

Mit der Grundlage seines Theaters und seiner Arbeit, mit dem bunten, ausdrucksvollen Plakat, mit dem Geschrei, mit dem Fleck, mit dem akrobatischen Zirkustempo der Bewegungen drang Foregger durch.

Das Verdienst Nikolaj Foreggers war, daß er am ersten das originelle Gesicht des Theaters aufdeckte — das darstellend künstlerische Durchbrechen der Gegenwart, ihre Errungenschaften, ihres Tempo und der Dynamik des Lebens. Foregger, dieser ausschließliche Meister der Bewegung, baut seine Vorstellung auf der rein äußerlichen Bewegung auf, akrobatische Zirkusmomente und Tricks in die Vorstellung einschaltend, verbindet er logisch in einem Ziele die „Handlung“ und das Wort und rechtfertigt logisch jedes Moment, jedes Wort, jede Bewegung.

Ungefähr auf demselben Weg geht die Arbeit des Arbeitertheaters, der „Proletkult“, dessen Leiter in dem vorstellungsdurchführenden Teil Eisenstein ist, der früher bei Meierhold arbeitete.

Wenn noch bei Foregger in der Vorstellung das dekorative Moment, richtiger, das dekorative Plakat-Moment, vorhanden ist, so haben in dem Theater der „Proletkult“ die Scene und die Dinge jede dekorative Bedeutung verloren und wurden von Eisenstein in ein Gestell für das Spiel verändert, welches meistens nur gymnastische Gerätschaft ist — das Spiel der Schauspieler ist auch ein akrobatisches, die Scene-Schachtel ist vollkommen vernichtet, der Eintritt auf die Scene ist mit dem Heranrücken an die Geräte versetzt und das Entfernen von ihr bedeutet die Beendigung des Teilnehmens des Schauspielers in der Vorstellung.

In der letzten Zeit spielt das Theater der „Proletkult“ in den Fabriken und Betrieben selbst an dem Arbeitsort. Als Entourage des Theaterstücks dienen die Maschinen und als Gestell für das Spiel ebenso die Maschinen.

Eisenstein führt in dem Theater große experimentelle Arbeit auf dem Gebiet der Bewegung und der Geste und in dieser Hinsicht wurde ein riesiger Fortschritt getan, es ist die Notwendigkeit der Ökonomie mit den Gesten erwiesen und ein der Hauptprinzipien des Theaters — Minimum der Mittel und Maximum der Ausdrucksfähigkeit — unterstrichen.

Wsewolod Meierhold, Nikolaj Foregger und Eisenstein — drei lebhaft Regisseure, Vorkämpfer des modernen Theaters, des Theaters der gegenwärtigen Epoche, der Epoche der Maschine, der Epoche des verstärkten Lebenstempos, der sich entwickelnden Industrie. In dieser Hinsicht ist noch interessant die Arbeit Foreggers auf dem Gebiete des Tanzes.

Das Theater auf die Estrade stellend, gelangte Foregger, dieser „russische Amerikaner“, wie man ihn nannte, von der Taylorisation der Bewegung und der Geste zu dem sogenannten Tanze der Maschine, d. h. zu demjenigen Tanze, wo die physisch organisierten Leute die Bewegung einzelner Teile der Maschine darstellen und in gemeinsamer

Komposition den Aufbau und den Rhythmus der Maschine schaffen.

Natürlich — das ist nicht das Problem des Tanzes.

Goleisowskij, der talentvolle Regisseur, kämpft schon vier Jahre für die Entblößung des Körpers. Seine Vorstellungen sind wegen der gemeinsamen Komposition der Gruppen und der Massenmomente interessant. Lukin ist einem Neodunkanismus näher, mit einer großen Dosis Erotik und ihm folgen die zahlreichen Choreographischen Künstlerwerkstätten.

Das moderne Theater, das Theater der revolutionären Ordnung in Sowjetrußland, zeigt auf allen Gebieten ein wagemutiges Vorwärtsschreiten zu neuen Siegen, zu neuem Triumph.

M. Iwanowo-Boretzky:

Die Musik in der russischen Revolution

Der Zusammenhang zwischen politischer Revolution und der Revolution in der Kunst schien in den ersten Jahren nach dem Oktober natürlich — und der Gedanke, daß nur die „linken“ Strömungen in der Kunst mit der Revolution im Einklang ständen, erregte keine Zweifel. Und sogar in letzter Zeit, als man diesen Gedanken zu kritisieren begann, konnten wir dennoch die Behauptung lesen, daß die Musik Scriabins der neuen durch die Revolution geschaffenen Weltanschauung besonders nahe stehe, eine Behauptung, die zweifellos einen gewissen Widerhall der in der ersten Zeit der Revolution von vornherein angenommenen Übereinstimmung darstellt. Dabei läßt diese Übereinstimmung augenscheinlich die soziale Bedingtheit jeder künstlerischen Erscheinung, Richtung, Schule, schließlich des einzelnen Künstlers ganz beiseite. Debussy, der linke der Linken, der jede Verbindung mit dem Akademismus abgebrochen hat, ist zweifellos ein „Revolutionär“ in der Musik, aber wie weit ist sein Schaffen davon entfernt, mit der „revolutionären“ Gegenwart übereinzustimmen. Und diese Entfernung — an Debussy tritt sie am deutlichsten zu Tage, sie ist greifbar, wenn man sich seiner Musik nicht nur vom Standpunkt des Musikers nähert. Der Musiker findet darin eine Aufgabe der Traditionen, der Stimmkunde und der Harmonielehre, eine Verneinung des Thematismus, mit einem Wort, all das, was in rein musikalischer Hinsicht den Charakter dieses genialen Neuerers ausmacht. Wenn wir uns jedoch des Ideenkreises erinnern, der gegen Ende des XIX. Jahrhunderts Verlaine und Mallarmé begeisterte, und wenn wir des Umstandes eingedenk sind, dessen geschichtliche Wahrheit bereits wiederholt bewiesen worden ist, — nämlich, daß die Musik im Vergleich mit den übrigen Künsten diesen oder jenen sozialen Stimmungen zu allerletzt Ausdruck gibt, — so werden wir (mutatis mutandis) der Musik von Debussy als soziale Erscheinung den Platz anweisen, der Verlaine und den französischen Symbolisten in der Literatur angewiesen wird: Sie ist ein Kind des „Untergangs“ einer Jahrhunderte alten Kultur, die in Tönen wiedergespiegelte Epoche des Niedergangs, der Zersetzung, des Absterbens des Alten. Die Übereinstimmung Scriabins mit der revo-