

nisse künstlich verbessert werden; mit Hilfe von Radiotelephonen wird es zu erreichen sein, dass die Wände im wahren Sinne des Wortes zu reden beginnen. Wenn es nötig sein sollte, müssen Mauern, Decken und Fußböden lichtdurchlässig werden. Elektrische Wellen sollen durch die Glaskorridore wandern, Motoren in Bewegung setzen und alle erforderlichen Mechanismen betätigen.“

Noch mehr: jetzt wird der gigantische Versuch bewerkstelligt, das gesamte Leben des revolutionären Russland zu maschinisieren, jetzt wird endlich der „Traum der Technik“ verwirklicht, wird die Maschine zum neuen Gott erhoben, wird der Dynamo auf den Altar gestellt, werden für neue „Maschinen-Kirchen“ „Maschinen-Ikonen“ gemalt, wird die Mechanik an sich, die Konstruktion und Funktion an sich, die maschinelle Bewegung, der maschinisierte Rhythmus an sich angebetet, wird die Maschinen-Religion ins Leben gerufen. Krinsky huldigt in seinen Zeichnungen und Graphiken dem „Mechanisierten Arbeitsmenschen“, Dobnjinski plant ein kommunistisches Massenfest auf dem Moskauer Chodinsky-Feld, gewidmet dem „sichtbaren Gott der Maschine“ — Robespierres „Fest der Vernunft“ auf dem Pariser Mars-Feld wiederholt sich, nur in weit gewaltigerem und tiefer greifendem Ausmass.

Den innersten Tempelbezirk dieser neuen Religion jedoch stellt Meyerholds „Staatliche höhere Regiewerkstätte“ dar (der Begriff des „Theaters“ ist veraltet), die er zusammen mit Derschawin im Jahre 1921 gründet. Hier ersetzt eine, wie es wörtlich heisst: „konstruktivistische Biomechanik die degenerierte und demoralisierte bürgerliche Schauspielkunst“, hier wird die Szene durch ratternde Motoren, rotierende Zylinder, lose hängende Ebenen, bewegliche Holzgitter und tatlinistische Collagen in Riesenformaten, die Heartfields oder Rauschenbergs Photomontagen und Tinguelys „Mobiles“ übersteigert vorwegnehmen, in „Dynamik versetzt“, wird diese dynamische Szene erst noch durch turnende „Biomechaniker“ und Akrobaten-Schauspieler beherrscht, um zuletzt in der Groteske und Burleske, in Buffonerie und im Exzentrik-Akt sich aufzulösen.

Die „Theateralisierung des Theaters“, die Tairoff fordert, wird endlich Wirklichkeit, nachdem Meyerhold sie 1913 bereits in seinem kühnen Aufsatz „Über das Theater“ eingeleitet, 1921 Annenkoff in seinem Manifest „Das zu Ende

gedachte Theater“ und Tairoff zusammen mit Meyerhold und Eisenstein 1922 sie in ihrer „Biomechanik für Schauspieler“ verlangten und Wachtangoff, der genialste aller, sie jetzt durchspielt. Die 1923 publizierte Lithographien-Folge „Das elektrodynamische Theater“ Lissitzkys setzt nur den Schlussstein einer „Entfesselung“, wie sie die gesamte Theatergeschichte seit zweieinhalbtausend Jahren noch nie gekannt. Es ist ein Aufstand der Abstrakten der Bühne, der sogar den der Maler, Plastiker und Architekten in den Schatten stellt; und wenn Stanislawsky, der Unpolitischste dieser Theater-Rebellen schreibt: „Ganz unerwartet sah ich mich im Endergebnis auf der gesellschaftlichen Linie — von der Intuition über Wirklichkeitswiedergabe und Symbol zur Politik“, so zeigt dies die enge Verknüpfung gesellschaftlicher und künstlerischer Tendenzen.

Ja, noch mehr: Auch die Dichtkunst wird mechanisiert, sogar, wie der neue Begriff lautet: „chemisiert“; es wird ein „Laboratorium für synthetische Wortchemie“ gegründet, das Wort wird verselbständigt, zum „Wort an sich“ erhoben, gleich Mallarmés „poésie pure“, nur in extremis. Das Wort bekommt eine „selbständige Kraft“, deren abstrakte Form an keinen Inhalt mehr gebunden ist, sogar diesen wie Scherschenjewitsch und Chlebnikoff, die Führer der „Ego-Futuristen“ erklären, völlig entbehren kann. Das Ziel der „formalen Schule“, das bereits 1913 Krutschonych und 1914 Schklowsky in ihren Manifesten propagierten, das 1915 der „Moskauer linguistische Zirkel“ und 1916 die Petersburger „Gesellschaft zum Studium der Theorie der dichterischen Sprache“ verkündeten: die Ausmerzungen jeglichen Inhaltes zugunsten der reinen Form, dieses Ziel scheint jetzt endlich erreicht zu sein. Was jedoch in diesen Tagen übrig bleibt, das ist die „Biokosmische Poetik“, die Swiatogor 1921 veröffentlicht. — Wie das Wort „mechanisiert“ wird, so die Musik und so das Ballett, das nichts anderes mehr sein soll als, um zu zitieren: „eine reine Rhythmik an sich, eine Kinematik des lebenden Organismus, eine getanzte Analyse des menschlichen Mechanismus . . ., eine Demonstration für zweckmässige Organisation der menschlichen Maschine“.

Und wie der „Tatlinismus“ als Maschinenkunst einen geradezu luziferischen Umfang annimmt, so der Suprematismus Malewitsch's, der ganze Schulen, sogar Kinderschulen nicht nur heran-