, durch die Beleuchtung vollenden.

Bei der Beleuchtung ist das Gewicht darauf zu legen, die Figuren und alle anderen Gegenstände entsprechend der gestalterischen Konzeption zu zeigen. Die Frage danach, was bei der Beleuchtung scharf einzustellen ist, was dabei herauszuheben ist und welche Variationen dabei darzubieten sind, ist nicht eine rein technisch-fachliche Frage, sondern eine Angelegenheit, bei der es darum geht, dass die Konzeption zur Bühnengestaltung zur Geltung kommt, sodass die Beleuchtung jedes einzelnen Dinges sorgfältig sein muss.

In der Praxis ist die führende Figur scharf einzustellen, damit sich das Wesentliche vom sich auf der Bühne abspielenden Leben herausheben kann. Bei der Beleuchtung gilt es insbesondere, der Handlungslinie der Hauptfigur zu folgen und sie hervortreten zu lassen. Dann ist es möglich, den Charakter der Hauptfigur hervortreten zu lassen, den szenischen Lebensinhalt deutlich zu betonen und die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf das Drama zu konzentrieren.

Bei der Beleuchtung ist zu erreichen, dass durch vielfältige Variierung der Gemütszustand der handelnden Personen sowie deren Lebensatmosphäre und Mentalität anschaulich und detailliert ausgemalt werden. Der Beleuchtung kommt die Aufgabe zu, durch Kontraste von Hell und Dunkel und durch Farbkontraste die dramatischen Beziehungen von Figuren

zueinander zu illustrieren, die Lebensumwelt hervortreten zu lassen, die Räumlichkeit der Bühne herauszuheben und die Szenen umzuwechseln.

Bei der Gestaltung des Bühnenbildes ist auch auf den Untertitel gebührendes Augenmerk zu richten. Der Untertitel spielt eine große Rolle dabei, die Bühnengestaltung der Oper hervortreten zu lassen und den Zuschauern den gedanklichen Inhalt der Oper verständlich zu machen. Die Bildner sollten die Bedeutung des Untertitels für die Verstärkung der Gestaltungskraft der Oper und für die Verwirklichung ihrer Verbundenheit mit dem Volk richtig erkennen und verschiedenartige Untertitelformen künstlerisch wirkungsvoll einblenden.

In der Opernkunst ist es wichtig, den Rubrik-Untertitel eindrucksvoll zu verwenden. Er spielt eine große Rolle dabei, einen ersten Eindruck zu formen, den die Zuschauer von der Oper bekommen, und steht hierbei der Ouvertüre nicht nach. Er prägt dem Publikum lebendig und anschaulich den ersten Eindruck von der Oper ein, während die Ouvertüre dies musikalisch tut. Der Rubrik-Untertitel weist auf den Titel einer Oper hin, deutet dabei deren Inhalt an und vermittelt den Zuschauern eine Vorstellung von deren Genre, sodass ihm auch die Rolle eines Begleiters zukommt, der die Zuschauer in die dramatische Welt führt. Der Rubrik-Untertitel muss in puncto Stil, Farbe und Form dem Inhalt und Genre der Oper entsprechen, darstellerisch in gedrängter Kürze und plastisch voll ausdrucksfähig sein.

In einer Oper ist der Text-Untertitel wirkungsvoll einzublenden. Er spielt eine große Rolle bei der Popularisierung der Oper und bei der Verstärkung der Verbindung zwischen Bühne und Zuschauern. Er muss ansehnlich und mit feinen Schriftzügen deutlich und harmonisch geschrieben sein sowie in seinen einzelnen Strophen im Einklang mit den betreffenden Liedern eingeblendet sein.

Der erklärende Text in der Oper kann je nach der Art, wie die Fabel aufgerollt wird, entweder verwendet oder weggelassen werden. Er ist nur an Stellen einzublenden, an denen ohne ihn der Zusammenhang eines Geschehnisses unverständlich bliebe oder die richtige Einordnung von

Zeit und Ort unmöglich wäre, ebenso an Stellen, an denen der Inhalt notwendigerweise erklärt werden muss.

2) Die Maske charakterisiert die handelnden Personen

Die Maskenbildnerei ist eine Kunstgattung, die das Aussehen der Akteure so wie der entsprechenden Figuren variiert und menschliche Gestalten visuell deutlich charakterisiert.

Die Maske ist ein Darstellungsmittel, das den Darstellern bei ihrer Rollengestaltung unentbehrlich ist. Die Akteure nehmen mit Hilfe der Maske ihre Rollenfiguren an. Dann können die Akteure an ihre Rollenfiguren wie an sich selbst glauben und ihnen wie sich selbst trauen. Erst ein solches Vertrauen bewirkt, dass ein Darsteller sich ungekünstelt mit seiner Rollenfigur identifiziert und deren Charakter nicht nur durch Sprache und Handlungen, sondern auch durch sein Aussehen noch weiter konkretisiert. Das Gesicht einer Figur kann auch auf der Bühne wie im Alltagsleben deren Gedankenwelt sensibel und bis ins Detail entwerfen und zuweilen auch eine delikate Gemütsstimmung, die völlig auszudrücken Sprache und Handlung allein kaum imstande wären, lebensecht ins rechte Licht setzen.

Die Maske macht nicht nur die Innenwelt der Rollenfiguren, sondern auch ihre nationalen Merkmale, Klassenlage, ihre wirtschaftliche Lebenslage, ihr kulturelles Lebensniveau wie auch ihren Beruf und ihr Alter erkennbar, zeigt also generell deutlich ihre Wesenszüge. Allein beim Anblick der handelnden Personen auf der Bildfläche und Bühne erkennen die Zuschauer daher sofort deren Wesenszüge.

Damit eine Rollenfigur dem Publikum glaubhaft vorkommt, muss die Maske wahrhaft sein.

Das bedeutet, die Maskengestaltung entsprechend dem Charakter und Leben der betreffenden Figuren und der physischen Konstitution der Dar-

steller vorzunehmen. Kurz gesagt, kann die Maske als echt bezeichnet werden, wenn sie den betreffenden Figuren und Darstellern angepasst ist.

Die Echtheit der Maske setzt voraus, dass sie zu der Rollenfigur passt.

Hierbei kommt es darauf an, das Aussehen auf die Gedankenwelt der jeweiligen Figuren zu basieren und die gestalterische Einheit der Innenwelt und des Aussehens zu sichern. Die Innenwelt und das Aussehen des Menschen sind allerdings nicht deckungsgleich. Die Lebensbahn eines Menschen hinterlässt jedoch üblicherweise unauslöschliche Spuren in seinem Aussehen. Jeder Mensch putzt sich ferner in Harmonie mit seinem Charakter heraus. Daher rührt das Sprichwort – das Aussehen verrät den Menschen. Das besagt, dass das Aussehen der Figuren deren Innenwelt widerspiegeln muss. Das Aussehen einer Rollenfigur auf der Grundlage ihrer Gedankenwelt auszumalen und die gestalterische Einheit der Gedankenwelt und des Aussehens zu gewährleisten – das ist die grundlegende Garantie für die Heraushebung der Echtheit der Maske.

Die Maskenbildner sollten ihre schöpferische Arbeit mit der gründlichen Erfassung der Gedankenwelt der betreffenden Figuren beginnen und, davon ausgehend, sich reiflich deren Aussehen vorstellen. Um deren Innenwelt kennen zu lernen, muss man genau die Aspekte ermitteln, die für die Herausbildung der Hauptmerkmale ihrer Charaktere und ihres Aussehens entscheidend sind. Bei der Maskengestaltung gilt es, die Hauptmerkmale der handelnden Personen zu betonen und neue Variationen des äußeren Erscheinungsbildes im Einklang mit der Veränderung und Entwicklung ihres ideologischen Bewusstseins zu gestalten. Das ist eine aktuellere Frage insbesondere beim Maskieren einer Figur, die über eine bestimmte Zeit heranwächst. Es ist zwar schwierig, dass ein Darsteller seine Rollenfigur von der Jugend bis zum hohen Alter wirklickeitsnah darstellt. Ebenso schwierig ist es auch, dass ein Maskenbildner das Aussehen dieser Figur, die im Laufe der Zeit ein neues Aussehen annimmt, durch einen Schauspieler wahrhaft abbildet. Im Falle des Maskierens einer Figur, die über eine bestimmte Zeit heranwächst und sich

entwickelt, müsste der Maskenbildner den betreffenden Akteur nicht nur jünger bzw. älter machen, sondern auch dafür sorgen, dass sein Aussehen als Jugendlicher sich mit der Zeit ändert, aber bis zu seinem hohen Alter stets heraushebt, dass seine Charaktermerkmale und die Spuren seiner Lebensbahn in jeder seiner Entwicklungsstadien mit seinen ursprünglichen Merkmalen gut harmonieren.

Es ist selbstverständlich, dass das Aussehen des Menschen durch seine Lebensbahn mitgeprägt wird. Die Zeit und das Leben haben einen großen Einfluss auf die Charakterbildung der Menschen, ebenso auf deren Aussehen. Das Aussehen der Menschen bekommt im Laufe der Zeit unterschiedliche Merkmale. Die Arbeiter und Bauern von heute unterscheiden sich von denen der Vergangenheit in den geistig-moralischen Qualitäten und auch in ihrem Aussehen, obwohl es sich bei ihnen um dieselben Arbeiter und Bauern handelt. Bei der Maskenbildung muss man unter diesen und jenen Spuren, die die Zeit und das Leben im äußeren Erscheinungsbild der betreffenden Figuren hinterlassen, das Wesentliche, das sich auf die Typisierung ihrer Charaktere auswirken kann, richtig auswählen und eindrucksvoll ausmalen. Eines der wesentlichen Merkmale der realistischen Maskenbildung als einer Kunstgattung besteht darin, das Aussehen der Figuren im Zusammenhang mit Zeit und Leben abzubilden und es somit auf die Typisierung ihrer Charaktere auswirken zu lassen.

Die Echtheit der Maskenbildung setzt voraus, sie gemäß der physischen Konstitution der Schauspieler vorzunehmen. Da es bei der Maskenbildung darum geht, auf der Grundlage des Aussehens der Schauspieler die Gestalten der Figuren auszumalen, muss diese Arbeit der physischen Konstitution der Darsteller entsprechen, damit die Maskenbildung echt ist. Andernfalls ist das Gesicht missgestaltet und die schauspielerische Umsetzung unglaubwürdig. Die Maskenbildner sollten darauf hinwirken, dass aus dem Aussehen des Akteurs genau die Gedankenwelt der betreffenden Person und ihre äußerlichen Merkmale entstehen. Sie sind dazu verpflichtet, Gestalten darzustellen, die den Figuren und den Akteuren entsprechen,

indem sie Merkmale, die dem Aussehen der Figuren ähneln, klar herausarbeiten und das Übrige verändern oder verdrängen.

Damit eine echte Maske entsteht, sind auch die Bühnenverhältnisse entsprechend zu berücksichtigen. In der Filmkunst ist es aufgrund der Kameraführung und mit den Besonderheiten des Films möglich, auch weit entfernt liegende Objekte bzw. Gegenstände so zu zeigen, als sehe man sie in unmittelbarer Nähe; zudem können kleine Gegenstände vergrößert und auch gewöhnlich unsichtbare, haarfeine Objekte deutlich gezeigt werden, sodass die Akteure sich weich schminken können. In der Opernkunst jedoch müssen beim Schminken Linien und Umrisse deutlich hervortreten, damit die Figuren visuell lebendig zum Tragen kommen, denn die Entfernung zwischen Bühne und Publikum ist groß und kann nicht wie im Film beliebig reguliert werden; außerdem bleibt der Blickpunkt des Publikums stets konstant.

Bei der Maskenbildung für die Bühne ist im Allgemeinen eine darstellerische Übertreibung nötig. Demnach sind große Formen, dicke Linien und dichte Farben vorzuziehen. Die Übertreibung darf jedoch nicht allzu übermäßig sein. Starkes Make-up darf nicht dazu verleiten, dass das Gesicht glitzernd erscheint, Linien allzu dick gezogen werden und Hell und Dunkel übermäßig gegeneinander abstechen, indem große Augen und spitze Nasen vorgeschützt werden. Die übermäßige Aufgeblasenheit beeinträchtigt das ausgeglichene Erscheinungsbild der Figuren und verstümmelt die Rollengestaltung.

Die Maske muss schön sein. Die gesamte Tätigkeit der Menschen, die die Natur und Gesellschaft umgestalten, ist eng mit dem Streben nach dem Schönen verbunden. Der Mensch ist stets bestrebt, sein Leben schön zu gestalten und sein Aussehen zu pflegen. Es ist ein dem Menschen eigenes Bestreben, dass er das Schöne schaffen und genießen will. Da eine Oper dieses Bestreben widerspiegelt, muss die Maske der Hauptfigur und der anderen Figuren schön sein.

Sich schön schminken bedeutet, dass aus dem Aussehen einer Figur ihre Gedankenwelt deutlich hervorsticht und der Lebensgeist ausströmt;

Gesicht und Körperbau müssen miteinander harmonieren.

Hierbei geht es hauptsächlich darum, die seelische Welt der handelnden Personen herauszuheben.

Unzulässig ist hierbei, dass nur Gesicht und Körperbau der Figuren angenehm hervorstechen, während deren schöne geistige Welt nicht zur Wirkung kommt. Wenn ungeachtet der Charaktermerkmale der Figuren und ihrer Lebenslage nur das Gesicht angenehm geschminkt wird, wird ihr Aussehen die Innenwelt vermissen lassen. Der Versuch, losgelöst von ihrem Charakter nur bedenkenlos das Gesicht schön zu schminken, ist ein Ausdruck des Formalismus.

Bei der Schminke gilt es ausschließlich darum, eine zum Charakter der Figuren passende Schönheit anzustreben. Die Figuren sollten sich so schminken, dass es bei Arbeitern nach Öl und bei Bauern nach Erde riecht, dass die Figuren dabei als arbeitende Menschen einen Reiz geben, der diesen eigen ist. Beim Schminken der Figuren muss die Verschönerung des Gesichts oder die harmonische Pflege des Körpers dem Herausstellen ihrer Charakterschönheit untergeordnet sein. Bei der Schminke müssten entsprechend der seelischen Welt der Figuren die Gesichter und das körperliche Äußere folgerichtig Ausgleich und Harmonie zur Wirkung bringen, damit innerlich wie äußerlich gleichermaßen schöne menschliche Gestalten entstehen.

In der Opernkunst muss die Schminke der tanzenden Akteure angenehm wirken. In diesem Fall muss die Schminke dem gleichen Prinzip folgen und ferner dem Spezifikum der Tanzkunst entsprechen. Zwar sollten sich die Figuren gemäß ihrem Charakter und Aussehen schminken, jedoch trifft dies nicht auf die tanzenden Akteure zu. Falls diese als handelnde Personen direkt tanzen, sollten sie sich wie erwähnt als Figur schminken, aber in dem Falle, dass sie alle Gedanken und Gefühle einer Figur veranschaulichen sollen, darf das Schminken nicht auf diese Weise erfolgen. Bei einem Tanzstück, bei dem viele Tänzer als Akteure die Gedanken und Gefühle einer Figur auf sich nehmen und handeln, müssen die Tänzer einheitlich und typisch aussehen. Da bei einem Tanzstück, das die

Gedanken und Gefühle einer Figur vermittelt, Kostüm und Requisiten der Darsteller einheitlich sind, muss auch ihr äußeres Erscheinungsbild einheitlich sein, damit eine darstellerische Harmonie erreicht werden kann.

3) Kostüme und Requisiten sind Mittel zur Charaktergestaltung

Kostüme und Requisiten spielen eine große Rolle bei der Gestaltung des Charakters einer Figur. Auch wenn sie nur ein- oder zweimal gebraucht werden, wirken sie sich auf die Charakterisierung des Charakters einer Figur, einer Zeitepoche und Gesellschaftsordnung und auf die dramatische Entwicklung aus.

Kostüme und Requisiten sind gemäß den Erfordernissen des Lebens einer Figur und ihres Charakters anzuwenden.

Kleider und Gegenstände im Alltag spiegeln die praktischen Forderungen des Menschen und zugleich seine ästhetischen Ansprüche wider. Sie sind unentbehrliches Mittel im Leben; bei ihrer Herstellung wird ihr praktischer und zugleich ästhetischer Wert genügend berücksichtigt. Das besagt, dass auch in einem Kunstwerk die Kostüme und Requisiten entsprechend den lebensverbundenen und ästhetischen Anforderungen der Figuren festgelegt und dargestellt werden müssen. Demnach darf man Kostüme und Requisiten nicht kurzerhand in die Handlung einbauen, sondern muss sie, ausgehend von den erwähnten Anforderungen der Figuren, als eine Gestaltung wiedergeben. Wenn sie so in die Handlung eingebaut werden, dass eine Figur, falls sie ein Arbeiter ist, Arbeitskleidung trägt und einen Hammer hält, dass sie, wenn sie ein Armeeeingehöriger ist, eine Uniform trägt und ein Gewehr in der Hand hat, wird höchstens eine allgemeine Vorstellung von dem Beruf der Figur gegeben. Da auch ein und dieselbe Arbeitskleidung oder Uniform das Hobby und die Vorliebe der sie tragenden Person widerspiegelt, muss auch die Kostümierung mit Bedacht erwogen werden.

Kostüme und Requisiten sind in Verbindung mit bedeutsamen Ereignissen zu nutzen, die sich auf die Lebensverhältnisse der betreffenden Figuren beträchtlich auswirken. Insbesondere sind Requisiten an wichtigen Stellen der dramatischen Entwicklung wiederholt effektiv einzusetzen, damit sie den Charakter der Figuren herauszuarbeiten und das Drama zu vertiefen helfen. Anzuwenden sind Requisiten als ein Mittel, das die Beziehungen der Figuren zueinander schicksalhaft vermischt und ergreifend regelt, als eine lebensverbundene Voraussetzung für die Entstehung neuer Ereignisse, damit sie dazu beitragen können, solche Beziehungen zu vertiefen und die Fabel auf interessante Weise aufzurollen.

Kostüme und Requisiten sind von großer Bedeutung für die Veranschaulichung der sozialen und Klassenverhältnisse der Figuren. In der Opernkunst, die die Lebensverhältnisse der Klassengesellschaft widerspiegelt, können die sozialen und Klassenverhältnisse der Figuren auch durch die Gestaltung von Kostümen und Requisiten deutlich gemacht werden.

In der Ausbeutergesellschaft kommen die Klassenverhältnisse der Menschen ebenso wie in den anderen Lebensbereichen u. a. durch die Kleidung und die Gegenstände zum Ausdruck, die sie im Alltag anziehen bzw. nutzen. Kleidungsstücke und solche Gegenstände sind allerdings nichts weiter als Dinge, aber sie spiegeln den Unterschied zwischen Arm und Reich wider, weshalb man auch in der Opernkunst Kostüme und Requisiten bildlich gegeneinander abstechen lassen und die Klassenverhältnisse der Figuren zeigen muss. Allein damit ist es jedoch kaum möglich, diese Verhältnisse tief greifend darzustellen, zumal in der Opernkunst, die die Lebensverhältnisse der sozialistischen Gesellschaft widerspiegelt, in der es keine Klassengegensätze gibt und alle Menschen ein gleichermaßen wohlhabendes Leben führen, die sozialen Verhältnisse nicht allein durch Kostüme und Requisiten ins rechte Licht gesetzt werden können. Kostüme und Requisiten bringen die sozialen Verhältnisse der Figuren nicht nur durch ihre Qualität, sondern auch durch das ihnen inne wohnende Charakteristische zum Ausdruck.

Kostüme und Requisiten müssen deutlich die Merkmale der Zeit und der Gesellschaftsordnung widerspiegeln. Erst dann können sie sich auf die Typisierung der handelnden Personen auswirken und den Zuschauern die Zeit und die Gesellschaftsordnung richtig verständlich machen. Da die Kleidung und Gegenstände im Alltag des Menschen dem Entwicklungs-niveau der Zeit und dem Charakter der Gesellschaftsordnung entsprechen, spiegelt sich darin von selbst das Antlitz der Zeit und der Gesellschaftsordnung wider. In der kapitalistischen Gesellschaft existieren eine dem Wesen dieser Gesellschaftsordnung und der bürgerlichen Lebensweise entsprechende Art und Weise der Tracht und solche alltäglichen Gegenstände, während in der sozialistischen Gesellschaft eine zu den Charakteristika dieser Gesellschaftsordnung und zu der sozialistischen Lebensweise passende Art und Weise der Tracht und Gegenstände im Alltagsleben bestehen. In der ersteren Gesellschaftsformation steht die Beliebtheit über alles. Demnach ist es hier eine allgemeine Erscheinung, dass man sich bei der Fertigung und beim Anlegen von Kleidern mit Äußerlichkeiten und Verzierungen beschäftigt. Aber diese Art der Tracht in der sozialistischen Gesellschaft, in der die Volksmassen Herren sind, charakterisiert sich durch Schönheit, Eleganz, gesunden Charakter und praktischen Sinn. Das ist ein Ausdruck der Lebensgefühle der Menschen in der sozialistischen Gesellschaft, sich bereitwillig der Revolution zu widmen und gern zu arbeiten. Deshalb kommt es in der Opernkunst darauf an, charakteristische Elemente aufzuspüren, die das Gepräge der Zeit und der Gesellschaftsordnung zeigen, und sie in die Darstellung von Kostümen und Requisiten umzusetzen.

In der Opernkunst ist große Aufmerksamkeit auch auf die Gestaltung der Tanz-Kostüme und -Requisiten zu richten.

Diese Kostüme und Requisiten sind gemäß den Charakteristika und dem Inhalt des betreffenden Werkes anzuwenden. Unzulässig ist es, Kostüme und Requisiten, die schon bei einem anderen Tanz gebraucht waren, unverändert zu benutzen, ohne diese Charakteristika und diesen Inhalt zu berücksichtigen oder unter Berufung auf die Anfertigung von einzigartigen Kostümen und Requisiten Dinge zu benutzen, die nicht

im Einklang mit dem Werk stehen. Auf der Hut sein muss man vor formalistischen Tendenzen, z. B. dem Versuch, bedenkenlos prachtvolle Kostüme und kostspielige Requisiten nutzen zu wollen, ohne auf den Zusammenhang mit den Charakteristika und Inhalt des Werkes bedacht zu sein. Ebenso wie die Akteure einer Oper Kostüme und Requisiten gemäß dem Charakter und Leben ihrer Rollenfiguren nutzen müssen, sollten auch die Tänzer nach demselben Prinzip Kostüme und Requisiten anwenden, damit sie lebensecht tanzen können.

Kostüme und Requisiten beim Tanzen müssen je nach dem Genre und der Form originell sein. Falls ein Tänzer als eine Figur im Werk tanzt, müssen sein Kostüm und seine Requisiten dem Charakter dieser Figur entsprechen, und er sollte sich durch charakteristische Merkmale von anderen Tänzern unterscheiden. Wenn es sich aber um ein Werk handelt, in dem mehrere Tänzer Gedanken und Gefühle einer Figur vermitteln oder den gedanklichen Inhalt dieser Szene symbolisch darstellen, müssen Kostüme und Requisiten dieser Tänzer einheitlich sein.

Kostüme und Requisiten beim Tanzen sind unter genügender Berücksichtigung der Besonderheit des Werkes und auch gemäß dessen Inhalt zu nutzen. Wenn auch Tänze derselben Art vorgeführt werden, sind Kostüme und Requisiten jeweils gemäß dem Inhalt zu nutzen. Erst dann können sie bei jedem Tanz dessen Inhalt richtig zum Ausdruck bringen und auf die Hebung des Gestaltungsvermögens einwirken.

Kostüme und Requisiten beim Tanzen müssen dem gedanklichen Inhalt des Werkes entsprechen, beim Tanzen bequem sein, Rhythmen herausarbeiten können, ausdrucksfähig und schön sein. Eben hierin besteht die Besonderheit, dass die Kostüme und Requisiten beim Tanzen von denen einer Rollenfigur verschieden sind.

Bei Bühnenbild gilt es, eindrucksvolle Kostüme und Requisiten zu gestalten, die dem Charakter der Figur und dem Spezifikum des Tanzes entsprechen, sie harmonisch miteinander zu verbinden, sie in Einklang mit Dekoration und Hintergrund zu bringen und so auf der Bühne ein schönes plastisches Bild darzustellen.

4) Bei der bildnerischen Gestaltung ist das realistische Prinzip einzuhalten

Um alle darstellerischen Forderungen bei der Gestaltung des Bühnenbildes richtig in die Tat umsetzen zu können, ist konsequent das realistische Prinzip einzuhalten. Erst dann kann Schluss gemacht werden mit der Tendenz, Dekoration und Hintergrund in übermäßig gedrängter Kürze oder allzu schematisch zu gestalten, die Masken zu sehr zu übertreiben oder Kostüme und Requisiten nur als Verzierungen zu nutzen. So ist es auch möglich, den Charakter und die Lebensverhältnisse der Figuren wirklichkeitsnah darzustellen.

In der Opernkunst könnte man im Unterschied zur Filmkunst Dekoration und Hintergrund unter Berücksichtigung der Besonderheiten der Bühne gemäß den betreffenden Objekten einigermaßen gedrängt und schematisch gestalten, um der Bühnengestaltung ein Gepräge zu geben, oder sie für die dekorativen Effekte von Kostümen und Requisiten nutzen. Wenn jedoch die Darstellung des Bühnenbildes losgelöst von Charakter und Alltag der Figuren übertrieben und zu sehr ausgeschmückt wird, führt das möglicherweise zum Formalismus und, wenn Objekte und Antlitze von Figuren, die in der Realität anzutreffen sind, mechanisch auf die Bühne übertragen werden, könnte man zum Naturalismus herabsinken.

Der Formalismus in der Literatur und Kunst trennt Inhalt und Form voneinander und ordnet den Inhalt der Form unter, was den Ideengehalt des Werkes vermindert und überdies dessen Kunstwert beeinträchtigt und dessen kognitiv-erzieherische Funktion hemmt. Die Maler der abstrakten Kunst verstehen kaum die Bilder, die sie selbst gemalt haben. Manche von ihnen sollen auf die Frage, was ihre Gemälde denn nun darstellen, geantwortet haben, dass sie kaum davon wissen würden, weil die Frage nachher gestellt sei, hätte aber sie vorher gestellt werden sollen. Diese Maler halten ihre Gemälde für umso gelungener, je we-

niger die Menschen davon wissen, was sie darstellen sollen.

Der Naturalismus ist der Antirealismus, der als Realismus getarnt ist. Es handelt sich bei ihm um eine bürgerliche literarisch-künstlerische Strömung, die die naturgetreue Widerspiegelung der Realität ins Feld führt, die Wirklichkeit mechanisch und oberflächlich kopiert und so deren Wesen entstellt. Der Naturalismus, der in Widerspiegelung bourgeoiser Interessen entstand, lehnt die sozial-politische und ideologisch-ästhetische Einschätzung der Realität ab, haspelt, vom Prinzip der Typisierung losgelöst, unwesentliche und unbedeutende Alltagsgeschehnisse verschiedenartig ab und stellt den Menschen, ein gesellschaftliches Wesen, als ein Tier dar. Eine Erscheinungsform des Naturalismus kommt darin zum Ausdruck, dass er, vom gesellschaftlichen Leben losgelöst, im Gewand des förmlichen Vergleichs rein die Natur besingt. Der Naturalismus entstellt schließlich die Wahrheit des Lebens, verletzt die Menschenwürde und vernichtet den gesellschaftlichen Wert von Literatur und Kunst. Gerade darin bestehen die Schädlichkeit und Gefahr des Naturalismus.

Formalismus und Naturalismus, die das Klassenbewusstsein der Volksmassen lähmen, das reaktionäre Wesen der kapitalistischen Ordnung enthüllen und die Interessen der Ausbeuterklasse befürworten, haben nichts mit unserer revolutionären Literatur und Kunst gemein. Wir dürfen selbst den geringsten Ausdruck des Formalismus und des Naturalismus, die das Leben nicht wahrhaft widerzuspiegeln vermögen, die Revolution aufhalten und die gesunde Entwicklung von Literatur und Kunst behindern, niemals zulassen, sondern müssen sie entschieden zurückweisen.

Bei der Gestaltung des Bühnenbildes geht es darum, alle Dinge wie Masken, Kostüme und Requisiten der Figuren, Häuser und Bäume auf der Bühne und sogar die über den Hintergrund ziehenden Wolken und dergleichen wirklichkeitsnah darzustellen und darin eindeutig auch den Charakter der Figuren, das Wesen des Lebens und die charakteristischen Merkmale der Zeit und der Gesellschaftsordnung wiederzugeben.

In jener Szene aus der Revolutionsoper „Das Blumenmädchen“, in der die Hauptfigur ihren älteren Bruder besuchen geht, von seinem Tod hört,

dann zunächst Selbstmord begehen will, aber mit Mühe und krank zurückkehrt, weil sie ihre blinde jüngere Schwester nicht im Stich lassen will, wo also ihre tragische Lage gezeigt wird, sind u. a. zu sehen: ein kleines Haus mit dem Schild „Herberge“, ein einsam stehender Leitungsmast, ein Eisenbahntunnel im Hintergrund, ein mit einem schrillen Pfiff aus dem Tunnel herausfahrender Zug und ein trüber Lichtschein aus dem Wagenfenster. Solche realen und lebensechten Details illustrieren tief greifend die unglückliche Lebenslage der Hauptfigur sowie ihren komplizierten Gemütszustand und verdeutlichen ebenso scharf die Wesensmerkmale der damaligen kaltblütigen und unbarmherzigen Realität. Das besagt, dass das Bühnenbild der neuen Opernkunst wirklich realistisch ist, alles so natürlich wie in der Wirklichkeit darstellt, den Charakter der Figuren und die Wesensart der Lebensverhältnisse sowie die charakteristischen Merkmale der Zeit und der Gesellschaftsordnung verdeutlicht.

Damit bei der bildnerischen Bühnengestaltung der Charakter und die Lebensverhältnisse der Figuren lebensnah dargestellt werden und Gestalten entstehen können, die dem Lebensgefühl unseres Volkes entsprechen, ist es geboten, die hervorragenden Besonderheiten des koreanischen Gemäldes zur Geltung zu bringen und es gemäß dem modernen Schönheitsgefühl weiterzuentwickeln. Auf dem Bühnenbild sind die seelische Welt des Menschen unserer Zeit und die ernsten Prozesse der Umwälzung bei der Neugestaltung der Gesellschaft lebensecht darzustellen und die nationalen Merkmale unseres Volkes, die sich in der Gegenwart aufs Neue bereichern, richtig widerzuspiegeln. Das lässt sich erst dann realisieren, wenn auf der Grundlage der traditionell klaren und einfachen Malweise der koreanischen Gemälde neue Gestalten geschaffen werden, die dem modernen Schönheitsgefühl entsprechen

Die neue bildnerische Darstellung setzt die aktive Anwendung der neuesten Erkenntnisse von Wissenschaft und Technik voraus. Mit den handwerklichen Bühnenausrüstungen und Techniken von früher ist es ausgeschlossen, die neue Opernkunst auf neue Art und Weise bildnerisch zu gestalten. Auf allen Gebieten des Bühnenbildes, das mit Dekoration,

Hintergrundkulisse, Beleuchtung und anderen materiell-technischen Mitteln kombiniert ist, sind die neuen Errungenschaften von Wissenschaft und Technik umfassend einzuführen und rationell zu nutzen.

Das darf jedoch nicht zu einem „Technizismus“ verleiten, der die künstlerischen Aspekte unberücksichtigt lässt. Bei der bildnerischen Bühnengestaltung muss die Technik zur Hebung des Ideengehalts und des Kunstwertes der Oper dienen.

Auf allen diesbezüglichen Gebieten sind weiterhin Möglichkeiten zur Darstellung neuer Gestalten zu erforschen und dann noch effektvoller zu nutzen. Durch die veränderte Übertragung bestehender Formen oder die unveränderte Wiederholung von ständig eingesetzten Darstellungsmitteln und -methoden ist es unmöglich, die neuen Lebensverhältnisse in neuer Weise vor Augen zu führen und das Bühnenbild selbst zu erneuern. Die Bildner sollten, sich zutiefst ihrer Verantwortung für die Entwicklung der Opernkunst bewusst, sich kühn von alten Denkweisen und Darstellungsmethoden lösen und ständig auf originelle Weise eine neue Darstellungssphäre gestalten.

6. DIE GESTALTUNG DER OPERNBÜHNE

1) Betonung des Gesangs – gelungene Rollengestaltung

Das Resultat der Forschungen und Mühen der Schöpfer und Künstler, die sich am Operschaffen beteiligen, kommt endgültig in der Bühnengestaltung zum Ausdruck.

Bei der Vervollkommnung der Bühnengestaltung der Oper nimmt die schöpferische Arbeit der Darsteller einen wichtigen Platz ein. Der

Akteur ist der unmittelbare Gestalter des Charakters einer Figur, was die Hauptsache bei der Bühnengestaltung ist. Ein von einem Komponisten geschaffenes Lied wird erst im Prozess der Charaktergestaltung durch den Akteur in eine lebendige Musikgestaltung umgesetzt.

In der Oper muss vor allem der Akteur gut singen. Das ist das A und O für einen Opernsänger, während für einen Schauspieler eines Dramenstückes die einwandfreie Sprache und Handlung ausschlaggebend sind. Auch für einen Akteur der Oper sind Sprache und Handlung ein Darstellungsmittel, das aber kaum eine so große Rolle spielt wie der Gesang. In der Oper kann die Rollendarstellung erst dann wirkungsvoll sein, wenn der Akteur gut singt.

Wenn ein Akteur in der Oper gut singen will, müsste er Charakter und Leben seiner Rollenfigur gründlich begreifen und erleben.

Wenn der Akteur an der Musikgestaltung festhält, ohne die Gedanken und Gefühle seiner Rollenfigur richtig begriffen und gründlich erfasst zu haben, ist er nicht in der Lage, gemäß dem Charakter der Figur zu singen. Der Akteur darf nicht denken, es ist für einen guten Gesang hinreichend, nur die technischen Belange der Partitur zu befolgen, ohne auch den Charakter und das Leben der Figur erlebt zu haben. Wenn er die Lebenssphäre der Figur nicht erlebt hat, kann er den Gesang kaum lebensnah darbieten, wenn er auch die technischen Belange der Partitur treu einhält. Auch ein Akteur, der eine Rollenfigur darstellt, die nur ein einziges Mal in einer Massenszene erscheint, sollte die Lebensverhältnisse seiner Rollenfigur und deren Gedanken und Gefühle erleben, ganz zu schweigen von einem Akteur, der den Haupthelden oder eine andere Hauptfigur darstellt. Wenn auch diese Figur nur ein einziges Lied singt, müsste der Akteur die Lebensbahn seiner Figur verfolgen, sich in deren Gedanken und Gefühle hineinversetzen und ständig in deren Lebenssphäre bleiben, wenn er dieses Lied lebensecht darbieten will. Nur wer ständig in der Sphäre seiner Rollenfigur lebt und deren Leben erlebt, kann sich selbst wie der Figur vertrauen und sich mit ihr identifizieren. Dann kann er umso ungekünstelter im Gefühlszustand der Figur singen

und deren Gestalt lebensecht und wirkungsvoll aufleben lassen.

Die emotionalen Nuancen des Gesangs herauszuarbeiten ist unabdingbar dafür, den Gesang entsprechend dem Charakter und Leben der Figur wahrhaft darzubieten.

Die seelische Welt und das Leben der Figur liegen den Nuancen des Operngesangs zugrunde, die deren Mentalität widerspiegeln. Die Bewahrung solcher Nuancen ist eine wichtige Voraussetzung dafür, Charakter und Leben der Figur lyrisch und auf originelle Art und Weise darzustellen. Je feinfühlicher der Akteur diese Nuancen des Gesangs heraushebt, desto besser kann er die Gedankenwelt der Figur verdeutlichen und deren Individualität und Lebensverhältnisse wahrheitsgemäß veranschaulichen.

Die Heraushebung des gefühlsbetonten Kolorits des Gesangs verlangt vom Akteur, beim Singen seine Gefühle gut zu koordinieren.

Mancher Darsteller stellt beim Singen seine Gefühle ohne eine lebensverbundene Voraussetzung in den Vordergrund, und zwar unter Berufung darauf, in die Gefühlswelt versunken zu sein. Die Zuschauer werden jedoch nicht einem solchen Strom der Gefühle folgen. Wenn der Akteur gewollt seine Gefühle betonen will, ist er außerstande, die Nuancen seines Gesangs richtig herauszuarbeiten und die Gedankenwelt der Figur lebensecht zum Ausdruck zu bringen. Das könnte überdies den Aufbau des gesamten Stimmungsbildes zerstören. In der Oper wird erst dann gesungen, wenn in einer bestimmten Situation der dramatischen Entwicklung lebensverbundene Voraussetzungen dafür geschaffen und, davon ausgehend, Gefühle angestaut sind. Demnach müsste der Akteur unter reiflicher Erwägung der mit der dramatischen Entwicklung einhergehenden Lebenserfahrungen seiner Rollenfigur und der Anhäufung ihrer Gefühle singen.

In der Oper ist auch das Pangchang gemäß den Charakteristika der Oper geschickt zu gestalten. Dieser Gesang hat eine Reihe von Besonderheiten, die ihn vom Gesang auf der Bühne unterscheiden, und zwar in den Nuancen als auch in den Formen. Die Pangchang-Sänger sollten

entsprechend dem Spezifikum solcher Hintergrundbegleitung singen, damit sie die eigenartigen Nuancen des Pangchang-Gesangs zur Wirkung bringen, ihn klar in Gegensatz zum Gesang auf der Bühne stellen und somit die Vielfältigkeit der Musik gewährleisten können.

Die geschickte Gestaltung des Pangchang setzt voraus, reine Töne von großer klanglicher Schönheit und von großem klanglichem Volumen hervorzubringen. Erst dann ist er voller Gefühl und hat klare Nuancen. Die Tongebung und die Heraushebung von Gefühlen unterscheiden sich zwar voneinander, aber in der Musik stehen Ton und Gefühl in untrennbarer Beziehung zueinander. Das Pangchang kann erst dann gefühlvoll sein, wenn er stimmungsgewaltig und von großem klanglichem Volumen ist. Wenn der Ton kein großes Volumen hat und trocken ist, wird auch das Gefühl monoton. Der Klang des Pangchang ist allerdings auch von der Zahl der Sänger, aber vielmehr davon abhängig, wie die Parte gegliedert und gestaltet ist.

Bei der Gestaltung des Pangchang ist es wichtig, Forderungen, die sich aus dessen Funktion und Form ergeben, richtig nachzukommen.

Singt ein Pangchang-Sänger ein Lied seiner Rollenfigur, so steht er auf deren Standpunkt, weshalb er wie ein Bühnenkünstler diese Figur richtig erfassen, ihre Gedankenwelt erleben und, davon ausgehend, in ihrem Gemütszustand singen muss. Er müsste ebenso wie ein Bühnenkünstler in der Sphäre seiner Figur leben. Da ein Pangchang-Sänger Lieder zu singen hat, die das Gemüt vieler Figuren vermitteln, während ein Bühnenkünstler sich nur mit einer Figur zu identifizieren braucht, müsste er die Gedanken und Gefühle vieler Rollenfiguren erleben. Nur Pangchang-Gesänge, die aus dem tief greifenden Erleben der Gedankenwelt der Rollenfiguren erklingen, können die Rollendarstellung herausheben und das Publikum ins Herz treffen.

Das Pangchang, das im Unterschied zum Gesang einer Rollenfigur den Standpunkt des betreffenden Schöpfers vermittelt, und ein schilderndes Pangchang, das von der sozialen Umwelt, von Naturlandschaften und vom Verlauf der Jahre kündigt, müssen jeweils ihrem Spezifikum

entsprechen, damit ihre Nuancen zur Geltung kommen und die Bühnengestaltung herausgearbeitet werden kann.

Der Pangchang-Gesang muss den jeweiligen Charakteristika seiner vielen Formen entsprechen. Möglich ist dieser Gesang im Solo und Duett, ebenso im kleineren, mittleren und größeren Chor, der sich vom Gesang auf der Bühne unterscheidet. Es geht hierbei darum, diese vielen Gesangsformen einzigartig darzustellen. Erst dann wird das Pangchang nuancenreich und bunt sein, mit der Variation der Bühne gut harmonisieren, die Operngestaltung herausheben und das emotionale Erlebnis der Zuschauer vertiefen.

Der Akteur muss beim Singen den Text des Liedes klar ausdrücken. Das Problem der richtigen Aussprache bei der Liedinterpretation lässt sich erst lösen, wenn unsere Art des Gesangs in die Tat umgesetzt wird, bei der es sich um eine Darstellungsmethode handelt, nach der entsprechend der Mentalität der Koreaner und ihrem physiologischen Spezifikum sanft, natürlich, rein und angenehm gesungen wird.

Bei der Anwendung der Arten des Gesangs ist eine richtige Einsicht in die nationale und die europäische Vokalmusik erwünscht. Zurzeit hält kein Mensch die schrille Stimme aus der alten koreanischen Operette Phansori für die Stimmbildung, welche unserer nationalen Melodie entspräche. Manche denken jedoch fälschlicherweise, allein die nationale Vokalmusik sei unsere Art des Gesangs. Die nationale und die europäische Vokalmusik sind zwar unterschiedlich, unnötig ist es jedoch, von der nationalen oder der europäischen Vokalmusik zu sprechen und lediglich eine davon herauszuheben. Allein mittels der erstgenannten Vokalmusik ist es unmöglich, modern gestaltete und umfangreiche Lieder befriedigend darzubieten, und nur mit der europäischen Stimmbildung ist es hingegen kaum möglich, Lieder gemäß der Mentalität unseres Volkes zu interpretieren.

Die Akteure sollen sich unsere Art des Gesangs aneignen, wonach sanft, natürlich, rein und angenehm gesungen wird. Wenn sie sich beim Singen auf diese Art stützen, wird von selbst die nationale Mentalität zur Geltung kommen und auch der Liedtext artikuliert vermittelt.

In der Oper ist die Harmonie des Gesangs zu erreichen. Der mehrstimmige Chor, der kleine Chor und der Massenchor, in denen jeweils unterschiedliche Rollenfiguren miteinander singen, sind reizend wegen des Umfangs der Musikgestaltung und wegen der klanglichen Harmonie. Auch im Pangchang müssen die Stimmen der zehn oder zwanzig Personen harmonisch erklingen, damit eine schöne Liedergestaltung verwirklicht wird.

Die Harmonie in der Liedergestaltung erfordert, dass der Akteur die Gedanken und Gefühle seiner Rollenfigur und deren Lebensverhältnisse miterlebt und, davon ausgehend, die Methoden des Gesangs miteinander übereinstimmen lässt, das Intervall gleichermaßen aufrechterhält und die Klangfarben aufeinander abstimmt. Die künstlerische Harmonie kann erst dann zur Vollendung gelangen, wenn sie nicht nur in einem Aspekt der Darstellung, sondern gleichzeitig in allen Aspekten des Inhalts und der Form erreicht wird.

In der Oper muss der Akteur den Gesang zur Wirkung bringen und dabei seiner Rolle gerecht werden.

Wenn ein Akteur in der Oper die Mienen eines gewöhnlichen Vokalsängers macht und beim Handeln höchstens ein paar Handbewegungen macht, ist er außerstande, seine Rollenfigur lebensecht darzustellen und seinen Gesang wie erwünscht zur Wirkung zu bringen. Ein Akteur, der auf der Bühne starr wird, sobald er auftritt, und sich nicht zu bewegen vermag, kann kaum ein Akteur der Opernkunst werden, selbst wenn er eine schöne Stimme hat und gut singen kann. Die Oper ist eine Kunstgattung des Gesangs, der Mimik und des Lebens. Der Operngesang drückt die Gedanken und Gefühle der betreffenden Rollen musikalisch aus und entspringt ihren Lebensverhältnissen. Auch der Gesang ist eine Handlung zur Äußerung von Gedanken und Gefühlen der betreffenden Rollen, ebenso wie das schauspielerische Sprechen eine Handlung zur Offenlegung von Gedanken und Gefühlen ist. Wie die Mimik der Akteure vom Leben ausgeht und sich mit dem Leben verändert und entwickelt, erklingt auch deren Gesang mitten im Leben und verändert und

entwickelt sich in Einklang mit dem Leben. Der Gesang der Rollenfiguren in einer Oper stellt schließlich eine Handlung und ein Leben dar. In der Oper, in der Gesang und Mimik auf der Grundlage des Lebens aufeinander abgestimmt sind, sollte ein Akteur beim Singen die schauspielerische Umsetzung meistern, damit er seine Rollenfigur wirklichkeitsnah und lebendig darstellen und das Leben ungekünstelt vor Augen führen kann.

Die Akteure sollten auf der Bühne so natürlich wie in der Realität handeln. Sie dürfen die Rollendarstellung nicht so vornehmen, dass sie vor dem Singen handeln, nach dem Beginn des Singens starr werden und nicht handeln können und erst nach dem Singen wider handeln oder im Gegensatz dazu vor dem Singen tatenlos bleiben, erst beim Singen handeln und mit dem Abschluss des Singens die Handlung beenden. Da in der Oper das Leben einer Figur vom Bühnenauftritt bis zum -abtritt ununterbrochen fort dauert, müsste ein Akteur mit natürlichen Handlungen sowohl das Leben vor dem Singen als auch das Leben mitten im Singen und das Leben während der nachhaltigen Wirkung des Gesangs wirklichkeitsnah veranschaulichen.

Die Opernschauspieler sollten handelnd singen und singend handeln können. Das kommt der Darstellungsmethode eines Dramaschauspielers oder eines Filmschauspielers gleich, der handelnd spricht und sprechend handelt.

Die Opernschauspieler sollten insbesondere beim Singen lebensecht handeln. Erst wenn in der Oper der Gesang durch die Handlung untermauert ist, wird die Rollendarstellung lebendig zur Wirkung gebracht, werden Eindruck und Rührung von der Liedergestaltung noch größer. Beim Singen muss die Handlung der Heraushebung des Gesangs untergeordnet sein. Sowohl Gesang als auch Handlung drücken Gedanken und Gefühle der Figuren aus. Die Handlung wird aber erst bedeutsam, wenn sie auf die Betonung der Gedanken und Gefühle des Gesangs wirkt. Ein Akteur sollte zuallererst seinem Lied Beachtung schenken und dabei lebensecht handeln, damit dies mit den Nuancen des Liedes gut harmoniert und die Gedanken und Gefühle des Liedes heraushebt.

Damit die Handlung das Lied treffend untermauern kann, muss er sich im Spezifikum der Rollendarstellung in der Opernkunst auskennen. Es ist zwar einfach, sprechend zu handeln, aber schwierig, singend zu handeln. Demnach sollte ein Opernschauspieler im Unterschied zu einem Dramaschauspieler komplizierte Bewegungen und mehrmalige Gebärden meiden, die Handlungslinie großzügig aufrollen und dies mit sinnvollen Gebärden kombinieren, die zu den Nuancen des Liedes passen. Die Bühnengrößen können auch mit wenigen Gebärden den Charakter ihrer Rollenfiguren geschickt herausheben, während anderen Künstlern das auch mit einem großen Aufwand an Gebärden nicht gelingt. Die Opernschauspieler sollten sich die Darstellungskunst aneignen, dass sie schon mit wenigen einfachen Gebärden die Liedergestaltung herausarbeiten und dabei den Charakter ihrer Rollen zur Wirkung bringen.

Beim Singen sind Handlungen zu vermeiden, die nichts mit dem Gesang gemein haben, ebenso die Praktik, dass man sich nur auf den Gesang achtet, aber dabei die Handlung gering schätzt. Allein Schauspieler, die Gesang und Handlung miteinander in Einklang bringen, können menschliche Gestalten lebensecht darstellen.

Die Opernschauspieler sollen nicht nur beim Gesang handeln, sondern auch Handlungen, die sich mitten im Fluss des Gesangs und der Orchestermusik abspielen, lebensnah darstellen. In der Oper kommt auch der Fall vor, dass Akteure nur handeln müssen, ohne zu singen, ebenso der Fall, dass beim Singen einer Rollenfigur ein Leben darzustellen ist, dem man beim Anhören dieses Liedes Sympathie entgegenbringt; es gibt auch den Fall, dass es effektiver ist, die Gedanken und Gefühle der Figuren eher durch eine Handlung zu zeigen als durch ein Lied.

Wenn ein Akteur mitten im Fluss des Gesangs und der Orchestermusik handelt, müssen die musikalischen Rhythmen und Handlungen möglichst miteinander übereinstimmen.

In der Oper müssen, ebenso wie mitten im Gesang das Drama abläuft und mitten im Drama gesungen wird, mitten im musikalischen Fluss Handlungen ablaufen und mitten in den Handlungen muss die Musik

fließen. Wenn die Handlungen der handelnden Personen mitten im musikalischen Fluss ablaufen und mit den Rhythmen im Einklang stehen, sind diese Handlungen selbst bildlich, und auch die Harmonie zwischen Musik und Handlung kann erreicht werden. Dass die Handlungen der Figuren mitten im musikalischen Fluss entsprechend der Rhythmik dargestellt werden, ist ein wichtiges charakteristisches Merkmal der schauspielerischen Darstellung in der Opernkunst.

Die Opernschauspieler dürfen ihre Handlungen nicht rhythmisch wie Tänzer gestalten, weil sie im musikalischen Fluss künstlerisch handeln. Mehr noch, sie dürfen nicht übertrieben handeln wie die Schauspieler der neuen Schule. Eine solche Erscheinung ist häufig bei Schauspielern bemerkbar, die negative Rollen darstellen. Etliche Schauspieler, die negative Rollen wie Gutsherren oder Polizeischergen darstellen, neigen zu übertriebener Handlung, anstatt gut zu singen. Die Übertreibung der Rollendarstellung ist ein Überrest der überlebten neuen Schule. Am übelsten bei der Rollendarstellung dieser Schule ist die Effekthascherei beim Sprechen und Handeln wie auch das Festhalten an der äußerlichen Übertreibung. Mit der Rollendarstellung der neuen Schule, die auf die Beherrschung ungewöhnlicher Worte und auf die Übertriebenheit von Handlungen baut, ist es unmöglich, echte menschliche Gestalten darzustellen.

Wenn die Opernakteure an einer übertriebenen und förmlichen Handlung festhalten, verliert nicht nur die Rollendarstellung, sondern auch die Liedergestaltung an Echtheit. Die Akteure müssen mitten in den Gedanken und Gefühlen des Gesangs ungekünstelt handeln und dabei einzelne Gesichtsausdrücke und Gebärden wirklichkeitsnah und lebendig darstellen.

Die Tänzer sollten für eine perfekte choreographische Darstellung sorgen. Tanzen kann jeder, aber die kunstvolle choreographische Darstellung ist nicht einfach. Manche Tänzer versuchen, sich zunächst in Tanzrhythmen zu üben, sobald ein entsprechendes Werk vom betreffenden Choreographen vorgelegt wird. So ist es unmöglich, eindrucksvoll Tänze zu gestalten. Die Tänzer sollten eifrig dieses Werk einstudieren, ehe sie

sich in den einzelnen Tanzrhythmen üben. Dann können sie die korrekte Richtung der choreographischen Darstellung bestimmen, tief in die tänzerische Sphäre eindringen und auch genau die Tanzrhythmen erfassen.

Einzustudieren sind choreographische Werke im Lebenslauf der betreffenden Rollenfiguren, der der dramatischen Entwicklung entspricht. In der Oper treten je nach den Szenen viele Tänze in Erscheinung, und zwar in Widerspiegelung der Gedanken und Gefühle dieser Figuren und in Abhängigkeit von Drama. Ein Tänzer sollte sich darüber klar sein, an welcher Stelle der dramatischen Entwicklung jeder Tanz erscheint, welches Anliegen er widerspiegelt, in welcher Beziehung er zum Leben seiner Rollenfigur steht, was sein gedanklicher Inhalt ist und was seine darstellerischen Merkmale sind.

Er muss das Werk begreifen, tief in die tänzerische Sphäre eindringen, durch wiederholte Übungen die Tanzrhythmen völlig erfassen und dann richtig mit der darstellerischen Arbeit beginnen.

Er sollte lebensecht, anmutig und erfüllt von nationalen Gefühlen tanzen. Die Darstellung echter choreographischer Gestalten ist die Hauptaufgabe der Choreographen und auch der Tänzer. Die Schönheit und die nationale Mentalität solcher Gestalten werden ebenfalls durch deren Wahrhaftigkeit gewährleistet. Echte und ungekünstelte Gestalten sind schön, und die wirklichkeitsgetreue Darstellung der Gedanken und Gefühle unseres Volkes und seines Lebens hebt die nationale Mentalität heraus.

Lebensechte und anmutige tänzerische Gestalten entstehen aus der Harmonie. Der Tanz muss rhythmisch natürlich, verfeinert und überdies harmonisch sein, damit er lebensecht und anmutig dargestellt werden kann.

Die Harmonie der choreographischen Gestalten wird dann erreicht, wenn das Bestreben und Gefühl der Darsteller ein einheitliches Ganzes bilden. Eine Harmonie, die durch die mechanische Übereinstimmung von Haltung und Bewegung erreicht wird, ist keine künstlerische Harmonie im wahrsten Sinne des Wortes. In einem Kunstwerk kann die Harmonie, die von dessen Inhalt losgelöst ist, nicht als lebensecht und schön bezeichnet werden, wenn sie auch in sich erfüllt sein mag. Die

echte Harmonie beim Tanzen ist dann erreichbar, wenn alle Akteure einmütig atmen und tanzen.

Das ist erst möglich, wenn sie die dem Tanz innewohnenden Gedanken und Gefühle erfasst und sich völlig mit den Bewegungen und den musikalischen rhythmischen Figuren vertraut gemacht haben. Die Anpassung von Tanzbewegungen an diese rhythmischen Figuren ist eine Voraussetzung für die Harmonie der tanzenden Gestalten. Harmonisch tanzende Gestalten entstehen erst dann, wenn die wechselvollen Bewegungen natürlich zu den Haltungen und Gesichtsausdrücken passen.

Tanzende Akteure sollten bei der choreographischen Gestaltung im Hinblick auf Bewegungen und Haltungen die den koreanischen Tänzen eigenen nationalen Merkmale wirkungsvoll aufleben lassen. Liegt ein Werk eines Choreographen mit starkem nationalem Kolorit vor, es wird kaum Nutzen bringen, wenn die betreffenden Akteure es nicht zur Wirkung bringen können. Sie sollten sich in den charakteristischen Merkmalen der koreanischen Tänze auskennen, sie richtig zur Geltung bringen und bestens solche tanzenden Gestalten darstellen, die lebensecht, anmutig und erfüllt von nationaler Mentalität sind.

Akteure, die sich am Opernschaffen beteiligen, sollen fähige Sänger, Rollendarsteller und Tänzer sein. Die Akteure müssen jede ihnen gestellte Aufgabe geschickt bewältigen können. Praxisnahe Fähigkeiten können durch ständiges Üben und Schaffen erlangt werden. Die Akteure müssen die dabei schon erlangte Perfektion unablässig verfeinern und wiederholt durchforschen, um immer neue Gebiete zu erschließen.

2) Die Musikgestaltung ist vom Dirigieren abhängig

Die Darstellung von orchestralen Gestalten in einer Oper ist nicht nur eine Aufgabe der betreffenden Komponisten, sondern auch eine gemeinsame Aufgabe des Dirigenten und der Musizierenden. Eine orchestrale

Gestalt ist eine gemeinsame Schöpfung des Komponisten, des Dirigenten und der Musizierenden, während die Liedergestaltung in der Oper eine gemeinsame Schöpfung des Komponisten, des Dirigenten und der Akteure ist. Der Komponist muss orchestrale Melodien herausarbeiten, die auf Lebensverhältnisse auf der Bühne abgestimmt sind, während der Dirigent und die Musizierenden sie als eine lebensechte Musikgestaltung zu vollenden haben.

Der musischen Welt auf den Grund zu gehen – das ist der erste Schritt bei der Darbietung von orchestralen Gestalten. Das Studium der Orchestermusik wird erst substanziell, wenn es ausgehend von der Einsicht in die musikalische Sphäre zum Erlebnis mit den dort wiedergegebenen Lebensverhältnissen vertieft wird. Die Orchestermusik in der Oper stellt das Leben, die Gedanken und Gefühle der betreffenden Figuren dar. Der Dirigent und die Musizierenden müssen tief in deren Leben und geistige Welt eindringen, damit sie den Inhalt der Orchestermusik genau begreifen und eine üppige Musikgestaltung darbieten können.

Wenn sie ohne Leidenschaft lediglich fachlich dirigieren bzw. musizieren würden, ohne das sich auf der Bühne abspielende Leben gründlich erfasst zu haben, können sie kaum erreichen, dass die orchestrale Gestaltung vom Pathos des tätigen Menschen zeugt.

Der Dirigent und die Musizierenden müssen ebenso wie die Akteure den Charakter der Figuren gründlich begreifen, deren Gedanken und Gefühle lebensnah erfassen und, in deren Lebenssphäre versunken, aus deren Gemütslage heraus voller Begeisterung dirigieren und musizieren. Dirigieren und Musizieren sind an und für sich, wie auch das Schaffen der anderen Kunstformen, eine Sache des Herzens. Die Dirigenten und die Musizierenden können dem Publikum ergreifende und lebendige orchestrale Gestalten zeigen, wenn sie ein fühlendes Herz haben und von Leidenschaft durchdrungen sind. Andernfalls bleibt die Musikgestaltung trocken und leer und hört sich nicht hübsch an, auch wenn die Orchestrierung kolossal gegliedert ist. Auch die Orchestrierung in kleinem Umfang kann die erstgenannte Orchestrierung in den Schatten stellen, wenn

Dirigieren und Spielen von flammendem Pathos durchdrungen sind. Das Problem besteht nicht im Ausmaß der Orchestrierung, sondern im Pathos des Dirigenten und der Spieler. Falls sie einmütig die Gemütsstimmung der Figuren nachvollziehen und voller Pathos dirigieren bzw. spielen, wird die Orchestermusik nachhaltig rauschen und das Publikum tief in die dramatische Welt geführt.

Die Dirigierenden und die Musizierenden sollten parallel zum Schaffensdrang eine gehaltvolle Fantasie und hohe Meisterschaft besitzen. Dirigieren und Musizieren sind keine Kunstform, welche die Melodien mechanisch wiedergibt, sondern eine schöpferische Kunstform, die sie neuartig und auf originelle Weise darstellt. Wenn Melodien unter Berufung auf die originale Heraushebung ihres Ideengehalts und Kunstwertes mechanisch wiedergegeben werden, bleiben Dirigieren und Musizieren erfolglos. Hierbei sind Melodien neuartig und auf originelle Weise zu betonen. Als echtes Schaffen bezeichnet werden kann eine Praxis, die sich zwar auf die Melodien stützt, aber durch gehaltvolle Fantasie und Meisterschaft deren Ideengehalt und Kunstwert auf originelle Weise zur Geltung bringt. Die Dirigenten und Musizierenden sollten sich aneignen eine schöpferische Fantasie, durch die sie die den Melodien innewohnenden Gedanken und Gefühle noch ergreifender darstellen können, eine hohe Meisterschaft und ein Vorstellungsvermögen, das sie dazu befähigt, bei der Wahrnehmung eines Klangs sich zehn Gestalten vorzustellen und anhand einer Melodie sich die gesamte Darstellung auszumalen.

Die Neuschöpfung des Dirigenten und der Musizierenden wird im Klang der Orchestermusik deutlich. Auch ihre Durchforschung, Fantasie und Meisterschaft sind für Darbietung von harmonischen orchestralen Gestalten notwendig. Dieses Gestalten wird durch die künstlerische Harmonie der mannigfaltigen Klänge verschiedener Instrumente erreicht. Die einzelnen Klänge sind erst dann von darstellerischer Bedeutung, wenn sie zueinander passen und eine Harmonie bilden. Da die Orchestermusik der neuen Opernkunst eine Kombination nationaler und euro-

päischer Musikinstrumente ist, ist es umso aktueller, beim Musizieren die Harmonie zu realisieren.

Die Harmonie beim Musizieren ist erst dann erreichbar, wenn die Spielweise aller Musizierenden vereinheitlicht ist. Falls hierbei die nationalen und europäischen Musikinstrumente jeweils für sich ihre herkömmliche Spielweise beibehalten, ist es unmöglich, die orchestrale Harmonie zu realisieren, geschweige denn das einzigartige Kolorit der kombinierten Orchestermusik unserer Prägung zur Wirkung zu bringen. Die Vereinheitlichung der Spielweise der Musizierenden ist unabdingbar für die Realisierung der Harmonie im Spiel.

Zu vereinheitlichen ist beim Musizieren die Spielweise sowohl der Instrumente, die zur selben Gruppe gehören, als auch der Instrumente, die zu unterschiedlichen Gruppen gehören. Die Musizierenden sollten sich unsere Spielweise aneignen, die es ermöglicht, sanfte, anmutige und reine Klänge hervorzubringen. Sie müssen alle, welche Melodien sie auch vortragen mögen, anhand unserer Spielweise die in Melodien umgesetzte Mentalität zur Wirkung bringen und dabei die Harmonie der orchestralen Gestalten erreichen.

Hierbei ist es wichtig, dass die Musizierenden ihre Körperhaltung und ihre Bewegungen zur Übereinstimmung bringen. Das ist eine Voraussetzung dafür, die Spielweise zu vereinheitlichen und die Harmonie der orchestralen Gestalten zuwege zu bringen. Ebenso wie in der Tanzkunst die Körperhaltung und Bewegungen der Tänzer die Harmonie betreffen, gehören Haltung und Bewegungen der Musizierenden zur Harmonie. Wenn diese nicht zueinander passen, wird das Spiel selbst diffus und der Klang der Instrumente ungleichmäßig. Beim Musizieren sollen sich alle Spieler im musikalischen Fluss einmütig und ungekünstelt bewegen.

Die Harmonie des Instrumentariums wird nicht allein durch Meisterschaft erreicht. Allein im Schaffenskollektiv, in dem die Musizierenden von denselben Gedanken und Gefühlen durchdrungen sind, wird eine echte Harmonie des Instrumentariums erreicht. Spielen die Musizierenden so

zusammen, ist es möglich, die Spielweise zu vereinheitlichen und beim Spiel die Körperhaltung mit den Bewegungen in Einklang zu bringen.

Manche Spieler musizieren während des persönlichen Vortragens, in die musische Welt versunken und mit den anderen Spielern im gleichen Takt atmend, voller Leidenschaft, aber rühren sich nicht, wenn sie nicht musizieren. Das darf nicht sein. Da eine Pause während des Musizierens allerdings eine Ruhe im musikalischen Fluss ist, müssten sie, ob sie mitspielen oder nicht, stets in die musische Welt versunken bleiben und einmütig im musikalischen Ablauf sein.

In der Oper ist neben der orchestralen Harmonie auch die Harmonie zwischen Orchester und Gesang sowie die zwischen Orchester und dem Pangchang-Gesang zu realisieren.

Damit die Orchestermusik die Harmonie mit dem Gesang auf der Bühne erreichen kann, sollten der Dirigent und die Musizierenden bei der Begleitung den technischen Belangen richtig entsprechen und mit der Bühne die gleiche Luft atmen. Da auf der Bühne viele Rollenfiguren auftreten, die sich im Charakter und Bestreben voneinander unterscheiden, ist die Lösung der Frage, wen der Orchesterklang vertritt und welche Gedanken und Gefühle er betont, davon abhängig, in Übereinstimmung mit welcher Rollenfigur musiziert wird. Das besagt, dass der Dirigent und die Musizierenden mit der Bühne einmütig handeln müssen, und zwar nach einem Maßstab von prinzipieller Bedeutung.

Ihre Einmütigkeit muss im ganzen Handlungsablauf auf der Bühne hauptsächlich mit den Haupthelden und in der jeweiligen Szene mit den anderen führenden Figuren in Einklang stehen. Sie können erst dann eine orchestrale Gestaltung darstellen, die dem Handlungsablauf auf der Bühne folgt und dabei in natürlicher Weise rauscht, wenn sie tief in die seelische Welt dieser Figuren eindringen und, mit ihnen im gleichen Takt atmend, eigene Funktion ausüben.

Im Mittelpunkt der musikalischen Darstellung einer Oper steht der Dirigent. Er ist hierbei der Kommandeur. Er müsste ein Künstler sein, der die Musikgestaltung darstellt, und darüber hinaus ein ideologischer

Erzieher und Organisator, der bei den Akteuren und Musizierenden das politische Bewusstsein und den Schaffensdrang erweckt und die Neuschöpfung plant.

Damit er seiner Verantwortung und seiner Rolle als Kommandeur gerecht werden kann, müsste er auf das eigenmächtige System des Dirigierens und der Darstellung sowie auf die Methode verzichten, nach der kein anderer an der Musikgestaltung teilhaben darf und die schöpferische Initiative der Akteure und Musizierenden unterdrückt, sondern nur seine eigene Absicht einseitig diktiert wird. Beim musikalischen Dirigieren gilt es, kühn mit dem überlebten Schaffenssystem und den entsprechenden Methoden zu brechen und ein neues System und Verfahren einzubürgern, was den Akteuren und Musizierenden ermöglicht, die ihnen gestellten Aufgaben vom Standpunkt des Hausherrn aus befriedigend zu erfüllen. Der Dirigent müsste alle am Operschaffen teilnehmenden Akteure und Musizierenden so anleiten und ihnen helfen, dass sie mit hohem politischem Bewusstsein, mit Verantwortlichkeit und mit flammendem Schaffensdrang vereint die ihnen auferlegten darstellerischen Aufgaben auf dem höchsten Niveau erfüllen.

Das Wichtige bei der Arbeit des Dirigenten ist, auf der Grundlage der gründlichen Analyse der musikalischen Partitur einen konkreten darstellerischen Plan auszuarbeiten und zu einer einheitlichen Ansicht des Schaffenskollektivs darüber zu gelangen.

Bei der Ausarbeitung dieses Planes darf der Dirigent die musikalische Partitur nicht unverändert umsetzen, sondern muss das, was bei Komposition und Arrangement übersehen oder versäumt wurde, ergänzen und vervollkommen, dadurch die Schaffensrichtung der Opernmusik festlegen sowie den Akteuren und Musizierenden seine Konzeption und Absicht zur kollektiven Besprechung vorlegen. Der Dirigent sollte bei solchen Diskussionen über seinen darstellerischen Plan die Akteure und die Musizierenden konsequent dazu anhalten, freimütig ihre Ansichten darzulegen, zu einer einheitlichen Ansicht über die Opernmusik zu gelangen und neue Wege zur einzigartigen Vollendung der Musikgestaltung zu durchforschen.

Nachdem er auf der Basis der kollektiven Besprechung einen konkreten darstellerischen Plan ausgearbeitet hat, muss er die Akteure und Musizierenden systematisch und wissenschaftlich fundiert anleiten. Die Verstärkung der individuellen und gruppenweisen Übungen ist eine Voraussetzung für die Hebung des Darstellungsniveaus der Opernmusik und für die Realisierung der Harmonie. Beim Üben der Akteure und Musizierenden muss man sich an das Prinzip halten, die individuellen Übungen vor die kollektiven Übungen und vor die Generalprobe zu stellen und sie besonders zu intensivieren.

Bei der Darstellung müsste der Dirigent tief in die musikalische Sphäre eindringen, überdies die Akteure und die Musizierenden tief in diese Sphäre einbeziehen, in völliger Übereinstimmung mit ihnen handeln, sie richtig darauf hinweisen, worauf der Akzent zu legen ist, damit sie mit Zuversicht singen bzw. musizieren, und sie so anleiten, dass sie das Spieltempo genau einhalten.

Die genaue Einhaltung des Tempos beim Musizieren ist nicht nur für die orchestrale Darstellung wichtig, sondern geht die gesamte Operngestaltung an. Das Tempo der Dramaturgie hängt zwar erheblich von der Rollendarstellung der Akteure ab, aber sie können nicht umhin, dem Spieltempo zu folgen, da sie im orchestralen Fluss singen und handeln. Ob die Dramaturgie schnell oder schleppend ist, hängt davon ab, wie der Dirigent das Spieltempo koordiniert. Er muss gemäß dem gesamten dramatischen Fluss das normale Spieltempo der Orchestermusik genau aufrechterhalten.

Da dieses Tempo ausgehend vom dramatischen Inhalt den Akteuren, Musizierenden und dem ganzen technischen Bühnenpersonal vorgegeben worden ist, darf es nicht willkürlich beschleunigt oder verlangsamt werden. Wenn der Dirigent das normale Tempo nicht genau aufrechterhält, gerät der gesamte Handlungsablauf auf der Bühne wie die Auf- und Abtritte der Akteure, der Wechsel der Dekoration und Hintergrundkulisse und die Änderung der Beleuchtung durcheinander, was die Harmonie der Operngestaltung unerreichbar macht. Hält der Dirigent genau das normale Spieltempo der Orchestermusik ein, so kann er die Bewegungen

aller Schaffenden einheitlich führen und deren vielfältige Schaffensprozesse in Einklang bringen.

Er sollte die Akteure und die Musizierenden als Herren des Opernmusikschaffens betrachten, ihr Bewusstsein und ihre schöpferische Initiative zur Geltung bringen, sie so anleiten, dass sie selbst die musische Welt gründlich verstehen und die darstellerische Arbeit von einem korrekten Verständnis aus leisten. Er ist verpflichtet, sich ein hohes Ziel der musikalischen Darstellung zu setzen und hohe Anforderungen an die Akteure und Musizierenden zu stellen. Der Dirigent sollte Erziehung und Kontrolle miteinander kombinieren, indem er die Akteure und Musizierenden lehrt und von ihnen das zurückverlangt, was er ihnen beigebracht hat, damit sie voll auf das Bewusstsein und die schöpferische Initiative an den Tag legen.

Der Dirigent, dessen Position es ist, andere zu lehren und zu führen, sollte wie kein anderer ideologisch-künstlerisch vorbereitet sein und sich eine hohe Führungskraft aneignen. Allein befähigte Dirigenten können ihrer Aufgabe und Rolle als Kommandeur bei der Musikgestaltung voll auf gerecht werden.

3) Der Regisseur ist Herr über die Bühnenharmonie

Beim Opernschaffen kommt dem Regisseur eine wichtige Rolle zu. Er ist der Kommandeur beim Opernschaffen wie beim Filmschaffen. Er ist der Kommandeur, der alle Gebiete des Opernschaffens einschließlich der Musik einheitlich führt, während der Dirigent der Kommandeur bei der Darstellung der musikalischen Gestalten ist.

Der Regisseur ist dafür verantwortlich, Künstler aus unterschiedlichen Schaffensbereichen einheitlich zu führen und dadurch literarische Gestalten in lebensechte und harmonische Bühnengestalten umzusetzen. Die neue Opernkunst, inhaltlich neu und in der Form originell, stellt den

Regisseuren zudem neue Schaffensaufgaben, die der herkömmlichen Opernkunst fremd waren. Die neue Opernkunst ist im Unterschied zu früher dem Inhalt nach revolutionär und gehaltvoll und verfügt überdies über komplizierte und vielfältige Darstellungsmittel. Der Regisseur ist dazu angehalten, mannigfaltige Gestalten, Schöpfungen einzelner Künstler, gemäß den Erfordernissen des Kerngedankens und den Merkmalen des betreffenden Werkes aufeinander abzustimmen und somit eine neue und harmonisch verbundene Gestaltung, eine in sich geschlossene und einheitliche Bühnengestalt zu entwerfen.

Die Darstellung harmonischer künstlerischer Gestalten setzt auf jeden Fall das Vorhandensein eines Kerns voraus. Die künstlerische Darstellung bildet sich mit dem Jongja (Kerngedanke) als Kern heraus. Auch in der Oper werden alle Gestalten, darunter Rollenfiguren, auf der Grundlage der Grundidee dargestellt. Bei der Verdeutlichung der Grundidee ist der Charakter der betreffenden Rollenfiguren die Hauptsache. Demnach sollte der Regisseur mit diesen Figuren als Mittelpunkt das Drama gliedern und die darstellerische Harmonie erreichen.

Zudem muss er sich bei der Anwendung von Darstellungsmitteln besonders auf die Heraushebung der Figurendarstellung konzentrieren, erst recht natürlich bei der Konstruktion von Geschehnissen und Konflikten. Bei der Anwendung eines Liedes und Tanzes, bei der Raumkomposition und der Wahl der Struktur oder beim Aufbau des dramaturgischen Ablaufs und der Bühnenvariation muss die Regiearbeit die Figurendarstellung betonen. Erst wenn die Regiearbeit so verläuft, dass alle darstellerischen Elemente und der dramatische Fluss in der Oper auf die Heraushebung der Figurendarstellung gerichtet sind, ist es möglich, die Harmonie auf der Bühne bestens zu realisieren.

Damit die Figurendarstellung in den Mittelpunkt der dramaturgischen Struktur rücken kann, muss das Gesamtstimmungsbild deutlich ausgeprägt sein. Die Schilderung der Gefühlswelt ist das A und O beim dramaturgischen Aufbau. Die geschickte Gestaltung der Emotionen macht es möglich, die Innenwelt der Figuren tief greifend zu schildern, deren dramaturgische

Beziehungen zu vertiefen und dem dramaturgischen Fluss Frische und Vitalität zu geben. Wenn die Gefühlswelt der Figuren nicht deutlich zum Ausdruck kommt, wird die Oper an emotionaler Anziehungskraft verlieren, wie gut das Geschehen und wie scharf der Konflikt auch konstruiert worden ist. In der Oper ist die Bühnengestaltung von Lebenskraft erfüllt und trifft so das Publikum ins Herz, wenn das Geschehen im Gefühlsstrom aufgerollt wird und der Konflikt entstanden ist.

Die geschickte Gestaltung der Gefühlswelt bedeutet, dass der Strom der Gefühle lebensecht ausgemalt wird. Ein solcher Aufbau der Gefühlswelt wirkt erheblich darauf, die gesamte Operngestaltung wirkungsvoll aufleben zu lassen und die Zuschauer in die Lebenssphäre der Oper zu führen.

Die Gestaltung des gesamten Stimmungsbildes wirkt lebensnah, wenn sie dem Charakter und Leben der Figuren entspricht. Da menschliche Gefühle von der emotionalen Erfassung des Lebens ausgelöst werden, muss natürlich die gefühlsmäßige Organisation dem Charakter und Leben der Figuren entsprechen.

Hierbei gilt es, die komplizierte und vielfältige Gefühlswelt, die eine Figur im Verlauf ihres Kampfes um die Realisierung des eigenen Ideals erlebt, ungekünstelt zu offenbaren und die mannigfaltige Variierung der Gefühle bis ins Detail auszumalen. Dabei ist das Gewicht darauf zu legen, von den vielfältigen Gefühlen, mit denen sich die Figur vertraut macht, das Wesentliche herauszuheben. Im Falle einer einzelnen Figur ist ein nebensächliches Gefühl dem wesentlichen unterzuordnen. Bei der gesamten Darstellung sind die Gefühle der anderen Personen denen der Hauptperson unterzuordnen. Selbst die Ausprägung des gesamten Stimmungsbildes ist eine Darstellungsmethode mit dem Ziel, die führende Entwicklungslinie der Gefühle herauszuheben, das Wesen des Charakters zu offenbaren und die Haupttendenz des Lebens zu veranschaulichen.

Bei der Gestaltung des Gesamtstimmungsbildes geht es darum, Gefühle gemäß dem Charakter der Figuren und der Logik des Lebens anzustauen und die angestauten Gefühle beizeiten ausbrechen zu lassen. Die

seelische Welt der Figuren kann lebendig dargeboten werden und auch der Gesang erklingt natürlich, wenn die Aufhäufung und Explosion der Gefühle sich gemäß dem Gang des Lebens geschickt überschneiden. Da ein Operngesang ein Ausdruck der Gedanken und Gefühle einer Figur ist, kann der Gesang bei dem Publikum erst dann Anteilnahme erwecken, wenn er auf der Grundlage der Anhäufung ihrer Gefühle wohl motiviert erklingt.

Das Motiv für Aufhäufung und Ausbruch der Gefühle muss der Logik des Lebens und dem dramaturgischen Fluss entsprechen. Wenn unter Berufung auf die Ansammlung der Gefühle ihr Ausbruch sich übermäßig in die Länge zieht oder ohne Anstauung übereilt erfolgt, wird der dramaturgische Ablauf unterbrochen und büßt so emotionale Anziehungskraft ein.

Bei der Anhäufung und Explosion der Gefühle ist es wichtig, den gesamten emotionalen Ablauf des Dramas durchdacht zu kalkulieren. Wenn man sich bei der Konstruktion des Gesamtstimmungsbildes an einzelne Szenen klammert, wird der Strom der Gefühle abgeschnitten, sodass das Drama nicht emotional und zügig ablaufen kann. Falls in einer Szene eine Stimmung entstanden ist, die ein Lied mit sich bringen könnte, dies aber insgesamt den Gefühlsstrom stören würde, muss eine andere Darstellungsmethode erforscht werden, damit der Gefühlsstrom ungekünstelt fort dauert, ohne zu versiegen oder unterbrochen zu sein.

Die Konsequenz des Gefühlsstroms setzt vor allem voraus, die emotionale Verbindung der Szenen miteinander genau zu gestalten. In der Opernkunst könnte es leicht passieren, dass bei jedem szenischen Wechsel der Gefühlsstrom unterbrochen wird, weshalb die Aufeinanderfolge der Szenen emotional folgerichtig erfolgen müsste. Beim Szenenwechsel muss nicht nur der logische Strom, sondern auch der Gefühlsstrom in sich verknüpft sein, damit die Entwicklungslinie der Gefühle weiterhin aufgerollt werden und die Dramaturgie einen weiteren Anstieg erreichen kann.

Ob die Gedanken und Gefühle der Figuren lebensecht und tief gehend dargestellt sind, hängt voll und ganz von den betreffenden Akteuren ab. Wenn die Akteure die Gedankenwelt ihrer Rollen genau verstanden und

gründlich erfasst haben, können sie deren Gedanken und Gefühle wirklichkeitsnah zum Ausdruck bringen und auch den Gefühlsstrom gemäß den Erfordernissen der dramaturgischen Entwicklung dementsprechend koordinieren. Deshalb muss der Regisseur das Gewicht auf die Arbeit mit den Darstellern, insbesondere mit den Akteuren legen, die die Hauptfiguren darstellen.

Hierbei ist es wichtig, die Akteure so anzuleiten, dass sie entsprechend den Charakteristika der neuen Opernkunst ihre Rollen lebensverbunden darstellen. Der Regisseur muss darauf hinwirken, dass die Akteure die Charaktere und Lebensverhältnisse ihrer Figuren genau begreifen, sich damit vertraut machen und, davon ausgehend, ihre Rollen darstellen. In einem Kunstwerk ist es umso besser, je tiefer sich die Absicht des Schöpfers in der Darstellung widerspiegelt, sodass sie sich nicht direkt zeigt. Der Schöpfer sollte in jeder Darstellung das eigene Vorhaben verwirklichen und dafür sorgen, dass dieses im natürlichen Gang des Lebens sich von selbst offenbart, damit ein lebensechtes Bild entsteht, das bei dem Publikum Anteilnahme hervorruft. Der Regisseur muss die Akteure so anleiten, dass sie fest auf der Lebenssphäre ihrer Rollen stehen und ebenso wie in der Wirklichkeit auf natürliche Weise singen, sprechen und handeln.

Der Regisseur sollte die Akteure richtig dazu anhalten, lebensverbunden ihre Rolle darzustellen und dabei den Ansprüchen entsprechen, die die Gestaltung des gesamten Stimmungsbildes erfordert. Die Konstruktion des Gesamtstimmungsbildes im betreffenden Werk geht von der Gefühlswelt der Figuren aus. Die emotionale Lebenserfahrung der Figuren ist die Grundlage für die Gestaltung des gesamten Stimmungsbildes. Das besagt, dass der Regisseur bei dieser Angelegenheit das Gewicht auf die Arbeit mit den Akteuren, insbesondere auf die Heraushebung der emotionalen Erfassung der Figuren durch die Akteure legen muss. Der Regisseur sollte die Rollendarstellung so anleiten, dass die Akteure die mannigfaltigen Gefühle ihrer Figuren ungekünstelt offenbaren und dabei entsprechend deren Charakteren und gemäß der gesamten dramaturgischen Entwicklung deren Gefühle ansammeln und zum Ausbruch bringen.

Da die Darsteller in der Oper hauptsächlich mit Hilfe des Gesangs den Charakter und das Leben ihrer Figuren schildern, muss der Regisseur bei der darstellerischen Anleitung seine Aufmerksamkeit auf die Belebung des Gesangs richten. Um die Rollendarstellung so anzuleiten, dass die Akteure den Gesang zur Wirkung bringen, muss das Mienenspiel der Akteure die Gedanken und Gefühle des Gesangs lebensecht darlegen und gut mit dem Gesang harmonieren. Ein Mienenspiel, das der Betonung der Liedergestaltung zuwiderläuft, ist unzulässig, wenn es auch noch so eindrucksvoll sein mag, während Gebärden, die noch etwas ungeübt und nicht verfeinert sind, befürwortet und zur Vollendung gebracht werden müssen, wenn sie dazu dienen können, die Liedergestaltung zur Wirkung zu bringen.

Die Gestaltung der Oper ist eine gemeinsame Schöpfung des Kollektivs. Der Regisseur kann die Harmonie der Operngestaltung realisieren, wenn er zusammen mit allen Angehörigen des Schaffenskollektivs das Libretto studiert und dabei erreicht, dass sie das Textbuch für ihre eigene Schöpfung halten und zu einer einmütigen Ansicht darüber gelangen. Hierbei ist es besonders wichtig, dass sie die Grundidee genau verstehen. Wenn sie das im ganzen Schaffensprozess unbeirrt im Auge behalten, können alle darstellerischen Bereiche, darunter Musik, Tanz und Bühnenbild, zu einer Harmonie werden.

Der Regisseur muss im gesamten Verlauf des Opernschaffens die ideologische Erziehung des Kollektivs voller Energie voranbringen.

Die Operngestaltung spiegelt genau den ideologischen Zustand und das künstlerische Niveau des Schaffenskollektivs wider. Auch die Harmonie der Operngestaltung setzt die Einheit des Schaffenskollektivs im Denken und Wollen voraus. Kaum erreichbar ist eine solche Harmonie in einem Schaffenskollektiv, in dem selbst unbedeutende Meinungsverschiedenheiten beim Verständnis und bei der Auslegung des Werkes bestehen, geschweige denn in einem Schaffenskollektiv, in dem die Ruhmsucht einzelner Personen im Vordergrund steht, die Geschlossenheit im Denken und Wollen ignoriert und die Meisterschaft einzelner

Personen über alles gestellt wird. Die echte Harmonie der Operngestaltung ist nur in einem Kollektiv möglich, in dem alle Angehörigen des Schaffenskollektivs eine gleichermaßen hohe Meisterschaft erlangt haben und auf der Grundlage der gleichen Ideen und des gleichen Willens denken und schöpferisch tätig sind.

Die ideologisch-erzieherische Einwirkung auf die Angehörigen des Schaffenskollektivs spielt auch eine große Rolle bei der Erhöhung des Ideengehalts und des Kunstwertes der Opern, bei der Realisierung der darstellerischen Harmonie, bei der Verwirklichung eines hohen Tempos und bei der Revolutionierung der Schöpfer und Künstler. Der Regisseur sollte diese Erziehungsarbeit unbedingt der Anleitung des Schaffensprozesses voranstellen. Er muss durch die Intensivierung dieser Arbeit erreichen, dass alle Angehörigen des Schaffenskollektivs sich im Denken und Wollen fest zusammenschließen, die eigene Kraft und Weisheit restlos zur Geltung bringen und sich vom niveauvollen Kollektivgeist leiten lassen. Das Ziel dieser Erziehungsarbeit ist es, noch schneller noch bessere Werke zu schaffen, die ideologisch-künstlerisch gehaltvoll sind. Demnach muss diese Arbeit in enger Verbindung mit der schöpferischen Arbeit im gesamten Verlauf der Vollendung solcher Werke beharrlich durchgeführt werden.

Der Regisseur als Kommandeur des Schaffenskollektivs sollte stets ein persönliches Beispiel geben. Das versetzt ihn in die Lage, alle Mitglieder des Arbeitskollektivs als ein Herz und eine Seele zusammenzuschließen, sie richtig zur Entfaltung der Grundidee des Werkes zu führen und auf der Bühne anmutige und harmonisch miteinander verbundene Operngestalten aufzurollen.

* * *

Ich habe bisher über die Richtlinie der Partei für die Weiterentwicklung unserer Opernkunst und über die konkreten Wege zu deren Verwirklichung gesprochen.

In unserem Land konnten in einer sehr kurzen Zeitspanne eine Revolution in der Opernkunst verwirklicht und die fünf Revolutionsoperen, darunter „Ein Meer von Blut“, geschaffen werden, was ich darauf zurückführe, dass die Partei eine Richtlinie für die Weiterentwicklung der Opernkunst vorgelegt hat und unsere Schriftsteller und Künstler, die der Partei grenzenlos treu ergeben sind, sich selbstlos bemüht haben.

Wir haben im Zeitalter der PdAK neue Opern im Stile von „Ein Meer von Blut“ geschaffen, die sich grundlegend von den früheren Opern unterscheiden und deren Überlegenheit und Lebenskraft dem In- und Ausland umfassend demonstriert worden sind und die den Beginn der revolutionären Opernkunst eingeleitet haben. Darauf sollten wir voller nationaler Würde stolz sein.

Das Erreichte darf uns jedoch nicht selbstzufrieden machen. Vor uns steht heute die Aufgabe, die Errungenschaften der Revolution in der Opernkunst zu stabilisieren, weiterzuentwickeln und unsere Literatur und Kunst auf eine höhere Stufe zu heben.

Die Schriftsteller und Künstler sollten ganz im Sinne der eigenständigen Ideologie des großen Führers zur Literatur und Kunst und der Richtlinie der Partei für diesen Bereich, die Verkörperung dieser Ideologie, in die pulsierende Realität eindringen, mehr Opern und andere revolutionäre Literatur- und Kunstwerke schaffen und aktiv zur Umgestaltung der ganzen Gesellschaft getreu der Juche-Ideologie beitragen. Zunächst haben sie zum 30. Jahrestag der Gründung der PdAK ausgezeichnete neue Opern im Stile von „Ein Meer von Blut“ zu schaffen und diesem bedeutsamen Jubiläum ein neues Gepräge zu geben.

Ich bin fest davon überzeugt, dass alle Schriftsteller und Künstler mit grenzenloser Loyalität gegenüber der Partei und dem Führer beim Schaffen revolutionärer Literatur- und Kunstwerke weiterhin Neuerungen hervorbringen.