



Maler als Bühnenbildner ca. 1910-1930

III. Teil: Die Aufführung von „Sieg über die Sonne“

SIEG ÜBER DIE SONNE

Die Maler, die ab ca. 1910 Bühnenwerke ausstatteten, verfolgten zumeist die Konzeption, daß die verschiedenen Künste zu einer festen Einheit miteinander verschmelzen. Die einzelnen Elemente sollten höchstens als ästhetische Fragmente aus dem Ganzen herauszulösen sein. Diese Vorstellung, so weit sie auch verbreitet war, erwies sich als schwer realisierbar. Oft neigte eines der mitwirkenden Elemente dazu, die anderen in den Hintergrund zu drängen.

Eine der am besten gelungenen Verwirklichungen der Idee von der Verschmelzung der Künste auf der Bühne bildet wohl die Aufführung der futuristischen Oper „Sieg über die Sonne“, Libretto von Alexei Krutschonjch, Musik von Michail Matjuschin, Bühnenbild und Kostüme von Kasimir Malewitsch, deren Premiere 1913 in Petersburg stattfand. Das Werk entstand in enger Zusammenarbeit der beteiligten Künstler. Der besondere Charakter dieser Aufführung soll als Beispiel zur Veranschaulichung dessen dienen, was die Verschmelzung der Künste auf der Bühne bedeuten kann. Unsere Quellen bilden Krutschonjchs Libretto, Matjuschins Noten, Malewitschs Entwürfe für Kostüme und Bühnenbilder

(Abb. 2, 3, 7, 8–11), zudem einige Szenenfotos (Abb. 5), Briefe, die Malewitsch während der Vorbereitung der Aufführung an Matjuschin schickte, sowie diverse Erinnerungen (von Matjuschin in der Fassung von N. Chardschijew, von Krutschonjch 1932, des futuristischen Literaten Benedikt Liwschitz 1933 und des bei der Aufführung mitwirkenden Schauspielers K. Tomaschewsky 1938 u. a.). Wie bei vielen Werken dieser Art, die im Zeitraum zwischen 1910 und 1930 entstanden, wurde die künstlerische Arbeit von theoretischen Erörterungen begleitet bzw. gefolgt. Sie geben – in gewissen Grenzen – einen Ansatz zur Interpretation.

Im „Sieg über die Sonne“ treten etwa zehn Personen auf, die nach Charakter, Form, Funktion be-

nannt sind oder Eigennamen und andere Bezeichnungen tragen, teilweise auch mehrere Charaktere auf einmal vereinen. Sie wurden dargestellt von Laien, geschulten Schauspielern und einem „damals nicht ganz unbekanntem Tenor“ (Tomaschewsky, 1938).

Die „Übersinnsprache“ des Libretto schien zunächst sogar Matjuschin „vollkommen unverständlich, aber Malewitsch und ich haben während der gemeinsamen Arbeit mit ihm vieles verstehen gelernt“. Dieser Text zeigt manche Verwandtschaft mit dem chaotischen „Telegrammstil“ der italienischen Futuristen oder mit den Alogismen von Dada, aber insgesamt entspricht er keinem von beiden. Er ist überhaupt nicht kohärent. Trotzdem gibt es ideell eine durchlaufende Hand-

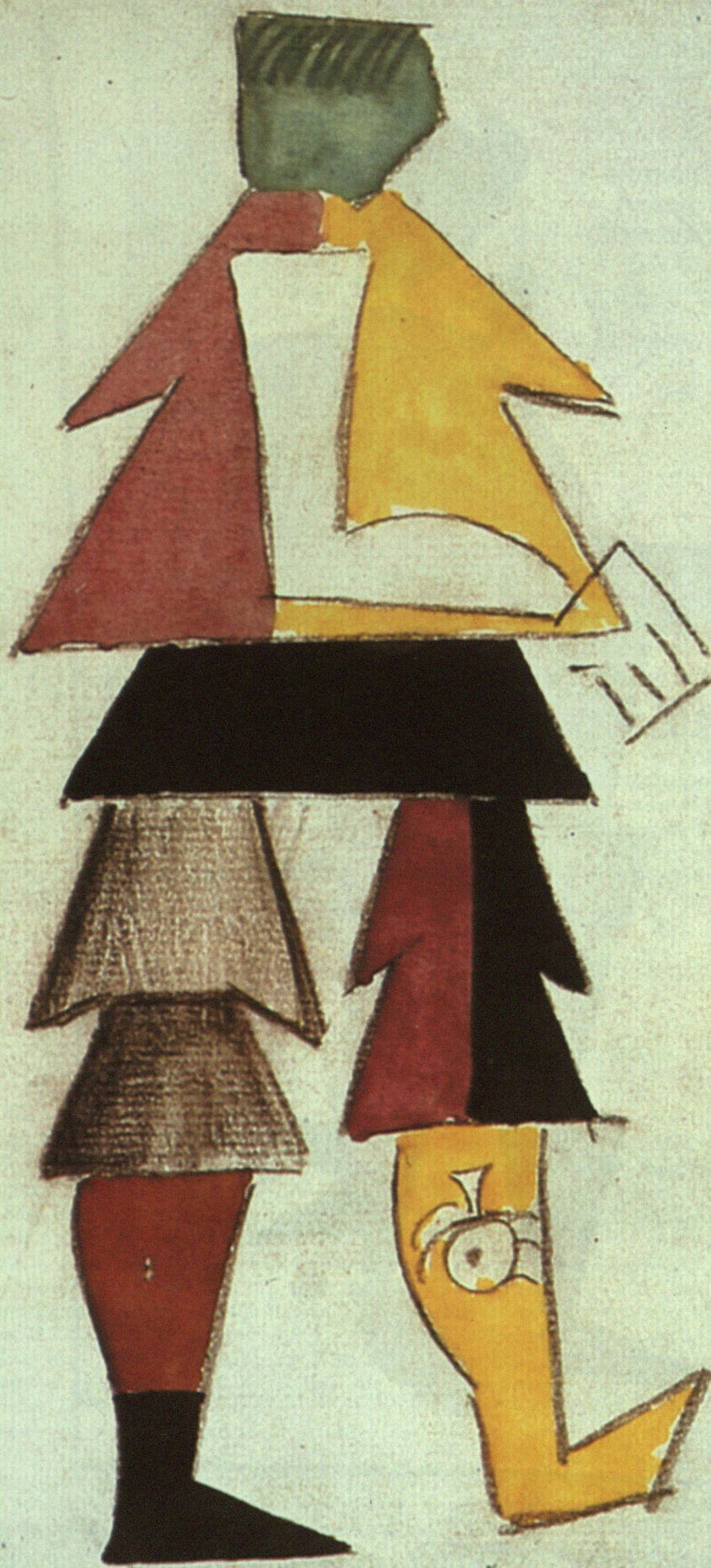
lung (den Sieg über die Sonne) mit tieferem Sinnbezug. Der Text ist teilweise ganz konkret auf eine solche Handlung bezogen, manchmal ist er symbolisch und allusiv zu verstehen, andere Passagen sind absurd oder bestehen aus reinen Konsonantenfolgen. Der Text wurde – wie viele alogische Texte in dieser Zeit – durchgehend in pathetischer Stimmlage intoniert. Manche Passagen wurden „mit fürchterlichem Baß gebrüllt“ (Krutschonjch, 1932). Tomaschewsky erinnert sich: „Krutschonjch hatte uns alle angewiesen, alle Worte mit einer Pause nach jeder Silbe zu sprechen. Was dabei herauskam, klang ungefähr so: ‚Ich ver-wand-le mich in Las-ter, Wat-te, Ha-ken und Ö-se‘ ... Einzig dem Hauptdarsteller, der ‚mit dümmlichem, gleichgülti-



1 Kasimir Malewitsch (1878–1935), *Der Scherenschleifer*, 1912/13, Öl/Lwd., 80 x 80 cm; Yale University Art Gallery, New Haven

2 Kasimir Malewitsch (1878–1935), *Figurine „Viele“ zu „Sieg über die Sonne“*, Gouache, 27 x 21 cm; Staatliches Theatermuseum, Leningrad

Костюм Множества и одного мотива
Коллективизму Но зеленый



На горах
море
зеленое

Кружок
Кружок
Мир

K. Mander 1913

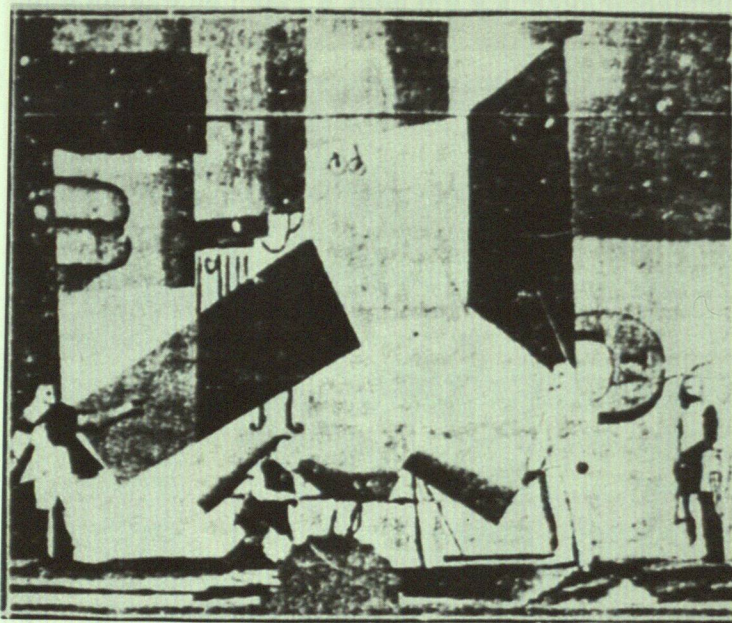
Горное море

3

gen Gesichtsausdruck die sinnlosen Phrasen aus Krutschonychs Oper herunterdrosch', war gestattet, 'die Wörter nicht in einzelne Silben zu zerlegen, sondern im Gegenteil seinen gesamten Text zu einem einzigen, zungenbrecherischen Brei zusammenzuziehen'."

Matjuschin über seine Musik: „Aus dem realen Hören und Sehen in der Natur entwickelte ich meine Studien in Viertelönen, dabei benutzte ich die Geige, um die menschliche Stimme, das Fallen von Regentropfen usw. wiederzugeben...“ „In der Musik zur ersten futuristischen Oper ‚Sieg über die Sonne‘ im Jahr 1913 benutzte Matjuschin die Idee des Vierteltons, die gleichzeitige Bewegung von vier selbständigen Stimmen. Damit stand er den Prinzipien Arnold Schönbergs und des russischen Komponisten Nikolai A. Roslawez nahe.“ Für einen Außenstehenden hörte sich das so an: „Eigentümlich und amüsant war Matjuschins Musik zu Krutschonychs Oper. Eigentlich wurde in der Oper mehr gesprochen als gesungen. Nur ab und zu brach die Musik in die Handlung ein. Soweit ich mich entsinnen kann, gab es auch nur ein-zwei Personen, die tatsächlich sangen... Diese Arien, wie überhaupt die ganze Musik von Matjuschin, hörten sich an wie falsch gespielter Verdi...“ (Tomaschewsky, 1938). Das Orchester bestand aus einem Klavier. Nach dem Libretto wurde zudem beständig Lärm auf der Bühne entfaltet: „Rattern von Maschinen“, „Geräusche eines Propellers“, „ungewöhnlicher Lärm“, der vom Absturz eines Flugzeugs stammt, und intensives Schießen aus Gewehren einschließlich eines „futuristischen Maschinengewehrs“.

Malewitschs Bühnenbild-Entwürfe geben für jeden Akt den Prospekt des gesamten Bühnenraums wieder. Aber selten wird wirklich klar, wie die dargestellten Formen realiter gebildet und wie sie im einzelnen ausgeführt werden sollten; oft erkennt man nicht einmal, wo genau sich die einzelnen Elemente befinden sollen. Diese Lücke ergänzen manche Berichte: „Malewitschs Bühnenbild bestand aus großflächigen Gebilden – Dreiecken, Kreisen, Maschinenteilen“ (Krutschonych, 1932), oder: „Das war ein typisch kubistisch-



3 **Kasimir Malewitsch (1878–1935), Figurine „Der Feind“ zu ‚Sieg über die Sonne‘, Gouache, 27 × 21 cm; Staatliches Theatermuseum, Leningrad**

4 **Kasimir Malewitsch (1878–1935), Der Flieger, 1914, Öl/Lwd., 124 × 74 cm; Staatliches Russisches Museum, Leningrad**

5 **Szenenfoto der Aufführung ‚Sieg über die Sonne‘, 1913, I. Akt, I. Bild**

abstraktes Gemälde: im Hintergrund kegel- und spiralförmige Prospekte und fast, das gleiche Muster auf dem Vorhang“ (Tomaschewsky, 1938). Malewitsch kommentierte sogar die ideelle

Funktion eines der Gebilde im Bühnenprospekt, als er Matjuschin 1915 drei „Zeichnungen“ schickte, darunter „ein angeschnittener Kegel, offenbar ein Hintergrundprospekt aus dem

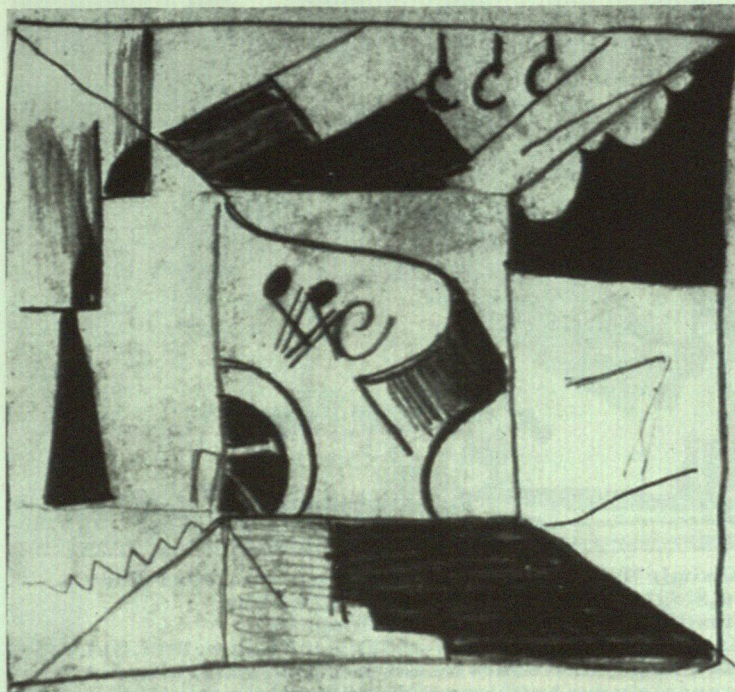
zweiten Akt. Dargestellt ist der Moment, wo die Sonne verschlungen wird, der angeschnittene Kegel hat das gesamte Feuer der Sonne verschlungen...“ Die Bühnenanweisungen nennen die für die Wirkung maßgeblichen Grundfarben des Bühnenraums. Malewitschs Kostümentwürfe zeigen die Personen jeweils nur in einer Haltung, ohne Stoffangaben. Sie verbinden relativ naturalistische und kubistische Formen, ohne daß deutlich würde, ob die kubistische Stilisierung – wie in manchen anderen Entwürfen der Epoche für Kostüme aus Stoff – nur für die Zeichnung gilt oder für den Zugschnitt eines Stoffes, der in der Bewegung nur Form verlieren würde, oder ob sie als fester Bestandteil des Kostüms gedacht ist und die natürliche Erscheinung der menschlichen Gestalt und Bewegung auf der Bühne verzerren soll. Das klären wieder die Berichte auf. Tomaschewsky behauptet: „Die Kostüme waren aus Pappe und erinnerten ein wenig an kubistisch gemalte Schilde.“ Krutschonych erinnert sich auch sehr deutlich, welchen Effekt derartige Verkleidung auf das Schauspiel ausübte: „Die Darsteller trugen Masken, die den heutigen Gasmasken ähnlich waren. Die Schauspieler wirkten wie laufende Maschinen. Die Kostüme waren ... kubistisch konstruiert, aus Karton und Draht. Das hat die Anatomie der Menschen verändert – die Bewegungen der Darsteller waren durch den Rhythmus des Ausstatters gebunden und dirigiert.“ Bei der Betrachtung der Figuren ist auch zu berücksichtigen, daß die dargestellten Personen, die hier starr und isoliert erscheinen, auf der Bühne in der Erscheinung variierten und in Gruppen, teilweise offenbar sogar in Massen auftraten (vgl. Malewitschs Figuren für einen „Türkischen Krieger“ und einen „Krieger“ mit der Bühnenanweisung zu Akt I, Szene 2: „Grüne Wände und grüner Boden. Feindliche Krieger in türkischen Kostümen ziehen vorüber – jeweils ein hinkender in einer Hundertschaft – mit gesenkten Fahnen, einige von ihnen sind sehr fett...“).

Nicht bekannt sind Entwürfe Malewitschs für Geräte, die nach den Bühnenanweisungen in der Aufführung benutzt wurden,

beispielsweise: „Auf Rädern von Flugzeugen fährt der Reisende durch alle Zeiten herein – an ihm sind Blätter mit der Aufschrift: Steinzeitalter, Mittelalter usw. ...“ Da ergibt sich wieder ein Element, das die Figurinen nicht überliefern: Wie zuvor in den Bildern der französischen Kubisten und italienischen Futuristen verbanden sich typografische Elemente mit den kubistischen Formen. Das bestätigen Malewitschs Bühnenbildentwürfe.

Die Bühnenbildentwürfe und Figurinen geben, vereinzelt betrachtet, nur eingeschränkt oder gar nicht Malewitschs ästhetische Absichten wieder. Entscheidend ist der Gesamteindruck des Auftritts, für den sie zur Vorbereitung dienten, ist das dynamische Zusammenspiel, in das die Einzelteile eingingen. Liwschitz berichtet, mit welcher Konsequenz diese Konzeption verwirklicht wurde. Er und Krutschonych bewunderten das „blendende Scheinwerferlicht“, das selbst auf den Bühnen der westlichen Metropolen noch eine Neuheit war. Es „legte das Wesen des Dinges im Raum gesetzmäßig fest“, und zwar auf folgende Weise: „Aus der Urnacht griffen die Fühler der Projektoren bald den einen, bald den anderen Gegenstand Stück um Stück heraus und flößten ihm Leben ein, indem sie ihn in Licht tauchten. Die Figuren selbst wurden mit den Messern der Scheinwerfer zurechtgeschnitten und abwechselnd der Arme, der Beine oder des Kopfes beraubt, denn für Malewitsch waren sie nur geometrische Körper, die nicht nur der Zerlegung in ihre Bestandteile, sondern auch der völligen Auslöschung im malerischen Raum unterlagen. Die einzige Realität war die abstrakte Form, welche die ganze luziferische Hast der Welt restlos absorbierte.“

Demnach hat man sich vorzustellen, daß mehr oder minder kubistische und andere Elemente in steter Bewegung durch Scheinwerferlicht, Farbübereinstimmung oder Vermischung in einer Menge optisch die Bindungen an Darsteller oder Bühnenbild verlieren und mit ähnlichen Elementen oder mit Teilen des Bühnenraumes variierte Verbindungen eingehen konnten. Erst wenn man sich eine solche



6 O. W. Rosanowa, Ankündigungsplakat der 'Union der Jugend' für die Uraufführung des Theaters der Futuristen von 'Sieg über die Sonne' und 'Wladimir Majakowski', Lunapark-Theater, 1913

7 Kasimir Malewitsch (1878–1935), Bühnenbildentwurf zu 'Sieg über die Sonne', I. Akt, 2. Szene, Bleistift/Papier, 18 x 22 cm; Staatliches Theatermuseum, Leningrad

6 Einheit der Bühnenrealität vor Augen führt, erschließt sich das Besondere und Neue an Malewitschs Konzeption. Erst so wird verständlich, was Krutschonych 1913 meinte mit dem Satz: „Früher hatte die Welt der Maler gleichsam zwei Dimensionen: Länge und Breite, jetzt erhielt sie Tiefe und Konvexität, Bewegung und Schwere, Ahnung der Zeit usw. usw.“

Nur wenn man sie als Vorbereitung für einzelne Elemente des gesamten Bühnenspiels nimmt, lassen sich die Entwürfe für „Sieg über die Sonne“ historisch in Malewitschs Œuvre einordnen. Die Bilder aus der Zeit um 1912/14 sollen vielfach einzelne Personen versinnbildlichen („Der Scherenschleifer“, „Der Raumflieger“ etc., Abb. 1, 4). Aber die menschliche Erscheinung ist manchmal fast bis an den Rand der Abstraktion aufgelöst in kubistische Formen mit typografischen Elementen und naturalistischen Bruchstücken, die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst sind. Andererseits sollte die Analyse solcher Bilder die Gestaltung von „Sieg über die Sonne“ berücksichtigen. Der Vorhang kündigte, schon vor Malewitschs Staffeleibildern, den „Suprematismus“ an. Er zeigte ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund, und das erhielt seinen rechten Sinn, indem der Vorhang mit Beginn der Vorstellung zerrissen wurde. Für Malewitsch (1913) bildete dies Quadrat „den Keim aller Möglichkeiten, der in seiner Entwicklung zu fürchterlicher Kraft anwächst; seine Spaltung bringt in der Malerei eine erstaunliche Kraft hervor“. In der Oper bezeichnete sie den „Beginn des Sieges“. Nachdem die Sonne besiegt war und dazu „Kraftmusik“ (Libretto) ertönte, nahm das Bühnenbild die Gestalt eines halbierten Quadrats an (Akt 2, Szene 5).

Die angestrebte Auflösung von Formzusammenhängen entspricht dem Stil der Aufführung von „Sieg über die Sonne“ im Ganzen. Die meisten Elemente waren ähnlich uneinheitlich: Das gilt für Text und Ton, für die Besetzung oder die Art der Intonierung. Der formalen Auflösung entspricht schließlich die Sinnzerlegung in Krutschonychs „Übersinnsprache“. Es war vielleicht gerade diese Unvollkom-

menheit der einzelnen Elemente, die sie befähigte, fest miteinander zu verschmelzen. Die glänzenden Tänzer Diaghilews, die gewichtigen Dramen, die Craig und Appia inszenierten, oder die Musik der großen Oper sind wohl bereits in sich zu vollendet, um noch für eine entsprechende Synthese offen zu sein. Zum Gehalt von „Sieg über die Sonne“ äußerten sich die beteiligten Künstler jeder auf seine Weise. Krutschonych: „Das Grundthema des Stückes ist die Verteidigung der Technik, und zwar insbesondere der Luftfahrt. Der Sieg der Technik über die kosmischen Kräfte und über den



8 **Kasimir Malewitsch (1878–1935), Figurine „Der Fette“ zu ‚Sieg über die Sonne‘, Gouache, 27 x 21 cm; Staatliches Theatermuseum, Leningrad**

Biologismus.“ Matjuschin: „Mit dem ‚Sieg über die Sonne‘ wollten wir auf das Ende des Ästhetizismus in der Kunst hinweisen.“ Malewitsch 1913 an Matjuschin: „Wir sind so weit gekommen, den Sinn und die Logik der alten Vernunft zu verwerfen. Wir müssen uns aber bemühen, den Sinn und die Logik einer neuen, bereits sich abzeichnenden Vernunft... zu erkennen.“ Tomaszewsky: „echter futuristischer Blödsinn“. Man erkennt beträchtliche Divergenzen zwischen den einzelnen Erklärungen und auch Unklarheiten innerhalb von ihnen. Was „Biologismus“ und ähnliches bedeuten soll, wird kaum präzisiert. Matjuschin verstand nach eigenem Bekenntnis nie völlig den Sinn des Textes. Malewitsch nimmt

gleichzeitig an, die neue Vernunft gefunden zu haben, während er sie noch suchen will. Wirklich klar wird nur Tomaszewskys Urteil. Die übrigen Stellungnahmen partizipieren anscheinend am „Übersinn“. Die Zerstörung von naturalistischen Formen und ästhetischen Prinzipien, Worten und Kontexten, überhaupt aller möglichen gewohnten Zusammenhänge verfolgte wirklich das radikale Ziel, am Ende auch die logische Substanz aufzulösen. Ein Manifest, das Matjuschin, Krutschonych und Malewitsch 1913 gemeinsam herausgaben, läßt daran keinen Zweifel: „Zerstören: die überkommene Richtung des Denkens, die dem Gesetz der Kausalität folgt, den zahnlosen gesunden Menschenverstand.“ Die Äußerungen der beteiligten 10 Künstler ergeben zusammengekommen am ehesten, die Sonne, die da besiegt wird, bedeutet hergebrachte Ordnung aller Art. Damit wird das Stück keineswegs sinnlos. Es will sich in eine als ziemlich chaotisch betrachtete Welt einfügen, kommentarlos wiedergeben, was ist, oder besser, wie es wirkt, das ganze Kaleidoskop von Wahrnehmungen und Assoziationen erfassen, die sie auslöst. Diese Welt ist ähnlich wie das Stück geprägt durch eine Flut von wirren Sinneseindrücken, Verhaltensmustern und Regulativen. Ethische Bekenntnisse



9 **Kasimir Malewitsch (1878–1935), Figurine „Der Neue“ zu ‚Sieg über die Sonne‘, Gouache, 27 x 21 cm; Staatliches Theatermuseum, Leningrad**



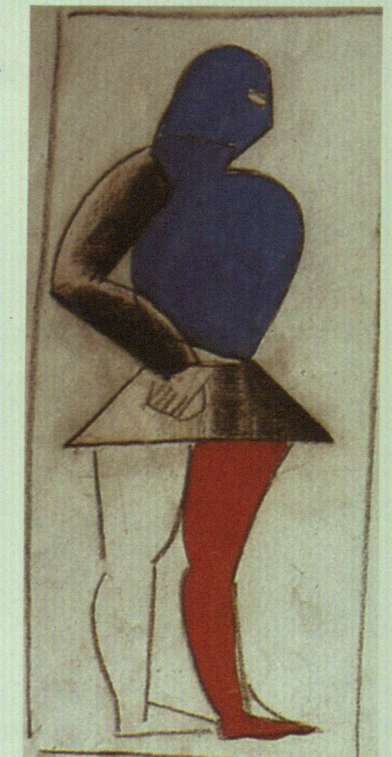
10 **Kasimir Malewitsch (1878–1935), Figurine „Der Alteingesessene“ zu ‚Sieg über die Sonne‘, Gouache, 27 x 21 cm; Staatliches Theatermuseum, Leningrad**

und intellektuelle Einsichten mögen als Ideale gelten, aber sie bestimmen selten wirklich das praktische Leben und auch nicht die gesellschaftliche Ordnung. Krutschonych stellt 1913 fest: „Das Irrationale ist uns ebenso unmittelbar gegeben wie das Rationale“, und wundert sich aus seiner Warte über „die Sinnlosigkeit der Schriftsteller, die so sehr dem Sinn nachjagen“.

Die Unmittelbarkeit des Irrationalen und das wahre Chaos scheinbarer Ordnungen wurden gerade in der Zeit um 1910/30 vielfach beschrieben, am eindrucksvollsten wohl von Franz Kafka. Im „Prozeß“ oder im „Schloß“ wirkt die Einbindung des Menschen in eine selbstgefällige absurde Ordnung ohne Hoffnung auf Freiheit zutiefst bedrückend, denn sie wird in der Erwartung einer logischen Syntax dargestellt. Die Futuristen dagegen und mit ihnen die Künstler, die den „Sieg über die Sonne“ in Szene setzten, nahmen die Technik bereitwillig als Essenz des modernen Lebens, allerdings nicht etwa als Ergebnis naturwissenschaftlicher Stringenz, sondern als Auslöser eines rasanten Spektakels. Malewitsch, 1916: „Das neue eiserne, von Maschinen geprägte Leben, das Aufheulen der Automobile, das Leuchten der Scheinwerfer, das Summen der Propeller haben die

10 Seele geweckt... Die Dynamik der Bewegung führte zur Frage nach der Dynamik in der malerischen Plastik... Suchte der Künstler vergangener Jahrhunderte den Gegenstand, seinen Sinn, sein Wesen, und wollte er seine Bestimmung rechtfertigen, so hat in unserer Epoche des Kubismus der Künstler den Gegenstand als solchen vernichtet, zusammen mit seinem Sinn, seinem Wesen und seiner Bestimmung.“

Literatur:
P. Lufft, in: H. Rischbieter, W. Storch, Bühne und bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Velber bei Hannover 1968, 137f.
L. A. Shadowa, Kasimir Malewitsch und sein Kreis. München 1982, 27f.
Sieg über die Sonne, Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Kat. Ausstlg. Berlin 1983.
Erinnerungen von:
M. Matjuschin, Der Weg eines Künstlers. Abgedruckt in: Kat. cit., 109–133.
Ders., Der Futurismus in Petersburg. In: Futuristy. Perwy schurnal russkich futuristow 1–2, 1914.
A. Krutschonych, Unser Auftritt. Abgedruckt in: Kat. cit., 259–272.
B. Liwitschitz, Anderthalbägiger Schütze. Leningrad 1933. Auszüge in: Lufft, loc. cit., Shadowa, loc. cit.
K. Tomaszewsky, Wladimir Majakowski. In: Teatr 4, 1938. Abgedruckt in: Kat. cit., 79–106.
A. Mgebrow, Leben am Theater. Moskau Astrachan 1935. Auszüge in: Shadowa, loc. cit.
W. Pjast, Begegnungen. Moskau 1929.



11 **Kasimir Malewitsch (1878–1935), Figurine „Der Streitsüchtige“ zu ‚Sieg über die Sonne‘, Gouache, 27 x 21 cm; Staatliches Theatermuseum, Leningrad**