

DIE ERSTAUFFÜHRUNG DER FUTURISTISCHEN OPER »SIEG ÜBER DIE SONNE«

VON HUBERTUS GÜNTHER

Die Erstaufführung der futuristischen Oper »Sieg über die Sonne« gilt als ein Meilenstein in der russischen Kunst des 20. Jahrhunderts. Entsprechend oft und ausführlich ist sie inzwischen wissenschaftlich behandelt worden. Dennoch fehlt bisher eine befriedigende ikonographische Bearbeitung. Hier wird versucht, diese Lücke mit Blick auf den geistesgeschichtlichen und kulturellen Kontext des Werks zu füllen. Dazu sollen auch eine semantische Analyse des Textes und eine Betrachtung des Verhältnisses von Text und Bild zueinander beitragen.

Im Herbst 1913 fand in Usikirko der erste »Pan-russische Kongreß der Futuristen« statt mit dem Ziel, ein futuristisches Theater zu organisieren. Es wurde ein Manifest herausgegeben, das die Prinzipien der Futuristen festlegte. Alexei Krutschonych und Wladimir Majakowski erhielten den Auftrag, Stücke zu schreiben. Majakowski verfaßte die sogenannte Tragödie »Wladimir Majakowski«. Krutschonych schuf das Libretto für »Sieg über die Sonne«. Der schon damals prominente Dichter Welimir Chlebnikow schrieb einen Prolog dazu. Die Musik der Oper komponierte Michail Matjuschin. Kasimir Malewitsch besorgte die Bühnenausstattung zur Aufführung der Oper. Im Dezember 1913 wurden die beiden Stücke im Lunapark-Theater in Petersburg aufgeführt. Die Aufführung von »Sieg über die Sonne« ist durch zahlreiche Schrift- und Bildquellen überliefert: Briefe der Autoren zur Organisation der Aufführung; Erinnerungen der Autoren; Erinnerungen eines Mitwirkenden an der Aufführung und von Zuschauern; Malewitschs Entwürfe für Bühnenbilder und Kostüme; zwei Pressefotos (Abb. 1, 5).¹

Majakowskis Tragödie ist in Wahrheit wohl eher eine Farce, die klassisches Drama ad absurdum führt. Auch die Bezeichnung von »Sieg über die Sonne« als Oper läßt sich nur im Sinn einer Parodie verstehen. Das Lunapark-Theater hatte sich von einer experimentellen Bühne inzwischen zu einem gut florierenden Varieté gewandelt. Dementsprechend war das Publikum. Es soll bei den futuristischen Aufführungen zwar nichts recht verstanden, aber sich köstlich amüsiert haben.² Das dürften die Veranstalter von vornherein erwartet haben. So gesehen stellten sie selbst ihre Werke in das Genre der »leichten Unterhaltung«.

Die Aufführung der Oper war kaum mit üblichem Theater vergleichbar. Die meisten der Darsteller waren Dilettanten; die professionellen Sänger, die auftraten, sollten falsch singen. Das Spiel war stereotyp und steif, ohne Interaktionen. Das Orchester bestand aus einem verstimmt Klavier. Die Bühnenausstattung Malewitschs bestimmte wohl mehr als üblich den Eindruck der Aufführung.³

Krutschonychs Text erscheint zunächst als ein verwirrendes Chaos, in dem sich nur bruchstückhaft Handlungen oder Entwicklungen abzeichnen. Das Libretto hat keinen kohärenten Stil. Der Text bezieht sich manchmal konkret auf Handlungen, teilweise ist er symbolisch oder allusiv und ironisch gemeint, weite Passagen sind absurd oder bestehen aus reinen Konsonantenfolgen oder entsprechen Krutschonychs »Übersinn«-Sprache. Diese »Übersinn«-Sprache verformt die herkömmliche Sprache



Abb. 1 Pressephoto von der Erstaufführung »Sieg über die Sonne«, 1. Akt, 1. Szene

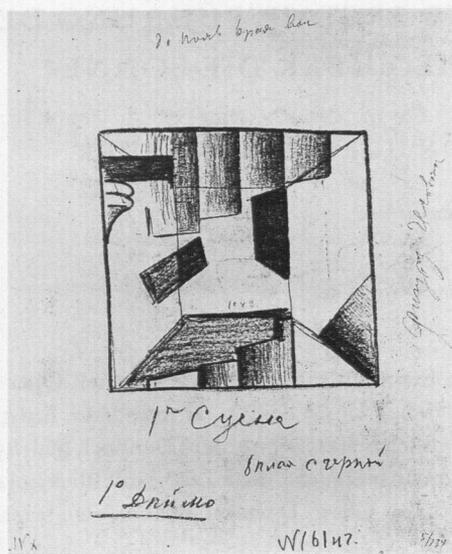


Abb. 2 Kasimir Malewitsch, Entwurf zum Bühnenbild für 1. Akt, 1. Szene in der Erstaufführung von »Sieg über die Sonne«, Serigraphie, 1913/1974, 32,5 × 30,5 cm

bis hin zur Lösung von jeder Bedeutung, so daß im Effekt die expressive oder impressive Funktion die kommunikative überlagert.⁴

Die Personen, die auftreten, besitzen keine Individualität, sondern sind nach Typ oder Form oder Funktion benannt. Die meisten von ihnen erscheinen nur einmal, manche sporadisch. Allein zwei futuristische Kraftmenschen (Abb. 10) treten durchgehend auf. Zu Beginn und abschließend verkünden sie als Motto der Oper: »Anfang gut, alles gut«.

Das Stück gliedert sich in zwei Akte. Der erste Akt spielt in der alten Welt, nachdem der Plan zur Vernichtung der Sonne gefaßt ist. In der ersten Szene (Abb. 1, 2) herrscht Aufbruchstimmung. Zwei Reisende, die in gegensätzliche Richtungen streben, begegnen sich: Nero und Caligula in einer Person (Abb. 16) spricht für die Alten. Verstört durch die neuen Zustände, bereitet er sich vor auf die Fahrt zurück ins 16. Jahrhundert. Ein Reisender durch die Zeiten fährt auf Flugzeugrädern auf die Bühne, um hochgestimmt zu verkünden, was das 35. Jahrhundert bringen werde: »Dort ist Kraft ohne Gewalt, und die Rebellen kämpfen mit der Sonne, und obwohl dort kein Glück ist, sehen alle glücklich und unsterblich aus.«

Plötzlich schießen Gewehre und ein sogenanntes futuristisches Maschinengewehr. Sonderbare militärische Anrufe erschallen, und Signalhörner ertönen. Wirre Handlungen brechen aus, die irgendwie mit Krieg zu tun haben. Dieses übersinnliche Gefecht meint wohl den Kampf gegen die Sonne, obwohl die Sonne nicht daran beteiligt ist.

In den folgenden Szenen (Abb. 3, 4) verkündet ein Chor von Kraftmenschen und Sportlern den Sieg über die Sonne. Totengräber und feindliche Krieger ziehen mit gesenkten Fahnen vorüber. Die Sonne, singen die Sieger, sei eingesperrt, zerschlagen, gestorben, geschlachtet liege sie zu Füßen; zerquetschen, zertrampeln solle man sie. Verborgener habe sich die Sonne. Jetzt sei Dunkelheit eingefallen, die Welt der Blumen sei nicht mehr, man solle die Messer nehmen und warten, wo

man eingeschlossen sei. Ganz geheuer ist die Entwicklung anscheinend nicht. Aber der Chor bejubelt selbst den eigenen Untergang: Wie erfreulich sei es, unter die Räder des Triumphwagens zu fallen.

In der vierten Szene (Abb. 5, 6) wird die Sonne hereingetragen. Die Träger singen, sie kämen aus den zehnten Ländern. Sie seien frei. Sie hätten die Sonne des eisernen Zeitalters mit den Wurzeln herausgerissen. Die Wurzeln röchen nach Arithmetik. Die Erde drehe sich nicht. Sie lassen die Dunkelheit hochleben.

Der zweite Akt spielt in einem sogenannten zehnten Land, einer Stadt von Häusern mit seltsamen röhrenförmigen Fenstern und Wolkenkratzern, aus denen sich explosionsartig Equipagen ergießen (Abb. 8). In diesem Reich ohne Sonne, ohne Licht, ohne Zeit ist Vergangenes aufgehoben. Das Leben hier birgt Gefahren. Was früher als menschlich galt, Sentimentalität, Erbarmen, Reue, Erinnerungen, das alles ist erloschen.

Im zehnten Land leben zwei Parteien mit ähnlich gegensätzlichen Charakteren wie die beiden Reisenden, die anfangs auftraten: starke Naturen, Kraftmenschen (Abb. 10), Sportler, Arbeiter (Abb. 13), Neue (Abb. 12) und Alteingesessene (Abb. 15). Sie alle stört die Dunkelheit nicht. Sie tragen ihr Licht in sich, sagen sie. Sie fühlen sich ungemein erleichtert und beschwingt. Viele können sich vor lauter Leichtigkeit gar nicht lassen. Dem stehen Feiglinge (Abb. 14), Schwache, Dumme und Fette gegenüber. Ihnen erscheinen die Verhältnisse eher apokalyptisch. Sie möchten die Entwicklung aufhalten, die Uhr wieder aufziehen. Die Schwachen fürchteten so sehr, stark und schrecklich zu werden, daß sie den Verstand verloren oder sich ertränkten. Die Dummen wurden einfach erdrückt. »Der Fette« flieht und verflucht die beklemmende Umgebung. Eingeschlossen sei man hier, zur Unbeweglichkeit gezwungen, wenn man nicht riskieren wolle, daß sich Kopf und Glieder verselbständigten, schwül sei das Klima, die Wege und Häuser seien verwirrend. Ständig wechsele jetzt in unberechenbarer Weise, was früher alltäglich war.

In das Jammern des Fettes hinein dröhnt das Rauschen eines Propellers. Sportler marschieren auf mit einem absurden Lied auf die futuristischen Länder. Das Rauschen steigert sich zum Knattern von Maschinen, Musik klingt auf, ungewöhnlicher Lärm. Ein Flugzeug stürzt ab. Hinter der Bühne ertönt schallendes Gelächter, und lachend erscheint der Pilot. Unbekümmert um den Schaden, schmettert er ein unverständliches »Kriegslied«. Nach dem Auftritt dieses strahlenden Helden verkünden die futuristischen Kraftmenschen wieder ihre optimistische Sentenz.

Malewitsch faßte die Aufführung wie ein dreidimensionales, bewegtes und tönendes Bild auf. Das hat er selbst ausdrücklich so formuliert⁵, und es wurde im Kreis der Zuschauer anscheinend verstanden⁶. Diese Auffassung fand um die gleiche Zeit und gerade auch bei russischen Künstlern Parallelen.⁷ Obwohl die Bühnenausstattung gut überliefert ist, bleibt man auf die Phantasie angewiesen, um sich eine Vorstellung von der Gesamtwirkung der Aufführung, vom Zusammenklang der Ausstattung mit Text und Musik und von der Bewegung der Formen zu bilden.

Zu Beginn der Oper war der Bühnenraum weiß und bunt, dann verdunkelte er sich zunehmend.⁸ In der zweiten Szene war er grün, ausgerechnet jetzt, als der Untergang der Sonne und mit ihm derjenige der Blumenwelt verkündet wird. Nachdem die Kraftmenschen den Anbruch der Dunkelheit besungen haben, wurde die Bühne in Schwarz getaucht.

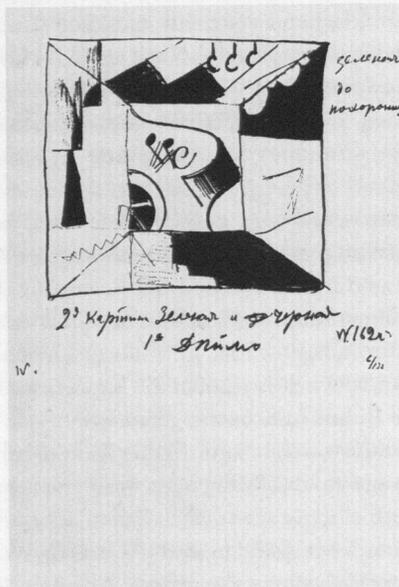
Vorhänge und Rückwand der Bühne waren in kubistischer Manier mit großflächigen geometrischen Formen bemalt. Sie lassen sich vage auf das Bühnengeschehen beziehen. Die Darstellungen auf den Bühnenbildern richteten sich nach einem einheitlichen Schema, bestehend aus zwei konzentrischen Quadraten, deren Ecken miteinander verbunden sind (Abb. 1-8). Wahrscheinlich war dies Schema in seiner reinen Form auf den Vorhängen vor den beiden Akten vorgezeichnet.

Der erste Vorhang zeigte ein schwarzes Quadrat, wohl noch nicht einfach vor weißem Grund, wie es Malewitsch später malte, sondern in dem Schema der konzentrischen Quadrate. Das schwarze Quadrat sollte als Ikone des Suprematismus berühmt werden und weite Bedeutung annehmen. Im Kontext der Aufführung markierte es nach Malewitschs eigenen Worten⁹ den Beginn des Sieges. Es sollte den Keim aller Möglichkeiten symbolisieren: Aus seinem Zerfall entstehen alle folgenden Formen. Es sollte die Dunkelheit enthalten, die sich nach dem Sieg über die Sonne ausbreitet.

Das Bühnenbild zur ersten Szene zeigt die schwarze Fläche zersprengt in kubistische Teilelemente (Abb. 1, 2). In der zweiten und dritten Szene gesellten sich zu den kubistischen Elementen Notenzeichen und geschweifte Linien (Abb. 3, 4), um ähnlich wie in dem Bild *La musica*, das Luigi Russolo 1911 malte, das Triumphlied zu veranschaulichen, das Sportler und Kraftmenschen beim Sieg über die Sonne anstimmen. In der folgenden Szene erschien zwischen kubistischen Formen die besiegte Sonne, die Totengräber brachten. Der Umschlag des Libretto zeigt dieses Bühnenbild (Abb. 5). Unsere Zuordnung zur vierten Szene stützt sich auf die Legende zu einem Pressephoto der Aufführung (Abb. 6).

Im zweiten Akt zeigte das Bühnenbild Häuser, deren Fenster, wie das Libretto angibt, seltsam nach innen gehen wie durchbohrte Röhren und sich argwöhnisch zu bewegen scheinen. Die Sonne ist gewissermaßen umgestülpt zu einem zahnradähnlichen Gebilde am Fuß der Häuser (Abb. 8). Wie der im Libretto vorgesehene Vorhang zum zweiten Akt aussah, ist nicht ausdrücklich überliefert. Wahrscheinlich war der Entwurf, den Abb. 7 zeigt, dafür bestimmt. Er ist bezeichnet als gehörig zur ersten Szene des zweiten Aktes. Er paßt jedoch nicht zur Angabe im Libretto für das entsprechende Bühnenbild. Dagegen nimmt er mit seinem halben schwarzen Quadrat formal

Abb. 3 Kasimir Malewitsch, Entwurf zum Bühnenbild für 1. Akt, 2. Szene in der Erstaufführung von »Sieg über die Sonne«, Serigraphie, 1913/1974, 32,5 x 30,5 cm



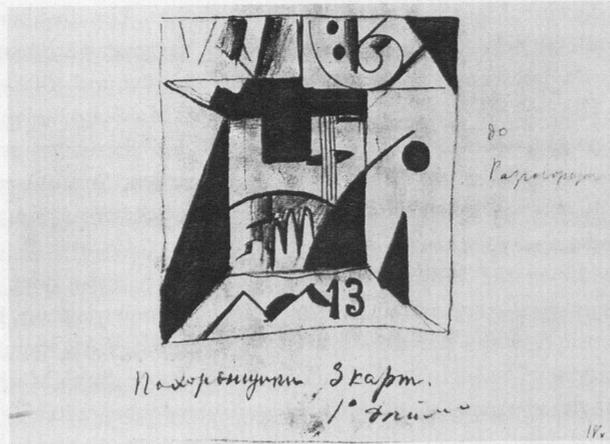


Abb. 4 Kasimir Malewitsch, Entwurf zum Bühnenbild für 1. Akt, 3. Szene in der Erstaufführung von »Sieg über die Sonne«, Serigraphie, 1913/1974, 30,5 × 32,5 cm

Bezug auf den ersten Vorhang, der zu Beginn der Aufführung in zwei Hälften zerrissen werden sollte.

Die Kostüme waren aus Karton und Draht wie Schilde mit strahlend bunten Farben gebildet. Ihre Umrisse hatten geometrisierte Formen ähnlich den Prospekten. Die Darsteller trugen Masken, die den damaligen Gasmasken glichen. Sie konnten sich in ihrer Verkleidung nur steif bewegen. Menschliche Individuen traten hier kaum in Erscheinung (Abb. 10–17).

Die Typisierung und Reduktion menschlicher Formen und Bewegung insgesamt passen zu Krutschonychs Libretto. Im übrigen lassen die Kostüme selten direkte Bezüge zum Text erkennen (zur Anschauung kamen Stärke und Größe der futuristischen Kraftmenschen und die Beziehung Neros zum klassischen Altertum durch Anspielung auf die Form einer Toga).

Die ganze Erscheinung der Aufführung war durch die besondere Art der Beleuchtung geprägt. Der futuristische Schriftsteller Benedikt Liwshiz berichtet: »Aus der Nacht griffen die Fühler der Projektoren Teile bald des einen, bald des anderen Gegenstands heraus und flößten ihnen Leben ein, indem sie sie mit Licht sättigten [...] 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 . . .«¹⁰

Die optische Zerstückelung der Figuren durch das Licht steigerte die Effekte der Kostüme, so daß sich Schauspieler und Prospekte zu einer höheren Einheit von beweglichen kubistischen Elementen zusammenschlossen. Das meinte Malewitsch wohl mit seiner Vorstellung von einem dreidimensionalen Bild. Die Auflösung der Formen radikalisierte die Zerstückelung von Sprache und Sinnzusammenhängen in Krutschonychs Libretto, sie gab auch manche Sprachbilder wieder (wie die Klage des Fettes, Kopf und Arme würden sich losschrauben und vom Platz geraten).

Liwshiz strich heraus, wie neuartig und überraschend die Beleuchtung gewesen sei. Mit den Feerie-Effekten, die bisher auf den Bühnen praktiziert würden, sei das in keiner Weise vergleichbar. Nicht einmal die mit den neuesten Errungenschaften ausgestatteten Theater des Westens hätten über

Apparaturen verfügt, die ein solches Spiel des Lichts ermöglichten. Um die überraschende Wirkung von Malewitschs besonderer Beleuchtung nachzuvollziehen, vergegenwärtige man sich, daß erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Scheinwerfer erfunden und 1881 erstmals ein Theater elektrifiziert wurde.¹¹ Die außergewöhnliche Leuchtkraft, die Malewitsch erreichte, und die harte Wirkung der Lichtkegel bei seiner Beleuchtung lassen sich am ehesten so erklären, daß er statt der Bogenlampen, die neuerdings im Theater verwandt wurden, Scheinwerfer aus technischen Bereichen nahm. So durchbrach er herkömmliche ästhetische Schranken, um Kunst und Technik miteinander zu verbinden.

Insgesamt erschien Malewitschs Bühnenausstattung mit ihren mehr oder minder willkürlich bewegten bzw. ins Licht gerückten abstrakten Elementen in geometrisierten Formen ähnlich wie Krutschonychs ›Übersinn«-Sprache zerstückelt, verwirrend sinnlos.¹² Als »gemalten Übersinn« hat sie Liwschiz dementsprechend bezeichnet.¹³ Dieser Eindruck wurde durch Matjuschins Musik noch nachhaltig verstärkt. In der ganzen Oper blieb kaum etwas von der bewußten Zersetzung verschont. Logische oder moralische oder harmonische Zusammenhänge lösten sich auf; die Gattungsbegriffe gerieten durcheinander; sogar die Grenzen der Kunst, oder genauer: dessen, was als Kunst galt, wurden überschritten. Auf der Bühne müssen chaotische Zustände gewissermaßen wie im zehnten Land geherrscht haben.

Der chaotische Charakter der ganzen Aufführung mag unseren Versuch einer ikonographischen Analyse zunächst ziemlich hoffnungslos erscheinen lassen. Jedenfalls werden wir dieses Chaos nicht auflösen können. Vielmehr scheint es angemessen, gerade dort anzusetzen.

Die Aufführung von »Sieg über die Sonne« war als Gesamtkunstwerk konzipiert. Die drei beteiligten Künstler arbeiteten in engem Kontakt miteinander und beeinflussten sich gegenseitig. Alle drei bekräftigten die Übereinstimmung ihrer Absichten und bestätigten später, wie einheitlich die Aufführung gewirkt habe.¹⁴

Das Manifest von Usikirko ruft zur rücksichtslosen Zerstörung von Althergebrachtem auf,¹⁵ und die Aufführung von »Sieg über die Sonne« verwirklichte diese Konzeption.

Zunächst wurden die Symbolisten mit ihrer Schöngeistigkeit und Romantik angegriffen, dann richtete sich die Attacke auch gegen die herkömmliche Ästhetik im allgemeinen¹⁶. In der speziellen Diktion der Autoren selbst: Sie wollten den öffentlichen Geschmack ohrfeigen.¹⁷ Manche Phrasen und Passagen des Stücks verfremden ironisch klassisches Bildungsgut oder den blumig metaphorischen Stil des Symbolismus.¹⁸ Der Titel »Sieg über die Sonne« antwortet auf den Titel »Laßt uns sein wie die Sonne«, unter dem 1902 Konstantin Balmonts Gedichtband erschien.¹⁹ Die Kunstzeitschrift der Symbolisten hieß »Apollon«, und der Sonnengott gehört im »Sieg über die Sonne«, wie Krutschonych eigens feststellte²⁰, zu den Verlierern. Im gleichen Sinn schrieb Malewitsch 1913 »Sonnenfinsternis« über das verkehrte Gewirr symbolartiger Bruchstücke der Realität in sein Bild *Ein Engländer in Moskau* und »partielle Sonnenfinsternis« zum durchkreuzten Photo der Mona Lisa im *Stilleben mit Mona Lisa*.

Matjuschin bezeichnete Nero und Caligula als Figur des ewigen Ästheten: Er »kann ›Lebendiges« nicht sehen, sondern ruft überall nach dem Schönen«²¹. Malewitsch gebrauchte den Namen Nero wiederholt als Synonym für überholten Ästhetizismus.²²

Aber der Angriff auf ästhetische Ideale war nur ein Aspekt eines umfassenderen Zerstörungswerks. Letzten Endes richtete sich der »Sieg über die Sonne« gegen jegliche herkömmliche Vernunft. Das bestätigten alle drei beteiligten Künstler.²³ Offenbar deshalb riechen die herausgerissenen Wurzeln der Sonne in der Oper nach Arithmetik. Die besiegte Sonne bildet ein klassisches Symbol von Wahrheit und Ratio.

Der »Sieg über die Sonne« meint also den Untergang der traditionellen Kultur. Aber er stellt auch einen Aufbruch zu neuen Ufern dar. Ein neuer Blick auf die Welt sollte zum Ausdruck kommen, gewissermaßen eine neue Vernunft, die im Vergleich mit der verworfenen Über-Vernunft genannt werden kann. So hat es Malewitsch ausdrücklich für »Sieg über die Sonne« geschrieben;²⁴ gleiches gilt generell für Krutschonychs ›Übersinn‹-Sprache. Die neue Vernunft soll höher stehen als die herkömmliche, auch wenn sie aus deren Warte unsinnig wirkt.

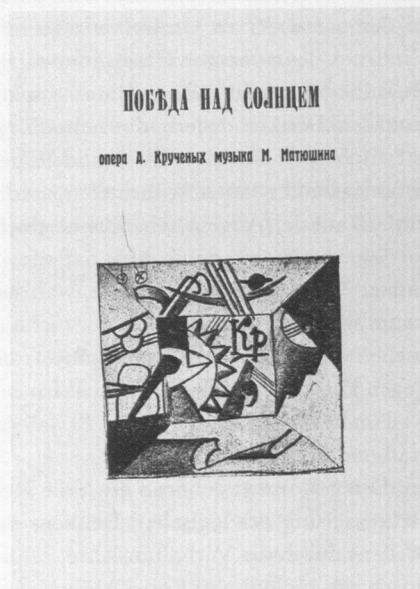
Die Konzeption, die »Sieg über die Sonne« zugrunde liegt, ging von dem tiefgehenden Umbruch aus, den Wissenschaften und Technik und mit ihnen das gesellschaftliche Leben im Verlauf des 19. und frühen 20. Jahrhunderts erlebten.

Malewitsch und Krutschonych warfen den Ästhetern vor, Herkömmliches auf Verhältnisse zu übertragen, mit denen es nichts mehr gemein habe. Malewitsch dazu: »Ihre Körper fliegen mit Flugzeugen, die Kunst und das Leben aber stecken sie in die alten Kittel der Nero und Tizian. So sind sie unfähig, die neue Schönheit unseres modernen Lebens zu sehen. Denn sie leben in der Schönheit vergangener Zeiten.«²⁵ Dagegen forderten Malewitsch und Krutschonych die Anpassung an die neuen Lebensverhältnisse. In Opposition zu der Warnung des symbolistischen Dichters Alexandr Blok, das Flugzeug, diese Schöpfung der Technik »ohne Liebe, ohne Seele, ohne Gesicht«, mit einer Kunstschöpfung gleichzusetzen²⁶, proklamierte Malewitsch gerade: »Weil wir den Formen von Flugzeugen und Autos folgen, werden wir die neuen Formen des technischen Lebens vorausnehmen.«²⁷

Den Sieg der Technik bezeichnete Krutschonych als Grundthema von »Sieg über die Sonne«.²⁸ El Lissitzky schrieb im Vorwort zu seiner 1923 erschienenen Lithographien-Mappe »Sieg über

Abb. 5 Pressephoto von der Erstaufführung »Sieg über die Sonne«, 1. Akt, 4. Szene

Abb. 6 Kasimir Malewitsch, Titelblatt des Libretto von »Sieg über die Sonne« mit Entwurf zum Bühnenbild für 1. Akt, 4. Szene in der Erstaufführung von »Sieg über die Sonne«, Serigraphie, 1913/1974, 32,5 × 30,5 cm



die Sonne« in diesem Sinn: »Die Sonne als Ausdruck der alten Weltenergie wird vom Himmel herabgerissen durch den modernen Menschen, der kraft seines technischen Herrschertums sich seine eigene Energiequelle schafft.«²⁹

Der Reisende durch die Zeiten, der zu Beginn der Oper auf die Bühne fährt, und der Pilot, der am Ende sein Kriegslied singt, weisen auf das Flugzeug hin, das damals geradezu ein Paradigma für technischen Fortschritt bildete. Seine Erfindung hatte um die Jahrhundertwende endlich einen uralten Traum erfüllt, und so nahm eine breite Öffentlichkeit an seiner Entwicklung lebhaft Anteil;³⁰ besonders begeistert waren die Futuristen davon, speziell auch im Kreis der Autoren von »Sieg über die Sonne«³¹.

Mit der besonderen Beleuchtung bezog Malewitsch die Technik direkt in die Aufführung der Oper ein. Zudem wurden die geometrisierten Formen seiner Bühnenausstattung als Sinnbilder für Technik aufgefaßt. Matjuschin und Krutschonoch bezeichneten die Bühnenbilder als Darstellungen von komplizierten Maschinen oder von Maschinenteilen.³² Die Darsteller wirkten auf Krutschonoch wie laufende Maschinen.³³ Selbst die geometrische Stilisierung in Malewitschs frühen Bildern erschien damals als Zeichen von Industrialisierung.³⁴

Die bedingungslose Bejahung des technischen Wandels war, bei allen übrigen Unterschieden, den Ideen der italienischen Futuristen verpflichtet. Der aggressive Ton des Manifests von Usirikko folgt offenbar den Manifesten, die Filippo Tommaso Marinetti seit 1909 herausbrachte und die auch sogleich in Rußland Verbreitung fanden. Wieviel Malewitsch den italienischen Futuristen verdankt, zeigt etwa ein Vergleich des *Scherenschleifers* von 1912/1913 mit den Tanzbildern, die Gino Severini um die gleiche Zeit schuf. Die Formen der Gestalten lösen sich auf, um die Dynamik ihrer Bewegungen zu zeigen. Dieses Prinzip beherrschte die ganze Aufführung von »Sieg über die Sonne«, und seine Ausweitung in die dritte Dimension gleicht dem sogenannten Skulpturedynamismus (Dinamismo plastico) Umberto Boccionis.³⁵

Die Futuristen in Rußland wie in Italien interessierten sich aber keineswegs für die Funktionsgesetze der Technik. Technische Mittel erscheinen in »Sieg über die Sonne« nur im wirren Durcheinander, und die Krone der technischen Schöpfung, das Flugzeug, geht zu Bruch. Die Flut von Sinnesreizen in der technisierten Umwelt erregte die Futuristen. Sie wollten, in Malewitschs Worten, »den Eindruck des bewegten Chaos im heutigen Leben«³⁶ wiedergeben.

Besonders fasziniert waren die russischen Futuristen, wie damals viele Künstler, von den revolutionären Denkmodellen, die neuerdings von den Wissenschaften ausgingen.³⁷ Wir haben uns inzwischen sehr an diese Denkmodelle gewöhnt bzw. eigentlich eher damit abgefunden, daß manche Wissenschaften lauter Wahrheiten, an die wir glauben, bei aller Aufklärung schier glauben müssen, einfach aus den Angeln heben, ohne gewöhnlichen Menschen recht verständlich zu machen, was nun an deren Stelle treten soll. Aber damals wirkte dieser Vorgang, der insgesamt die Zerrüttung elementarster Vorstellungen bedeutete, wahrhaft erregend, und die gebildete Öffentlichkeit nahm daran kaum weniger intensiv als an der technischen Entwicklung teil. In Kreisen der russischen Intellektuellen war er so nachhaltig zu spüren, daß Lenin es schon 1908 für notwendig hielt, ein ganzes Buch gegen Ernst Mach zu schreiben.³⁸ Im zehnten Land dreht sich die Erde nicht mehr um die Sonne, weil im Lauf des 19. und frühen 20. Jahrhunderts eine neue »kopernikanische Wende« des Weltbildes stattgefunden hatte.

In diesen Kontext gehören etwa die Relativierung der Wahrnehmung durch die Physiologie, die Relativierung des logischen Denkens durch die Psychologie Freuds, die Relativierung des freien Willens durch die Verhaltenslehre, schließlich die Relativierung der Sonderstellung des Menschen durch die biologische Entwicklungslehre und die Relativierung der Bedeutung des Individuums

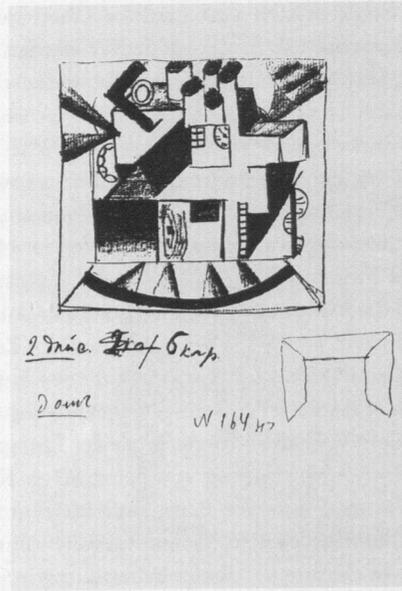
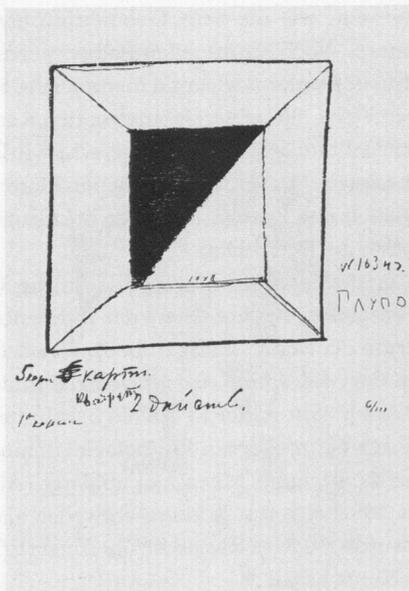
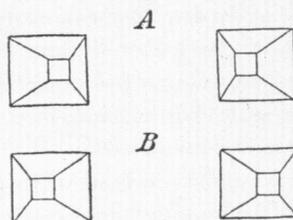


Abb. 7 Kasimir Malewitsch, Entwurf wohl zum Vorhang vor den 2. Akt, 1. Szene in der Erstaufführung von »Sieg über die Sonne«, Serigraphie, 1913/1974, 32,5 × 30,5 cm

Abb. 8 Kasimir Malewitsch, Entwurf zum Bühnenbild für den 2. Akt in der Erstaufführung von »Sieg über die Sonne«, Serigraphie, 1913/1974, 32,5 × 30,5 cm

überhaupt durch die Soziologie. Die Relativierung der Phänomene des Bewußtseins als »Produkte der Zeit« im Historismus kündigte wohl schon diese Entwicklung an. Die mathematischen Neuerungen, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts aufkamen, übten eine besonders tiefe Wirkung aus. Zu Beginn unseres Jahrhunderts knüpfte nicht nur Einsteins Relativitätstheorie daran an. Carl Friedrich Gauß, Janos Bolyai und Nikolai Lobatschewski, damals in Rußland tatsächlich als neuer Kopernikus gefeiert, entwickelten neue Formen der Geometrie, in denen das, was bisher als einzig überhaupt denkbare System erschienen war, die Euklidische Geometrie, nur noch ein Spezialfall ist in einem unendlichmal weiteren System. Allerdings übersteigt das neue Denkgebäude menschliches Fassungsvermögen: man kann es sich nicht mehr vorstellen.

Abb. 9 Stereoskopische Objekte, Illustration zu: Wilhelm Wundt, »Grundriß der Psychologie«



An dieser Stelle setzten verschiedene Überlegungen ein, wie die neue Geometrie über die rein logische Konstruktion hinaus gedeutet werden könnte. Noch wurde allenthalben versucht, eine Einheit der geistigen Welt zu retten, die wissenschaftliche Denkmodelle und menschliche Erfahrung zusammenhält. Es erhob sich die Frage, in welcher Weise die neue Geometrie der Realität entsprechen könnte oder wie weit die menschliche Wahrnehmung der Realität gerecht wird. Daß die Wahrnehmung die Außenwelt nicht einfach so widerspiegelt, wie sie ist, hatten schon Plato und Kant dargelegt. Diese Einsicht war durch den Neukantianismus und Positivismus noch bekräftigt worden. Die Ergebnisse der Physiologie bestätigten anschaulich die Diskrepanz.

Italienische Futuristen und französische Kubisten thematisierten in ihren Bildern die Wahrnehmung. Auf die Wahrnehmung mag auch das Auge anspielen, das auf einem der Bühnenbilder und auf dem Libretto zu »Sieg über die Sonne« im Zentrum der Sonne steht (Abb. 6). Das Schema von konzentrischen Quadraten mit verbundenen Ecken, das Malewitsch den Vorhängen und Bühnenbildern von »Sieg über die Sonne« zugrunde legte, bezieht sich vielleicht auf ein berühmtes Experiment, mit dem Wilhelm Wundt, einer der Protagonisten der modernen Physiologie, demonstrierte, wie stark die Wahrnehmung von der inneren Konstitution eines Menschen abhängt (Abb. 9): Je nachdem, worauf sich der Betrachter konzentriert, erscheint das Schema entweder als stumpfe Pyramide oder als Trichter.³⁹ Wundts Abhandlung wurde 1912 ins Russische übersetzt; El Lissitzky zog sie zur Erklärung der Raumbehandlung in der Kunst heran.⁴⁰

Das Verhältnis der Wahrnehmung zu einer Wirklichkeit jenseits der drei Euklidischen Dimensionen wurde zu einem zentralen Thema der Philosophie um die Wende zum 20. Jahrhundert. In Westeuropa beschäftigte sich damals besonders Henri Bergson mit diesem Problemkreis.⁴¹ In Rußland trat besonders Pjotr Uspenski hervor.⁴²

Uspenski und andere gelangten zu der Überzeugung, daß die Realität im ganzen völlig anders beschaffen sei, als wir sie wahrnehmen. Dreidimensionaler Raum und Zeit sollten jenseits unserer Wahrnehmung ein vierdimensionales Kontinuum bilden, in dem sich die einzelnen Dinge, die wir wahrnehmen, zu einer dynamischen Einheit zusammenschließen.

Uspenski nahm an, daß sich die Wahrnehmung ähnlich wie Mathematik und Naturwissenschaften weiterbilden würde, so daß zukünftige Menschen die vierdimensionale Realität erfassen könnten. Die Ausweitung der Wahrnehmung soll durch die Intuition bewirkt werden. Weil Künstler die Intuition besonders kultivierten, hielt sie Uspenski für die Protagonisten dieser Entwicklung. Sie würden demnach als erste das Übersinnliche aufnehmen und wiedergeben.

Solche Gedanken waren damals weit verbreitet. Mit der gleichzeitigen Darstellung von Bewegung, die nach herkömmlicher Vernunft in zeitlicher Folge abläuft, folgten Kubisten und Futuristen der aktuellen philosophischen Anschauung vom vierdimensionalen raumzeitlichen Kontinuum. Die russischen Futuristen begegneten dem Problemkreis auf vielen unterschiedlichen Wegen. Chlebnikow konnte selbst die revolutionären Mathematiker und Naturwissenschaftler studieren,⁴³ und er gab sein Wissen wohl an seine Freunde weiter, allerdings, soweit überliefert ist,⁴⁴ in höchst verschlüsselter Form. Andere Künstler beriefen sich ausdrücklich auf Philosophen wie Bergson und Uspenski. Aber auch populäre Literatur, die den Themenkreis verbreitete, dürfte eine Rolle gespielt haben. Sicher lief die Rezeption nicht durchweg über die reine Ratio. In mancher Hinsicht erinnert die Vorstellung von der höheren Eingebung, die zur Erfassung einer vierdimensionalen Wirklichkeit führen soll, geradezu an den bis heute sprichwörtlichen sechsten Sinn, der nach Franz Mesmer mit einem subtilen Fluidum im Universum kommuniziert⁴⁵.

Die Vorstellungen von der neuen Übervernunft, die hinter »Sieg über die Sonne« standen, stammten anscheinend besonders von Uspenski. Das bestätigt indirekt, aber eindeutig genug ein programma-

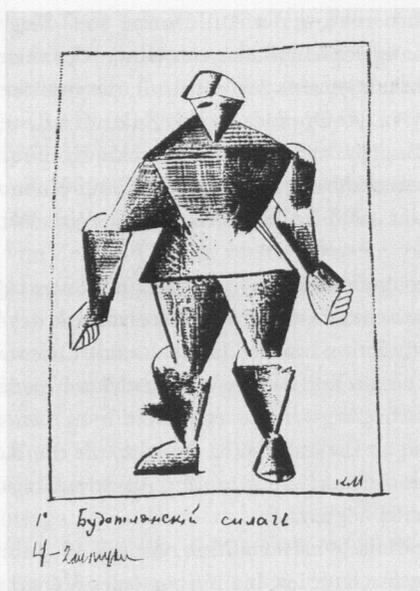


Abb. 10 Kasimir Malewitsch, Figurine ›Futuristischer Kraftmensch‹ für die Erstaufführung von »Sieg über die Sonne«, Serigraphie, 1913/1974, 32,5 × 30,5 cm

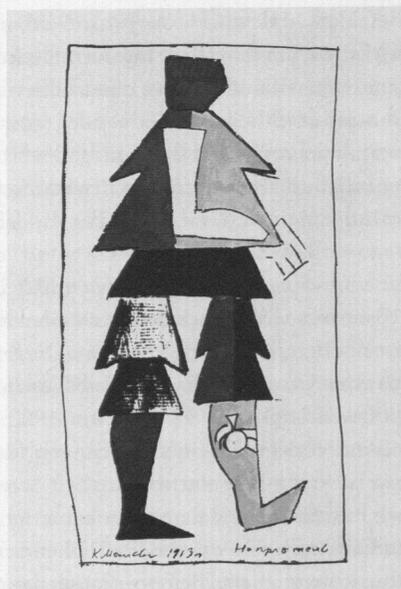


Abb. 11 Kasimir Malewitsch, Figurine ›Feind‹ für die Erstaufführung von »Sieg über die Sonne«, Serigraphie, 1913/1974, 32,5 × 30,5 cm

Abb. 12 Kasimir Malewitsch, Figurine ›Neuer‹ für die Erstaufführung von »Sieg über die Sonne«, Serigraphie, 1913/1974, 32,5 × 30,5 cm

Abb. 13 Kasimir Malewitsch, Figurine ›Aufmerksamer Arbeiter‹ für die Erstaufführung von »Sieg über die Sonne«, Serigraphie, 1913/1974, 32,5 × 30,5 cm



tischer Brief, den Malewitsch im Juni 1913 zur Vorbereitung der Aufführung von »Sieg über die Sonne« an Matjuschin schrieb.⁴⁶ Die formale Auflösung der Menschen, der Dinge, der vernünftigen Ordnung und ihre Verbindung zu einer höheren Einheit jenseits der Vernunft, die sich der künstlerischen Intuition erschließen will, das alles entspricht in der Oper Uspenskis Zukunftsvorstellungen. Trotz dieser Ableitung läßt sich »Sieg über die Sonne« sicher nicht strikt als Konsequenz der Revolution in Mathematik und Naturwissenschaften erklären, sondern bildet eher einen weiteren Aspekt des allgemeinen Umbruchs der Epoche um 1900, in der sich so viele alte Wahrheiten auflösten.

Der Gehalt von »Sieg über die Sonne« erhält im zeitgenössischen literarischen Kontext der Oper schärfere Konturen. Das Stück gehört zu einer literarischen Gattung, die sich erst Ende des 19. Jahrhunderts neu bildete: der Science-fiction. Die Science-fiction brachte die wachsende Orientierung in die Zukunft zum Ausdruck, die Eric Hobsbawm mit einem Bild aus der Welt des Maschinenzeitalters als charakteristisch für die Epoche um 1900 umschreibt: »... so erwartete man von den von Menschenhand verlegten Schienensträngen, daß sie zu Zielbahnhöfen führten, die die Reisenden möglicherweise erst kennenlernen würden, wenn sie dort angelangt waren, an deren Existenz und allgemeiner Beschaffenheit sie jedoch keinerlei Zweifel hegten.«⁴⁷

Unter dem Eindruck der wissenschaftlichen und technischen Revolution, die das 19. Jahrhundert erlebt hatte, löste sich die Science-fiction von der für Utopien bis hin zu Jules Verne üblichen Annahme, daß die Menschheit und ihre technischen Möglichkeiten in Zukunft im wesentlichen gleichbleiben würden, und konzentrierte sich gerade auf den zukünftigen Wandel aller Verhältnisse, unter dem Einfluß von Darwins Entwicklungslehre sogar der Menschheit selbst.⁴⁸ Hier kam sogleich auch das Problem der Dimensionen zur Sprache. Oft wurden die Ideen eines vierdimensionalen Raum-Zeit-Kontinuums nur umgemünzt zur Schiene für die Reise in die Zukunft. Aber gerade in der Frühzeit der Science-fiction rückten sie manchmal sogar, prinzipiell ähnlich wie in »Sieg über die Sonne«, in den Mittelpunkt von Zukunftsvisionen. Die Science-fiction löste sich zugleich von der Konzeption der klassischen Utopie, in die Zukunft Bilder idealer Zustände zu projizieren, oft um statt dessen Visionen von Verendung und Weltuntergang auszumalen.

Weltweite Beachtung fand der 1895 erschienene Roman »Die Zeitmaschine« von Herbert George Wells, der frei nach darwinistischem Modell vorstellt, wie die Menschheit degenerieren wird, wenn sie so ideale Zustände erreicht hat, daß sie nichts mehr erkämpfen muß.⁴⁹ Hier ist der Reisende durch die Zeiten, der in »Sieg über die Sonne« auftritt, als Protagonist der ganzen Handlung vorgebildet, in ähnlicher Position am Anfang des Werks, mit gleichem Namen, mit gleichem Charakter als mutig Suchender und auch auf einer ähnlich progressiven Reisemaschine. So kommt von vornherein sinnfällig zum Ausdruck, daß die Oper zur Science-fiction gehört.

Schon 1898 vereinnahmte Alfred Jarry die neue literarische Gattung in seinem abstrusen Roman »Taten und Lehren des Doktor Faustrol«⁵⁰. Er verbreitet dort ein Gemisch der unterschiedlichsten Begriffe aus dem Bereich neuer Mathematik und Naturwissenschaften, unter anderem, wie er präzise differenziert, von vierdimensionalen Räumen, die aus der Durchdringung mehrerer dreidimensionaler Räume entstehen, von Riemannschen, Lobatschewskischen und anderen nicht-euklidischen Räumen. Auf diese Weise gibt er eine an den Physiker Kelvin gerichtete Standortbestimmung des Zeitreisenden und entwickelt in fiktiver Wissenschaftlichkeit eine Konstruktionsanleitung für dessen phantastische Reisemaschine.⁵¹ In »Der Supermann« (Le surmâle) gab er Anstöße für viele literarische Kreationen der Futuristen in dem gleichen Genre. Gaston de Pawlowski setzte diese Art von intellektueller Verarbeitung der Science-fiction mit dem Roman »Reise ins Land der vierten Dimension« fort, der 1912 in Paris erschien.⁵²

In Rußland fand Science-fiction ein Echo auf gehobenem Niveau entsprechend der besonderen Situation der Literatur dort, da Schriftsteller ungleich stärker als in Westeuropa oder gar Amerika eine Ersatzfunktion für fehlende parlamentarische Institutionen gewissermaßen als »Propheten und Richter« (R.-D. Kluge) wahrnahmen⁵³. 1905 erhob Waleri Brjussow die Science-fiction vom Medium des populären Romans erstmals auf die Theaterbühne; Chlebnikow formte sie ab 1909 lyrisch aus. 1909 plante Chlebnikow, wie er selbst berichtete⁵⁴, ein kompliziertes, halb episches, halb dramatisches Werk »Quer durch die Zeiten« mit Ausblick auf die Menschen der Zukunft, in dem die Regeln von Zeit und Raum zerstört werden sollten, unter anderem durch Schaffung neuer Worte. Chlebnikow feierte Gauß als »ersten Erfinder« der Menschheit⁵⁵ und erstrebte ausdrücklich eine Anpassung des menschlichen Hirns an ein vierdimensionales Raum-Zeit-Kontinuum⁵⁶.

So bereiteten Brjussow und Chlebnikow anscheinend den Boden für »Sieg über die Sonne«. Allerdings führte der Fortschritt auch in den Augen der damaligen russischen Avantgardisten bis hin zu Majakowski gewöhnlich zum Untergang. Chlebnikow entwickelte aus dem Konflikt zwischen Vernunft und Gefühl noch 1912 ein eschatologisches Epos, dessen Titel »Das Ende von Atlantis« den literaturgeschichtlichen Kontext beim Namen nennt.⁵⁷ Brjussow entwarf 1905 in der Tragödie »Weltuntergang«, anknüpfend an Wells' Vision einer degenerierten Menschheit, ein düsteres Bild der Zukunft im Zeichen der Technik.⁵⁸ Die Menschen verkümmern in einer gigantischen vollautomatisierten Metropole, die die ganze Welt umfaßt. Sie haben keinerlei Kontakt mehr zur Natur, sind abgeschnitten sogar von der Atmosphäre, von natürlichem Licht und von der Sonne. Der Untergang wird unvermeidlich. Starke, Grausame und Weise erkennen die Ausweglosigkeit der Situation. Die Schwachen fürchten sich und erhoffen Rettung, wenn sie die Metropole wieder der Natur und der Sonne öffnen. Aber dies Streben führt den Untergang herbei. Viktor Schklowski behandelt die Tragödie in seinen Erinnerungen an Majakowski ausführlich als Paradigma für den Kulturpessimismus der Symbolisten.⁵⁹ Er erwähnt übrigens auch den Zusammenhang mit Wells.

»Sieg über die Sonne« nimmt offenbar Bezug auf die Tragödie. Die ganze hermetische Stadtlandschaft des zweiten Akts und die Klagen, die aus ihr dringen, kennt man von dort. Aber die elegische Stimmung der Symbolisten, die in Chlebnikows Dichtungen und noch in Majakowskis Tragödie mit ihrer eigentümlichen Mischung von Gefühllosigkeit und Sentimentalität einfließt, fehlt hier völlig.⁶⁰ Die eschatologischen Vorstellungen Brjussows werden eingeschränkt auf die apokalyptische Schreckensvision, die das zehnte Land nur bei den Schwachen auslöst, und umgedeutet zum Selbstmord der Schwachen.

Die Weltuntergangsstimmung verliert an Zwangsläufigkeit, indem sie aus den Ideenkreisen der abendländischen Kulturpessimisten herausgelöst und aus der Warte der Gedanken um die Wahrnehmung einer vierdimensionalen Realität relativiert wird. Uspenski oder Bergson stellten sich den Übergang von der alten Vernunft zur höheren Weisheit nicht leicht vor, sondern als existentielles Leiden. Uspenski schreibt, man werde am Rande der neuen Erkenntnis »unglaubliche Schrecken, Furcht und Traurigkeit spüren, bis sich diese Furcht und Traurigkeit umkehren werden in Freude«⁶¹. Darauf bezieht sich »Sieg über die Sonne«. Die Oper führt vor, daß nur die Ängstlichen, Dummen, Bequemen, die Uninspirierten darf man sie auch zusammenfassend nennen, davor zurückschrecken, den schweren Weg zu gehen und lieber am Alten festhalten. Diejenigen, die mit der Entwicklung gehen, werden sich zu neuen Menschen wandeln. Ihre Erkenntnis wird auf Intuition basieren: Sie tragen ihr Licht in sich. Die alte Vernunft wird sich vor der umfassenden Erkenntnis der Realität auflösen.

Diejenigen, die sich zur neuen umfassenden Wahrnehmung eignen, die Inspirierten, sind im »Sieg über die Sonne« so stark geradezu wie Nietzsches Übermensch, ähnlich unerschrocken auch im

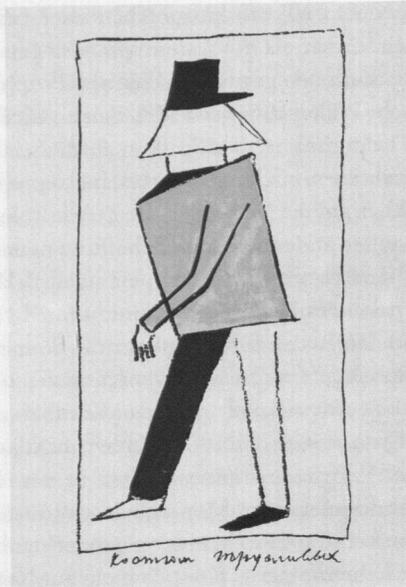


Abb. 14 Kasimir Malevitsch, Figurine ›Feigling‹ für die Erstaufführung von »Sieg über die Sonne«, Serigraphie, 1913/1974, 32,5 × 30,5 cm

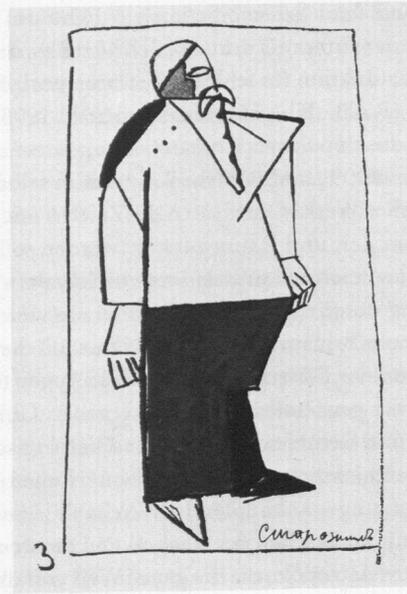


Abb. 15 Kasimir Malevitsch, Figurine ›Alteingesessener‹ für die Erstaufführung von »Sieg über die Sonne«, Serigraphie, 1913/1974, 32,5 × 30,5 cm

Angesicht des Todes, freigeistig, unsentimental und erbarmungslos. Die Menschheit wird immer höhere Fähigkeiten ausbilden, wenn ihre Entwicklung, im übertragenen Sinn nach Darwin, von der Auslese einer solchen Elite bestimmt ist, denn die wird noch im 35. Jahrhundert, wie der Zeitreisende berichtet, mit der Sonne kämpfen. Friedliches Glück wird es mit ihnen nicht geben, weil es letztlich zur Degeneration führen würde.

In Rußland hatte zuerst Alexandr Bogdanow Science-fiction mit einem hoffnungsvollen Blick nach vorn eingesetzt. In seinem Roman »Der rote Stern« verband er klassisch utopische und sozialistische Ideen miteinander, um die ideale Gesellschaft in einer phantastisch technisierten Zukunft auf einem anderen Stern zu entwerfen.⁶² Aber der »Sieg über die Sonne« steht dem italienischen Futurismus näher, wie sehr auch die russischen Futuristen ihre Eigenständigkeit betonten. Schon das Vorwort im Katalog der Ausstellung »Salon 2«, die 1910 in Odessa avantgardistische Maler, darunter Wegbereiter des Futurismus, vereinte, klingt manchmal wie eine Antwort auf Brjussow im Tenor der Begeisterung für das moderne Stadtleben bei den italienischen Futuristen.⁶³ Dort heißt es, gerade in der »Tiefe der Stadt« werde der Mensch »wahnsinnig nahe der Erde, der Natur, der Sonne« sein. Erst durch die Stadt werde er seine verlorene Verbindung zum Leben wiederfinden. Krutschonoch orientierte sich in »Sieg über die Sonne« wohl direkt an Marinetti, den Chlebnikow für würdig befand, ihn unter seine Marsianer, gewissermaßen Genossen von Bogdanows zukünftigen Menschen, aufzunehmen, und zwar gemeinsam mit Wells.⁶⁴

Marinetti schildert die Entstehung des Übermenschen in dem 1909 erschienenen phantastischen Roman »Mafarka – der Futurist«, in den unter vielen verschiedenen literarischen Elementen auch solche der Science-fiction eingegangen sind. Mafarka und sein maschinenartiger Sohn sind offenbar,

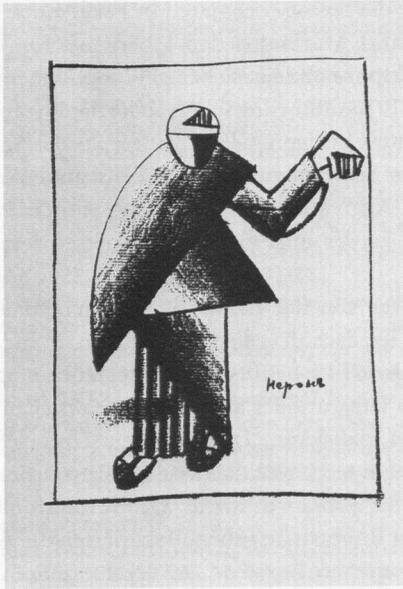


Abb. 16 Kasimir Malewitsch, Figurine »Nero und Caligula in einer Person« für die Erstaufführung von »Sieg über die Sonne«, Serigraphie, 1913/1974, 32,5 × 30,5 cm



Abb. 17 Kasimir Malewitsch, Figurine »Irgendeiner mit schlechten Absichten« für die Erstaufführung von »Sieg über die Sonne«, Serigraphie, 1913/1974, 32,5 × 30,5 cm

neben den von Perpetual-Motion-Food angetriebenen Pedaltretern in Jarrys »Supermann«, die Stammväter der futuristischen Kraftmenschen.⁶⁵ Die ganze Rahmenhandlung im »Sieg über die Sonne« ist vorgebildet im zweiten futuristischen Manifest, das Marinetti im gleichen Jahr wie »Mafarka – der Futurist« herausbrachte. Es trägt den Titel »Tod dem Mondschein« und beschreibt einen zukünftigen Sieg im Zeichen der Technik über den Mond, der hier als Symbol zunächst für die gefühlvolle Schönheit der Symbolisten, dann aber auch für Vernunft und Ordnung jedweder Art steht.⁶⁶ Der unbekümmerte Pilot, dessen Auftritt den »Sieg über die Sonne« beschließt, verkörpert vermutlich den begeisterten Flieger Marinetti selbst.⁶⁷ Die Bruchlandung bezieht sich auf die tollkühne Rennfahrt mit Ende im Straßengraben, die Marinetti im ersten futuristischen Manifest schildert.⁶⁸ Aus Marinettis literarischem Werk stammen die skurrilen Elemente, die Stilmischungen, überhaupt die unbekümmerte Wirrnis und der strahlende Optimismus, die im »Sieg über die Sonne« herrschen.

Marinettis Vorstellungen waren von Nietzsche und Bergson beeinflusst. Allerdings der Übersinn der Futuristen war nicht von dem gleichen konstruktiven Ernst getragen wie gewöhnlich philosophische Abhandlungen. Hinter ihm steht eine ähnliche Ironie, wie sie auch oft zum Jonglieren der Science-fiction mit den Ergebnissen der modernen Wissenschaften gehört.⁶⁹ De Pawlowski beschreibt in der »Reise ins Land der vierten Dimension« die Bedeutung von Humor und Witz zur rücksichtslosen Zersetzung jedweder Ratio.⁷⁰ So sind die komischen Elemente im »Sieg über die Sonne«, aber auch die im Grunde vollends abstruse »vierdimensionale« Biomachine mit Namen »La mariée mise à nu par ses célibataires, même« zu verstehen, die Marcel Duchamp, angeregt von der intellektuellen Science-fiction Jarrys und de Pawlowskis⁷¹, schuf.

Zusammenfassend darf man wohl sagen, »Sieg über die Sonne« behandelt in Form einer Travestie von Brjussows »Weltuntergang« aus dem Blickwinkel Marinettis den Übergang von der alten Vernunft zur Übervernunft im Sinne Uspenskis, Bergsons und ähnlicher philosophischer Richtungen. Die Bühnenausstattung, die Malewitsch für die Erstaufführung schuf, sollte die Wirkung dieses Übergangs auf den Wahrnehmungssinn zur Anschauung bringen. Gleichzeitig sollte die Aufführung mit ihrem verwirrenden Chaos, ihrem ungreifbaren Schwanken zwischen Ernst und Witz, ihren grellen Überraschungseffekten und ihren schrillen Aggressionen anscheinend so massiv auf das Publikum einwirken, als würde ein erster Anstoß zu der angestrebten Bewußtseinerweiterung gegeben.

Der Fortschrittsglaube der russischen Futuristen war von der Hoffnung getragen, daß sich die Künstler mit ihrer intuitiven Kraft an die Spitze der Gesellschaft stellen würden, um sie zur Erkenntnis einer höheren Realität zu führen. So romantisch diese Idee heute vielleicht scheinen mag, damals weckte sie derartige Begeisterung, daß parallel zum Umsturz der alten gesellschaftlichen Verhältnisse in Rußland versucht wurde, sie tatsächlich zu realisieren. In auffälligem Unterschied zum martialischen Heroenkult der Französischen Revolution setzte sich die russische Revolution anfangs manchmal mit einer Kunst im Stil von »Sieg über die Sonne« in Szene: Um revolutionären Versammlungen oder Massenfesten ihren angemessenen Rahmen zu geben, dekorierten die Avantgardisten Säle und ganze Plätze mit abstrakten kubistischen Formen. Im revolutionären Theater wurden kuriose Stücke wie Fernand Crommelyncks absurde Farce »Le cocu magnifique« oder Majakowskis groteskes Mysterienspiel »Mysterium buffo« aufgeführt. Allerdings kam bald die Befürchtung auf, daß das russische Volk in seiner Mehrheit noch nicht reif sei für die erhoffte Bewußtseinerweiterung, und der sozialistische Realismus verdrängte die alten Futuristen.

Dieser Beitrag erwuchs aus der Vorbereitung für ein Seminar zur »Kunst der russischen Revolution«, das ich an der Universität Frankfurt hielt. Ich danke den Studenten für ihr lebhaftes Engagement und meinen neuen Zürcher Kollegen Jochen-Ulrich Peters und Ilma Rakusa, die mein Manuskript lasen, für Rat und Kritik. Gern gedenke ich der interessanten Gespräche zum Thema, die ich mit Rainer Crone und Michael F. Zimmermann in München führen durfte. Georg Chapchal, Zürich, bin ich für Übersetzungen russischer Texte verpflichtet. Die Galerie Gmurzynska, Köln, stellte mir großzügig Photographien zur Verfügung. [Die unterschiedliche Schreibweise der russischen Namen im Bereich der Anmerkungen entspricht der bibliographischen Situation. Im Text wurde der Schreibweise die Transkription nach Duden zugrunde gelegt. Anm. d. Red.]

Spezielle Literatur zu »Sieg über die Sonne«: C. Douglas, Birth of a "royal infant": Malevich and "Victory over the sun", *Art in America*, März/April 1974, S. 45-51; dies., "Victory over the sun", *Russian History*, 8, 1981, S. 69-69 (der Artikel entspricht weitgehend einem Kapitel ihres Buches [Anm. 37]; E. Bartos / V. Nes Kirby, "Victory over the Sun", *The Drama Review*, 15, 1970/1971, Heft 4, S. 92-124; J.-C. Marcadé (Hrsg.), »*La Victoire sur le soleil*« · *Opéra futuriste russe de A. Kroutchonykh et M. Matiouchine*, Lausanne 1976; G. Erbslöh, »Probeda nad solncem« · Ein futuristisches Drama von A. Kručenyč, München 1976; »*Sieg über die Sonne*« · *Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog Akademie der Künste, Berlin, und der Berliner Festwochen, 1. 9.-9. 10. 1983, Berlin 1983; J. Allende-Blin, »Sieg über die Sonne« · Kritische Anmerkungen zur Musik Matjušins, in: *Musik-Konzepte 32/33 · Skrjabin und die Skrjabinisten*, Bd. 2, München 1984, S. 168-182; S. Neef, *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper*, Berlin 1985, S. 244-249 (Stichwort M. W. Matjuschin).

¹ Die meisten davon zusammengestellt in »Sieg über die Sonne« · Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Berlin 1983. Hinzu kommen besonders die Erinnerungen von B. Livschitz, *The one and a half-eyed archer* (übers. und hrsg. von J. E. Bowlit), Newtonville/Mass. 1977 (große Ausschnitte zitiert unter anderem in: H. Rischbieter / W. Storch, *Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert*, Velber 1968, S. 137), und der von L. A. Shadowa, *Kasimir Malewitsch und sein Kreis*, München 1982, S. 27, zitierte Bericht von A. Mgebrow, *Leben am Theater*, Moskau/Astrachan 1935, S. 282.

² Vgl. etwa K. Tomaszewskis Erinnerungen in: »Sieg über die Sonne« [Anm. 1], S. 104, 106.

³ Livschitz [Anm. 1], S. 162–164.

⁴ V. Markov, *Russian futurism · A history*, Berkeley/Los Angeles 1968, S. 144–147; V. D. Barooshian, *Russian Cubo-Futurism 1910–1930 · A Study in Avant-gardism*, Paris 1974, S. 79–97; C. Scholle, *Futuristisches Theater · Majakovskij – Kručnych – Chlebnikov*, in: *Russische Avantgarde 1907–1921 · Vom Primitivismus zum Konstruktivismus*, Bonn 1983, S. 53–81, hier S. 62–71.

⁵ So äußerte sich Malewitsch 1932; siehe Shadowa [Anm. 1], S. 333.

⁶ Livschitz [Anm. 1], S. 163 f.

⁷ Vgl. besonders Kandinskys Bühnenwerke; *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Ausstellungskatalog Kunsthhaus Zürich, 11. 2.–30. 4. 1983; Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 19. 5.–10. 7. 1983; *Museum moderner Kunst / Museum des 20. Jahrhunderts*, Wien, 10. 9.–13. 11. 1983, Aarau/Frankfurt a. M. 1983, S. 269–290. Diese Experimente fanden in Rußland ihr Echo bei Alexandr Skrjabin, und durch diesen dürften sie Matjuschin bekannt gewesen sein.

⁸ Farben des Bühnenraums nach Krutschonychs Bühnenanweisungen.

⁹ Brief an Matjuschin vom Mai 1915; »Sieg über die Sonne« [Anm. 1], S. 48.

¹⁰ Livschitz [Anm. 1], S. 163 f.

¹¹ Zur historischen Entwicklung der Bühnenbeleuchtung vgl. etwa F. Kranich, *Bühnentechnik und Gegenwart*, München/Berlin 1929/1933; G. M. Bergmann, *Lighting in the theatre*, Stockholm/Totowa 1977; R. Stoddart, *Stage scenery*, Detroit 1977.

¹² Zum Prinzip der Zerschlagung herkömmlicher Zusammenhänge bei Malewitsch und Krutschonych, aber ebenso Chlebnikov und Matjuschin vgl. F. P. Ingold, in: *Fragment und Totalität*, Frankfurt a. M. 1984, S. 280 f.; vgl. Markov [Anm. 4], S. 57.

¹³ Livschitz [Anm. 1], S. 163 f.

¹⁴ Malewitsch, Brief an Matjuschin vom 3. Juli 1913 (»Krutschonych weiß, worum es geht«); siehe Matjuschin, Erinnerungen, in: »Sieg über die Sonne« [Anm. 1], S. 128 und passim; Krutschonych, Erinnerungen, a. a. O., S. 50. Krutschonych und Matjuschin waren auch als Maler tätig; vgl. neuerdings *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde*, Ausstellungskatalog Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 27. 4.–9. 6. 1991. Krutschonych wirkte auf die Gestaltung der Kostüme ein; vgl. seinen Brief an Matjuschin vom Oktober 1913, in: »Sieg über die Sonne« [Anm. 1], S. 130. Allgemein zum engen Zusammenhang zwischen futuristischen Schriftstellern und Malern vgl. Markov [Anm. 4], S. 3.

¹⁵ »Sieg über die Sonne« [Anm. 1], S. 107 f.

¹⁶ So ausdrücklich Matjuschin, Erinnerungen, in: »Sieg über die Sonne« [Anm. 1], S. 128, 130.

¹⁷ »Sieg über die Sonne« [Anm. 1], S. 52, 101, 131, 273.

¹⁸ Vgl. Scholle [Anm. 4], S. 65, 67.

¹⁹ Ebd., Anm. 37.

²⁰ Krutschonych, Erinnerungen, in: »Sieg über die Sonne« [Anm. 1], S. 50.

²¹ Ebd., S. 129 f.

²² K. Malewitsch, *Essays on art 1915–1928* (hrsg. von T. Andersen), Kopenhagen 1971–1978, Bd. 1, S. 21, 28, 40.

²³ Malewitsch, Briefe vom Juni und vom 3. Juli 1913 an Matjuschin, »Sieg über die Sonne« [Anm. 1], S. 39, 40.

²⁴ Ebd.

²⁵ Vorlesung über den »Niedergang der Klassiker und des Ästhetizismus«, 1916; Shadowa [Anm. 1], S. 44.

²⁶ A. Block, *Aviator* (1910–1912); Shadowa [Anm. 1], S. 57.

²⁷ Vom Kubismus zum Suprematismus, 3. Fassung, 1916, in: Malewitsch [Anm. 22], Bd. 1, S. 28.

²⁸ Krutschonych, Erinnerungen, in: »Sieg über die Sonne« [Anm. 1], S. 51; vgl. Malewitsch, *Vom Kubismus zum Suprematismus*, 1915, a. a. O., S. 136.

²⁹ Vgl. die Ausgabe der Mappe, hrsg. von H. Richter, Köln 1958.

³⁰ F. P. Ingold, *Aeroplane um 1909 · Ein übernationales Flugjahr und seine literarische Kulisse*, *Revue d'Allemagne*, 5, Heft 3, 1973, S. 700–717; ders., *Literatur und Aviatik · Europäische Flugdichtung 1909–1927*, Basel/Stuttgart 1978.

³¹ Zum anhaltenden Interesse russischer Futuristen und speziell Malewitschs am Fliegen vgl. L. D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton 1983, S. 286; Shadowa [Anm. 1], S. 57. 1913 nennt V. Kaminski in einem Vortrag über »Flugzeuge und futuristische Dichtung« das Flugzeug »das Symbol des universalen Dynamismus« (Markov [Anm. 4], S. 134). In diesem Sinn kritisierte Malewitsch 1915

Dimitri Mereschkowski als rückschrittlich mit den Worten: »... er schwenkt unaufhörlich Cäsars Knochen über seinem grauen Kopf und redet über Schönheit. Aber seine Worte können im Himmel nicht gehört werden, und auf der Erde ist das Röhren der Propeller näher und verständlicher« (Malewitsch [Anm. 22], Bd. 1, S. 43). Krutschonych, Erinnerungen, zu »Sieg über die Sonne«: »Das Grundthema des Stückes ist die Verteidigung der Technik und insbesondere der Luftfahrt« (»Sieg über die Sonne« [Anm. 1], S. 51). Zur Begeisterung für Flug und Technik allgemein schon vor den Futuristen bei den Fauves in Frankreich oder bei Mario Morasso in Italien vgl. M. W. Martin, *Futurist Art and Theory*, Oxford 1968, S. 42 f.

³² Matjuschin, Erinnerungen, in: »Sieg über die Sonne« [Anm. 1], S. 130; Krutschonych, Erinnerungen, a. a. O., S. 51.

³³ Krutschonych, Erinnerungen, in: »Sieg über die Sonne« [Anm. 1], S. 49, 51.

³⁴ »... als Futurist zeigt er die Welt im Zustand von Chaos, Dampfkesseln und Röhren, selbst die armen russischen Bauern und Bäuerinnen sind in die strahlende Rüstung der Industrialisierung gekleidet«; Kritik an Malewitschs Bildern, *Apollon*, 4, 1913, S. 59; Malewitsch [Anm. 22], Bd. 4, S. 205.

³⁵ Schon Livschitz [Anm. 1], S. 163 f., verglich die Aufführung mit Boccionis Skulpturendynamismus; vgl. dazu auch Malewitsch, Vom Kubismus zum Suprematismus (1915), in: »Sieg über die Sonne« [Anm. 1], S. 137.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. fortan die grundlegenden Forschungen von Henderson [Anm. 31]; C. Douglas, *Swans of Other Worlds · Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*, Ann Arbor 1980; Shadowa [Anm. 1], S. 32; sowie den unten [Anm. 43] zitierten Artikel von Crone. Eine eindrucksvolle Zusammenfassung der neuen wissenschaftlichen Entwicklung und ihres Einflusses auf das Geistesleben bzw. ihre Bedingtheit dadurch bieten jetzt E. J. Hobsbawm, *The Age of Empire 1875-1914*, London 1987, S. 243-275 (dt. Ausgabe Frankfurt a. M./New York 1989, S. 305-345), und die übrigen Werke desselben Autors zur Kulturgeschichte des 19.-20. Jhs.

³⁸ *Materialismus und Empiriokritizismus*; Hobsbawm 1989 [Anm. 37], S. 327.

³⁹ W. Wundt, *Grundriß der Psychologie*, Leipzig 1907⁸, S. 167 f.

⁴⁰ Shadowa [Anm. 1], S. 45-49, 323-326 (W. Schklowski, 1919).

⁴¹ Vgl. Henderson [Anm. 31], S. 67, 91 f., 108, 113-116, 283; Douglas [Anm. 37], S. 49-62.

⁴² P. D. Ouspensky, *Tertium organum · Der dritte Kanon des Denkens · Ein Schlüssel zu den Rätseln der Welt*, Weilheim 1973; Henderson [Anm. 31], S. 238-299.

⁴³ R. Crone, Zum Suprematismus · Kazimir Malevič, Velimir Chlebnikov und Nicolaj Lobačevskij, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 40, 1978, S. 129-162.

⁴⁴ Er gab seine übersinnlichen numerischen Spekulationen weiter. Brief Malewitschs vom 4. April 1916 an Matjuschin; siehe Shadowa [Anm. 1], S. 123, Anm. 113; vgl. G. Langer, *Kunst – Wissenschaft – Utopie · Die »Überwindung der Kulturkrise« bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov*, Frankfurt a. M. 1990, S. 340-564.

⁴⁵ Vgl. H. L. Ellenberger, *Die Entdeckung des Unterbewußten*, Zürich 1985, S. 125 f.

⁴⁶ Matjuschin stellte das 1912 in Paris erschienene Werk von A. Gleizes / J. Metzinger, *Du cubisme*, dem russischen Publikum vor, indem er solche Passagen auswählte, die zeigen, daß sich auch die Kubisten mit den Ideen über eine Wirklichkeit jenseits der dritten Dimension auseinandersetzen, und ihnen entsprechende Sätze aus Uspenskis *Tertium organum* gegenüberstellte (Henderson [Anm. 31], S. 265-268, 368-375 (App. C); *Leningrader Avantgarde* [Anm. 14], S. 72-76). Darauf bezieht sich offenbar Malewitsch in seinem Brief vom Juni 1913 an Matjuschin, wenn er die Übervernunft anspricht und bemerkt, sie habe im Kubismus das Mittel ihres Ausdrucks gefunden (»Sieg über die Sonne« [Anm. 1], S. 39). In demselben Brief bezieht er sich auch auf C. H. Hinton's Vorstellungen, die in den gleichen Kontext gehören und von Matjuschin ebenfalls im zitierten Kontext angeführt wurden; vgl. Hinton: "In any picture, a stroke of the brush put on without thought is valueless" (zitiert nach: Henderson [Anm. 31], S. 29) mit Malewitsch: »Ich glaube, [...] daß man 2. nicht eine einzige Linie ohne Kontrolle durch die Vernunft ohne Sinn zeichnen sollte« (a. a. O.).

⁴⁷ Hobsbawm 1989 [Anm. 37], S. 323.

⁴⁸ Zur Einführung mit großem Literaturverzeichnis: R. Jehmlich, *Science fiction*, Darmstadt 1980; M. B. Tynm / R. C. Schlobin / L. W. Currey, *A Research Guide to Science fiction Studies*, New York/London 1977; speziell zur Abgrenzung von Science-fiction gegen Utopie vgl. M. Schwonke, *Vom Staatswesen zur Science fiction*, Stuttgart 1957, S. 1-69.

⁴⁹ H. G. Wells, *The Time Machine*, New York 1977; vgl. D. Suvin / R. M. Philmus (Hrsg.), *H. G. Wells and Modern Science fiction*, London 1971.

⁵⁰ *Gestes et opinions du Docteur Faustrol*, geschrieben 1898, erst 1911 posthum erschienen; zu Lebzeiten Jarrys wurden nur Teile veröffentlicht im Vorabdruck 1898 in der Zeitschrift *Mercure de France* (dt. kommentierte Ausgabe Berlin 1968).

⁵¹ Jarry 1968 [Anm. 50], S. 93-95, 107-113.

⁵² G. de Pawlowski, *Voyage au pays de la quatrième dimension*, erweiterte Ausgabe Paris 1923 (Nachdruck 1962/1971).

⁵³ R.-D. Kluge, Der Dichter als Prophet und Richter, in: R.-D. Kluge (Hrsg.), *Gegenwartsliteratur in Osteuropa*, München 1982; M. Deppermann, *Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins · Sym-*

bolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende, München 1982, S. 59–69; R. Stites, *Utopian Thought in Soviet Russia*, New York/Oxford 1989, S. 13–36.

⁵⁴ In zwei Briefen vom 10. Januar und 8. August an V. Kamenskij, siehe V. Chlebnikov, *Werke* (hrsg. von P. Urban), Hamburg 1972, Bd. 2, S. 438, 443; realisiert in der Szenenfolge »Zangezi« 1920/1922.

⁵⁵ Chlebnikov [Anm. 54], Bd. 2, S. 251.

⁵⁶ Ebd., S. 249: »Das Hirn der Menschen hüpfte auch heute noch auf drei Beinen herum (die drei Achsen des Raumes)! Wir, die Pflüger, die das Hirn der Menschheit bebauen, kleben diesem jungen Hund ein viertes Bein an, nämlich – die Achse der Zeit« (geschrieben 1916).

⁵⁷ Markov [Anm. 4], S. 103–109; P. Stobbe, *Utopisches Denken bei V. V. Chlebnikov*, München 1982; Langer [Anm. 44], S. 465–471; vgl. Scholle [Anm. 4], S. 58.

⁵⁸ V. Brjusoff, *Erduntergang* (übers. von H. Günther), München 1909.

⁵⁹ Vgl. V. Šklovskij, *Erinnerungen an Majakovskij*, Frankfurt a. M. 1966, S. 33f.; zur breiten Kritik an der modernen Großstadt um 1900 vgl. K. Bergmann, *Agrarromantik und Großstadtfeindschaft*, Meisenheim am Glan 1970; A. Lees, *Critics of Urban Society in Germany, 1854–1914*, *Journal of the History of Ideas*, 40, 1979, Nr. 1, S. 61–83 (Hinweis O. Karnau).

⁶⁰ Douglas [Anm. 37], S. 77f., identifiziert sich gewissermaßen mit den Schwachen, wenn sie »Sieg über die Sonne« ähnlich »bedrückend« findet wie Majakowskis Tragödie. Das mag sympathisch sein, verstellt aber den Blick auf den eigentlichen Gehalt der Oper. Schon Matjuschin hob hervor, daß Majakowskis Tragödie noch stärker dem Symbolismus verhaftet war; siehe »Sieg über die Sonne« [Anm. 1], S. 131. Vgl. die treffliche Gegenüberstellung von Krutschonich einerseits und andererseits Majakowski und Chlebnikov bei Scholle [Anm. 4], S. 58, 62–71. Zu Majakowskis Tragödie vgl. außerdem L. Stahlberger, *The Symbolic System of Majakovskij*, Den Haag/Paris 1964.

⁶¹ Ouspensky [Anm. 42], S. 228; Henderson [Anm. 31], S. 252f.

⁶² A. A. Bogdanov, *Der rote Stern* (übers. von H. zur Mühlen), Berlin 1923; Stites [Anm. 53], S. 32f.

⁶³ Douglas [Anm. 37], S. 16.

⁶⁴ Chlebnikov [Anm. 54], Bd. 2, S. 252.

⁶⁵ F. T. Marinetti, *Mafarka le futuriste · Roman africain*, Paris 1909.

⁶⁶ F. T. Marinetti, *Tuons le clair de lune*, Mailand 1909 (dt. Übersetzung in: C. Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek 1966, S. 240–247).

⁶⁷ Ingold 1973 [Anm. 30], S. 708–710.

⁶⁸ Le futurisme, *Le Figaro*, Paris, 20. Februar 1909.

⁶⁹ B. Bergonzi, *The Time Machine · An Ironic Myth*, *Critical Quarterly*, 2, 1960, S. 293–305.

⁷⁰ De Pawlowski 1923 [Anm. 52], S. 22 ff.

⁷¹ J. Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Paris 1975, S. 147, 151, 231, 72 und passim. Vgl. neuerdings C. A. Adcock, *M. Duchamp's Notes from the Large Glass: An N-Dimensional Analysis*, Ann Arbor 1983. Zudem allgemein H. Molderings, *Marcel Duchamp: Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus*, Frankfurt a. M./Paris 1983.