

tur. (Die Schule Tschechows, Gorkis, das wieder erwachende Theater Turgenjews.)

Die alten Dramatiker liefern keine neuen Stücke für die russischen Bühnen mehr, sie haben aufgehört zu schreiben. Zum Teil sind sie in den letzten Jahren gestorben, zum Teil ins Ausland gegangen, zum Teil haben sie einen lohnenderen Beruf ergriffen. Die „literarischen“ Stücke sind nicht mehr in Mode.

Das traditionelle literarische Stück ist vor allem fürs Ohr und erst in zweiter Linie fürs Auge berechnet. Sein Material sind psychologische Vorgänge, und sein Kern — das ist charakteristisch für die individualistische Periode —, wird mit irgend einem philosophischen oder gesellschaftlichen Mäntelchen verbrämt. Die Handlung entwickelt sich nur zögernd und um es dem Zuschauer möglich zu machen, die in den Gesprächen aufgeworfenen „Probleme“ nachzuempfinden.

Diese literarischen Stücke haben seinerzeit ihren Zweck erfüllt, als Surrogat für — Selbstbildung! Aber das Niveau des Durchschnittszuschauers hat sich gehoben; die allgemeinen kulturellen Bedingungen sind so weit demokratisiert, daß das Boulevardblatt, das flüchtige Gespräch in der Trambahn, der Maueranschlag mit der Ankündigung eines wissenschaftlichen Vortrages und vieles dergleichen mehr in den Ideenkreis des Zuschauers einging. Und schon vor der Revolution begann das Publikum, das sich bisher mit der „szenischen Darstellung“ des Stückes zufrieden gegeben hatte, ein theatrales Theater zu verlangen. Denn das Theater hatte aufgehört, notwendig zu sein und war langweilig wie ein „Klassenzimmer“ geworden. . . .

Es erübrigt sich, davon zu sprechen, daß die Revolution die ideenhafte und ideologische Qualifizierung des neuen Zuschauers gehoben und damit dem alten literarisch-psychologischen, künstlerisch-realistisch gerichteten Theater ein Ende gemacht hat. Noch setzt sich das Repertoire bei der überwiegenden Mehrzahl der Theater aus alten Stücken zusammen und das Publikum besucht sie und . . . schimpft, schimpft und . . . besucht sie, weil in jedem noch so veralteten Stück ein unvergängliches Element steckt, — das Spiel des Darstellers.

In einem Lande, das zwei aufeinanderfolgende revolutionäre Explosionen von nie dagewesener Wucht hinter sich hat, mußte natürlich die Nachfrage nach einer revolutionären Dramaturgie erwachsen. An Versuchen fehlte es auch nicht: tausende von Stücken wurden geschrieben, eines schlechter, hilfloser und schablonenmäßiger als das andere. Bald jedoch zeigte es sich, daß die alten Formen für den neuen Inhalt überhaupt nicht brauchbar waren. Die revolutionäre Dramaturgie war kompromittiert — und begann sich auf unbeschränkten Wegen vorwärts zu tasten. Wohl das einzige, was aus dieser Periode bleiben wird, ist das grandiose „Mysterium Buff“ von Majakowski.

Heute ist die spezifisch-revolutionäre Dramaturgie in die Arbeiter- und Rotarmistenklubs, in die dramatischen Zirkel usw. gegangen. Hier entsteht die neue dramatische Form: das kleine agitatorische Stück über ein beliebiges Tagesthema, schematisiert, emotional gesättigt, mit einer starken Dynamik in der theatralischen Handlung. Alles, was auf dem Gebiete der revolutionären Dramaturgie außerhalb des agitatorischen Stückes bleibt, ist bei aller revolutionären Phraseologie absolut nicht neu und nicht revolutionär.

Das Hauptcadre der jungen russischen Dramaturgie, das sich in der Moskauer (eigentlich: Großrussischen) Assoziation der Dramatiker organisiert hat, unternahm ergiebige Exkursionen in das Gebiet der „revolutionären“ Dramaturgie und widmete sich ganz und gar der Schaffung einer neuen dramatischen Form. Der gemeinschaftliche Zug in der Arbeit dieser jungen Dramatiker ist die Einstellung auf das Zeitgemäße, die Absage an die reaktionäre Losung des „Apolitischen“ der Kunst und eine zweifellose persönliche Talentiertheit bei dem größeren Teil dieses dramatischen Nachwuchses. Bedauerlicherweise leidet der Inhalt ihrer Stücke, zumal viele von ihnen Ueberläufer aus der bürgerlichen Intelligenz sind, die sich erst am Vortage von den schlimmsten Vorurteilen ihres Milieus freigemacht haben, an ideologischer Inkonsequenz und Verworrenheit.

In formaler Hinsicht sind für ihr Schaffen drei Strömungen kennzeichnend: 1. der Hang zur Urbanität, 2. die ungewohnte Spannkraft, die Dynamik der Handlung und 3. der Einfluß des Expressionismus. Dies gilt auch zweifellos für das talentvolle wengleich ideologisch verworrene Stück von A. Faiko „Der See Lull“, das in der vergangenen Saison die Rekordzahl an Aufführungen erreichte.

Aber das neue Theater (Meierhold, das „Theater des Proletkult“, das „jüdische Kammertheater“) kann nicht warten, bis die Dramatiker von der Moskauer Assoziation eine neue Dramaturgie vom Theater fürs Theater geschaffen haben: sie brauchen einen Spielplan für den Augenblick. Und so hat das modernste, das revolutionärste aller Theater eine uralte Theatertradition wieder aufgegriffen: es schafft sich selbst sein literarisches Szenarium, seine Bearbeitungen usw.

Das neue Theater proklamiert das unbeschränkte Recht auf Bearbeitung des „klassischen“, dramatischen Produkts. Aus derartigen Bearbeitungen im weitesten Sinne des Worte besteht im Großen und Ganzen auch der Spielplan aller neuen Theater.

Das spezifische Gewicht dieser im Grunde wenig zahlreichen Bearbeitungen ist ungeheuer: ihr Einfluß ist für die zeitgenössische Dramaturgie entscheidend. Von hier aus werden vom heutigen Theater die dramatischen Formen, die es braucht, diktiert. Hier hat zum ersten Mal die Verschmelzung des Theaters mit der Dramaturgie stattge-