

Hier tritt nun auch zum ersten Male der Wunsch auf, den Bühnengegenstand nicht tot, statisch, sondern lebendig, dynamisch zu gestalten. Er soll als selbständiger Spielpartner des Darstellers fungieren.

Im „Tarelkin“ trugen die Schauspieler den Sieg davon: das Spiel des lebendigen Organismus erwies sich als ausdrucksvoller als das Spiel des immerhin toten Dinges.

Der Verzicht auf die Bühneneinrichtung und die Ausnutzung des toten Elements zur Darstellung ging in dieser allgemeinen Form nicht in die Theaterpraxis über. Die weitere Arbeit bewegte sich auf einer mittleren Linie: ein Minimum an Bühneneinrichtung bei höchster Ausnützung der Requisiten.

Diese Formel bewies ihre große Lebensfähigkeit. Unter sie fallen die Inszenierungen „Ein einträglicher Posten“ (Theater der Revolution), Konstruktion von Schestakow und „Wald“ (Theater Meierhold), Konstruktion von Fedorow.

Wenn man die Ursachen analysiert, die den Gedanken anregten, das Problem der Bühnengestaltung dadurch zu lösen, indem man einer Reihe einzelner Requisiten selbständige darstellerische Bedeutung verlieh, dann ist der Einfluß des Kinos nicht zu verkennen.

Das Kino baut seine Szenen größtenteils um irgend einen einzelnen Gegenstand herum, wechselt Gegenstände und dramatische Situationen mit der ihm eigenen Schnelligkeit. Diese Dynamik schien auch für das Theater unserer Tage außerordentlich wünschenswert. Das was das Kino gefunden hatte, kreuzte auch den Entwicklungsweg des Theaters, wenngleich mit einigen Variationen. Der Einfluß namentlich des amerikanischen Detektivfilms ist nicht zu verkennen.

Seit dem Augenblick, wo sich der Wunsch, die Inszenierung dynamisch zu gestalten, bei dem Bühnenkonstrukteur einstellte, hat auch die Arbeit in dieser Richtung nicht mehr aufgehört.

Die erste dynamische konstruktivistische Inszenierung brachten die Höheren Staatlichen Bühnenwerkstätten Meierholds, die in einer Aufführung des Stückes „Die Tiara der Ewigkeit“ von Fedorow die Arbeiten der Werkstätten in der Saison 1922/23 demonstrierten. In ihren Grundzügen war die Aufführung bereits 1921 projektiert und bühnenreif bearbeitet gewesen.

Hier wurden zum ersten Mal auf der Bühne Lifts, steigende Terrassen, Trottoirs mit vertikaler Kreisbewegung und hängende Bühnenflächen gezeigt. Feste Bühnenbauten fehlten vollkommen. Alles war an Trossen montiert und bewegte sich an ihnen. Im ganzen Bühnenbild, das zwei Drittel der mächtigen Bühne im „Theater Meierhold“ füllte, war nur ein einziger Punkt unbeweglich: die mittelste Bühne. Hierher gehört ferner auch die Aufführung des „See Lull“ im „Theater der Revolution“ in der Inszenierung von Schestakow, und „Der

Mensch, der der vierte war“ im „Kammertheater“ unter der Leitung von Wesnin.

Eine vollkommen neue Lösung des Problems der materiellen Umgestaltung der Bühne brachten die „Beweglichen Mauern“ (Les murs mobiles), in der letzten Inszenierung des „Theaters Meierhold“, „Sturm auf Europa!“ (Inszenierung: Meierhold, Konstrukteur: Schlepianow). Genaueres hierüber findet der Leser in dem, in diesem Hefte enthaltenen Sonderaufsatz über dieses Theater.

Die Errungenschaften der Konstruktivisten in den drei Jahren ihrer Arbeit sind sehr hoch zu werten. Ich möchte sie in den folgenden vier Sätzen formulieren:

1. die konstruktivistische Bühnenform ist gefunden.
2. herausgebildet haben sich zwei Typen der konstruktivistischen Inszenierung: die statische und die dynamische. Der erste Typ ist erschöpfend bearbeitet und in seinem Werte anerkannt; der zweite wird noch aufmerksam und zähe erprobt, da nur er eine Inszenierung zuläßt, die den Rhythmus unserer Tage widerspiegelt.
3. die szenische Umgestaltung unter „Verselbständigung der Bühnenelemente hat sich in ihrer reinen Form nicht gehalten.
4. Die Weiterentwicklung führt zur dynamischen Inszenierung und zur höchsten Ausnutzung der Requisiten. Das Spiel des Darstellers, des Requisites, das Spiel der Inszenierung, — entsprechend koordiniert — werden es ermöglichen, auf der Bühne den Rhythmus entstehen zu lassen, in dem die neue Kunst in der Sowjetunion ihren Widerhall findet.

W. Blum:

Die neue russische Dramaturgie.

Eine Besonderheit der zeitgenössischen Dramaturgie jeder Literatur einer jeden Epoche ist, daß sie nie „zeitgenössisch“ ist: im Spielplan des Durchschnittstheaters ist ein Stück, das irgendwie vom Geiste der Zeit durchdrungen ist, geradezu eine Ausnahme. Und bis es der jeweils modernen Dramaturgie gelingt, das Theater zu beherrschen, ist sie schon nicht mehr modern.

In dieser paradoxen Situation beruht das Recht der modernen Dramaturgie auf ihre selbständige Existenz als ein Zweig der Literatur.

Die russische Theaterpraxis macht in dieser Beziehung keine Ausnahme. Der Markstein der Revolution hat die neue und die alte dramatische Literatur geschieden, aber sie hat die Trägheit des Theaters noch nicht überwunden. Das ist um so erstaunlicher, als die neue russische Dramaturgie unter dem Zeichen des Theaters aufwächst und sich entwickelt, im Gegensatz zur alten Schule, mit dem für sie charakteristischen Ueberwiegen der Litera-