

Flach · Vöhringer · Hrsg.
Ultravision

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

Ultravision

Zum Wissenschaftsverständnis
der Avantgarde

Herausgegeben von
Sabine Flach und Margarete Vöhringer

Wilhelm Fink

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4917-7

Matjušins ‚erweitertes Sehen‘: Klangechos auf der Netzhaut¹

Im *Ersten Journal der russischen Futuristen*, das Michail Matjušin selbst veröffentlichte, beklagte er, dass sich die „Menge“ keinerlei Gedanken darüber mache, was in der zeitgenössischen Literatur, Musik und Malerei tatsächlich vor sich gehe: „Kein einziges positives Wort ist laut geworden [...] Lediglich Gezeifer und Verwünschungen.“² Er dachte dabei an *Sieg über die Sonne. Die erste futuristische Oper*, die an einem kalten, verschneiten Dezembertag des Jahres 1913 im Luna-Theater in St. Petersburg uraufgeführt wurde. „Ein Klavier statt Orchester [...] Was zum Teufel soll das?“³ „Idioten“, fauchten die Herren in Frack und Zylinder wütend. Immerhin – ein Skandal war natürlich gut für das Geschäft. „Einen Tumult muß man erzeugen!“, bestätigte die futuristische Künstlerin Ksenija Boguslavskaja.⁴

Im apokalyptischen Jahr 1913 mit seinen bedrohlichen Echos der sich nähernden Front initiierte Matjušin den Ersten Futuristischen Pan-russischen Kongress, der während einiger warmer Julitage auf einer gemieteten Datscha in Usikirkko stattfand, einem kleinen Dorf mit weit verstreuten Häusern in einem Kiefernwald auf der Karelischen Landenge jenseits der Grenze zum russischen Großfürstentum Finnland.⁵ Das Programm des (in Anbetracht der bescheidenen Zahl von Teilnehmern: Malevič und Kručënych) hochtrabend als ‚Kongress‘ bezeichneten Treffens enthielt Matjušins Vortrag „Über Musik“, den zündenden Funken für seine Partitur zu *Sieg über die Sonne*. Die Oper sollte sechs Monate später uraufgeführt werden.

Der Radikalismus von *Sieg über die Sonne* wurde bisher dem Bühnenbild und den Kostümen von Kazimir Malevič sowie den einfallsreichen Neologismen des Zaum’-Librettos von Velimir Chlebnikov und Aleksej Kručënych zugeschrieben.⁶

1 Die Recherchen für diesen Artikel wurden gefördert vom Schwedischen Forschungsrat und dem Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin.

2 Michail V. Matjušin: „Futurizm v Peterburge“, in: *Futuristy. Pervyj žurnal russkich futuristov*, Moskva (1914) 1–2, S. 153.

3 „Opera futuristov. Muzyku zamenjal svist publiki“, *Peterburgskaja gazeta*, 4. Dezember 1913, S. 5.

4 Michail V. Matjušin: „Russkie kubo-futuristy. Vospominanija Michaila Matjušina“, in: Nikolaj Chardžiev (Hg.): *K istorii russkogo avangarda*, Stockholm 1976, S. 155.

5 Medienbewusst wurde ein Bericht veröffentlicht in: „Pervyj Vserossijskij sezid bajačej buduščego (počtov-futuristov)“, in: *Za 7 dnej*, Sankt-Peterburg 122 (1913) 28, 15. August, S. 605–606. Über das Jahr 1913 ist Felix Philipp Ingold: *Der grosse Bruch. Russland im Epochenjahr 1913*, München 2000, fast unverzichtbar in seinem Umfang.

6 Weitere Informationen zu der Oper, vgl. z.B. Christiane Bauermeister/Nele Hertling (Hg.): *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1983, sowie Rosa-

Seine jungen Mitstreiter setzten zwar große Hoffnungen in Matjušins Fähigkeiten als Komponist, als traditionell geschulter Musiker war er allerdings weder ein erfahrener Komponist noch ein versierter Theoretiker, und angesichts der zahllosen Innovationen in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts wirken auch seine Schriften nicht übermäßig progressiv.⁷ Gleichwohl nährten die Jüngeren gegenüber der von ihnen als feindlich empfundenen Öffentlichkeit jahrelang solidarisch die Legende von der absoluten Novität von Matjušins Komposition – als Mitakteure bei der Entstehung von *Sieg über die Sonne* wachten sie ehrgeizig über das Erstgeburtsrecht und die Einzigartigkeit jedes Details.

Die Rezeption von Matjušins Musik zu *Sieg über die Sonne* beschränkte sich bisher auf Vergleiche mit der zeitgenössischen Musik seiner unmittelbaren Umgebung (etwa mit den russischen Komponisten Artur Lur'e und Nikolaj Roslavec oder mit Arnold Schönberg, der 1912 auf Russlandtournee war), was ihn eher als ‚Dilettant‘ wirken lässt. Matjušins Klangexperimente zu *Sieg über die Sonne* scheinen wenig mehr als die Kombination einiger dissonanter Momente innerhalb eines melodischen Systems, unterlegt mit ratterndem Fabriklärm.⁸ Matjušins öffentlicher Misserfolg mit der Oper ließ ihn seine Zukunft ernsthaft in Frage stellen. Seine angestrebte Vision und deren Umsetzung in der schlecht vorbereiteten Darbietung klafften so weit auseinander, dass das Ergebnis für ein unvorbereitetes Publikum unverständlich bleiben musste. Matjušins Versuche, den Lohengrin-Liebhabern zu erklären, wofür die Futuristen wirklich standen, waren vergeblich: „Meine Güte! Kann denn niemand erklären, was hier eigentlich vorgeht?“⁹ – war eine Reaktion des Publikums. Dass das Spektakel tatsächlich von „Verschiebungen“ handelte, von einer „Dynamisierung der Form“ und einer „Dynamik der Farben“, bei denen die neue Vierteltonhöhe und die simultane Entwicklung von vier völlig „unabhängigen Stimmen“ mit Wörtern zusammenwirkten, die ihr „Recht auf Unabhängigkeit von Sinn erhoben“, blieb für das konservative Publikum unverständlich.¹⁰

In Anbetracht der Tatsache, dass der Boden für ein Verständnis seiner Ideen noch nicht bereitet war, entschloss sich Matjušin, die kommenden Jahre auf eine genauere Untersuchung dieser Probleme zu verwenden, in der Hoffnung, doch noch Anerkennung für sein Werk zu finden. Er hatte keine Zeit mehr zu verlieren.

mund Bartlett/Sarah Dadswell (Hg.): *Victory Over the Sun: The World's First Futurist Opera*, Exeter (im Druck).

7 Siehe z.B. Michail Matjušin: „Altes und Neues in der Musik“ (1916), Handschriftenabteilung des Instituts für Russische Literatur, St. Petersburg (RO IRL: Matjušin-Archivfundus, Nr. 656, „Musik“-Ordner), nachgedruckt in: Heinrich Klotz (Hg.): *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde*, Stuttgart – München 1991, S. 78–80.

8 Zur Beurteilung von Matjušin im Kontext zeitgenössischer Komponisten vgl. Tatjana Gorjačeva: „Stat'ja Michaila Matjušina ‚O staroj i novoj muzyke‘ v almanache ‚Unovis‘“, in: *Iskusstvoznanie*, (2003) 1, S. 494–507. Über weitere Details der Musik zu *Sieg über die Sonne* siehe Tamara Levaja: *Russkaja muzyka načala XX veka v chudožestvennom kontekste epochi*, Moskva 1991, S. 145–151; G. Gubanova: „K voprosu muzyki v ‚Pobede nad solncem‘“, in: *Malevič. Klassičeskij avangard*, Vitebsk 2 (1998).

9 „Opera futuristov“ (Anm. 3), S. 5.

10 So in der Erläuterung von Matjušin: „Futurizm v Peterburge“ (Anm. 2), S. 153.

Mit seinen 52 Jahren war er wesentlich älter als die Mitproduzenten des *Siegs über die Sonne*: Malevič war 35, Kručënych und Chlebnikov in ihren späten Zwanzigern. Doch die Zeit arbeitete gegen Matjušin. Seine höchst komplexe Weltanschauung forderte Zeit und Engagement, bis sie hätte verstanden werden können. Bald kamen die Bolschewiken an die Macht und mit ihnen andere Gegenstände des Interesses, die mit schnellerem Tempo und anderen Maßstäben durchzusetzen waren: Statt um Individuen und Vergänglichkeit ging es jetzt um Massenhaftigkeit und Geschwindigkeit.

Ziel dieses Aufsatzes ist es, die Basis für ein differenziertes Verständnis von Matjušins Musik zum *Sieg über die Sonne* zu schaffen. Außerhalb eines Kreises von Kennern der russischen Avantgarde ist Michail Matjušin – Violinist, Farbtheoretiker, Verleger, Maler, Komponist, Lehrer, Theaterproduzent, Kunstkritiker und Fotograf – abgesehen von seiner Rolle als Komponist der Musik von *Sieg über die Sonne*, kaum bekannt.¹¹ Die Gründe dafür sind vielfältig. Zunächst gehörte er einer Generation von formalistischen Künstlern an, die das Unglück hatten, in den 1930er Jahren zu sterben, so dass auch von seinem Werk der größere Teil verborgen, verstreut und in den düsteren Labyrinthen endloser sowjetischer Archive und Museumsdepots vergessen wurde.¹² Zweitens arbeitete Matjušin im Schatten des dominierenden Malevič (was ein Thema für sich wäre).¹³ Drittens blieb Matjušin,

11 Zur genaueren Analyse von Matjušins Theorien, die er in künstlerischer Praxis und empirischen ‚Labor‘-Beobachtungen begründete, vgl. Margareta Tillberg: *Coloured Universe and the Russian Avant-Garde. M.V. Matiushin on Colour Vision in Stalin's Russia, 1932*, Stockholm 2003; auf Russisch: dies.: *Cvetnaja vseleennaja: Michail Matjušin ob iskusstve i zrenie*, Moskva 2008.

12 Für meine Arbeit über Matjušin habe ich in den folgenden Archiven recherchiert. In Moskau: GTG, Gosudarstvennaja Tretjakovskaja Galereja (Staatliche Tretjakov-Galerie), Manuskript-Abteilung, Archivfundus 25; RGALI, Rossijskij Gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst); das Archiv des Majakovskij-Museums sowie private Archive und Sammlungen. In St. Petersburg: RO IRLI RAN, Rukopisnyj otdel Puškinskij Dom, Institut Russkoj Literatury Rossijskoj Akademii Nauk (Manuskript-Abteilung Puškinhaus, Institut für Russische Literatur der Russischen Akademie der Wissenschaften), Archivfundus 656 (Matjušin) und Archivfundus 631 (Guro); Publičnaja biblioteka im. Saltykova-Ščedrına, rukopisnoe otdelenie i otdelenie etalona (Öffentliche Saltykov-Ščedrin Bibliothek, Abteilung für Manuskripte- und Standards); GMIL, Gosudarstvennyj muzej istorii goroda Leningrada/St. Peterburga (Staatliches Historisches Museum Leningrad/St. Petersburg); NBA RACH, Naučno-bibliografičeskij Archiv Rossijskoj Akademii Chudožestv (Wissenschaftlich-Bibliografisches Archiv der Russischen Akademie der Künste); GRM, Gosudarstvennyj Russkij Muzej (Russisches Staatsmuseum), Sammlungen a) vorrevolutionärer Malerei, b) sowjetischer Malerei, c) vorrevolutionärer Zeichnungen, d) sowjetischer Grafiken, e) Archive und f) Malerei-Sammlung; Archive f. 121; CGALI SPb, Central'nye Gosudarstvennye Archivy Literatury i Iskusstva (Zentrale Staatliche Archive für Literatur und Kunst; früher L[eningrad]GALI); der GINChUK-Archivfundus 244 Inventarnummer 1 enthält eine Reihe umfangreicher Depoteinheiten. Ich habe vor allem mit den Depoteinheiten Nr. 21, Nr. 48, Nr. 71 und Nr. 72 gearbeitet, aber auch mit den Akten Nr. 1, 15/18, 19, 32, 53 und 59. In Amsterdam: Stedelijk Museum Prentenkabinet, Dokumente Nr. 1-13. Zu weiteren Informationen über Matjušins Archive vgl. Tillberg: *Coloured Universe* (Anm. 11), S. 27–29 u. 377–379; sowie auf russisch: dies.: *Cvetnaja vseleennaja* (Anm. 11), S. 24–27 u. 447–450.

13 Da der Gegenstand dieses Artikels Matjušins Beitrag zu *Sieg über die Sonne* ist, kann hier nicht näher auf die wichtige Rolle Matjušins für die Wurzeln von Malevičs Suprematismus sowie seine spätere Entwicklung eingegangen werden. Dazu nur soviel, dass Malevič als guter Organisator mit den Behörden um Unterstützung nicht nur für seine eigene Arbeit, sondern auch für die von

da er wenig veröffentlichte,¹⁴ eine lokale Größe; viertens könnte der Hälfte seiner oben erwähnten Aktivitäten das Wörtchen ‚Hobby-‘ vorangestellt werden. Und *last but not least* verliert sein Werk die *raison d'être*, wenn es nicht als Ganzheit gesehen wird, wobei dieser ‚Organismus‘ seine Frau Elena Guro als tiefgründige Neuerin und treibende Kraft unbedingt einschließt.

Kunst umfasste für Matjušin alle Aspekte des Lebens, einschließlich der Formung des Selbst. Wie seine Ideen und Beobachtungen genau zu verstehen sind, erklären die in den Archiven überlieferten Schriften keineswegs eindeutig, häufig finden sich lediglich kryptische Andeutungen. Diese verfahrenere Situation, in der alles zu allem gehört, mit allem verbunden oder im Wechselspiel ist, möchte ich näher beleuchten. Das generelle Bild des gesamten Programms von Guro und Matjušin ist, dass der Meister des ‚erweiterten Sehens‘ durch Umgestaltung der Beziehung zur Umwelt – ‚organische Kultur‘ – befähigt würde, eine andere, in der Kunst verkörperte Realität als ‚räumlichen Realismus‘¹⁵ wahrzunehmen. Die Rezeption von Matjušins Musik zu *Sieg über die Sonne* hat bislang, wie oben angedeutet, ihre Unzulänglichkeiten betont, und dieser Kritik stimme ich durchaus zu. Um allerdings Klarheit darüber zu gewinnen, wovon Matjušins Musik tatsächlich handelt, schlage ich eine andere Herangehensweise vor.

Zuvor möchte ich eine kurze biografische Skizze über Matjušin einfügen, die den unorthodoxen Charakter der Methoden dieses künstlerischen Multitalents würdigen soll, ehe wir uns dem eigentlichen Gegenstand des Artikels zuwenden: Matjušins Beitrag zum *Sieg über die Sonne*.

Michail Vasil'evič Matjušin (1861–1934) verdiente seinen Lebensunterhalt als professioneller Musiker, ehe er sich mit der Zeit immer mehr für die bildende Kunst interessierte. Nach 30 Jahren als Violinist im Hoforchester der Petersburger Philharmoniker ließ er sich 1913 eine kleine Pension auszahlen und konnte nun seinen wahren Leidenschaften nachgehen (Abb. 1). Zwischen 1894 und 1898 studierte Matjušin an der Schule für die Förderung der Künste, wo er seine spätere Frau traf, die Dichterin und Malerin Elena Guro (1877–1913). Ihre Ehe war von schöpferischer Zusammenarbeit geprägt, wobei Guros Gelehrtheit und Experimentierfreude eine entscheidende Rolle für Matjušins künftige Entwicklung spielte.

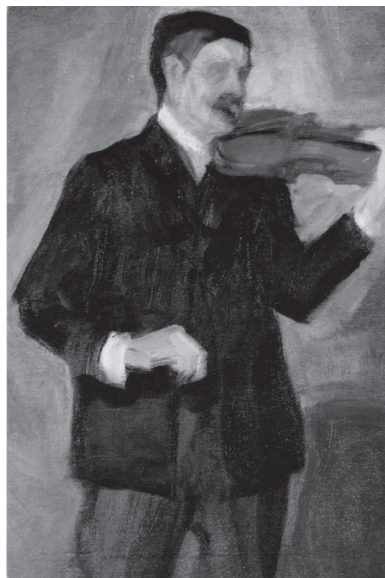
Schon früh interessierte sich das Ehepaar dafür, wie verschiedene Kunstformen miteinander verbunden werden könnten. Sie bewegten sich in den Kreisen der St. Petersburger Künstlervereinigung Welt der Kunst (Mir Iskusstva), die von Sergej Djagilev gegründet worden war, ehe er mit seinem Ballets Russes nach Paris zog,

Matjušin tritt – vom ersten Tage ihrer Bekanntschaft im Jahr 1912 bis an sein Lebensende. Matjušin war für Malevič eine reiche Quelle ständig neuer Ideen.

14 Was nicht bedeutet, dass er nicht schrieb. Viele seiner Schriften sind allerdings unvollendet, Artikel existieren in verschiedenen Fassungen etc. Ich bereite daher gegenwärtig eine kommentierte Ausgabe von Matjušins unveröffentlichten Texten vor.

15 Für weitere Informationen zu ‚organic culture‘ und ‚spatial realism‘ siehe Tillberg: *Coloured Universe* (Anm. 11), bes. die Kapitel „GINKhUK – a Leningrad institute of new visual culture“, „Still before the veil“ und „Coloured universe“; in: dies.: *Cvetnaja vseleennaja* (Anm. 11), die Kapitel 3, 6 und 7.

Abb. 1 Elena Guro:
Porträt des Künstlers
M. V. Matjušin, 1903



wo die Truppe mit ihren gewagten Requisiten und Kostümen von Picasso und Gončarova internationalen Ruhm erlangte. Die Kubo-Futuristen, zu denen Matjušin und Guro gehörten, teilten die Elemente der großen Synthese der verschiedenen Künste Musik, Tanz und Bühnenbild noch weiter in Punkt, Linie und Farbe in der Malerei; Oktaven, unterteilt in Vierteltöne, in der Musik sowie Phoneme und Morpheme in der Dichtkunst. Performative Prozesse dienten als wichtige Konstituenten.

„Im Kopf des Betrachters“

In Skrjabins berühmtem *Prometheus – Le poème du feu* (1911–12) schaltete jeder auf dem Farbenklavier gespielte Ton eine Lampe in einer angeblich entsprechenden Farbe an. Matjušins Haltung zur Farbmusik (wobei ‚Matjušin‘ die künstlerische Verbindung zu Elena Guro mit einschließt) war eine ganz andere und konzentrierte sich eher auf den *Prozess* an sich und den *Wechsel* in der Wahrnehmung. Wenn wir die Musik darüber hinaus von seinen anderen künstlerischen Äußerungen isolieren, verdecken wir, was Matjušin tatsächlich anstrebte.¹⁶ Die Archivadokumentation zeigt, wie fundamental die Verbindung von Klang und Farbe bei allen späteren Vorhaben war, einschließlich ihrer ständig ineinander fließenden Veränderungen. In seinem 1932 veröffentlichten Hauptwerk, *Die Gesetze zur Steuerung der*

¹⁶ Näher erläutert in: Margareta Til'berg: „Matjušin i muzyka“, in: Georgij F. Kovalenko (Hg.): *Avangard i teatr 1910ch – 1920ch godach*, Moskva 2008, S. 321–346.

Veränderlichkeit von Farbkombinationen. Farbatlas, behauptete Matjušin, dass Farben nie isoliert wahrgenommen würden, sondern stets mit ihrer Umgebung verknüpft seien, in einem klingenden, Geruch ausströmenden visuellen Radius von 360°. Mit seiner bewusst wahrgenommenen Synästhesie, welche die Verbindung von Sinnen in ein von ihm sogenanntes ‚erweitertes Sehen‘ umwandelt, kommen alle Sinnes- und Wahrnehmungselemente miteinander ins Spiel. Seine Ambitionen richteten sich auf einen Textzyklus, der die Farb-Musik-Beziehung mit einschloss, doch gelang es ihm nicht, diesen zu vollenden. Einheit und Synthese statt Zersplitterung und Fragmentierung waren die Grundlagen seiner Weltanschauung und dies ist, wie ich behaupte, die erste Grundlage für ein revidiertes Verständnis von *Sieg über die Sonne*. Meine zweite These ist, dass im Fall Matjušins eher den *Prozessen*, den Strömen multi-sensorischer Eindrücke, die durch unsere Körper fließen, als den einzelnen Kunstgegenständen Beachtung gebührt. In seinem Programm eines ‚erweiterten Sehens‘ wird der Input durch die sensorischen Körperprozesse gefiltert, bewusst gemacht und zu neuen Ganzheiten geführt. Das Ziel war es, ‚konventionelle Zeichen‘ zu meiden, um befähigt zu werden, eine andere Realität wahrzunehmen. Für ihn als Maler und Musiker lag die Methode für einen gemeinsamen Ausdruck in einem dynamischen Zusammenspiel von Klang und Farbe. Im Kontrast zu früheren Interpretationen von *Sieg über die Sonne* möchte ich eine alternative Perspektive vorschlagen. Dabei lasse ich die Lesart des Stücks als literarisches Werk, das semantisch zu dekodieren wäre, außer Acht und betrachte stattdessen, was die Darbietung als ein Kunstereignis mit verschwimmenden Sinnesmodalitäten als sichtbarer Prozess bewirkte. Mein Interesse gilt der Auffassung der *Darbietung* und der Bilder, die bei diesem Prozess evoziert wurden. Dies sind fundamentale Aspekte von Matjušins Kunst, die auch auf andere Kubo-Futuristen¹⁷ angewendet werden können und somit einen relevanten Kontext für den *Sieg über die Sonne* allgemein konstituieren.

Von dieser Perspektive her möchte ich die Aufmerksamkeit auf einige *Wirkweisen* der Darbietung lenken, die bislang wenig Interesse gefunden haben. Zu diesem Zweck verweise ich auf einen parallelen Umstand außerhalb des Librettos, den man als Störung behandelt und übergangen hat, der aber gleichwohl vom Text gestützt wird. Meine These macht sich fest an der Umwandlung von Reizen in Wahrnehmung, jener Grenze, an der Physik zu Physiologie wird. Zentral ist der Betrachter hier nicht als passiver Empfänger, sondern als aktiver Teilnehmer der Darstellung.

Meine Argumentation habe ich folgenderweise aufgebaut: Ich denke, Matjušin zielte darauf, den Weg des Bildes sichtbar zu machen; seine ‚Transformationsroute‘

17 Üblicherweise werden die russischen Futuristen mit der Dichtung assoziiert und die Kubo-Futuristen mit der Malerei, eine Sichtweise, die allerdings in der jüngeren kunstwissenschaftlichen Forschung stärker differenziert wird, siehe: Georgij Kovalenko (Hg.): *Ruskij Kubo-futurizm*, Moskva 2002; Nina Gurianova: „A Game in Hell, Hard Work in Heaven: Deconstructing the Canon in Russian Futurist Books“, in: *The Russian Avant-Garde Book 1910–1934*, Ausst.-Kat., New York 2002, S. 24–33; Dmitrij Sarabjanov: „Kubofuturizm: termin i real'nost'“, in: *Iskusstvoznanie*, (1999) 1.

leitete von der äußeren Welt ins Innere des Gehirns, eine Forderung, die drei Schritte umfasste, die jeweils auf Ereignissen in der Oper fußten und mit den Reaktionen der Zuschauer einhergingen. Der erste Schritt betraf die Vermittlung von Aktivitäten auf der Bühne in das Publikum, indem die Zuschauer (auch gegen ihren Willen) zu einem Teil der Vorstellung wurden. Indem die Prozesse einer ‚Inversion‘ der physischen Welt ‚dort draußen‘ zu mentalen Bildern diskutiert wurden, spezifizierte der zweite Schritt den ersten und schloss ein Sichtbarmachen dieser Prozesse mit ein. Der dritte Schritt beinhaltete den Niederschlag dieser Prozesse im *Sieg über die Sonne*. Da sich diese Schritte nahezu simultan ereigneten, ist es – um sie nachvollziehen zu können – zugleich notwendig, Matjušin ‚erweitertes Sehen‘ zu verstehen, was zugleich das übergreifende Thema dieses Artikels ist.¹⁸ Ich meine, dass es zu den grundlegenden Voraussetzungen für das Verständnis des ‚erweiterten Sehens‘ und in der Folge des *Sieges über die Sonne* gehört, dessen Schlüssel zusammengefasst ‚Prozess‘, ‚Aktivität‘ und ‚Bewusstsein‘ heißen, zu benennen, wie sich ‚Immaterielles‘ in Kunstwerken materialisierte.

Zunächst möchte ich die Aufmerksamkeit auf die Häufigkeit der Referenzen zum Sehen und Hören in *Sieg über die Sonne* lenken und sie mit Matjušin in Verbindung bringen. Chlebnikovs Prolog schlägt sogleich überzeugend den Ton an:¹⁹ Das Drama zieht „vor den aufmerksam *Sehenden* und *Anschauenden* und *Blickenden* vorüber“, gefolgt von der Aufforderung: „*Zuschauer*, sei Gehör (sei großohrig)! Und sei *Betrachter*“ (Hvh. M.T.).²⁰ Zuhören und Zusehen sind in Chlebnikovs Neologismen in einer Reihe konventioneller Wörter miteinander verschmolzen, die gegen Ableitungen von Sinneswahrnehmungen getauscht worden sind (‚Performance‘ mit ‚sozerciny‘, was ‚Sehen‘, ‚Betrachtung‘, ‚Publikum‘ impliziert. ‚Sluchatati‘ denotiert ‚Zuhörer‘, der Schwerpunkt liegt also auf der Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum. Chlebnikovs Wortneuschöpfungen von Verben, die er mit dem Suffix ‚-avel‘ in Substantive verwandelt, verweisen zusätzlich auf Aktivität: Diese Endung impliziert im Russischen Veränderung und macht die Teilnehmer somit zu aktiven Subjekten des Umwandlungsprozesses (zum Beispiel ‚sozercavel‘, ein von ihm erfundenes Wort das sich mit ‚Betrachter‘ übersetzen lässt, von ‚sozercat‘ = ‚betrachten‘). Chlebnikov betont noch, dass der „Fantasierende, der Dichter und der Zauberer [...] für euch dachten.“²¹ Matjušin hatte früher geschrieben, Künstler seien die „Propheten des Raums“, der Künstler sei jemand, der „Augen öffnet und die Menge lehrt, die große Schönheit der Welt zu sehen, die vor ihr verborgen ist.“²² Nachdem ihm Elena Guro die Augen für die unzähligen Farben geöffnet hatte, die in der Natur sichtbar sind, zielte Matjušin darauf, eine

18 Vgl. Tillberg: *Coloured Universe* (Anm. 11), das Kapitel „Extended Vision as Worldview“; dies.: *Cvetnaja vseleennaja* (Anm. 11), Kap. 5 „Rasširennoe zrenie kak mirovozzrenie“.

19 In den ersten zehn Zeilen von Chlebnikovs Prolog zu *Sieg über die Sonne* sind zehn Begriffe direkt mit dem Sehen assoziiert: „sozercog“, „sozercavel“, „viduchi“, „gljadarjami“ etc., *Pobeda nad solncem, opera A. Kručenyča, muzyka M. Matjušina*, Sankt-Peterburg 1913, S. 1.

20 Ebd., S. 2.

21 Ebd., S. 1.

22 Michail V. Matjušin: „O knige Metzange-Gleza ‚Du Cubisme‘“, in: *Sojuz Moloděži*, Sankt-Peterburg (1913) 3, S. 25.

Korrespondenz zur Musik herzustellen. In mehreren Schriften modifizierte er seine auf praktische Übungen gegründete sinnliche Annäherung an die Welt. Kern seiner besonderen Neudefinition des Sehens war eine bewusste Erweiterung, die zum Beispiel das Fühlen, den Tastsinn der Haut, und das Hören, „das Hämmern auf dem Trommelfell, das uns befähigt, den Raum zu bestimmen“²³ als ‚primäres Sehen‘ definierte, so dass er Sehen mit und ohne Augen, mit erweitertem visuellem Winkel und Mit-dem-Nacken-Sehen etc. einschließen und dadurch Eindrücke integrieren konnte, die auf anderen Wegen gewonnen wurden, als wir es von Standarddefinitionen der Synästhesie kennen.²⁴

Statt nach festgelegten Ganzheiten suchte Matjušin nach den gleitenden Skalen von Tonspektren im Farbsehen und -hören. Die meisten von uns sind in der Lage, weit mehr Farbtöne zu unterscheiden, als wir mit Worten beschreiben können. Unsere groben Distinktionen wie ‚rot‘, ‚gelb‘ oder ‚braun‘ decken lediglich die grundlegenden Zeichen für die Kommunikation ab. Das gleiche gilt für die Musik – eine Unzahl von Tönen und Intervallen existiert jenseits des begrenzten Quantums, welches das Oktavsystem anbietet. Aber wie lassen sich diese Millionen von Farben und Tönen auf einen ‚eindimensionalen Menschen‘, der sein Sehen nicht erweitert hat, übertragen? In *Sieg über die Sonne* fand meiner Ansicht nach zur Beantwortung dieser Frage ein Experiment statt. Mit dem Theater als „Verwandler“ (*Sieg über die Sonne*, Prolog, S. 1) strahlte ein elektrischer Scheinwerfer von der Bühne „geradewegs ins Publikum“, wie die empörte Besprechung im *Petersburg Journal* berichtete. Von nun an vollzog sich das Schauspiel nicht nur auf der Bühne, sondern auch im „wütenden und energetischen“ Publikum, das mit einem „Zischen“ reagierte, das „tatsächlich sehr gut mit dem Fieberwahn harmonierte, der sich auf der Bühne austobte“ – so der sarkastische Kommentar.²⁵ Was aber bewirkte der Scheinwerfer tatsächlich?

Was geschieht, wenn wir direkt in ein blendendes Licht schauen? Nach einem anfänglichen Schmerz im Auge werden wir ‚blind‘; danach erscheint, was Goethe, der wie Matjušin ein großes Interesse an Nachbildern als Medium zwischen verschiedenen Wirklichkeitsebenen hatte, so treffend als ‚Nachvisionen‘ beschrieben hat:

„Wenn man ein blendendes völlig farbloses Bild ansieht, so macht solches einen starken dauernden Eindruck, und das Abklingen desselben ist von einer Farbenerscheinung begleitet. [...] In der Mitte des Kreises wird man hell, farblos, einigermaßen gelb sehen, der Rand aber wird sogleich purpurfarben erscheinen. Es dauert eine Zeitlang, bis diese Purpurfarbe von außen herein den ganzen Kreis zudeckt, und endlich den hellen Mittelpunkt völlig vertreibt. Kaum erscheint aber das ganze Rund purpurfarben, so fängt der Rand an blau zu werden, das Blaue verdrängt nach und nach hereinwärts den Purpur. Ist die Erscheinung vollkommen blau, so wird der

23 Michail Matjušin: „Opyt chudožnika novoj mery“, in: Chardžiev (Hg.): *K istorii russkogo avangarda* (Anm. 4), S. 169, (der Artikel stammt aus den 1920er Jahren).

24 Zu einer generellen Einführung in die Synästhesie vgl. z.B. Cretien van Campen: *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*, Cambridge, Mass. 2007.

25 „Opera futuristov“ (Anm. 3), S. 5.

Rand dunkel und unfärbig. Es währet lange, bis der unfärbige Rand völlig das Blaue vertreibt und der ganze Raum unfärbig wird. Das Bild nimmt sodann nach und nach ab, und zwar dergestalt, daß es zugleich schwächer und kleiner wird. Hier sehen wir abermals, wie sich die Netzhaut durch eine Sukzession von Schwingungen gegen den gewaltsamen äußern Eindruck nach und nach wieder herstellt.“²⁶

Diese ‚Nachvisionen‘ oder ‚Nachbilder‘, wie sie heute eher genannt werden, haben eine lichtaussendende flüchtige Qualität, die leicht als störender Nebeneffekt oder ‚Lärm‘ abgetan wird. Für Matjušin hingegen war es genau dieser ‚verblässende‘ Prozess von Licht und Farbe, der ihn interessierte, wobei er unter den Nachbildern ein erstes, zweites, drittes etc. unterschied.²⁷ Er war überzeugt, dass diese Nachbilder der Entsprechungen in der Musik hätten:

„In gewisser Weise analog zu Obertönen von Klängen (wenn auf den ersten musikalischen Ton eine Quinte folgt, wäre die Analogie in einer Farbvision eine Komplementärfarbe, zum Beispiel grün-blau zu rot, oder gelb zu bläulich. Die folgenden Obertöne wären E nach einem C, G und H, As (Terz oder Septime). Das zweite Komplement zu rot ist gelb-orange, gefolgt von violett (das dritte Komplement).“²⁸

Obleich wir, laut Matjušin, gewöhnlicherweise nicht bemerken, dass Farben „immer mit ihrem Kontrast verknüpft oder von ihm umgeben sind, und nicht von einem, sondern von zwei, drei oder mehr“.²⁹

Innerhalb konventioneller Klassifikationen der Klänge von Farben und Tönen wollte Matjušin zu den Zwischenwerten gelangen, und er war davon überzeugt, dass sie allein deshalb unbemerkt blieben, weil „wir für gewöhnlich der Tatsache keine Aufmerksamkeit schenken, dass Klänge aus der Resonanz auf verschiedene Tonhöhen bestehen“.³⁰ Wenn er den vollen Stimmen von Elena Guro und ihrer Schwester Ekaterina lauschte, sagte er, er brauche einen „doppelten Chromatismus“ für deren Notation. 1910 begann er mit der Notation von Vierteltönen.³¹ Übungen mit dem Ziel, den Sinnesapparat jenseits angeborener physiologischer Begrenzungen zu erweitern, sollten den Weg zu größerer Sensitivität eröffnen. „Mit einigem Geschick“, behauptete Matjušin, „ist es möglich, bis zu acht komplementäre Töne zu hören,

26 Johann Wolfgang Goethe: *Zur Farbenlehre* (1810), § 39 und § 40. Der wissenschaftliche Wert sowie sein Streit mit Newtons Überlegungen zum Lichtstrahl ist mehrmals in Frage gestellt worden, siehe zum Beispiel Wolfgang Buchheim: *Der Farbenlehrestreit Goethes mit Newton in wissenschaftsgeschichtlicher Sicht*, Berlin 1991; Felix Höpfner: *Wissenschaft wider die Zeit. Goethes Farbenlehre aus rezeptionsgeschichtlicher Sicht*, Heidelberg 1989. Was Goethe als der eidetisch und wortkünstlerisch Begabte konnte, war, Farbenphänomene in präzise Wörter zu verwandeln.

27 Soweit es die Klänge der Wörter betraf, würde sich der Souffleur darum bemühen, dass „die Reden und Gesänge glatt gehen und sich nicht vereinzelt schleppen“, vgl. *Sieg über die Sonne*, 1913, Prolog, S. 2.

28 Michail V. Matjušin: „Rabota v GINChUKe“, in: ders.: *Tvorčeskij put' chudožnika*“, unpubliziertes Manuskript, 1933–34, Privatarchiv.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Matjušin: „Russkie kubo-futuristy“ (Anm. 4), S. 155, S. 139.

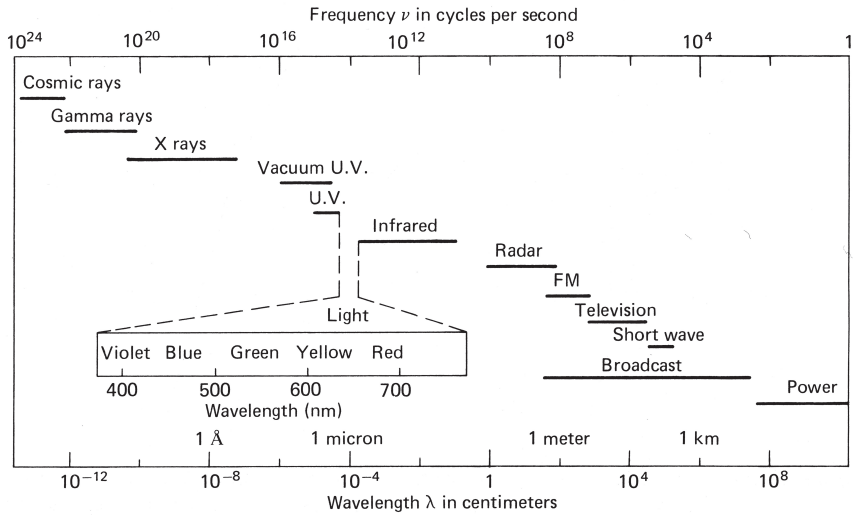


Abb. 2 Das visuelle Spektrum ist ein schmales Band im totalen Spektrum der elektromagnetischen Energie (so wie hier sichtbar)

und für Farben gilt dasselbe“, obwohl sie „nur sichtbar werden“, wenn man sich die Zeit nimmt, „das eigene Auge zu schulen“. ³²

Elektrizität war die Brücke, von der Matjušin meinte, sie diene der Verbindung von Gehirn und Universum mit dem Menschen als Zentrum eines tönenden Kosmos, verwoben mit pulsierenden Strahlen und Wellen. ³³ Im totalen Spektrum der elektromagnetischen Strahlung, die Energie durch den Raum transportiert (einschließlich Oszillationen von unterschiedlicher Frequenz: Röntgenstrahlen, Ultraviolett, Infrarotlicht sowie Rundfunk- und Fernsehübertragungswellen), sind die sichtbaren Farben lediglich ein dünnes Band. Abhängig von Frequenz und Länge werden die Wellen als Töne, Farben oder Wärme empfangen (Abb. 2). ³⁴ Während der ersten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts änderte sich die Rolle der Elektrizität so sehr, dass, wie der Wissenschaftshistoriker Cornelius Borck argumentiert, dies der Indikator für einen „kulturellen Wandel“ sei. Elektrizität war nicht länger nur eine künstliche Quelle für Kraft und Licht, sondern wurde zu einem „Medium

³² Matjušin: „Rabota v GINChUKe“ (Anm. 28).

³³ Viele von Matjušins Themen decken sich mit denen von Kandinskij, aber die Ergebnisse beider unterscheiden sich grundlegend; dazu Tillberg: *Coloured Universe* (Anm. 11), S. 120f. u. 202–204; sowie dies.: *Cvetnaja vseennaja* (Anm. 11), S. 145 u. 261–265. Zu Kandinskij und Farbe, siehe Sixten Ringbom: *The Sounding Cosmos*, Åbo 1970, S. 57–108.

³⁴ Peter K. Kaiser/Robert M. Boynton: *Human Color Vision*, Optical Society of America 1996; Wolf Singer: *Der Beobachter im Gehirn*, Frankfurt a.M. 2002, S. 172.

für psychische Prozesse“.³⁵ In der Ukraine leitete Vladimir Pravdič-Neminskij die Forschungen zur elektrischen Hirntätigkeit, die als ‚Elektrocerebrogramm‘ visualisiert wurde, und sein Landsmann Zachar Bišsky entwickelte die Methode der ‚Diagnoskopie‘, die eine kleine Vorrichtung zu elektrischen Stimuli nutzte, eine unter Laien (für das Gedankenlesen) äußerst populäre Vorläuferin des ‚Elektroenzephalogramms‘ (EEG). Im *Berliner Börsenkurier* schloss der Artikel „Rundfunk-Illumination der Seele“ damit, dass „Röntgen die konkreten Größen aus dem Inneren des Körpers verbildlichte, Bišsky die abstrakten“.³⁶ Schließlich gab es in Russland die elektrischen Farb- und Klangkonzerte von Grigorij Gidoni und Lev Termen (Leon Theremin). Matjušin verwies hingegen auf „eines von Bergsons Büchern“, in dem dieser konstatierte, „der Einfluss des sich ausdehnenden Raums und die Ebene des Nervensystems befinden sich in einer Wechselbeziehung“.³⁷ Nur, welches Ziel verfolgte Matjušin damit, die Fähigkeit zu erlangen, diese Wellen, die sich in unterschiedlicher Geschwindigkeit jenseits bereits gegebener Farben und Klänge bewegen, wahrzunehmen?

Die notwendigen Voraussetzungen waren laut Matjušin bereits vorhanden, wie er in seinen autobiografischen Anmerkungen zu seiner „Werkstatt für räumliche Kultur“³⁸ vertrat: „*wir sind selbst vibrierende Instrumente*, von der Natur selbst gestimmt auf ein Maß an Wahrnehmung, das den sichtbaren Formen entspricht. Unser Organismus *vibriert* ständig [...] *durch unser Nervensystem*, und mit neuen Empfindungen *werden* ständig kompliziertere *Bilder übermittelt*“ (Hvh. M.T.). Obwohl sie in Matjušins Schriften weder explizit angesprochen werden noch als Argument auftauchen, bin ich der Auffassung, dass in Matjušins elektrisch geladenem Universum die Nachbilder innerhalb der möglichen Reichweite sichtbare Spuren des lichtaussendenden Äthers darstellten. Die Nervensynapsen des Auges sollten über Vibrationen mit kosmischen Strahlen verbunden sein. Mit ihrer Leuchtkraft schienen die Nachbilder Licht mit wahrgenommener Farbe zu verbinden, Wellen mit Partikeln. Diese Partikel und Vibrationen ließen sich anschließend auf der Leinwand materialisieren.

In der letzten Ausstellung der Union der Jugend in St. Petersburg 1913–14 zeigte Matjušin seine Gemälde *Roter Klang* und *Klang der Absolution*,³⁹ die zu seinen ersten Versuchen gehörten, den Klang von Musik auf die Leinwand zu bannen. In seiner *Malerisch-musikalischen Konstruktion* (1918) scheint er die Auflösung der Grenze zwischen seinen eigenen Empfindungen und denen des Universums mit Hilfe farbiger Punkte in wellenartiger, wirbelnder Bewegung abzubilden (Abb. 3, 4). Sein

35 Siehe Cornelius Borck: „Electricity as a Medium of Psychic Life. Electrotechnological Adventures into Psychodiagnosis in Weimar Germany“, in: *Science in Context*, 14 (2001) 4, S. 565–590.

36 *Berliner Börsenkurier*, 5. Mai 1926, zit. nach ebd., S. 566.

37 M.V. Matjušin: „Novyj prostranstvennyj realizm. Chudožnik v opyte četvertjoj mery“, unpubliziertes Manuskript, 1916–1920, Privatarchiv.

38 Matjušin: „Masterskaja prostranstvennogo realizma v reorganizovannoj Akademii Chudožestv“, in: ders.: *Tvorčeskij put' chudožnika* (Anm. 28), 1933–34.

39 *Krasnyj zvon* und *Proščennyj zvon*, beide 1913. *Sojuz molodeži. Katalog vystavki kartin*, Sankt-Petersburg 1913–14. Zu den Umständen der Ausstellung vgl. Donald E. Gordon: *Modern Art Exhibitions 1900–1916*, Munich 1974, S. 767–769.

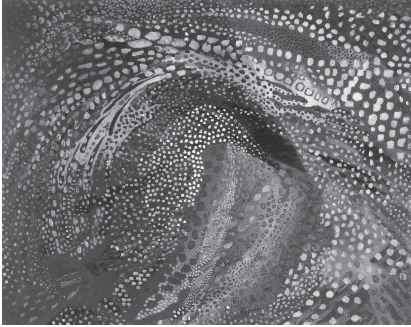


Abb. 3 Michail Matjušin: *Malerisch-musikalische Konstruktion*, 1918

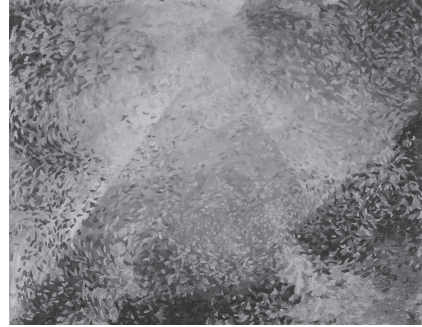


Abb. 4 Michail Matjušin: *Malerisch-musikalische Konstruktion*, 1918

Klang-Geräusch, eine Serie von Kohlezeichnungen aus dem Jahr 1921, kann als Experiment gedeutet werden, Töne zu visualisieren, die keiner festen Tonleiter angehörten, sondern einem breiteren Spektrum von Klängen, von Vogelgesang oder Pfiffen von Fabrikschornsteinen bis hin zum Heulen des Windes.⁴⁰ Doch dann heißt es auch: Farbe auf Leinwand kann nie mehr sein als der nutzlose Versuch, das Fantastische darzustellen.

Die „wahre Geburt“ eines Bildes, so Matjušin, könne sich nur „im Kopf des Betrachters“ vollziehen.⁴¹ Gewiss, eine Menge von Aktivitäten liefen auch in den aufgewühlten Sinnesprozessen des parfümierten Publikums ab. „Nehmt die Sonne weg“, schrien die Leute – nach der Erfahrung dieses physischen Angriffs von der Bühne auf ihre Privatzone, bei dem ihre Körper bedrängt wurden von unwillkommenen chemischen Prozessen oder einer „Ionisierung“, einer „Ausfällung in den Kapillargefäßen“ von „farb- und lichtempfindlichen Substanzen“, deren „Zerlegung auf der Retina“ Nachbilder produzierte, wie es Matjušins Gewährsmann, der russische Biophysiker Pëtr Lazarev, so treffend ausdrückte.⁴² Diese materialistische Erklärung dessen, woraus die flüchtige, verschwimmende Erfahrung von Nachbildern besteht, genügte dem Monisten Matjušin, der glaubte, das ganze Universum bestehe aus Stoff, aus Partikeln, die sich in unterschiedlicher Geschwindigkeit bewegten; und sie wurde bestätigt von Chlebnikovs lautstarker Erklärung im Libretto: mit „den Zuhörern in ihrer Gewalt“ „fliegen [die Klänge] zu dir“ und „die

40 *Zvukošum*, 1921, Kohle auf Papier, 22,4 x 36,0 cm, Museum Ludwig Köln, in: *The Isms of Art in Russia 1907–30*, Ausst.-Kat., Köln 1977. Matjušin beschreibt sie in „Russkie kubo-futuristy“ (Anm. 4), S. 155.

41 Matjušin: „Masterskaja prostranstvennogo realizma“ (Anm. 38).

42 Pëtr Petrovič Lazarev: *Ionnaja teorija возбуđenija*, Moskva – Leningrad 1923, S. 71ff., worauf Bezug genommen wird in Michail Matjušin: *Zakonomernost' izmenjaemosti cvetovych sočetaņij*. *Spravočnik po cvetu*, Moskva – Leningrad 1932, S. 15–19. Faksimile in Tillberg: *Coloured Universe* (Anm. 11), S. 311–342; dies.: *Cvetnaja vseleņnaja* (Anm. 11), S. 415–446. Zur englischen Übersetzung als *The Laws Governing the Variability of Colour Combinations. Colour Manual*, vgl. Tillberg: *Coloured Universe* (Anm. 11), S. 359–363.

Samen des Budeslavl‘-Theaters werden ins Leben fliegen“ (*Sieg über die Sonne*, Prolog, S. 2).

Wolf Singer, der Direktor des Max-Planck-Instituts für Hirnforschung in Frankfurt am Main, beschreibt in seiner neueren Forschung die Schwierigkeiten, geistige Phänomene mit stofflichen Prozessen im Hirn zu verbinden. Den Versuch, die Grenzen zwischen neuronalen und psychischen Prozessen zu überbrücken, vergleicht Singer mit dem Öffnen „einer Bresche in einem Damm“, wodurch „die hermetischste aller Grenzen durchlässig“ wird.⁴³ Der Künstler-Wissenschaftler Matjušin versuchte in der Kombination verschiedener Traktate von Wissenschaftlern, Mystikern und Künstlern, ergänzt um eigenhändige Experimente und Beobachtungen, die Verbindung der Psyche mit ihrer Umgebung nachzuweisen und zu beschreiben. Matjušins Sicht einer neuen räumlichen Umgebung war eine Welt der ‚Echos‘ und ‚Schatten‘, von flüchtigen Farben und widerhallenden Obertönen, die höchstens der feinstgestimmte Geist erfassen könne. In seiner Autobiografie verweist er darauf, dass er sich, als im *Sieg über die Sonne* der Fette im „Zehnten Land“ mit seinem „unermesslichen Raum“ ankam, ein neues Land voll neuer Möglichkeiten vorstellte: „Es schien mir, als könne ich verschiedene Stufen von Stoff mit rhythmischen Echos in die Unendlichkeit sehen und hören.“⁴⁴ Im zweiten Bild von *Sieg über die Sonne* versuchten die Leute, sich in „dem neuen Land“ an die Bedingungen des „unermesslichen Raums“ anzupassen.

Um das Publikum an diesen fremden Ort mitzunehmen, musste ein starkes Zeichen ein außerordentliches Geschehen andeuten: Statt damit, den Vorhang nur aufzuziehen, begann die Oper damit, dass er „zerrissen“ wurde, um die Bühne zu zeigen. Und zwar nicht von irgendwem, sondern von „Kraftmenschen der Zukunft“ mit keinem geringeren Ziel als der „Eroberung des Universums.“⁴⁵ In Matjušins Welt hatten ‚Vorhang‘ und ‚Schleier‘ zusätzliche Konnotationen. Einer Person mit verfeinerten Sinnen, sagte er, werde „der Himmel nicht als bemalter Vorhang erscheinen.“⁴⁶ Er verwies auf Cézanne, der durch seine Maltechnik der erste war, „der eine Bresche in diese hellblaue Hülle schlug“, jenseits des „Schleier der *Maja*“⁴⁷ der gemäß hinduistischer Philosophie synonym sei mit der täuschenden, schalen Wirklichkeit, in der wir leben. Cézanne nahm leichte Verschiebungen von den gemalten Konturen durch stereoskope visuelle Techniken vor, die Bäumen, Bergen und Früchten eine „wahrere“ Gestalt gaben, so Matjušin. Von geometrischen Kreisen, Kegeln und Vierecken nahm man an, sie „enthüllten“ den Eingang zu einem „tieferen Realismus.“⁴⁸

Das *Sehvermögen* diene als Führer zu diesem „Land neuer Möglichkeiten“, auch „vierte Dimension“ genannt, behauptete Matjušin in mehreren Artikeln.⁴⁹ Ins

43 Singer: *Der Beobachter* (Anm. 34), S. 178.

44 Matjušin: „Russkie kubo-futuristy“ (Anm. 4), S. 151.

45 *Sieg über die Sonne*, 1. Akt, 1. Bild.

46 Matjušin: „Opyt chudožnika novoj mery“ (Anm. 23), S. 186.

47 Ebd., S. 172f.

48 Über „tieferen Realismus“ siehe Matjušin: „O knige Metzange-Gleza (Anm. 22), S. 27.

49 Vgl. Elena Guro/Michail Matjušin: „Čuvstvo četvertogo izmerenija“, 1912–1913, Manuskript-Abteilung des Institut für Russische Literatur, Puškinhaus (RO IRLI SPb, Archivfundus 656), ver-

Russische übersetzt, gehörte der Bestseller des Mathematikers und Mystikers Charles Howard Hinton, *A New Era of Thought* (1888/1900), zu seiner Bettlektüre.⁵⁰ Aus Hintons Sicht bestand der Raum der vierten Dimension aus Äther, der „weder flüssig noch fest noch beides“ sei; eine „dreidimensionale Oberfläche“,⁵¹ die der Bewohner der „planen Welt“ nicht zu sehen imstande sei, obwohl sie nicht weiter als die „Dicke eines Atoms“⁵² entfernt sei. Deshalb seien, darauf beharrte Hinton, „die Gesetze des Universums [...] die Oberflächenspannungen eines höheren Universums.“⁵³ Auf der anderen Seite dieser membranartigen Grenze wirkten andere physische Gesetze als in der uns bekannten Welt. Dort erschiene das Gewöhnliche auf neue Weise. Alltagsgegenstände wie Stühle, Tische oder andere Möbel ließen sich nicht wiedererkennen, wohingegen Erscheinungen wie Rotation, Spannung und Elastizität „vertraut sind“. Ein Rad würde in der vierten Dimension seine räumliche Umgebung und ihre Bewegung einschließen, sei aber „nicht erklärbar als irgendeine Form von Bewegung, wie wir sie kennen.“⁵⁴

In meiner Deutung von Matjušins Weltsicht würde der Meister des ‚erweiterten Sehens‘ dazu befähigt, diese alternative Realität wahrzunehmen, die sich in der Kunst als ‚räumlicher Realismus‘ verkörpert. Matjušin versteht den ‚räumlichen Realismus‘ als Entwicklung und Kombination von Impressionismus (die Übersetzung des Lichtspektrums in Leinwand), Kubismus (als Kompositionstechnik zur Abbildung von Räumlichkeit auf einer flachen Oberfläche), Futurismus (zur Darstellung von Bewegung) mit Netzhauteffekten, die an Techniken aus Fotografie und Film denken lassen. Für Matjušin war das alles eingehüllt in Klang. Zusätzlich würden diejenigen, die das ‚erweiterte Sehens‘ trainierten, beeinflusst von Pantheismus und östlichen Philosophien, Yoga, Meditation und eigens von der Gruppe der Organischen Kultur entworfenen Übungen, zu übernatürlichen Erfahrungen geführt. Ich würde behaupten, dass es die farbigen Nachbilder waren, die am ‚Eingang‘ zu diesem ungewöhnlichen Ort standen.

Die Nachbilder waren die beobachtbaren ‚elektrischen Ströme‘, welche die Retina mit der Ionosphäre verknüpften, der elektrisch geladenen Schicht der Atmosphäre, als letzter Erdhülle, ehe sich zur Sonne hin ein leerer Raum auftat. Durch Steuerung des ‚erweiterten Sehens‘ wäre es auf diese Weise möglich, die Nachbilder mit der Willenskraft zu ‚erfassen‘ – die flüchtige Spur, die ‚Haut‘ sonst nicht sichtbarer Welten. Nachdem die ‚vierte Dimension‘ einmal entdeckt war, konnte sie als

öffentlich in: *Organika. Novaja mera vosprijatija prirody chudožnikami russkogo avangarda 20 veka*, Ausst.-Kat., Sankt-Peterburg 2001, S. 33 und Matjušin: „Opyt chudožnika novej mery“ (Anm. 23), S. 186f. Zur ‚vierten Dimension‘ und der russischen Kultur vgl. Linda D. Henderson: *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art*, Princeton 1983, sowie Tillberg: *Coloured Universe* (Anm. 11), S. 169–233, und Tillberg: *Cvetnaja vseleennaja* (Anm. 11), S. 213–304.

50 Charles Howard Hinton: *Vospitanie voobraženija i četvertoe izmerenie, Četvertoe izmerenie i era novej mysli*, beide Petrograd 1915.

51 Charles Howard Hinton: *A New Era of Thought*, London 1900, S. 60.

52 Ebd., S. 57.

53 Ebd., S. 52.

54 Charles Howard Hinton: *The Fourth Dimension*, London 1906, S. 79.

Abb. 5 Boris Ender:
*Bewegung von organischer
 Form*, 1919



Kubo-Futurismus oder ‚räumlicher Realismus‘ in materielle Form übersetzt und einem Publikum präsentiert werden.

Es war ebenfalls schwierig, den Betrachtern begrifflich zu machen, dass diese Kunstwerke aus sich selbst genügenden perzeptiven Ganzheiten zusammengesetzt waren, die sich unerwartet in jede Richtung bewegen konnten; ein erweitertes und sich erweiterndes visuelles Feld, das reflektierende Farben in unterschiedlichen räumlichen Verkörperungen umfasste. Matjušins Problem war es, wie sich diese geistigen Prozesse sichtbar machen und in Form von Kunst materialisieren ließen. Daher mussten die Zuschauer in einen Zustand versetzt werden, in dem sie keine andere Wahl hatten, als sich auf dieses gezeigte „Zehnte Land“ einzulassen, und zwar „befreit von der Schwere universeller Schwerkraft“ (*Sieg über die Sonne*, 2. Akt, 5. Bild), vermittelt des Scheinwerferlichts. Und indem man sich gehen ließ, erfuhr man die Dynamik überbordender (Ein-)Sichten. Die Neue Welt.

Retina, Fotografie, Film

Für Matjušin wurde der Kopf zum perfekten Laboratorium für Experimente, die einiges Wissen darüber voraussetzten, wie die physische Welt Teil unserer Wahrnehmung wird. Wie funktioniert das menschliche Sehvermögen? Welche Prozesse sind beteiligt an der Registrierung von Sinneseindrücken, bei denen wir ein Bild in Farbe, Tiefe und Bewegung sehen, und die uns die für unser Überleben nötigen Informationen liefern, wie wir umgehend auf unsere Umgebung zu reagieren haben? Trotz fortgeschrittener Technologie ist es der heutigen Neurowissenschaft lediglich gelungen, einen sehr kleinen Teil dieser komplexen Fragen zu

dechiffrieren.⁵⁵ Die Herausforderung liegt im Auseinanderklaffen von Erfahrung und Wiedergabe. In einer Analogie zur ‚Zeit‘ hat diese, da sie nicht erfahren wird, „ebenso sehr Realität für ein Lebewesen wie für ein Stundenglas“, um mit Bergson zu sprechen.⁵⁶ Unabhängig von den Schwierigkeiten, in einer solchen Größenordnung zu denken, gab Matjušin nicht auf. Strengen finanziellen Beschränkungen unterworfen, in Ermangelung jeder Form von Technologie, nahm sich solch ein Projekt vor beinahe hundert Jahren noch weit ehrgeiziger aus. An Stelle der begehrten Zeiss-Instrumente, die er sich nicht leisten konnte, benutzte er die fein ausdifferenzierten Instrumente des menschlichen Wahrnehmungsapparats.

Die Nachbilder machten das ‚Unsichtbare‘ sichtbar. Wie oben beschrieben, stellten sie für Matjušin die Funktion dar, so meine These, den gesamten Prozess der Transformation von physischer Materie zu geistigem Bild überblicken zu können. Ein Nachbild ist bekanntlich das Bild, das auf der Netzhaut zurückbleibt, nachdem die auslösende Quelle des Originalbildes nicht länger vorhanden ist. Es erscheint nach wenigen Momenten ‚desinteressierten Sehens‘ als ein verwirrendes Flimmern auf den Konturen kontrastierender Felder (simultaner Kontrast), und es bleibt bei offenen wie geschlossenen Augen (sukzessiver Kontrast) weiterhin sichtbar.⁵⁷ Nachbilder ließen die Erfahrung des Prozesses der ‚Inversion‘ vom Äußeren zum Inneren als ein flüchtiges, blendendes Feuerwerk erscheinen, das schließlich in unterschiedliche Formen von Kunstwerken verwandelt werden konnte. Auf diese Weise, so meine These, machten Nachbilder die Naht zwischen den ‚verschiedenen Realitäten‘ sichtbar, die *Sieg über die Sonne* zeigen wollte. Matjušins spätere Laborarbeiten deuteten Kontraste in verschiedener Form an: gerade und gebogene Linien, Primär- und Komplementärfarben und primäres und komplementäres taktiles Material. Auf der Suche nach Verbindungen und Korrelationen „innerhalb der Klänge“ war Dissonanz die Klanganalogie, die Matjušin zusätzlich zu den Zwischenschritten der Oktave nützlich erschien. Wie er in seinen späteren Laborberichten festhielt, studierte er das „taktile Timbre“, das zur Oberfläche der Gegenstände gehörte und das „Klangtimbre von Obertönen“, in dem verschiedene Aspekte in „ihrem wechselseitigen Einfluss kontrastierender Töne“ „einer neuen konsonanten und dissonanten Harmonie sowie einer vollständigen Einschließung von Klang und Berührung“ betrachtet wurden.⁵⁸

Für Maler ist die Praxis, Wissen über Visuelles in gemalte Oberflächen zu verwandeln, nichts Neues. Transitorisch in der Art von Nachbildern, materialisiert in Pigmenten, haben Maler Jahrhunderte hindurch kontrastierende Komplementärfarben benutzt, um die dynamischen Wirkungen ihrer Kompositionen zu verstär-

55 Siehe dazu Alex Byrne/David R. Hilbert (Hg.): *Readings on Color, Vol. 1: The Philosophy of Color*, Cambridge, Mass. 1997; Barry Maund: *Colours. Their nature and representation*, Cambridge 1995; C.L. Hardin: *Color for Philosophers*, Indianapolis – Cambridge 1988, S. 59–112.

56 Henri Bergson: *L'Evolution créatrice* (1907), zit. nach: *Creative Evolution*, New York 1911, S. 261. Zu einem fiktiven Dialog zwischen Bergson und Matjušin siehe Tillberg: *Coloured Universe* (Anm. 11), S. 214–217 und Til'berg: *Cvetnaja vseleennaja* (Anm. 11), S. 279–283.

57 Über Nachbilder vgl. auch Matjušin: *Zakonomernost' izmenjaemosti* (Anm. 42), S. 15–19.

58 Zitate aus dem Zentralarchiv für Literatur und Kunst, St. Petersburg (TsGALI SPb, Archivfundus 244, Inventar 1, Depoteinheit 21, Blatt 45).

ken. Matthias Grünewalds türkis-grüne Kontur um den orange-gelben Heiligenschein der Christusgestalt veränderte den gesamten *Isenheimer Altar* (ca. 1506–1515), und Sonia Delaunays ‚Simultaneismus‘ gab 1937 auf der Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne in Paris gewaltigen Wänden den Anschein, sie würden sich auftürmen. Wenn aber die Quelle des Nachbilds das starke Licht eines Scheinwerfers oder ein Sonnenstrahl ist, wirken die in den Augen zurückgelassenen Spuren intensiver und brauchen länger, um abzuklingen, als wenn der Ursprung eine noch so helle bemalte Wand oder ein ebensolches Gemälde ist. „Wie“, fragte Kručėnych 1960 in einem Vortrag über *Sieg über die Sonne*. „die Sonne einfangen, das heißt ihre Strahlen uns näher bringen?“⁵⁹ Die von mir vorgeschlagene Antwort ist: als Experiment zum neuen räumlichen Verstehen, dem das Publikum innerhalb des Stückes ausgesetzt ist, als eine Erfahrung *aus dem Inneren des eigenen Körpers*.

Die Anwendung der Psychophysik lässt in der Tat fakultative Interpretationen zu, wenn wir davon ausgehen, dass *Sieg über die Sonne* von einer veränderten Wahrnehmung handelt, was die Autoren wieder und wieder betonen. So hob Ol’ga Rozanova, die das Plakat zu *Sieg über die Sonne* kreierte, in ihrem wichtigen Text von 1913 hervor: „Die Grundlage der neuen Schöpfung und der Grund, weshalb sie missverstanden wird“, sei die erste und entscheidende Forderung, „einen anderen Standpunkt einzunehmen.“ Erst dann wäre es möglich, „die vorgegebenen Bilder der Natur zu zerlegen“, eine notwendige Voraussetzung für die Fähigkeit, „umgewandelte Bilder zu erzeugen.“⁶⁰ Hugo Münsterberg, Forscher auf dem Gebiet der experimentellen Psychologie, konstatierte analog dazu: „was laut und leuchtend und ungewöhnlich ist, erregt unsere unfreiwillige Aufmerksamkeit. Wir müssen unseren Kopf einem Ort zuwenden, wo eine Explosion passiert, wir müssen die aufblitzenden, grellen elektrischen Zeichen lesen.“⁶¹ In diesem Artikel habe ich meine Aufmerksamkeit auf die Wirkungen des Scheinwerfers gerichtet und sie als Ausgangspunkt für meine These benutzt: Ohne grundlegende Kenntnis darüber, wie die Physiologie des Sehens und Hörens funktioniert, bleibt das Verständnis des *Sieges über die Sonne* oberflächlich.

Über den Scheinwerfer als ‚Verwandler‘ wurde die Netzhaut des Betrachters zu einem Bildschirm mit halluzinatorischen Farben, die wie ein abstrakter Film durch die visuellen Prozesse rasen. Oder mit den Worten des Physiologen Willy Kühne: „die Netzhaut verhält sich nicht nur wie eine fotografische Platte, sondern wie eine ganze fotografische Werkstatt, worin der Arbeiter durch Auftragen neuen lichtempfindlichen Materials die Platte immer wieder vorbereitet und zugleich das alte Bild verwischt.“⁶² Der Astronom Jules Janssen hatte die fotografische Platte

59 Aleksej Kručėnych: „Ob opere ‚Pobeda nad solncem‘“, Entwurf für einen Vortrag, 1960, Privatarchiv.

60 Ol’ga Rozanova: „Osnovy novogo tvorčestva i pričiny ego neponimanija“, in: *Sojuz molodėži*, Sankt-Peterburg März 1913, S. 14–22.

61 Hugo Münsterberg: *The Photoplay. A Psychological Study*, New York – London 1916, S. 75, hier Üb. Klaus-Jürgen Liedke.

62 Willy Kühne: „Zur Photochemie der Netzhaut“, in: *Verhandlungen des naturhistorisch-medizinischen Vereins zu Heidelberg*, N.F. (1877) 1, S. 492, zit. nach Franziska Brons: „Das Versprechen der

schon 1877 als „wahre Retina des Wissenschaftlers“ bezeichnet.⁶³ Ein großes Problem war die Farbwiedergabe. Wenn es aber darum ging, das Sonnenspektrum darzustellen, war das Wichtigste die Fähigkeit, die Details ‚live‘ zu erfassen, statt sie zu fotografieren. Als die Spektroskopisten des 19. Jahrhunderts versuchten, die flüchtigen Farben für Reproduktion und Verbreitung von Informationen in einer permanenten Form zu fixieren, erschienen die Farbspektren fotografischer Karten jedoch in Schwarz-Weiß.⁶⁴ Als Teil unserer Nervenprozesse, die erfahren werden müssen, lassen sich Nachbilder selbstverständlich nicht fotografieren – weder in Farbe noch in Schwarz-Weiß. Sie brauchen weiterhin einen äußerst entspannt konzentrierten Betrachter (der sie vielleicht in Farbzeichnungen notiert).

Es scheint, als sei Matjušins Traum eines perfekten Mediums sein Super-Auge mit optimierten Fertigkeiten „vom einen Winkel zum andern“⁶⁵ gewesen, ein Instrument, das die Funktionen einer Mikro- und planetarischen Kamera mit dem Gedächtnis und der Reproduzierbarkeit der fotografischen Platte und der Empfindsamkeit des menschlichen Auges verband – erweitert um die scharfe Tagessicht eines Falken und die Nachtsicht einer Eule, mit dem sichtbaren Winkel eines kompletten 360° Radius: ein Auge, in das „die sichtbare Welt vom einen Winkel zum anderen einfällt“, wie in „Erfahrungen des Künstlers von einer neuen Dimension“⁶⁶ festgehalten. Im „Neuen Land“ wird die „vernichtete Sonne“ ersetzt durch ein „farbiges, Farbe erzeugendes Auge“ („pestryj glaz“, *Sieg über die Sonne*, 2. Akt, 5. Bild). Der Chor singt: „Wir sind frei, / Zerschlagen ist die Sonne“,⁶⁷ so wie in Isaac Newtons berühmtem Experiment ein Lichtstrahl der Sonne durch das Prisma in ein Farbenspektrum zersplitterte (Abb. 6).⁶⁸

Ließe sich, nachdem Robert Kochs Erfindung der Mikrofotografie es ermöglicht hat, Bakterien zu studieren, womöglich auch der Weg, auf dem die Nervensynapsen in Matjušins synästhetischen Beobachtungen zu einer Synthese verschmolzen, auf irgendeine Weise reproduzieren? Mit der abstrakten Kunst kam das Thema auf, ob der Maler eine ‚geistige‘ Welt (Kandinskij) oder das ‚Wesen‘ der physischen Welt (Mondrian) ‚abbilde‘. Mit der Fotografie, die durch Röntgenstrahlen das Körperinnere darstellte oder mikroskopische Bilder zeigte, geriet die Möglichkeit ins

Retina. Zur Mikrofotografie Robert Kochs“, in: *Instrumente des Sehens, Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Berlin 2 (2004) 2, S. 24.

63 Über Forschungen zu Netzhaut und Fotografie, vgl. weiter Brons: „Das Versprechen der Retina“ (Anm. 62), S. 23–26 und Christoph Hoffman: „Zwischen Netzhaut und Fotografie, 1860–1890“, in: *Fotogeschichte*, 21 (2001) 81, S. 21–38.

64 Zur visuellen Kultur der Spektroskopie vgl. Kelley Wilder: „Photography Absorbed“, in: *Bilder ohne Betrachter. Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Berlin 4 (2006) 2, S. 43–53.

65 In diesem Fall ist es die „Nachtsicht“, von der es heißt, sie fülle das Auge anatomisch aus „vo vsju širinu glaza ot kraja do kraja“, vgl. Matjušin: *Zakonomernost' izmenjaemosti* (Anm. 42), S. 12ff. Für die Möglichkeit, die Fähigkeiten des Auges zu erweitern, siehe ebd.: S. 12ff.

66 „[M]ir vidimyj vchodit' vo vsju ramu našego glaza do samogo predela celyj“, in: Matjušin: „Opyt chudožnika novoj mery“ (Anm. 23), S. 183.

67 Vgl. John Bowl/Mark Konecny/Evgeniia Petrova (Hg.): *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*, St. Petersburg 2002, S. 179.

68 Isaac Newton: *Opticks*, 1704.

Abb. 6 Isaac Newton, Experiment mit Lichtstrahlen, die durch ein Prisma geleitet wurden



Blickfeld der frühen abstrakten Künstler, ob sich eventuell auch Denkprozesse abbilden ließen.

Bestätigt von Bergsons kreisförmig fließender Erfahrung der Dauer (*durée*), in der die Vergangenheit nie aufhört zu sein, sondern in unseren Körpern zurückbleibt⁶⁹ und deren Anblick lediglich „einen Schnappschuss des Übergangs“ bietet,⁷⁰ war Matjušin bestrebt, sich von der automatischen, angeborenen Wahrnehmung zu lösen. Mit seiner bewusst wahrgenommenen Synästhesie, einer Verbindung von Sinnen, umgewandelt in ein ‚erweitertes Sehen‘, kamen alle Sinnes- und Wahrnehmungselemente miteinander ins Spiel. Er wollte die Fähigkeit erlangen, die Wahrnehmung willentlich zu verlangsamen oder zu beschleunigen. Auch der Formalist Viktor Šklovskij sah in Chlebnikov ein Beispiel für eine „Verlangsamung der Sprache“, für „eine Verfremdung der Wahrnehmung“, indem er „das Innere nach außen kehrt“;⁷¹ Wörter und Bilder, bis hin zum Crossover von Dichtung und Kunst: Die Autoren von *Sieg über die Sonne* waren an den tatsächlichen Tönen beim lauten Textvortrag und den daraus entstehenden Bildern interessiert.

Matjušins Interesse, die Aufmerksamkeit auf diese widerhallenden Obertöne und mitschwingenden Nachbilder zu lenken, ging Hand in Hand mit den neuen Technologien zur Aufzeichnung und Reproduktion von Klängen. Der Musikwissenschaftler von Hornbostel schlug dementsprechend vor, über den Phonographen das akustische Chaos der realen Zeit in Zeitlupe aufzuhalten und in ihrem Widerhall hörbar zu machen, und zwar ließe ein „Erlahmen“ der Rhythmen, „einzelne

69 Matjušin: „Novyj prostranstvennyj realizm“ (Anm. 37) .

70 Bergson: *Creative Evolution* (Anm. 56), S. 302.

71 Viktor Šklovskij: „Iskusstvo kak priëm“, in: *Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*, Petrograd 1917.

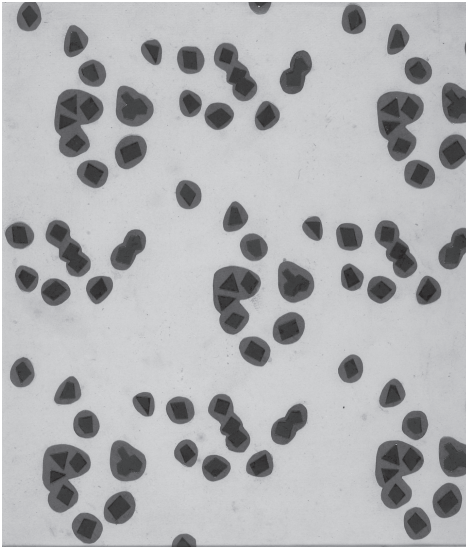


Abb. 7 Ksenija Ender:
Ohne Titel, ca. 1924–1926

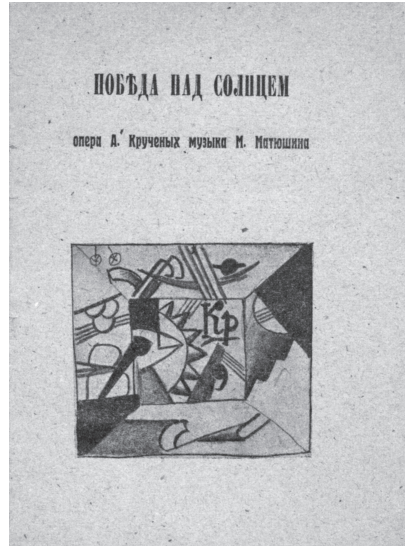
Takte, ja einzelne Töne allein erklingen.⁷² Mit dem Phonographen war es nun möglich, Informationsströme festzuhalten, eine Notwendigkeit, um, mit den Worten Friedrich Kittlers, „den Datenfluss des Alltags erst einmal still[zu]stellen, bevor er Bild oder Zeichen werden kann“.⁷³ Die Epistemologie des Sehens, wie sie von den experimentellen Psychologen der Wilhelm-Wundt-Schule in Leipzig erforscht wurde, war für die Künstler von Interesse, die den Erfindungen der neuen Technologien neugierig folgten. Hugo Münsterberg, ein Wundt-Student, ehe er einem Ruf von William James nach Harvard folgte, verknüpfte visuelle Aufmerksamkeit mit der Wahrnehmung des neuen Mediums Film. In seinen bahnbrechenden Analysen beschrieb Münsterberg, vor allem in seiner Studie von 1916, *The Photoplay. A Psychological Study*, das Wechselspiel von „freiwilliger“ und „unfreiwilliger Aufmerksamkeit“:⁷⁴ „the photoplay influences the mind of the spectator.“ Der „Photoartist“ habe die Möglichkeit, Illusionen durch Verknüpfungen zu erzeugen, indem er Spiegelungen von Knospe und Blüte einer Orchidee innerhalb einer Zeitspanne von wenigen Sekunden an Stelle von Wochen zeige. Die Filmkamera könne nach Belieben gestoppt und jedes Ereignis endlos vervielfältigt werden. Die „wesentliche Bedingung“ aber, die die Handlung verbindet und „die getrennten

72 Otto Abraham/Erich Moritz von Hornbostel: „Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft“, in: *Zeitschrift für Ethnologie*, 36 (1904), S. 229, zit. nach Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 11.

73 Vgl. Kittler, ebd., S. 10.

74 Münsterberg: *The Photoplay* (Anm. 61), S. 44.

Abb. 8 Kazimir Malevič:
Sieg über die Sonne



Phasen vereint“, unterstreicht Münsterberg, sei vielmehr die „innere mentale Aktivität [...] unseres mentalen Mechanismus“.⁷⁵

Mit dem Prospekt in Form einer anthropomorphen Allegorie, die explizit feststellt: „die Bühne ist ein Mund“ (*Sieg über die Sonne* 1913, Prolog, S. 2), wird der Reisende „durch alle Jahrhunderte reisen“ und ein „Königreich nahe der Pupille“⁷⁶ (*Sieg über die Sonne*, 1. Akt, 1. Bild) finden. Später gelangen wir zu einer vollkommen schwarzen Bühne (2. Akt, 3. Szene) – das suggestive Symbol einer Pupille, die für alle Eindrücke vollkommen offen ist. Schließlich klettert der Fette „nach oben [...] ins Gehirn dieses Hauses“ (2. Akt, 6. Bild) und lässt dabei an Freuds *Traumdeutung* denken. Malevičs berühmtes schwarz-weißes Titelbild des Librettos (Abb. 8) sowie seine schwarz-weißen Bühnenbilder erinnern dazu interessanterweise an Goethes Beobachtungstafeln aus seiner berühmten *Farbenlehre*, mit der gleichzeitig Farbkontraste hervorgerufen werden sollten (Abb. 9, 10). Dieser Anregung folgend, vertrat ein „farbiges, Farbe erzeugendes Auge“ (2. Akt, 5. Bild) die erweiterten Fähigkeiten, Bereiche neuer Möglichkeiten zu identifizieren.

Berücksichtigt man die Bedeutung, die den „Zuschauern“ und „Zuhörern“ in Chlebnikovs Prolog zukommt, einem Text, der ursprünglich nicht nur für *Sieg über die Sonne*, sondern als generelles Programm der Gruppe gedacht war, neben Matjušins – und Guros – Hauptanliegen, einer Synthese nicht nur aus Sinneseindrücken, sondern eben diese Wahrnehmungsprozesse noch zusätzlich durch unterschiedlichste Kunstformen sichtbar zu machen, scheint es plausibel, den Anspruch

⁷⁵ Ebd., S. 70.

⁷⁶ „Prizračnoe carstvo“ – ‚zračok‘ heißt auf Deutsch ‚Pupille‘; *Pobeda nad sol'ncem*, St. Peterburg 1913, S. 7.

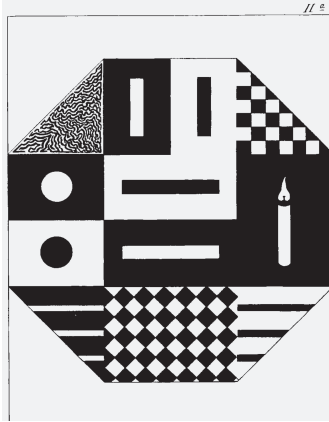


Abb. 9 Johann Wolfgang von Goethe, die Tafel IIA wurde zusammengestellt, um wahrnehmbare Farbeffekte herzustellen, die beim Blick durch ein Prisma entstehen

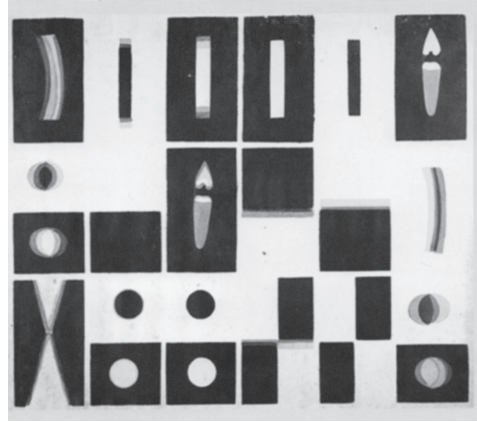
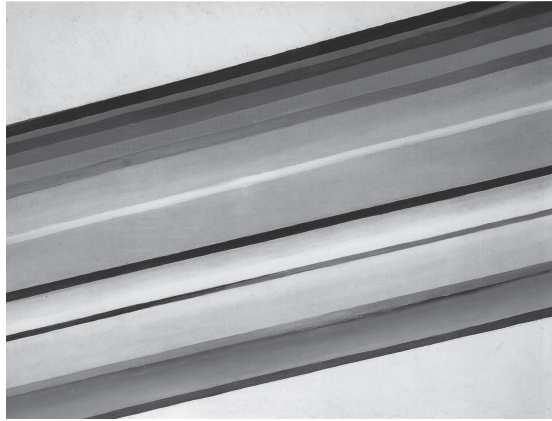


Abb. 10 Johann Wolfgang von Goethe, Farbtafel; die eigentlich farbige Abbildung zeigt die Ergebnisse nach einer Beobachtung durch ein Prisma; das ursprüngliche Bild war schwarz-weiß, die bei der Beobachtung entstandenen Farbeffekte wurden nachträglich in das Bild eingefügt, obwohl sie tatsächlich nur als mentale Bilder im visuellen Prozess existiert hatten

von Matjušins Musik zu *Sieg über die Sonne* auch auf das Sehen zu beziehen, wenngleich in einem *erweiterten* Sinne, dabei Sehen, Hören, Riechen und Tasten bewusst umfassend.

Was ich in diesem Artikel zu beschreiben versucht habe, ist, wie Matjušin mittels Nachbildern Elektrizitätswellen von der Außenwelt in das Innere bewusst seh- und zeigbar machte; dass sich also bei Passivität des Betrachters der Sinn kubofuturistischer Kunst spurlos verlieren würde und ohne Beachtung bliebe. Diese verschlungene Geschichte von Matjušins erweitertem Farbsehen, welche das Spektrum von der Erweiterung der Fähigkeiten der Augen dahin beinhaltet, den Verlauf des Sichtbaren, sehbar zu machen, reicht von den selbst-beobachteten elektrischen Strömen in Form von Nachbildern, die durch unsere visuellen Prozesse gleiten, bis zu den elektromagnetischen Wellen des Farbspektrums im Himmel. Die Epistemologie des Sehens war für Künstler interessant, die um neue Technologien zur Entwicklung ihrer Kunst bemüht waren. Aber während viele der experimentellen Psychologen und Physiologen Instrumente für ihre Untersuchungen verwendeten, strebte Matjušin an, die Geräusche und Bilder, die von den neuen Technologien visualisiert werden konnten, durch eine verfeinerte Version des menschlichen Sehapparats hervorzubringen. Seinem Trainingsprogramm für das ‚erweiterte Sehen‘ folgend, wollte Matjušin, dass seine Augen in der Lage waren, ‚alles‘ zu sehen: von der Geschwindigkeit kosmischen Lichts bis zur Leuchtkraft innerer Bilder. Die Nachbilder in den Augen des Luna-Park-Publikums, wo *Sieg*

Abb. 11 Michail Matjušin:
Bewegung im Raum,
 nicht später als 1921



über die Sonne aufgeführt wurde, resultierten aus Scheinwerfern inmitten des schwarz-weißen Bühnenbilds und bewirkten, dass die Erfahrungen des Prozesses der ‚Inversion‘ der starken Lampe auf der Bühne des *Siegs über die Sonne* ‚da drüben‘ als leuchtende, helle kleine Funken in den Augen wiederkehrten, als flüchtige, leuchtende Feuerwerke, deren Sehen sich – als ein weiterer Schritt – allmählich in andere Arten von Kunstwerken verwandeln ließe. Der Schlüssel zu Matjušins Ziel, das ‚Immaterielle‘ in Kunstwerken zu materialisieren und sichtbar zu machen, ist eine bewusste, auf den Prozess der Erfahrung gerichtete Aktivität. Und als ob das nicht schon schwierig genug wäre, war Matjušins Problem auch, die mentalen Prozesse sichtbar zu machen und sie anderen, in welcher Form auch immer, zu zeigen, was er auch – gegen den Willen des Publikums – getan hat.

Daher habe ich die Erfahrungen näher beleuchtet, die für „großohrige“ Zuschauer produziert wurden, und dafür plädiert, dass die Bewegung in eine neue Sphäre der Wahrnehmung den eigentlichen Gegenstand des visuell-auditiven Experiments des *Siegs über die Sonne* ausmacht.

Ins Deutsche übersetzt von Klaus-Jürgen Liedke.

Abbildungsverzeichnis

Lars Blunck, „Was ist die genaue Bedeutung Ihres Ausdrucks
,Optique de précision‘?“ Prolegomena zu Marcel Duchamps Präzisionsoptik

Abb. 1

Marcel Duchamp: *Tu m'*, 1918

(Öl und Bleistift auf Leinwand mit Flaschenbürste, drei Sicherheitsnadeln und einer Sechskantmutter, 69,8 x 313 cm, Yale University Art Gallery, New Haven, Bequest of Katherine S. Dreier)

Abb. 2

Leon Battista Alberti: *Opuscoli Morali*

(Venetia 1568, S. 313)

Abb. 3

Daniele Barbaro: *La pratica della prospettiva*

(Nachdruck der Ausgabe v. 1569, Venedig 1980, S. 11)

Abb. 4

Marcel Duchamp: *Rotative plaques verre (Optique de précision)*, 1920

(Elektromotor, bemalte Glasscheiben, Holz, Metall und Gummi, 166,3 x 120,6 x 184,1 cm, Yale University Art Gallery, New Haven)

Abb. 5

Marcel Duchamp: *Rotative plaques verre (Optique de précision)*, 1920

(Elektromotor, bemalte Glasscheiben, Holz, Metall und Gummi, 166,3 x 120,6 x 184,1 cm, Yale University Art Gallery, New Haven)

Abb. 6

Marcel Duchamp, unbezeichnete Notiz, ca. 1918

(Privatbesitz)

Abb. 7

Marcel Duchamp: *Morceaux choisis d'après Rodin*, 1968

(Radierung, 35 x 24 cm, Privatbesitz)

Abb. 8

Eugène Druet: *Le Baiser dans l'atelier*, ohne Jahresangabe

(Bromgelatineabzug, 39,3 x 20 cm, Musée Rodin, Paris)

Margareta Tillberg, Matjušins ‚erweitertes Sehen‘:
Klangechos auf der Netzhaut

Abb. 1

Elena Guro: *Portrait des Künstlers M.V. Matjušin*, 1903

(Öl auf Leinwand, Staatliches Historisches Museum St. Petersburg)

Abb. 2

Das visuelle Spektrum ist ein schmales Band im totalen Spektrum der elektromagnetischen Energie (so wie hier sichtbar)

(aus: Peter K. Kaiser/Robert M. Boynton: *Human Color Vision*, Optical Society of America, 1996, S. 86)

Abb. 3

Michail Matjušin: *Malerisch-musikalische Konstruktion*, 1918

(Öl auf Holz, 51 x 63 cm, [155.78], Staatliches Museum für Zeitgenössische Kunst des Griechischen Kulturministeriums, Thessaloniki, Sammlung Costakis)

Abb. 4

Michail Matjušin: *Malerisch-musikalische Konstruktion*, 1918

(Gouache auf Pappkarton, 51,4 x 63,7 cm, [154.78], Staatliches Museum für Zeitgenössische Kunst des Griechischen Kulturministeriums, Thessaloniki, Sammlung Costakis)

Abb. 5

Boris Ender: *Bewegung von organischer Form*, 1919

(Öl auf Leinwand, 104 x 101 cm, [13.78 recto], Staatliches Museum für Zeitgenössische Kunst des Griechischen Kulturministeriums, Thessaloniki, Sammlung Costakis)

Abb. 6

Isaac Newton, Experiment mit Lichtstrahlen, die durch ein Prisma geleitet wurden

(*Pfirsichblüt & Cyberblau. Goethe. Farbe. Raum*, Ausst.-Kat. Design Zentrum Thüringen, 1999, S. 28)

Abb. 7

Ksenija Ender: *Ohne Titel*, ca. 1924–1926

(Papiercollage auf Papier, 32 x 27,9 cm, [C119], Staatliches Museum für Zeitgenössische Kunst des Griechischen Kulturministeriums, Thessaloniki, Sammlung Costakis)

Abb. 8

Kazimir Malevič: *Sieg über die Sonne*

(Titelseite, Petrograd, 1913)

Abb. 9

Johann Wolfgang von Goethe, die Tafel IIA wurde zusammengestellt, um wahrnehmbare Farbeffekte herzustellen, die beim Blick durch ein Prisma entstehen

(aus: Johann Wolfgang von Goethe: „Zur Farbenlehre“ [1810], in: ders.: *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, 7. Bd., Weimar 1999, S. 50)

Abb. 10

Johann Wolfgang von Goethe, Farbtafel; die eigentlich farbige Abbildung zeigt die Ergebnisse nach einer Beobachtung durch ein Prisma; das ursprüngliche Bild war schwarz-weiß, die bei der Beobachtung entstandenen Farbeffekte wurden nachträglich in das Bild eingefügt, obwohl sie tatsächlich nur als mentale Bilder im visuellen Prozess existiert hatten

(aus: Goethe: „Zur Farbenlehre“, Beilage)

Abb. 11

Michail Matjušin: *Bewegung im Raum*, nicht später als 1921
(Öl auf Leinwand, 124 x 168 cm, Russisches Museum, St. Petersburg)

Marianne Kubaczek, Die Reihe und ihre organischen und mechanischen
Instrumente. Helmholtz, Mach, Schönberg

Abb. 1

Phonautograph nach Scott und Koenig.
(aus: Hermann von Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* [1863], 3. umgearbeitete Ausgabe, Braunschweig 1870, S. 34)

Abb. 2

Aufzeichnung des Phonautographen
(aus: Helmholtz: *Tonempfindungen*, S. 34)

Abb. 3

Vergrößerung der Kurve
(aus: Helmholtz: *Tonempfindungen*, S. 35)

Abb. 4

Resonator
(aus: Helmholtz: *Tonempfindungen*, S. 74)

Abb. 5

Richard Paget, Phonetic Music: *Shakespear Sonnet*, 1930
(aus: Alfred Cramer: „Schoenbergs ‚Klangfarbenmelodie‘: A Principle of Early Atonal Harmony“, in: *Music Theory Spectrum*, 24 [2002] 1, S. 18)

Abb. 6

Empfindungselemente des Leibes
(aus: Ernst Mach: *Die Analyse der Empfindungen. Und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen*, Jena 1922, S. 28)

Abb. 7

Konvergenzreihe
(aus: Mach: *Empfindungen*, S. 232)

Abb. 8

12-Ton-Reihenschieber
(aus: Nuria Schoenberg-Nono: *Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*, Klagenfurt 1992, S. 238)