

FUTURISTISCHES WELTTHEATER

DIE ERSTAUFFÜHRUNG DER FUTURISTISCHEN OPER

SIEG ÜBER DIE SONNE (ST. PETERSBURG 1913)

Hubertus Günther (Frankfurt)

Im Herbst 1913 fand in Usikirko der erste 'Pan-russische Kongreß der Futuristen' statt mit dem Ziel, ein futuristisches Theater zu organisieren. Er gab ein Manifest heraus, das die Prinzipien der Futuristen festlegte. Alexei Krutschonych und Wladimir Majakowski erhielten den Auftrag, Stücke zu schreiben. Majakowski verfaßte die sogenannte Tragödie *Wladimir Majakowski*, in Wahrheit eher eine Farce, die klassisches Drama ad absurdum führt. Krutschonych schuf das Libretto für *Sieg über die Sonne*. Auch die Bezeichnung dieses Stücks als Oper läßt sich nur im Sinn einer Parodie verstehen. Die Musik komponierte Michail Matjuschin. Im Dezember 1913 wurden die beiden Stücke im 'Lunapark'-Theater in Petersburg aufgeführt, einem gut florierenden Varieté, und mit diesem Genre von Unterhaltung sind sie in mancher Hinsicht verwandt. Die Aufführung von *Sieg über die Sonne* soll hier behandelt werden.

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 verstimmtten Klavier. Beherrschend war der Eindruck der Bühnenausstattung, die Kasimir Malewitsch besorgte.¹ Malewitsch faßte die Aufführung wie ein dreidimensionales, bewegtes und tönendes Bild auf.²

Krutschonychs Text erscheint auf Anhieb 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 gemeint, weite Passagen sind absurd oder bestehen aus reinen Konsonantenfolgen oder entsprechen Krutschonychs 'Übersinn'-Sprache. Diese 'Übersinn'-Sprache verformt die herkömmliche Sprache bis hin zur Lösung von jeder Bedeutung,

¹ B. Livschitz: *The one and a half-eyed archer*. Übers. und hrsg. von J.E. Bowlt. Newtonville/Mass. 1977, S. 162 ff.

² So äußerte sich Malewitsch 1932. Vgl. L.A. Shadawa: *Kasimir Malewitsch und sein Kreis*. München 1982, S. 333. Ebenso Livschitz (Anm. 1), S. 163 f.

so daß sie mehr expressive oder impressive als kommunikative Funktion übernimmt.

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 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 herrscht Aufbruchstimmung. Zwei Reisende begegnen sich. Nero und Caligula in einer Person spricht für die Alten. Verstört durch die neuen Zustände, bereitet er sich vor auf die Fahrt zurück ins 16. Jahrhundert. Ein Reisender durch alle 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, die irgendwie mit Krieg zu tun haben, brechen aus. Dieses übersinnige Gefecht meint wohl den Kampf gegen die Sonne, obwohl die Sonne nicht daran beteiligt ist.

In den folgenden Szenen 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. Verborgene 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 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 im sogenannten 'zehnten Land', einer Stadt von Häusern mit seltsamen röhrenförmigen Fenstern und Wolkenkratzern, aus denen sich explosionsartig Equipagen ergießen. 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 gegensätzlichen Charakteren: Die starken Naturen, Kraftmenschen, Sportler, Arbeiter, Neue und Alteingesessene, sie 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, 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 'Fetten' hinein dröhnt das Rauschen eines Propellers. Sportler marschieren auf mit einem absurden Lied auf die futuristischen Länder. Das Rauschen steigert sich zu Knattern von Maschinen, Musik klingt auf, ungewöhnlicher Lärm. Ein Flugzeug stürzt ab. Hinter der Bühne ertönt schallendes Lachen, 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.

Malewitschs Bühnenausstattung ist durch zahlreiche Schrift- und Bildquellen überliefert. Dennoch bleibt man auf die Phantasie angewiesen, um sich eine lebendige 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, dann verdunkelte er sich zunehmend. 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 Vorhängen und Bühnenbildern richteten sich nach einem einheitlichen Schema, bestehend aus zwei konzentrischen Quadraten, deren Ecken miteinander verbunden sind.

Der erste Vorhang zeigte ein schwarzes Quadrat. Das schwarze Qua-

drat sollte als Ikone des Suprematismus berühmt werden und weite Bedeutung annehmen. Im Kontext der Aufführung markierte es nach Malewitschs eigenen Worten³ den Beginn des Sieges. Es sollte den Keim aller Möglichkeiten symbolisieren: Aus seinem Zerfall entstehen alle folgenden Formen. In ihm ist die Dunkelheit enthalten, die sich nach dem Sieg über die Sonne ausbreitet.

Das Bühnenbild zur ersten Szene zeigte die schwarze Fläche zersprengt in kubistische Teilelemente. In der zweiten Szene gesellten sich zu den kubistischen Elementen Notenzeichen und eine elegant geschweifte Linie, 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.

Im Zweiten Akt zeigte das Bühnenbild Häuser, deren Fenster, wie Krutschonych will, 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.

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. Die Typisierung und Reduktion menschlicher Formen und Bewegung insgesamt paßt zu Krutschonchs Libretto. Im übrigen lassen die Kostüme selten direkte Bezüge zum Text erkennen.

Die ganze Erscheinung der Aufführung war durch die besondere Art der Beleuchtung geprägt. Der futuristische Schriftsteller Benedikt Livschitz 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 [...].⁴

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.

3 Vgl. Brief an Matjuschin vom Mai 1915. In: *Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Kat. Ausstl. Berlin 1983, S. 48.

4 Livschitz (Anm. 1), S. 163 f.

Die Auflösung der Formen entsprach der Zerstückelung der Sprache und Sinnzusammenhänge in Krutschonychs Libretto, aber auch manchen Sprachbildern (wie der Klage des 'Fetten', Kopf und Arme würden sich losschrauben und vom Platz geraten).

Livschitz strich heraus, wie neuartig die Beleuchtung gewesen sei. Mit den Féerie-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 Lichtes ermöglichten. 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 beziehungsweise ins Licht gerückten abstrakten Elementen in geometrisierten Formen ähnlich wie Krutschonychs 'Übersinn'-Sprache⁵ zerstückelt, verwirrend, sinnlos. Als "gemalten Übersinn" hat sie Livschitz bezeichnet. 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 wurden überschritten. Auf der Bühne müssen chaotische Zustände gewissermaßen wie im zehnten Land geherrscht haben.

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.⁶

Das Manifest von Usirkko ruft zur rücksichtslosen Zerstörung von Alt-hergebrachtem auf, und die Aufführung von *Sieg über die Sonne* verwirklichte diese Konzeption.

Zunächst wurden die Symbolisten angegriffen, deren Schöngeistigkeit und Romantik, dann auch die herkömmliche Ästhetik im Allgemeinen.⁷ Die Kunstzeitschrift der Symbolisten hieß *Apollon*, und der Sonnengott gehört

5 Vgl. V. Markov: Russian futurism. A history. Berkeley/Los Angeles 1968, S. 144-147.

6 Malewitsch: Brief an Matjuschin vom 3. Juli 1913 ("Krutschonych weiß, worum es geht"). Matjuschin: Erinnerungen. In: Kat. Ausstg. Berlin (Anm. 3), S. 128 und passim. Krutschonych: Erinnerungen (ebenda), S. 50 f.

7 So ausdrücklich Matjuschin: Erinnerungen (Anm. 6), S. 52, 128, 130.

im *Sieg über die Sonne*, wie Krutschonych eigens feststellte,⁸ zu den Verlierern. Im gleichen Sinn schrieb Malewitsch im *Stilleben mit Mona Lisa* (1913) zum durchkreuzten Foto der Mona Lisa "Partielle Sonnenfinsternis".

Matjuschin bezeichnete Nero und Caligula als Figur des ewigen Ästheten: Er "kann 'Lebendiges' nicht sehen, sondern ruft überall nach dem Schönen."⁹ Malewitsch gebrauchte den Namen Nero wiederholt als Synonym für überholten Ästhetizismus.¹⁰

Aber der Angriff auf ästhetische Ideale war nur ein Aspekt eines umfassenderen Zerstörungswerks. Letztenendes richtete sich der *Sieg über die Sonne* gegen jegliche herkömmliche Vernunft. Das bestätigten alle drei beteiligten Künstler. Offenbar deshalb riechen die herausgerissenen Wurzeln der Sonne in der Oper nach Arithmetik. Die besiegte Sonne bildet das klassische 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. Eine neue Vernunft sollte zum Ausdruck kommen, die im Vergleich mit der verworfenen Über-Vernunft genannt werden kann. So hat es Malewitsch ausdrücklich für *Sieg über die Sonne* geschrieben;¹¹ 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 Ästheten 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."¹² Dagegen forderten Malewitsch und Krutschonych die Anpassung an die neuen Lebensverhältnisse. In Opposition zu der Warnung des symbolistischen Dichters Alexandr Block, das Flugzeug, diese Schöpfung der Technik "ohne Liebe, ohne Seele, ohne

8 Krutschonych: *Erinnerungen* (Anm. 6), S. 50.

9 Matjuschin (Anm. 6), S. 129 f.

10 K. Malewitsch: *Essays on art 1915/28*. Hrsg. von T. Andersen. Kopenhagen 1971-78. Band 1, S. 21, 28, 40.

11 Malewitsch: *Briefe vom Juni und vom 3. Juli 1913 an Matjuschin*. Kat. Ausstg. Berlin (Anm. 3), S. 39/40.

12 Malewitsch: *Vorlesung über den "Niedergang der Klassiker und des Ästhetizismus"*, 1916. *Shadowa 1962* (Anm. 2), S. 44.

Gesicht", mit einer Kunstschöpfung gleichzusetzen,¹³ proklamierte Malewitsch gerade: "Weil wir den Formen von Flugzeugen und Autos folgen, werden wir die neuen Formen des technischen Lebens vorausnehmen."¹⁴

Den Sieg der Technik bezeichnete Krutschonych als Grundthema von *Sieg über die Sonne*.¹⁵ Mit der besonderen Beleuchtung bezog Malewitsch die Technik direkt in die Aufführung der Oper. Zudem wurden die geometrisierten Formen seiner Bühnenausstattung als Sinnbilder für Technik aufgefaßt. Matjuschin und Krutschonych bezeichneten die Bühnenbilder als Darstellungen von komplizierten Maschinen oder von Maschinenteilen.¹⁶ Die Darsteller wirkten auf Krutschonych wie laufende Maschinen.¹⁷ Selbst die geometrische Stilisierung in Malewitschs frühen Bildern wurde damals als Zeichen von Industrialisierung aufgefaßt.¹⁸

Die bedingungslose Bejahung des technischen Wandels war den Ideen der italienischen Futuristen verpflichtet. Der aggressive Ton des Manifests von Usikirko 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 ein Vergleich des *Scherenschleifers* von 1912/13 mit einem der Tanzbilder, 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*.

Die Futuristen in Rußland wie in Italien interessierten sich aber keineswegs für die Funktionsgesetze der Technik, sondern für die Flut von Sinnesreizen in der technisierten Umwelt. Sie wollten, in Malewitschs Worten,¹⁹ "den Eindruck des bewegten Chaos im heutigen Leben" wiedergeben.

Die russischen Futuristen waren, wie damals viele Künstler, besonders fasziniert von den revolutionären Denkmodellen, die neuerdings von Mathematik und Naturwissenschaften ausgingen.²⁰ Im 'zehnten Land' dreht sich die

13 A. Block: Aviator. Shadowa 1982 (Anm. 2), S. 57.

14 K. Malewitsch: Vom Kubismus zum Suprematismus. 3. Fassung 1916. In: Malewitsch (Anm. 10), Band 1, S. 28.

15 Krutschonych (Anm. 6), S. 51.

16 Matjuschin (Anm. 6), S. 130, 51.

17 Krutschonych (Anm. 6), S. 49/51.

18 Kritik an Malewitschs Bildern in *Apollon* 4, 1913, S. 59. In: Malewitsch (Anm. 10), Band 4, S. 205.

19 Malewitsch: Vom Kubismus zum Suprematismus, 1915. Kat. Ausstlg. Berlin (Anm. 3), S. 137.

20 Vgl. fortan die grundlegenden Forschungen von L.D. Henderson: *The fourth dimension and non-euclidean geometry in modern art*. Princeton 1983; sowie: C.C. Douglas: *Swans of other worlds. Kazimir Malevich and the origins of abstraction in Russia*. Ann Arbor 1980. Shadowa 1982 (Anm. 2), S. 32, 323 ff.

Erde nicht mehr um die Sonne, weil im Lauf des 19. Jahrhunderts eine neue 'kopernikanische Wende' des Weltbildes stattgefunden hatte.

Gauß, Bolyai und Lobachewski, damals in Rußland 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 unendlich Mal weiteren System. Allerdings übersteigt das neue Denkgebäude menschliches Fassungsvermögen: man kann es sich nicht mehr vorstellen.

An dieser Stelle setzten verschiedene Überlegungen ein, wie die neue Geometrie über die rein logische Konstruktion hinaus gedeutet werden könnte. 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 wieder spiegelt, wie sie ist, hatten schon Plato und Kant dargelegt. Die Diskrepanz wurde noch bekräftigt durch die Ergebnisse der modernen experimentellen Physiologie.

Viele 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. Das Schema von konzentrischen Quadraten mit verbundenen Ecken, das Malewitsch den Vorhängen und Bühnenbildern von *Sieg über die Sonne* zugrunde legte, bezieht sich wohl auf ein Experiment, mit dem Wilhelm Wundt, einer der Protagonisten der modernen Physiologie, demonstrierte, wie stark die Wahrnehmung von der inneren Konstitution eines Menschen abhängt.²¹ Wundts Abhandlung wurde 1912 ins Russische übersetzt; El Lissitzky zog sie zur Erklärung der Raumbehandlung in der Kunst heran.²²

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.²³ In Rußland trat besonders Pjotr Uspenskij hervor.²⁴

Uspenskij 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 vierdimen-

21 W. Wundt: Grundriß der Psychologie. Leipzig ⁹1907, S. 167 f.

22 Shadowa (Anm. 2), S. 45 ff, 322 ff.

23 Vgl. bes. Henderson (Anm. 20), S. 67, 91 f., 108, 113-116, 283; Douglas (Anm. 20), S. 49-62.

24 P.D. Ouspensky: Tertium organum. Der dritte Kanon des Denkens. Ein Schlüssel zu den Rätzeln der Welt. Weilheim 1973; Henderson (Anm. 20), S. 238-299.

sionales Kontinuum bilden, in dem sich die einzelnen Dinge, die wir wahrnehmen, zu einer dynamischen Einheit zusammenschließen.

Uspenskij 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 Uspenskij für die Protagonisten dieser Entwicklung. Sie würden demnach als erste das Übersinnliche aufnehmen und wiedergeben.

Diese 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. Velimir Chlebnikov, der einen Prolog zu *Sieg über die Sonne* schrieb, konnte selbst die revolutionären Mathematiker und Naturwissenschaftler studieren,²⁵ und er gab sein Wissen sicher an seine Freunde weiter, allerdings, soweit überliefert ist, in sehr verschlüsselter Form. Andere Künstler beriefen sich ausdrücklich auf Philosophen wie Bergson und Uspenskij.

Die Vorstellung von der neuen Übervernunft, die hinter *Sieg über die Sonne* standen, stammten anscheinend besonders von Uspenski. Das bestätigt indirekt einer der Briefe, die Malewitsch im Zusammenhang mit der Vorbereitung von *Sieg über die Sonne* an Matjuschin schrieb.²⁶ 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 Uspenskij's Zukunftsvorstellungen.

Der Gehalt von *Sieg über die Sonne* erhält im zeitgenössischen literarischen Kontext der Oper schärfere Konturen. Das Stück gehört zu einer neuen literarischen Gattung, die sich erst Ende des 19. Jahrhunderts bildete: der Science Fiction. 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 Vernes 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 neuer Entwicklungslehre sogar der Menschheit selbst. Hier kam sogleich

25 R. Crone: Zum Suprematismus. Kazimir Malevic, Velimir Chlebnikov und Nicolai Loba-cevskij. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 40 (1978), S. 129-162.

26 Bezug auf die 'Übervernunft' im Brief vom Juni 1913 an Matjuschin. Kat. Ausstlg. Berlin (Anm. 3), S. 39.

auch das Problem der Dimensionen zur Sprache. Oft wurden die Ideen eines vierdimensionalen Raumkontinuums 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, so besonders 1912 in Pawlowskis *Voyage au pays de la quatrième dimension*.

Weltweite Beachtung fand der 1895 erschienene Roman *Die Zeitmaschine* von Herbert George Wells, der nach Darwinistischem Modell vorstellt, wie die Menschheit degenerieren wird, wenn sie so ideale Zustände erreicht hat, daß sie nichts mehr erkämpfen muß. 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.

In Rußland fand Science Fiction ein Echo auf besonders hohem Niveau. Alexander Bogdanov setzte sie im Roman *Der rote Stern* nach der klassischen Tradition der Utopien, aber hier unter sozialistischem Vorzeichen, ein, um eine ideale Gesellschaft zu entwerfen. Chlebnikov formte sie 1912 zu dem eschatologischen Epos *Das Ende von Atlantis* aus, das den Konflikt zwischen Vernunft und Gefühl zum Thema nimmt. Valerij Brjusov brachte sie 1905 auf die Bühne in Gestalt der Tragödie *Weltuntergang*. Das war wohl das erste Mal, daß sich die Science Fiction vom populären Medium des Romans zum Drama erhob. Anknüpfend an Wells' Vision einer degenerierten Menschheit entwarf Brjusov ein düsteres Bild der Zukunft im Zeichen der Technik. 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.

Victor Sklovskij behandelt die Tragödie in seinen Erinnerungen an Majakowskij ausführlich als Paradigma für den Kulturpessimismus der Symbolisten.²⁷ Er erwähnt übrigens auch den Zusammenhang mit Wells. 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 Brjusov im Tenor der Begeisterung für das moderne Stadtleben bei den italienischen Futuristen. Dort heißt es, gerade in der "Tiefe der Stadt" werde der Mensch "wahnsinnig nahe der Erde, der

27 Vgl. V. Sklovskij: Erinnerungen an Majakowskij. Frankfurt 1966, S. 33 f.

Natur, der Sonne" sein. Erst durch die Stadt werde er seine verlorene Verbindung zum Leben wiederfinden.²⁸

Auch der *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 Vorstellungen des Symbolisten Brjusov werden eingeschränkt auf die apokalyptische Schreckensvision, die das 'zehnte Land' bei den Schwachen auslöst, und umgedeutet zum Selbstmord der Schwachen.

Die Weltuntergangsstimmung verliert an Zwangsläufigkeit indem sie aus den Ideenkreisen der Darwinisten oder der abendländischen Kulturpessimisten herausgelöst und aus der Warte der Gedanken um die Wahrnehmung einer vierdimensionalen Realität relativiert wird. Uspenskij oder Bergson stellten sich den Übergang von der alten Vernunft zur höheren Weisheit nicht leicht vor, sondern als existentielles Leiden. Uspenskij schreibt, man werde am Rande der neuen Erkenntnis "unglaubliche Schrecken, Furcht und Traurigkeit spüren, bis sich diese Furcht und Traurigkeit umkehren werden in Freude."²⁹ 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 Angesicht des Todes, freigeistig, unsentimental und erbarmungslos. Die Menschheit wird nicht degenerieren, 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.

Marinetti schildert die Entstehung des Übermenschen in dem 1909 erschienenen phantastischen Roman *Marfaka - der Futurist*, in den unter vielen verschiedenen literarischen Elementen auch solche der Science Fiction eingegangen sind. Marfaka und sein maschinenartiger Sohn, diese von Nietzsche und Bergson angeregten Wesen, sind offenbar die Stammväter der futuristischen Kraftmenschen. Die ganze Rahmenhandlung im *Sieg über die Sonne* ist vorgebildet im zweiten futuristischen Manifest, das Marinetti im gleichen Jahr wie *Marfaka - der Futurist* herausbrachte. Es trägt den Titel *Tod dem Mondschein* und beschreibt einen zukünftigen Sieg im Zeichen der Technik

²⁸ Douglas (Anm. 20), S. 16.

²⁹ Uspenskij (Anm. 24), S. 229; Henderson (Anm. 20), S. 252 f.

über den Mond, der hier als Symbol zunächst für die gefühlvolle Schönheit der Symbolisten, dann aber auch für Vernunft und Ordnung jedweder Art steht. Der unbekümmerte Pilot, dessen Auftritt den *Sieg über die Sonne* beschließt, verkörpert anscheinend den begeisterten Flieger Marinetti selbst. Die Bruchlandung bezieht sich auf die tollkühne Rennfahrt, die Marinetti im ersten futuristischen Manifest schildert. Aus Marinettis literarischem Werk stammen die skurilen Elemente, die Stilmischungen, überhaupt die heitere Wirtin und der strahlende Optimismus, die im *Sieg über die Sonne* herrschen.

Zusammenfassend darf man wohl sagen, der *Sieg über die Sonne* behandelt gewissermaßen in Form einer Travestie von Brjusovs *Weltuntergang* aus dem Blickwinkel Marinettis den Übergang von der alten Vernunft zur Übervernunft im Sinne Uspenskijs, Bergsons und ähnlicher philosophischer Richtungen.

Allerdings ist der Übersinn der Futuristen nicht von dem gleichen konstruktiven Ernst wie die alte Vernunft getragen. Hinter dem Jonglieren der Science Fiction mit den Ergebnissen der modernen Wissenschaften stand oft auch Ironie.³⁰ Gaston de Pawlowski beschrieb damals die Bedeutung von Humor zur rücksichtslosen Zersetzung jedweder Ratio.³¹ Dem entsprechen die komischen Elemente, die zu *Sieg über die Sonne* ebenso gehören wie zum italienischen Futurismus (besonders Russolos Lärmmusik, Marinettis Schriften) oder zu einem französischen Kubisten wie Marcel Duchamp.³²

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 sofort, als der Umsturz der alten gesellschaftlichen Verhältnisse in Rußland einsetzte, versucht wurde, sie tatsächlich zu realisieren. In auffälligem Unterschied zum martialischen Heroenkult der französischen Revolution setzte sich die russische Revolution zunächst 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 herrschten groteske Stücke (wie etwa Majakowskijs *Mysterium buffo* oder Fernand Crommelyncks *Le cocu magnifique*). Allerdings kamen bald Befürchtungen auf, daß das russische Volk in seiner Mehrheit noch nicht reif war für die erhoffte Bewußtseinserweiterung, und der sozialistische Realismus verdrängte die alten Futuristen.

30 B. Bergonzi: The time machine. An ironic myth. In: Critical Quarterly 2 (1960), S. 293-305.

31 G. de Pawlowski: Voyage au pays de la quatrième dimension. Paris 1923, S. 22 ff.

32 J. Clair: Marcel Duchamp ou le grand fictif. Paris 1975, S. 231, 72 und passim.

LITERATUR

- J. Allende-Blin: "Sieg über die Sonne". Kritische Anmerkungen zur Musik Matjusins. In: Skrjabin und die Skrjabinisten 2. Musik-Konzepte 31/32. München 1984, S. 168-182.
- E. Bartos/V. Nes Kirby: "Victory over the Sun". In: The Drama Review 15 (1970/71). Heft 4, S. 92-124
- C. Douglas: Birth of a 'royal infant'. Malevich and "Victory over the Sun". In: Art in America. März/April 1974, S. 45-51
- Dies.: "Victory over the Sun" In: Russian History 8 (1981)
- G. Erbslöh: "Probeda na solncam." Ein futuristisches Drama von A. Krucenyh. München 1976
- C. Scholle: Futuristisches Theater. Majakovskij - Krucenyh - Chlebnikov. In: Russische Avantgarde 1907-1921. Vom Primitivismus zum Konstruktivismus. Bonn 1983, S. 53-81.
- "Sieg über die Sonne." Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Kat. Ausstlg. Berlin 1983
- "La victoire sur le soleil." Opéra futuriste russe du A. Krutchonykh et M. Matiouchine. Hrsg. von V. und J.-C. Marcadé. Lausanne 1976