

akzentuierte, gab dem Spiel Spannung und ließ sie anschwellen.

Ebenso geschah es mit der Musik, sie hörte auf, Begleitung zu sein, sie wurde ein Teil der Komposition der ganzen Aufführung. Die Inszenierungen von „Der Wald“ von Ostrowski (1924) und „Der Lehrer Bubu“ von Faiko (1925) zeigten dem Zuschauer die neuen Möglichkeiten des Aufbaues einer Aufführung auf Musik im Zusammenhang mit dem Rhythmus des Lichtes.

Zugleich mit der allgemeinen Umgestaltung der Bühne, vollzog sich eifrige Arbeit in der Fortsetzung neuer Methoden im Spiele der Künstler. Meyerhold lehrte die Schauspieler sich bewegen, ihren Körper zu beherrschen, mit den Dingen und Kostümen zu spielen und „arbeiten“ im Rhythmus mit der komplizierten Partitur der Vorstellung. Nicht das Erleben und die unbestimmte Eingebung war der Grundsatz der neuen Schauspielerische, sondern die genaue Kenntnis aller schauspielerischen Möglichkeiten des Ausdrucks und das Vermögen sich ihrer zu bedienen, zur genaueren Ausführung jeder einzelnen Aufgabe. Der Kampf mit dem Dilettantismus des Schauspielers führte zur Gestaltung eines ausgesuchten, geschulten Ensembles und gab die Möglichkeit, Massenszenen zu entfalten von noch nicht dagewesener Wucht. Die Schlußszenen im „Wald“ und „Mandat“ stellten musterhafte Beispiele von Massengruppierungen dar, die durch ihre Aufstellung an das Spiel der Instrumente eines symphonischen Orchesters erinnern.

Das laufende Repertoire des Theaters Meyerhold weist folgende Stücke auf: „Der Wald“ von Ostrowsky (1924), „D. E.“ (1924), nach dem Roman von Ehrenburg, und die Komödie von Erdmann „Mandat“ (1925). „Der Wald“ ist ein gutes Beispiel der Auffassung eines Stückes des klassischen russischen Repertoires im neuzeitlichen Geiste. „D. E.“ zeigt den Weg der künstlerischen Formulierung des Agitationsstückes; „Mandat“ ist die Verkörperung der neuzeitlichen Komödie (Satire), die durch das Aufeinanderprallen der alten und neuen Sitten in den Revolutionsjahren entstand. Diese Aufführungen erhielten für das neue Theater klassische Bedeutung und dienen als lehrreiches Beispiel für die neue Dramaturgie, für Regisseure und Schauspieler, die an der Gestaltung des Theaters des 20. Jahrhunderts mitarbeiten wollen.

Die Saison 1925-1926 brachte nur eine Neueinstudierung, die nicht von Meyerhold persönlich, sondern von seinem Schüler, dem Regisseur Fjedorow geleitet wurde. Das Stück „Brülle China“, das den Zusammenstoß des chinesischen Proletariats mit dem europäischen Imperialismus schildert, erlaubte auf der Szene bemerkenswerte Typen chinesischer Arbeiter herauszustellen und Massenszenen zu entfalten unter maximal genauer Wahrnehmung des ethnographisch richtigen lokalen Kolorits.

Meyerhold selbst arbeitet gegenwärtig am „Revisor“ von Gogol. In dieser besten aller russischen Komödien will er alle darstellenden Mittel des neuen Theaters verwenden, die er im Laufe von fünf Jahren ausgearbeitet hat und die eine neue Epoche in der Geschichte des russischen Theaters eröffnen.

Im Moskauer Kleinen Theater feierte das 30jährige Jubiläum ihrer künstlerischen Tätigkeit die dramatische Schauspielerin E. M. Sadowskaja.



Die Mannschaft des Panzerkreuzers „Potemkin“ begibt sich mit ihren Habseligkeiten an Land
(Einzige authentische Aufnahme vom Jahre 1905)

K. Stanislawski (Moskau):

Die Aufgaben des Künstlertheaters

Der alte, auch in Deutschland besonders zur Zeit Otto Brahms gefeierte Meister der naturalistischen Bühnenkunst, legt hier auf unseren Wunsch seine künstlerischen Prinzipien dar, die auch im neuen Rußland, dessen Hauptvertreter hier zu Worte kommen, bei den Vorkämpfern und Anhängern einer vorgeschritteneren Theaterichtung Ansehen und Geltung besitzen.
E. B.

Auf allen verschiedenartigen Wegen des szenischen Schaffens, überzeugte sich das Moskauer Künstlertheater nach 25jähriger Tätigkeit aus eigener Erfahrung, daß der hauptsächlich Schaffende auf der Bühne der Schauspieler ist. Auf ihn konzentrierte man seitdem alles, ihm widmet das Theater sein Suchen.

In die Wesenheit der künstlerischen Arbeit eindringend, bemühten wir uns mittels eingehender und systematischer Forschung die Grundlinien und Gesetze unseres Schaffens sowie die eigentliche Natur des Schauspielers zu ergründen.

Mit Hilfe experimenteller Ermittlungen und langer nachgeprüfter Erfahrung, arbeiteten wir endlich unsere „Grammatik der Schauspielkunst“ aus, die wir für unser artistisches Unternehmen notwendig haben. Wir stellten die Grundsätze der inneren Technik fest, die zum Fundament unserer ganzen Arbeit wurden.

Bei der Beurteilung der Form des szenischen äußeren Eindruckes gingen wir vom Standpunkt der inneren Schauspielkunst aus. Auf diese Weise arbeiteten wir die Handhabung der äußeren Verkörperung und die Formierung der inneren Wesenheit der szenischen Gestaltung aus. Hierbei beobachteten wir aufmerksam alle neuen Errungenschaften der Kunst auf dem Gebiete der körperlichen Erziehung des Schauspielers, nach sorgfältiger Sichtung nahmen wir alles, was nach unserer Meinung den beständigen Aufgaben und ursprünglichen Gesetzen der Kunst entspricht, und ließen fort, was uns vorübergehend oder zufällig erschien