

überhaupt keine Beziehung zu den ästhetischen Werten, zur „Schönheit an sich“ und lehnt dergleichen entschieden ab. Er will sein Leben bauen und verlangt, daß das Theater ihm hierbei helfe.

Das Traumtheater, dessen Ziel es war, den Zuschauer über die „Prosa des Lebens“ zu erheben, hatte seine Rolle ausgespielt.

Gleichzeitig fand auch ein anderer Theatertyp sein Ende, das photographische Theater, die Kunst-kammer, das Kopieren des Lebens, ohne das man eigentlich den Sinn dieser Kopie begriffe. Auf den Plan traten das aufbauende organisatorische, propagandistische Theater, das kämpferische Theater für eine neue Kultur und Lebensform.

Mit dem Entstehen dieses Theaters trat der Konstrukteur auf die Bildfläche. Seine Erscheinung war nicht etwa wie eine Wasserblase auf den Lachen eines Regengusses, sondern war vorbereitet durch die ganze vorhergehende Epoche.

Die Geschichte des Bühnenkonstruktivismus beginnt mit dem Augenblick, wo die als „gegenstandslose“ Malerei bezeichnete Tendenz ihre gegenständliche Verwirklichung auf dem Theater suchte.

Der talentierte junge Maler Dmitrjew pflanzte triumphierend auf der Bühne seine Kreise, Dreiecke, seine räumlichen Kuben und Zylinder auf. Das war die Form der „Falken“-Inszenierung Wsjewolod Meierholds im „I. Theater der RSFSR“, dem späteren „Theater Meierhold“. Im Wesentlichen hat Dmitrjew nichts erreicht. Seine Umgestaltung des Bühnenbildes bewegte sich in den gleichen ästhetischen Voraussetzungen wie die Arbeiten der früheren Dekorateure. Es waren nur neue Formen für das alte System der Dekorationsmalerei, absolut ästhetizistische Formen, denn die neuen „Dekorationen“ hatten auch noch die Rechtfertigung des „Nützlichen“ verloren, die die alten Dekorationen für sich beanspruchen konnten: hatten sie doch überhaupt nichts mit der Handlung zu tun, sondern existierten nur als ästhetisch wirkende Form.

Immerhin war auch dieser Mißerfolg eine bedeutsame Errungenschaft, da die Künstler nun mit einem Mal den richtigen Weg erkannt hatten. Schon die Meierholdsche Inszenierung des „Mysterium Buff“ ist durch und durch gegenständlich, ohne aber eine Spur früherer naturalistischer Tendenz. Immerhin stand das ganze Szenenwerk des „Mysterium Buff“ noch in einem gewissen Zusammenhang mit den Dekorationen des alten Theaters.

Unter der Leitung des unlängst verstorbenen L. S. Popow folgte nunmehr die bemerkenswerte Aufführung der Komödie „Der großmütige Hahnrei“ von Cromelynck in der Meierholdschen Inszenierung.

Mit diesem Augenblick hatte die eigentliche Bühnengeschichte des Konstruktivismus begonnen.

Der „Hahnrei“ hatte mit einem Male die Aufgabe gelöst, und den Konstruktivismus sowohl als neue Methode der äußeren Umgestaltung des Bühnen-

bildes, wie als neue künstlerische Ideologie bestätigt.

Von der alten Dekorationsform unterscheidet den „Hahnrei“ folgendes: 1) das Fehlen der Illusion, 2) Dreidimensionalität und 3) das Fehlen eines jeden ästhetischen Selbstzweckes der Bühnenrequisiten.

Das Bühnenbild zeigt eine gegenständliche Inszenierung, wie sie das Theater bisher nicht kannte. Die Elemente der Szene: Zimmer, Mühle, Fenster, Türen, Treppe und alles was früher vom Maler auf der Leinwand dargestellt wurde, jeder Gegenstand war einzeln für sich erfaßt und in der für ihn charakteristischen Grundform dargestellt, eingeordnet in den Szenenapparat, in Uebereinstimmung mit den Aufgaben des Schauspielers.

In der Inszenierung des „Hahnrei“ ist nichts auf den ästhetischen Effekt berechnet. Das bedeutet indes keineswegs, daß die Aufführung ohne ästhetischen Wert sei, nur fehlt ihr der „Aesthetizismus“, die Schönheit um der Schönheit willen. Die Wesenheit des Stückes wurde nicht durch szenisches Schönseinwollen unterschlagen, der Inhalt des Schauspiels nicht zur bunten Harlekinade erniedrigt.

Der „Hahnrei“ hatte das Problem der statischen Inszenierung gelöst.

Nach seinem Vorbild erfolgte die Umgestaltung einer ganzen Reihe von Stücken, von denen als die Interessantesten hervorgehoben zu werden verdienen:

- 1) „Die Erde bäumt sich“, nach Martinets „Nacht“.
- 2) „Masse Mensch“ von Toller.
- 3) „Stenka Rasin“ von Kamenski.

Die beiden letzten Stücke gingen im Moskauer „Theater der Revolution“ unter der Leitung Meierholds über die Bühne.

In der weiteren Arbeit der Moskauer Theater machten sich nunmehr zwei Tendenzen geltend: die eine, die eine Komplizierung der Inszenierung anstrebte und eine andere, die nach Verringerung des Bühnenapparates trachtete, bis zur größten Beschränkung und höchsten Ausdruckskraft.

Die erste Tendenz führte zu r *d* y n a m i s c h e n I n s z e n i e r u n g, die zweite bedingte einen neuen statischen Aufführungstyp, der sich von dem des „Hahnrei“ unterscheidet.

Das Streben nach höchster Ausdruckskraft bei geringstem Aufwand an Mitteln zwang dazu, das Bühnenbild auf der ebenen Szene weiter zu entwickeln, die nur kleine, konstruktivistische Gegenstände (Möbel) zeigt. Hierher gehört die Aufführung des „Tod Tarelkins“ im „Theater Meierhold“. Hier tritt das Bühnenrequisit, das Ding, bereits ganz losgelöst vom Spiel des Darstellers auf und ohne Zusammenhang mit den übrigen auf der Bühne befindlichen Dingen. Es spricht nur für sich. Das Moment der Gesamtkombination des Bühnenbildes kommt in Wegfall.