

Bernd Stiegler

Raoul Hausmanns Theorie der Optophonetik und die Erneuerung der menschlichen Wahrnehmung durch die Kunst

Raoul Hausmann gehört zu den zentralen Figuren der Avantgarde. Seine Manifeste sind Klassiker des Dadaismus, seine Collagen und Montagen markieren den Beginn einer neuen künstlerischen Gestaltungsform, seine Lautgedichte sind Umsetzungen eines neuen poetologischen Konzepts. Trotzdem wurden Teile seines umfangreichen Schaffens, wie etwa sein photographisches Œuvre, erst spät entdeckt. Seine Zeichnungen, Pastelle und Ölbilder sind nach wie vor eher Lagerbestände von Museumsarchiven als Teile öffentlicher Ausstellungen. Erstaunlicherweise sind auch seine literarischen Texte, beispielsweise der große autobiographische Roman »Hyle«, bis heute nur in kleinen Teilen publiziert. Auch viele von Hausmanns theoretischen Texten, die so unterschiedlichen Bereichen wie der Photographie und dem Film, der Typographie und der Malerei, der Verteidigung des Dadaismus, aber auch der Theorie der sogenannten Glacialkosmogonie oder der Optophonetik gewidmet sind, werden nach wie vor in der Forschung kaum berücksichtigt. Einer der Gründe dafür ist sicherlich die Heterogenität der Arbeitsfelder Hausmanns und die Befremdlichkeit der von ihm ausführlich diskutierten Theorien. Schon Zeitgenossen ist dies aufgefallen; Hans Richter, der Experimentalfilmer und Filmtheoretiker, beschreibt den »Dadasophen« Raoul Hausmann als »Erfinder, Modeschöpfer und Photomonteur, Optophonetiker und Klytemnestra-Komplex-Entdecker, Welteisverfechter, philosophischer Photograph, photographischer Maler, malerischer Dichter und dichterischer Schauspieler, schauspielender Erotiker und erotischer Dadaist ...«¹

¹ Hans Richter: Raoul Hausmann – Mr. »Ich«, in: Ders.: Dada Profile. Zürich 1961, S. 59. Vgl. auch die ausführlichere Darstellung in: Philippe Sers: Sur Dada. Essai sur l'expérience dadaïste de l'image. Entretiens avec Hans Richter. Nîmes 1997. Zu Hausmann allgemein vgl. die großartige kommentierte Sammlung und Edition seiner frühen Texte: Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin 1900–1933. Hg. und kommentiert von Eva Züchner. Berlin 1998. Hier finden sich zahlreiche bisher unbekannte Dokumente, Briefe und Texte. Vgl. auch den schönen Ausstellungskatalog: Der deutsche Spiesser ärgert sich. Raoul Hausmann 1886–1971, Berlin 1994. Zur Theorie Hausmanns liegt eine detaillierte und

Bei Hausmann sind ästhetische Theorie und künstlerische Praxis miteinander verbunden. Auch werden die einzelnen künstlerischen Disziplinen übereinandergeblendet und miteinander vernetzt. Die viel diskutierte Medienkonkurrenz, die etwa im 19. Jahrhundert zwischen Photographie, bildender Kunst und Literatur, und zu Beginn des 20. Jahrhunderts zwischen Literatur und Film zum Topos der literaturwissenschaftlichen Forschung geworden ist, scheint für Hausmann nicht zu existieren. Im Gegenteil: Hausmann ist nicht an einer Ausdifferenzierung von Wirkungsweisen und Funktionen der einzelnen Künste, sondern an einer Radikalisierung des Konzeptes von Kunst überhaupt interessiert. Weder die systematische Trennung der Künste, wie in Lessings »Laokoon«, noch die Etablierung eines Gesamtkunstwerks im Sinne Wagners ist hier angestrebt, sondern vielmehr ein anthropologisches Modell von Kunst, das für alle Künste gleichermaßen Gültigkeit beanspruchen kann. Das ästhetische wie theoretische Programm Hausmanns zielt auf eine Überwindung der Differenzen zwischen den Künsten, die gemeinsam eine Erneuerung der menschlichen Wahrnehmung und der menschlichen Psychophysis überhaupt bewirken sollen. In diesem wirkungsästhetischen Konzept hat die Kunst ihre Aufgabe nur dann erfüllt, wenn sie eine Resonanz im Leben findet, pointierter formuliert, wenn sie einen neuen Menschen schafft.

So heißt es etwa in Hausmanns Aufsatz »Die Kunst und Zeit« von 1921:

In der Weiterentwicklung der optischen Probleme harren unserer noch viele Überraschungen – es wird in der neuen Kunst [...] keinerlei Komposition im bisherigen Sinne mehr geben. Es wird nur Spannungsverhältnisse, Beziehungen farbiger oder formaler Elemente zueinander geben [...]. Wir wissen nicht, wie die neue Kunst beschaffen sein wird, aber sie wird einem Menschentypus entsprechen, der uns nicht gleicht und der unsere Sehnsüchte und Sentimentalitäten nicht mehr kennt; seine Kunst wird andere Aufgaben haben als die unsere – aber sie wird lebendig mit seiner Lebensgestaltung verbunden sein.²

präzise Darstellung vor: Cornelia Frenkel: Raoul Hausmann. Künstler, Forscher, Philosoph. St. Ingbert 1996, die auch eine umfassende Interpretation des Romans »Hyle« vornimmt. Die gekürzte Fassung dieses Romans ist im Heinrich Heine Verlag erschienen (Raoul Hausmann: Hyle. Eine Traumsein in Spanien. Frankfurt a. M. 1969).

² Raoul Hausmann, Die Kunst und die Zeit, in: Ders.: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen. Texte bis 1933. Band 2. Hg. von Michael Erlhoff. München 1982, S. 7–11, S. 11.

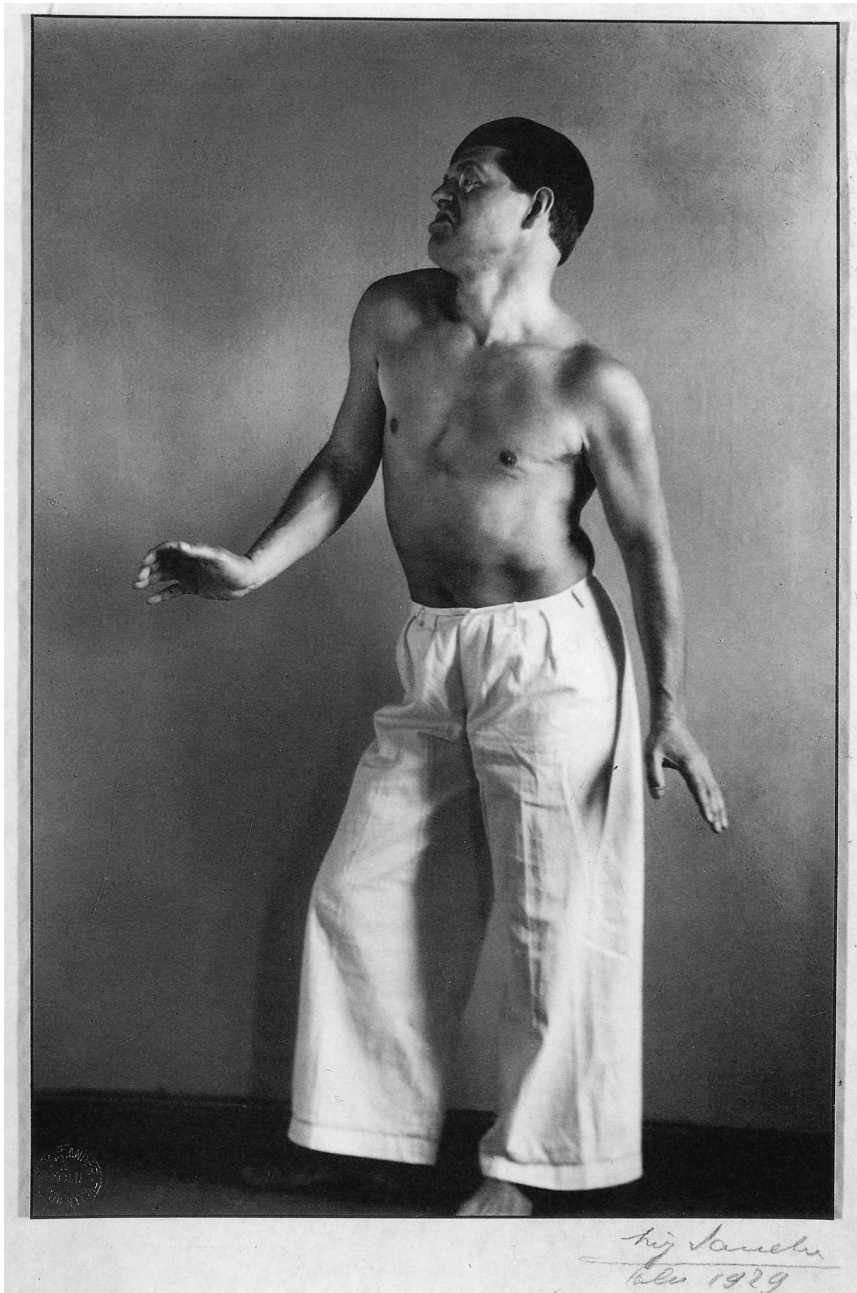


Abb. 1: August Sander, Raoul Hausmann als Tänzer, 1929.
Berlinische Galerie, Berlin

Drei Punkte sind hier zentral: 1. Hausmann entwirft eine Anthropologie der Kunst, für die Fragen der Wahrnehmung maßgeblich sind. 2. Diese Anthropologie erweist sich als historische Anthropologie, da er zugleich konstatiert, daß es verschiedene historische Kunst- und Wahrnehmungsformen gibt. 3. Dieser Entwurf einer historischen Anthropologie proklamiert eine Neue Kunst, genauer ein Neues Sehen und mit ihm einen neuen Menschen, die den soziokulturellen Veränderungen Rechnung zu tragen haben. Das »Neue Sehen« hat dabei auf das Phänomen der Dynamisierung zu reagieren.

Hausmanns kunsttheoretische Überlegungen stehen implizit wie explizit im Kontext zahlreicher Debatten über das »Neue Sehen«, die in der Zwischenkriegszeit Hochkunjunktur hatten. Die Theorie des »Neuen Sehens« dient dabei als gemeinsame Formel der Avantgarde der 20er- und 30er-Jahre. Sie verbindet die Photographie am Bauhaus mit der russischen Avantgarde eines Rodtschenko, assoziiert aber auch die Theorie der Photographie der maßgeblichen Avantgarde-Zeitschriften, wie etwa »a bis z« oder »Die Form« und »i 10«, in denen Hausmann auch publiziert hat, und die Neue Sachlichkeit der berühmten Photographen Sander, Renger-Patzsch oder Blossfeldt. Das »Neue Sehen« ist hier wie auch bei Hausmann der Mittelpunkt der theoretischen Überlegungen. Allerdings stellt dieser sich in eigentümlicher Weise quer zu den bekannten Positionen, von denen er sich kritisch absetzt. Während das »Neue Sehen« von seinen Zeitgenossen durchweg als technisches, auf Kameraoptik beruhendes Sehen aufgefaßt wird, – und das gilt auch für Moholy-Nagy, der ihm in vielen Punkten nahesteht – proklamiert Hausmann ein lebendiges und körperliches Sehen, das auf die Erkenntnisse der Physiologie rekurriert. Raoul Hausmann bringt dieses neue Konzept auf eine Formel: die »Optophonetik«.

Seine Theorie der sogenannten »Optophonetik« stellt nicht nur das Herzstück des ästhetisch-theoretischen Programms Raoul Hausmanns dar, sondern markiert zugleich eine entscheidende historische Umbruchsituation, bei der es um eine grundlegende Neubestimmung der Wahrnehmung und mit ihr der Funktion der Kunst geht. »Optophonetik«, eine Wortschöpfung Hausmanns, die bereits in seinen frühen Texten erscheint, bezeichnet eine Verschränkung der einzelnen Sinne in jedem Wahrnehmungsakt und *zugleich* eine Verschränkung von wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt. Die Wahrnehmung ist »bei

den Dingen«, tastet sie gewissermaßen ab. Hausmanns Theorie der Optophonetik lotet die Aufgaben von Kunst jenseits der traditionellen Trennung von Subjekt und Objekt und auch jenseits eines Abbildungs- oder Mimesis-Paradigmas aus. Dabei berührt sie zentrale Theoreme der philosophischen Positionen Heideggers, aber auch Plessners, Cassirers und Merleau-Pontys. Was auf den ersten Blick wie eine esoterische Theorie aussieht, erweist sich im Kontext der zeitgenössischen Debatten als Reaktion auf allgemein diskutierte Fragen. Zu nennen wäre hier etwa die Körperlichkeit der Wahrnehmung, die für Merleau-Pontys »Phänomenologie der Wahrnehmung« entscheidend ist oder Heideggers Kunstwerkaufsatz, der ausgehend von der Frage des Kunstwerks die gesamte Tradition der philosophischen Konzeptionen des Dings und der Wahrheit Revue passieren läßt. Auch Cassirers kulturphilosophische Wende oder Plessners Anthropologie der Sinne können hier angeführt werden.

Hausmanns Theorie der Wahrnehmung liefert nicht nur eine »Theorie des Neuen Sehens«, sondern ist aufgrund der intensiven Vernetzung mit zeitgenössischen künstlerischen wie philosophischen Bestrebungen eine Möglichkeit, neues Licht auf die Avantgarde der Zwischenkriegszeit zu werfen. Dies gilt nicht nur für die kanonisierten Texte der Philosophiegeschichte, sondern in besonders aufschlußreicher Weise für Texte, die aus heutiger Sicht nur eine marginale Rolle spielen. Hausmanns theoretische Texte, so könnte man zurückhaltend formulieren, weisen keine Berührungängste auf. Sie beziehen sich auf Spengler und Worringer, seine dadaistischen Weggefährten Baader oder Hülsenbeck, aber auch auf die Welteislehre Hörbigers und seine Popularisierung durch Hanns Fischer, die Experimentalfilme Viking Eggelings, die Kulturmorphologie Raoul H. Francés und Ernst Fuhrmanns, die Wissenschaftstheorie Ernst Machs, die eigenwilligen neokantianischen Positionen von Ernst Marcus und Salomo Friedlaender-Mynona, die Theorie der Typographie Jan Tschicholds oder den Stummfilm, um nur einige wenige wichtige Referenzen zu nennen. Hausmann nimmt Theorien auf, die heute unbekannt sind, in der Zwischenkriegszeit dagegen breit diskutiert und rezipiert wurden. Nur indem man die Texte Hausmanns wieder in ihrem Kontext analysiert, verlieren sie ihre eigentümliche Opazität und zeigen ihre historische wie systematische Bedeutung.

Hausmanns äußerst eigenwillige Medien- und Wahrnehmungstheorie gewinnt in der Perspektive einer Theoriegeschichte der Medien ihre

Konturen. Die Texte Hausmanns zeigen dabei einen entscheidenden Wandel in der Theoriebildung insgesamt an. Auch in ihrer befremdlichen Amalgamierung von theoretischen Versatzstücken verschiedenster Provenienz sind sie auf einen zentralen Fragenkomplex rückbezogen: Welche Funktion kann die Kunst angesichts der kulturellen und technischen Veränderungen der Gegenwart überhaupt noch haben und wie muß Wahrnehmung bestimmt werden, wenn sie mit den technischen Innovationen Schritt halten will? Allerdings liefern bei Hausmann nicht technische Verfahren oder formale Abstraktionen die Leitlinien seiner ästhetischen Theorie, sondern hoch spekulative Theoreme, die auch vor kosmologischen Entwürfen nicht Halt machen. Hausmanns ästhetische Theorie entwirft in einem ersten Schritt eine Anthropologie, die dann in einem zweiten in eine Kosmologie übergeht. Beide sind systematisch miteinander verbunden. Eine Analyse von Hausmanns Theorie im Sinne einer Theoriegeschichte hat sich nicht die Frage nach der Plausibilität der Referenztexte und Quellen, sondern der konkreten historischen Rezeptionsverhältnisse zu stellen. Die Fragwürdigkeit der spekulativen Entwürfe aus heutiger Sicht darf einen Blick auf die komplexe historische Gemengelage nicht verstellen.³

Hausmann entdeckt das Auge als eigentliches Organ der Ästhetik, das zudem über eine eigene Geschichte verfügt. Im Manifest »PRÉsentismus. Gegen den den Puffkeismus der teutschen Seele« entwirft Hausmann seine Theorie der Historizität der menschlichen Wahrnehmung und seine Forderung nach der »Erweiterung und Eroberung all unserer Sinne«.⁴ Dem Biedermann und Spießbürger Puffke⁵ stellt Hausmann

³ Auch die etablierten Ordnungsformen werden in dieser Sicht durchaus problematisch, wie etwa die schwierige politische Einordnung eines Jünger, Benjamin oder Heidegger zeigt. Für Hausmann, der politische oder soziale Fragen nur am Rande streift, ist diese Nichtpositionierung inmitten der enorm politisierten Bewegung der Avantgarde durchaus bemerkenswert. In Hausmanns anthropologischem Modell der Wahrnehmung schließt die Veränderung des Auges die der sozialen Verhältnisse mit ein. Eine Revolution der Wahrnehmungsformen führt auch zu einer Revolution der politischen und sozialen Wirklichkeit. Zum historischen Kontext vgl. Karoline Hille: Raoul Hausmann und Hannah Höch. Reinbek 2000.

⁴ Raoul Hausmann: PRÉsentismus. Gegen den Puffkeismus der teutschen Seele, in: Ders.: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen, S. 24–30, S. 28.

⁵ Vgl. ders.: Puffke beendet die Weltrevolution, in: Ebd., S. 14–17, S. 14: Puffke »schwärmt für die wahre preußische Tradition der Moltke, Bismarck, die leider keine Gegenwart, wohl aber eine große Zukunft besitzt«.

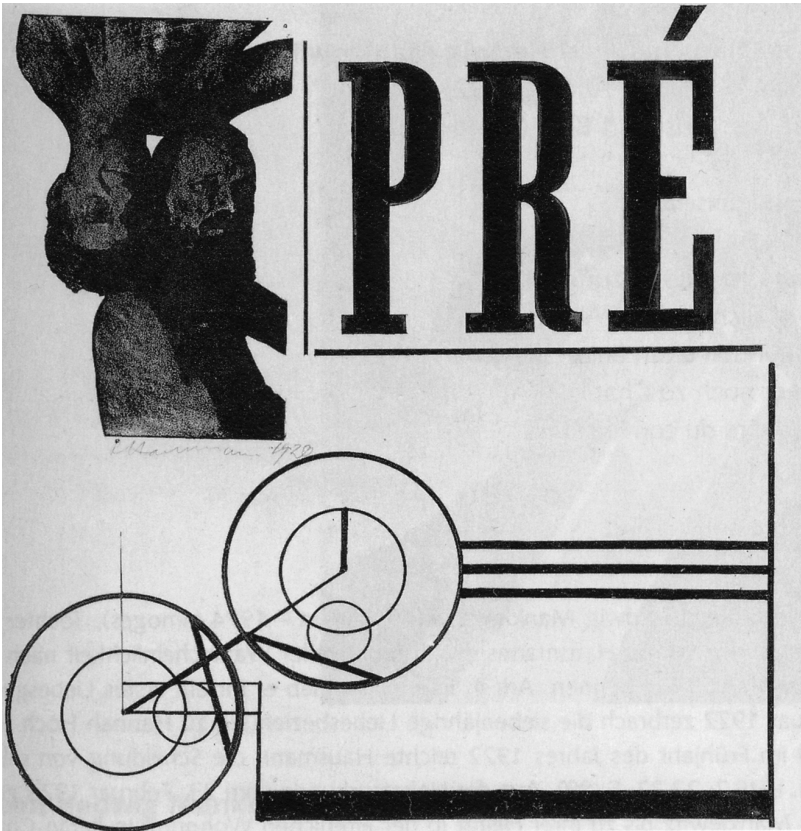


Abb. 2: Raoul Hausmann, PRÉ, 1920

die Entdeckung einer neuen Gegenwart, eines »sekündlichen Heute«, einer »Synthese des Geistes und der Materie« entgegen. Auch hier gilt es, die Wahrnehmung auf den »Stand der Gegenwart zu bringen«. Der menschliche Blick ist, so Hausmann, maßgeblich durch Kunst und Technik bestimmt; er ordnet das Chaos der Phänomene mithilfe von kulturell erlernten Regeln. Kunst reagiert dabei auf technische Innovationen und versucht, die Sinneswahrnehmung den neuen Gegebenheiten anzupassen. Sie ist eine Art neutrales Trainingsfeld der Wahrnehmung. Entsprechend dieser spezifischen Rolle der Kunst postuliert Hausmann, daß eine jede strukturelle Veränderung der Kunst notwendig zu einer

Veränderung der menschlichen Wahrnehmung führen müsse, ja sogar, daß diese Rolle genuin der Kunst zukomme. Kunst ist der »lebendige Anschauungsunterricht, den der Mensch sich gibt, um die Welt in sich und sich in der Welt zu erkennen«,⁶ ist »gemalte oder modellierte Erkenntniskritik«.⁷ Das Unzeitgemäße der zeitgenössischen Kunst, die den wissenschaftlichen wie lebensweltlichen Gegebenheiten in keiner Weise entspreche, müsse nun endlich überwunden werden: »Unsere Aufgabe ist es,« so Hausmann, »die entsprechenden Wirklichkeiten des geistigen Lebens, der sogenannten Wissenschaften und Künste auf den Stand der Gegenwart zu bringen.«⁸ Und da könne ein Auge, das wahrnehmungspsychologisch auf dem Stand des Mittelalters sei, nicht ausreichen. Erst der Blick auf die Geschichte des Auges zeigt, daß es noch in einem anderen Jahrhundert lebt und damit die Wahrnehmung der Gegenwart notwendig verfehlt.

Hausmanns »Geschichte der Wahrnehmung« sieht für das menschliche Auge zwei maßgebliche Modelle vor, die im übrigen genau der von Jonathan Crary in seinem Buch »Techniken des Betrachters« entworfenen Diskursgeschichte des Blickes entsprechen: Bis zum 19. Jahrhundert dominierte die »Zentralisation«, die durch die Gesetze der euklidischen Geometrie, durch die Newtonsche Optik und das Modell der Zentralperspektive bestimmt wird. Dieses Modell eines gerichteten Blicks wird abgelöst durch eine Dezentralisierung der Wahrnehmung, die mit Aufkommen des Impressionismus, insbesondere aber im destruktiven Gestus des Futurismus erkennbar wird. Oder in Hausmanns Worten:

Der Vermenschlichungswille, der Drang alles nur in Bezug auf den Menschen mit Werten auszustatten, die naive Notwendigkeit, sich mit den Menschen einstimmenden Sinnesproblemen auf möglichst bequeme Weise auseinanderzusetzen und Herr der Welt, der Dinge zu werden, ließ die illusionistische Kunst entstehen. Diese alte Kunst ist Konstruktion, Zusammenfassung, absolutistisch um einen Mittelpunkt gelagert gewesen, die neue Kunst ist Decentralisation, die Aufteilung des Mittelpunktes, eine Auflösung.⁹

⁶ Raoul Hausmann: Die Kunst und die Zeit, in: Ebd., S. 7–11, S. 7.

⁷ Ebd.

⁸ Raoul Hausmann: PRÉsentismus [Anm. 4], S. 25f.

⁹ Ebd., S. 202 [In den Anmerkungen des Herausgebers findet sich eine Ergänzung aus dem Nachlaß-Manuskript].

Die ersten Ansätze einer neuen Kunst, die sich in der Destruktionsbewegung des Futurismus und Dadaismus zeigt, müssen in neue Kunstformen überführt werden. Das Modell hierfür ist die Theorie der Optophonetik. Sie überwindet die traditionellen Theorien der Kunst, des Menschen und der Wahrheit.

Sie [die neue Kunst] führt entweder zum vollkommenen Ende der Kunst oder zu einer ganz neuen Kunst, in der die bisher geläufigen Begriffe, die bisherige naive Sehnsucht die Welt vom menschlichen Willen aus nur als menschliche Vorstellung gelten zu lassen und diese Vorstellung mit der Wahrheit gleichzusetzen, ungültig, nicht wirkend sein werden.¹⁰

Das Zeitalter der Welt als Wille und Vorstellung ist vorbei. Es gilt, neue Konzepte zu finden, um dem allseits zu konstatierenden Phänomen der Dezentralisation Rechnung tragen zu können. Hausmanns Diagnose der Moderne ist auch für seine ästhetische Theorie konstitutiv. Wenn die Kunst den Herausforderungen der technischen wie lebensweltlichen Wirklichkeit nicht gewachsen ist, wenn sie ihre, so Hausmann, »erneuernde Fähigkeit«¹¹ einbüßt, wird sie überflüssig. Kunst hat mit Technik einherzugehen in einer permanenten Erneuerungsarbeit des menschlichen Organismus.

Die Bedeutung der Kunst und der Technik für die menschliche Psychologie liegt in ihrer steten Erneuerungsfähigkeit aus ihren Funktionselementen. Es ist der Endsinn aller Apparatetechnik, die erlernten Fähigkeiten zurückfallen zu lassen auf den Menschen, als seine schöpferischen Organfähigkeiten. Es ist der Sinn der Radiotechnik wie der Sinn der Flugmaschine.¹²

Die Geschichte im allgemeinen und die Geschichte der Wahrnehmung im besonderen werden erkennbar als Erneuerung und Erweiterung der menschlichen Psychophysis.¹³ In diesem Sinne kommt der Kunst die Aufgabe einer ästhetisch-physiologischen Erziehung des Menschengeschlechts zu. Es geht nicht um Schönheit, sondern um Erkenntnis, nicht um Ausdruck von Subjektivität, sondern um eine Integration in die Welt,

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ders.: Biodynamische Naturanschauung, in: Scharfrichter der bürgerlichen Seele [Anm. 1], S. 170–176, S. 172.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 174.

BIODYNAMISCHE NATURANSCHAUUNG

1.

Unser gegenwärtiges Bewußtsein ist geschieden in die Mechanik und die Funktionalität. Der Mechanik gehören Physik, Chemie und Technik an, der Funktionalität die sinnesphysiologischen und psychologischen Gestaltungen. Die Elemente des Erkennens sind sinnesphysiologischer und formfunktioneller Art, sie stellen uns vor die Einsicht, daß kein menschliches Arbeitsgebiet getrennt von den anderen um seiner selbst willen besteht, jedes ist an ein wertauswählendes Vorgehen teils im Bewußten, teils im Unterbewußtsein gegenüber den Organ- und Funktionshemmungen der menschlichen Psychophysis gebunden. Der hervorkiehrende und der ablenkende Wille bedingen die Anpassungsfähigkeit von einer Logik der Organe aus, die zuletzt zu einer äußersten Grenze der Annäherungs- und Ausgleichsfähigkeit der Gestaltungskräfte führt. Die universale Funktionalität verändert die Gesamteinstellung für alle Arbeitsgebiete im Sinne erdatmosphärischer und allgemein kosmischer Bedingtheit und Notwendigkeit. Die Frage nach der Ursache der Erscheinungen wird abgelöst von der Frage nach den Bedingungen als Elemente der Sinnesphysiologie. Eine Anschauungsform entsteht, die sich von der Dreidimensionalität als allzumenschlicher Hilfskonstruktion ebenso bewußt entfernt, wie sie die Vorstellung von der Trägheit aller Materie ablehnt. Der Generalnenner unserer Sinne ist der kinetische Zeitsinn. Die Zeit ist die Übereinstimmung des Geschiedenen, sie ist universal, in sich gegenläufig, die Ge-

Abb. 3: Raoul Hausmann, Biodynamische Naturanschauung, Blatt 1

nicht um Abstraktion und Formen, sondern um eine Erweiterung der sinnlichen Wahrnehmung, nicht um allgemeine Prinzipien, sondern um einen permanenten Wandel, um »Gestaltungsformen des Lebens«. ¹⁴ Ziel ist es, die »Epoche des Absterbens«, des Festhaltens an »einer alten Welt des Seins, des Gewordenen, der festen Sitten und Gebräuche, des starren

¹⁴ Ders.: Filmdämmerung, in: Ders.: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen, S. 116–119, S. 119.

Besitzrechtes und der dinglich begrenzten Schönheit«¹⁵ zu überwinden. Die Kunst kann jenseits der Unterscheidungen von Subjekt und Objekt ihre Aufgabe nicht länger in einer Wiedergabe der Wirklichkeit sehen, wie dies für Realismus und Naturalismus noch programmatisch der Fall war. Sie muß ihre Funktion und ihren Gegenstand neu bestimmen. Im Zuge der konstatierten Dynamisierung und Dezentralisation wird auch die Kunst relational und dynamisch gedacht. Sie soll das sein, was sie bereits einst war: eine symbolische und magische Verdichtung und Bannung der bewegenden Kräfte.¹⁶

Heute haben wir durch die Eisenbahn, das Flugzeug, den photographischen Apparat, die Röntgenstrahlen praktisch eine solche Unterscheidungsfähigkeit des menschlichen Bewußtseins erlangt, daß wir durch die mechanische Steigerung der naturalistischen Möglichkeiten frei geworden sind für eine neue optische Erkenntnis und damit für die Erweiterung des optischen Bewußtseins in seiner schöpferischen Gestaltungsweise des Lebens, das wieder Gleichnis der weltbewegenden Kräfte werden kann.¹⁷

Auch hier finden wir eine Vernetzung von anthropologischen und kosmologischen Theoremen. Beide nehmen ihren Ausgang in einem Widerspiel der Polaritäten, in einem konstitutiven Spannungsverhältnis der Elemente. Dies gilt nicht nur für die diachrone Beschreibung mit ihrer Konstruktion von Oppositionspaaren, sondern auch für das angestrebte Modell einer neuen Wahrnehmung. Das, was auf der Ebene der Wahrnehmungsgeschichte erscheint, wiederholt sich auch in anderer Form in der Bestimmung der geforderten aktuellen Wahrnehmung. Auch alle von Hausmann favorisierten Theorien sind maßgeblich durch dieses Modell geprägt, ob es sich nun um Entsprechungen zwischen mikro- und makrokosmischen Ordnungen, elementare Prinzipien oder natürliche Gegensätze, zu denen für Hausmann auch der zwischen Mann und Frau gehörte, handelt. Dieses Widerspiel wird von Hausmann aber nicht als stabilisierendes Klassifikationssystem, sondern als dynamisches Prinzip angesehen. Dementsprechend könne, so Hausmann, eine historische wie kulturelle Abfolge von Destruktion und schöpferischer Konstruktion beobachtet werden, für die der Dadaismus und der Futurismus schlagende Beispiele sind.

¹⁵ Ders.: Die Neue Kunst, in: Ders.: Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933. Band 1. Hg. von Michael Erlhoff, München 1982, S. 179–185, S. 181f.

¹⁶ Ebd., S. 179.

¹⁷ Ebd., S. 182.



mehr in ästhetischer Weltüberwindung versinkend, ist heute ein einbrüzierter Begriff, Lebensnotwendigkeit gleich Kohlenkarte oder Schleichhandel für Leute weit vom Schuss, dem Zwang zum Sein. Das Material des expressionistischen Malers endigend in einer beinahe astralen Blödigkeit der Farb- und Linienwerte zur Ausdeutung sogenannter seelischer Klänge — wo noch nicht einmal der Rhythmus zulangt, abgehackt, ausfallen lassend, außer allem beziehungsweise Erleben stehend als ästhetische Romantik. Kubistischer Orphismus, Futurismus, die ihre Mittel, Farbe auf Leinwand, dann Pappe, künstliche Haare, Holz, Papier in wirkliche Durchdringungsbeziehung zu bringen vermochten, wurden zuletzt von ihrer eigenen wissenschaftlichen Objektivität geheimt. L'art dada wird Ihnen eine ungeheuerere Erfrischung, ein Anstoß zum wirklichen Erleben aller Beziehungen bieten. Dada: das ist die vollendete gültige Boshheit, neben der exakten Photographie einzig berechtigte bildliche Mitteilungsforn und Balance im gemeinsamen Erleben — jeder der in sich seine eigene Tendenz zur Erlösung bringt, ist Dadaist. An Dada werden Sie Ihren wirklichen Zustand erkennen, die Verhältnisse in wirklichem Material, Draht, Glas, Pappe, Stoff organisch entfesselt und für ein in jedem vollendeten Bruchigkeit, Ausgeblichkeit, zur Verfügung es erst als Material der gestellten Prestigesituationen, wir sind weit entfernt von dem Symbol, dem Totem, dem elektrischen Klavier, den Angriffen, hergestellten Beziehungen, die in den Leeren, in wir es die unheimlichen, unendbaren Widersprüche, alles Organismen zu irgend einer der schließlichen schließlichen Mitte gele. Geht zum Stellen, oder fallen Verhältn durch die Vorzüglichkeit der Schließung, unserer Platzverweisung als letztes Kunst einer in Bewegung begriffenen, fortschreitenden, Erbschaft stellt sich, die Aufgabe der gewöhnlichen Sicherungen der umgebenden Umherstehenden, als einverleibter Atmosphäre, April 1918. Hausmann.

Abb. 4: »Schriftkonstruktion aus dem Dadaco«, 1919
 Berlinische Galerie, Berlin

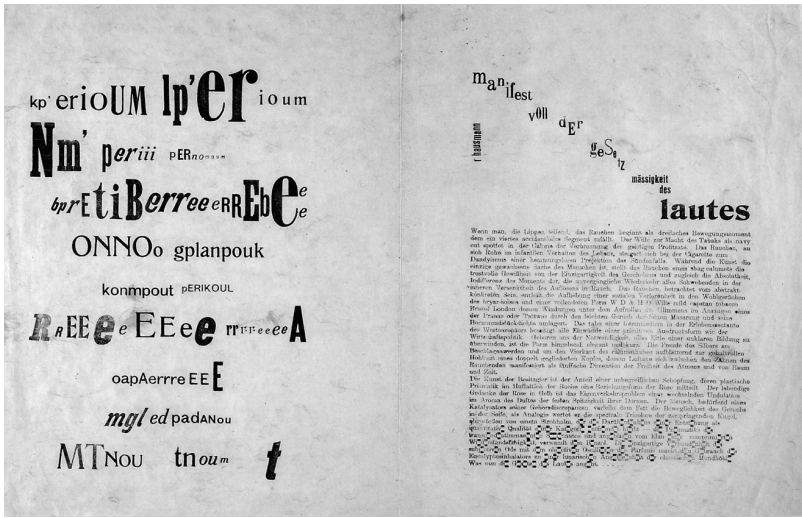


Abb. 5: »kp'ერიოUM«, 1919

Die Omnipräsenz der Begriffe »Zerstörung« oder »Destruction« in der Zwischenkriegszeit – sie sind zentral für Heidegger wie für Benjamin, für den Futurismus und Ernst Jünger wie für die politische Photomontage eines John Heartfield – ist Zeichen eines allgemein proklamierten Bruches mit der Tradition.¹⁸ Bei Hausmann ist es aber nicht Heideggers Destruktion der abendländischen Metaphysik oder Jüngers Metaphysik der Zerstörung, sondern Hanns Hörbigers nicht ganz zu unrecht vergessene Welteislehre, die er als Referenz anführt.¹⁹ Sie faszinierte ihn durch ihre Übertragung verwandter Theoreme in ein Gedankengebäude mit kosmologischen Dimensionen. Diese Theorie, die uns heute in jeder Hinsicht befremdlich und obsolet erscheint, erfuhr über einige Jahrzehnte hinweg eine intensive Rezeption und hatte einen enormen Erfolg. Es gab mehrere der WEL gewidmete Zeitschriften und selbst im »Dritten Reich« waren entscheidende NS-Führer wie Göring oder Himmler Anhänger der WEL. Hitler plante in Linz ein Denkmal, das den drei

¹⁸ Zur Photomontage vgl. Carl-Albrecht Haenlein: Dada. Photographie und Photomontage. Ausstellungskatalog Hannover 1979.

¹⁹ Zur Welteislehre (= WEL) vgl. Brigitte Nagel: Die Welteislehre. Ihre Geschichte und ihre Rolle im »Dritten Reich«. Stuttgart 1991.

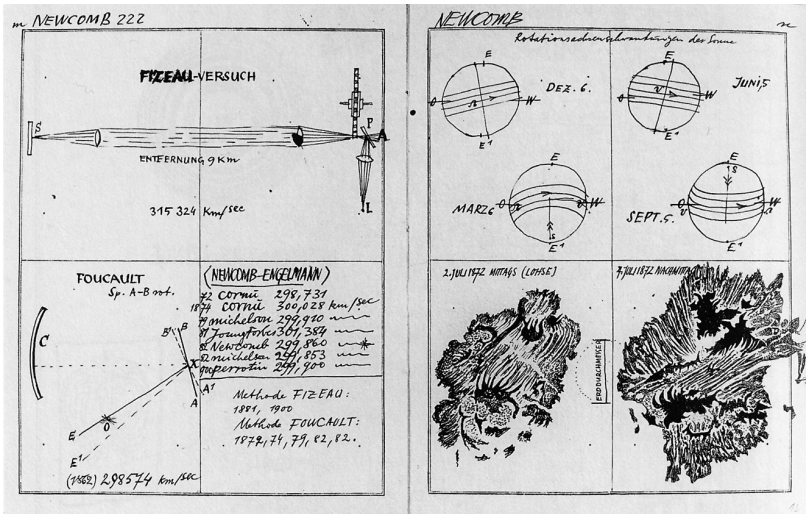


Abb. 6: Raoul Hausmann, Studien zur Sonnenphysik, 1923

Weltanschauungen gewidmet sein sollte: Kopernikus, Galilei und eben Hanns Hörbiger.²⁰ Die WEL ist wie übrigens viele andere Theorien der Zeit, von denen die bekannteste Spenglers »Untergang des Abendlandes« ist, eine apokalyptische Theorie. Schöpfung gibt es nur durch Zerstörung und diese profiliert sich vor dem Hintergrund eines Untergangs mit kosmologischen Dimensionen.

Hörbigers Kosmologie ist bestimmt durch den Widerstreit von Feuer und Wasser, durch die Prinzipien von Plutonismus und Neptunismus. Er unterscheidet zwischen Eisgestirnen und Heißgestirnen und nimmt an, daß die gesamte Geschichte des Weltalls dadurch erklärt werden könne, daß die Eisgestirne (etwa der Mond) von den Heißgestirnen angezogen werden. »Der Urgegensatz zwischen Glut und Eis ist der Antrieb, der das Weltgeschehen in Gang hält und den Weltentod verhindert.«²¹ Eines

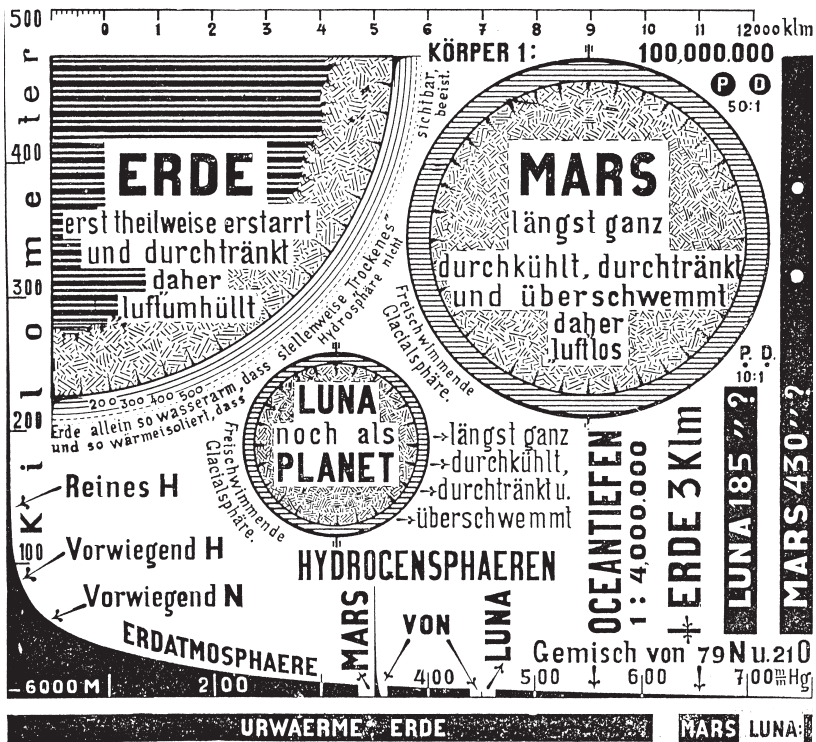
²⁰ Ebd., S. 7f.

²¹ Otto Ebel: Die Grundzüge der Weltelehre. Leipzig o.J. (ca. 1935), S. 2. Vgl. auch die umfassende Darstellung der WEL bei: Philipp Fauth (Hg.): Hörbigers Glacial-Kosmogonie. Eine neue Entwicklungsgeschichte des Weltalls und des Sonnensystems. Auf Grund [sic] der Erkenntnis des Widerstreits eines kosmischen Neptunismus mit einem ebenso universellen Plutonismus nach den neuesten Ergebnissen sämtlicher exakter Forschungszweige bearbeitet, mit eigenen Erfahrungen gestützt und herausgegeben von Philipp Fauth. Kaiserslautern 1913.

schönen Tages werden die Planeten sämtlich von der Sonne einverleibt sein. Voraussetzung der WEL ist die Annahme, daß der Weltraum nicht leer, sondern mit Weltäther gefüllt ist. Da nach Hörbiger der Weltäther nichts anderes ist als Wasserstoff, der durch die Verbindung von Eis und Feuer entsteht, sind daher, so folgert er, alle Bewegungen im Weltraum einem Widerstand ausgesetzt, aufgrund dessen die Bewegungen der Planeten und Monde nicht kreisförmig, sondern leicht ellipsoid sind. Dadurch kommt es im Laufe der Zeit zu einer Vereinigung der Planeten, und über kurz oder lang verschwinden alle Planeten in der Sonne.

Auch die Theorie der Erdenstehung wird mit dieser Anziehung der Gestirne erklärt: Ein eisbedeckter Mond raste um die Erde und erzeugte durch seine Krafteinwirkung gigantische Fluten, die zur Entstehung des Sedimentgesteins führten. Durch die Bewegung lösten sich allmählich die Eisplatten von diesem Mond und fielen auf die Erde. Dadurch kam

Abb. 7: Schema der Welteislehre



es zur Sintflut. Die Erde fing einen weiteren Mond ein, Luna, der eine neue Anziehungskraft hervorrief: Atlantis, Lemurien und das Osterinsland gingen in den Fluten unter. Heute kommt der Mond der Erde allmählich näher: Die Meeresspiegel steigen, die Halligen gehen langsam unter. »Wir gehen einer neuen Eiszeit, einem neuen Mondniederbruch, einer neuen Weltwende entgegen, die an Furchtbarkeit alle vorhergehenden übertreffen wird.«²² In 200 000 Jahren, so will es das kosmische Szenario, wird der Mond auf die Erde fallen und der Mars wird zum neuen Erdenmond werden.

Hausmann, der immerhin plante, die Welteislehre zu verfilmen und mit Hörbiger und einigen seiner Schüler korrespondierte, erblickte in der *WEL* ein »grossartiges, aber unbewiesenes Gedankengebäude«,²³ das er seinerseits in einen »naturphilosophischen Roman«²⁴ übertragen wollte. Auch hier sollte das bereits erwähnte Konzept der Optophonie Gegenstand sein. Ein Kapitel lautete: »Kosmische Optophonie«. Dahinter steht die Vorstellung, daß die Prinzipien der menschlichen Wahrnehmung bruchlos auch als kosmologische Prinzipien Anwendung finden könnten.²⁵ Das dynamische Spiel der Gegensätze charakterisiert gleichermaßen die menschliche Wahrnehmung wie die Geschichte des Weltalls. Was wie eine vulgärphilosophische Variante von Hegels Geschichtsphilosophie aussieht, erweist sich als merkwürdige Applikation der neokantianischen Positionen Friedlaender-Mynonas und Ernst Marcus'. Friedlaender-Mynona, der einen gewissen Bekanntheitsgrad durch Friedrich Kittlers Lektüre seiner Grotteske »Goethe spricht in den Phonographen« erlangt hat,²⁶ nimmt in seinem philosophischen Hauptwerk »Schöpferische Indifferenz« von 1914 an, daß die Entdeckung eines Indifferenz-

²² Otto Ebel: Die Grundzüge der Welteislehre [Anm. 20], S. 12.

²³ Raoul Hausmann: Brief an Hanns Fischer vom 13. April 1924, in: Scharfrichter der bürgerlichen Seele [Anm. 11], S. 212–216, S. 213.

²⁴ Ebd.

²⁵ Vgl. ders.: Ausblick, in: Ders.: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen, S. 95–100, S. 100: »Die überragende Bedeutung der Welteislehre liegt darin, daß ihre Auswirkungen auf allen kosmobiotechnischen Gebieten regelnden Einfluß auf unser ferneres menschliches Bewußtseinsleben und seine soziologischen Auswirkungen in einem bisher noch nicht einmal geahnten Grade gewinnen würde. Das Wesentlichste [sic!] der Arbeiten von Hörbiger (und Zacharias etc.) beruht darin, daß wir die billionenfältigen Gestaltungsmöglichkeiten der ewigen Wahrheit erfassen und die Freiheit erkennen lernen als das große Gesetz unserer Einordnung in die Notwendigkeit allen Lebens.«

²⁶ Friedrich A. Kittler: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin 1986, S. 93–122.

punktes, der jenseits der Auslöschung des Ichs und der Welt in einem Akt der Erleuchtung plötzlich erscheine, nicht allein die Trennung von Subjekt und Objekt aufhebe, sondern zugleich ein magisches Verhältnis des Ich zur Welt erkennen lasse. Die Gesamtheit der Welt und des Ich erscheine in dem Moment, an dem der Mensch »die ausgebreitete Oberfläche seiner differenzierten Seele durchbrechend, in sein Tiefinneres wie in das Weltzentrum gelange«. ²⁷ Ich und Welt sind ununterschieden, Welt ist Schöpfung des Ich, das Ich ist Schöpfung der Welt. Die bemerkenswerte Rückkehr der Transzendentalphilosophie, für die Mynona, programmatisches Anagramm für Anonym, Kant als philosophischen Ahnherren anführt, postuliert unter Rückgriff auf Kants Äthertheorie ²⁸ und deren Übernahme durch Ernst Marcus' Programmschrift »Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung« eine physiologische Korrespondenz des Ich und des Kosmos. Der Sitz des Weltäthers müsse nämlich im menschlichen Gehirn gesucht werden. In den Worten Raoul Hausmanns klingt die revolutionäre physiologisch-philosophische Entdeckung des Neokantianers Marcus folgendermaßen:

Marcus weist wissenschaftlich genau nach, daß wir nicht fertiges Licht durch die Netzhaut und den Sehnerv in das Gehirn leiten – sondern, daß das, was wir Licht nennen, durch einen schöpferischen Akt in unserem Zentralorgan Gehirn immer neu erzeugt wird, wenn durch die von den Körpern ausgehenden (wahrscheinlich chemischen), aber an sich lichtlosen, in unser menschliches Auge einfallenden Strahlungen das Gehirn gewissermaßen explosiv das Licht (und damit die Farben) erzeugt. Im Auge sitzen aber auch Tastempfindungen (ohne die wir niemals eine Raumvorstellung uns bilden könnten), und im Vorgang des Sehens sendet nun das Gehirn Taststrahlungen aus, bis an die örtliche Oberfläche des gesehenen Körpers, z. B. bis zu den Sternen. Wir sind durch die, wie Marcus sie nennt, »exzentrische Empfindung« vor die Tatsache einer ungeheuren Erweiterung unserer Beziehungen in der Körperwelt gestellt, weit über die Grenzen des Leibes hinaus. ²⁹

²⁷ Zu Friedlaender-Mynona allgemein vgl. Peter Cardorff: Friedlaender (Mynona) zur Einführung. Hamburg 1988, sowie die zentralen Texte: Salomo Friedlaender-Mynona: Schöpferische Indifferenz. München 1918, und ders.: Katechismus der Magie. Nach Immanuel Kants »Von der Macht des Gemütes« und Ernst Marcus' »Theorie der natürlichen Magie« in Frage- und Antwortform gemeinfasslich dargestellt von Dr. S. Friedlaender. Heidelberg 1925; sowie: Ernst Marcus: Theorie einer natürlichen Magie. Gegründet aus Kants Weltlehre. München 1924.

²⁸ Vgl. insbes. das »Opus postumum« und den Aufsatz »Von der Macht des Gemüts durch den bloßen Vorsatz seiner krankhaften Gefühle Meister zu werden«.

²⁹ Raoul Hausmann: Die Neue Kunst [Anm. 15], S. 182f.

Wir haben es bei der Analyse der menschlichen Empfindungen daher nicht allein mit der menschlichen Wahrnehmung, sondern mit dem Kosmos insgesamt zu tun. Die Theorie der Optophonetik, die die Kunst wieder auf physiologische und wahrnehmungspsychologische Füße stellen soll, entwirft das Programm einer neuen Schöpfung der Welt durch das Auge. Allerdings handelt es sich durchweg nur um Konstruktionen; »die gesehene Welt ist nicht wirklicher als ein Spiegelbild, also »nur ein traumhaft zartes Empfindungsgebilde.«³⁰ Da die Wirklichkeit ein physiologisches Phänomen ist, ist der Weg in das Auge zugleich der Weg in die Welt und sind die Gesetze der Wahrnehmung zugleich die Konstruktionsgesetze der Wirklichkeit. Hausmanns Geschichte der Wahrnehmung entwirft dementsprechend auch eine Geschichte der Wirklichkeitskonstruktionen. Kehren wir noch einmal zu der historischen Unterscheidung zwischen Zentralisation und Dezentralisation zurück. Sie liefert die Elemente der neuen Ästhetik, des Neuen Sehens, das mittlerweile kosmologische Dimensionen angenommen hat.

Auf der einen Seite finden sich die Pyramide, die tote Mechanik Newtons, die Kristallisation, die Herrschaft über die Dinge, die auf Formeln reduzierte Wahrnehmung. Auf der anderen Seite stehen die Spannungen und Beziehungen der Dinge untereinander, die schöpferische Wahrnehmung, die Simultaneität der Gegensätze, die »lebendigen, Empfindung und Bewegung ausstrahlenden Körper«.³¹ Die Zentralperspektive ist das Sinnbild des ersten dominierenden Modells der menschlichen Wahrnehmung, das bis weit ins 19. Jahrhundert Gültigkeit hatte. Die Zentralperspektive konstruiert die Anordnung der Gegenstände im Raum mit Hilfe eines Fluchtpunktes und eines idealen Betrachterstandpunktes, die mathematischen Regeln gehorchen. Für Hausmann stellt dieses Modell eine Herrschaft des Betrachtersubjekts über die Dinge dar, die durch die Betrachtung in Objekte eines »Subiectums« (Martin Heidegger) verwandelt werden. Demgegenüber soll das Modell der Dezentralisation diese Ermächtigung der Dinge durch das Subjekt rückgängig machen und eine »primitive Stellung zur Welt« wiederherstellen. Das geforderte lebendige oder schöpferische Sehen versucht, auch den Gegensatz von

³⁰ Ebd., S. 183.

³¹ Ders.: Wir sind nicht die Photographen, in: Ders.: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen, S. 37–39, S. 37.

Subjekt und Objekt zu überwinden. Das Ich, so Hausmann, sei auch nichts anderes als ein Ding unter anderen Dingen, dem in keiner Weise eine herausragende Stellung zukomme.³²

Gegenüber einer Ordnung des Sichtbaren durch die Gesetze der Perspektive profiliert sich nun eine Wahrnehmung in simultanen oder sukzessiven Blickpunkten. Gegenüber einer Anordnung der Gegenstände mit Hilfe eines Fluchtpunktes erscheint nun eine dynamische Beziehung von Formen in Flächen. Die Kunst lehrt nicht die Aneignung der Dinge, sondern die Syntax ihrer Vernetzungen. An die Stelle des Primats des Raumes tritt die Zeit.

Diese untergehende Welt war eine Welt vor allem des ruhenden Raumes –, wir sind im Begriff, in eine Welt der Zeit und der dynamischen Kräfte zu schreiten, in der eine ungeheure Bewegung und Bewegtheit alte Grenzen auflöst und die Fesseln sprengt.³³

Dieses neue Modell der Wahrnehmung ist entscheidende Voraussetzung für die Entwicklung der Photomontage und der Lautgedichte, aber auch für Hausmanns ungewöhnliche photographischen Arbeiten, die ich noch ausführlicher darstellen werde. Hausmanns physiologische Erkenntnistheorie, bei der »die Frage nach der Ursache der Erscheinungen von der Frage nach den Bedingungen als Elemente der Sinnesphysiologie abgelöst wird«, proklamiert für die Kunst eine Orientierung an den Wahrnehmungsprozessen, nicht aber an den Wahrnehmungsgegenständen. Nicht die Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern ihrer Wahrnehmung ist Aufgabe der Kunst.

Allerdings beschränkt sich die Wahrnehmung des Auges nicht auf die Optik: Nicht nur, daß Hausmann im Auge auch den Tastsinn entdeckt,

³² Ebd., S. 37f.: »Wir nennen unser Sehen: Wahrnehmen, und es ist keine Wahrheit darin; wir nennen unser Sehen psychologisch, und es ist nur unsere banale Psychologie in ihm ausgedrückt. Wie das Sehen von den Dingen aus, nicht den von uns als Formeln schematisierten, sondern lebendigen, Empfindung und Bewegung ausstrahlenden Körpern, unter denen auch wir nur Körper sind, annähernd beschaffen sein müßte? [...] Das Sehen, wenn es ein schöpferisches ist, ist die Gestaltung von vielerlei Spannungen und Lösungen in den wesentlichen Beziehungen eines Körpers, sei er Mensch, Tier, Pflanze, Stein, Maschine, Teil oder Ganzes, groß oder klein: er ist nie das Zentrum, kalt und mechanisch betrachtet, sondern er wird von den Dimensionen des Raumes aufgelöst in die Wesenheit, die Dingen oder Körpern eignet: Gegensatz zu sein, der untrennbar seiner Ergänzung bedarf.«

³³ Ders.: Die Neue Kunst [Anm. 15], S. 182.

ein jeder Sinn verfügt über die Möglichkeit, in alle anderen Sinne übersetzbar zu sein.³⁴ Die optophonetische Konzeption liegt den Lautgedichten wie auch den Photomontagen zugrunde. Beide arbeiten mit neuen typographischen Verfahren, zielen auf »Erneuerung und Verstärkung des Physiologischen in der Typografie.«³⁵ Beide versuchen, wie es in Hausmanns Aufsatz »Matières-collages« heißt, »sich aus dem Gefängnis des Gebrauchs zu befreien, um ihre eigene Sprache sprechen zu können.«³⁶ Beide sind »Bilder zum Sehen und zum Hören«, Bilder, die bewusst auf sprachliche Versatzstücke wie auch auf konkrete Materialien zurückgreifen, und Texte, die durch graphische Ordnungen und unterschiedliche Größe und Stärke der Buchstaben das Lautbild durch ein optisches Bild ergänzen. Die Photomontage stellt ganz im Sinne des neuen Bild- und Wahrnehmungsmodells eine »Explosion von Blickpunkten und durcheinandergewirbelten Bildebenen« dar, die der Blick durchlaufen muß. Ähnliches gilt auch für die Photographie, der Hausmann eine Reihe von Texten widmet, die fast durchweg Fragen der Komposition und der Wahrnehmungspsychologie behandeln. Auch hier dient die Photographie einer »Klärung der Stellung des Menschen in der Welt der Dinge«. Auch hier geht es nicht um »des notions classiques de la beauté«, sondern um »la nouvelle beauté de l'instant et de ses points de vues surprenants«,³⁷ um die »Formdialektik der Fotografie«, um »Blickführung, Bildausschnitt, Raum und Form, und die Korrektur des Sehens durch das Bewußtsein«.³⁸ Das »Lesen« von Fotomontagen, Lautgedichten und auch Photographien muß erst neu erlernt werden. Die Regeln des Lesens

³⁴ Wer Augen hat zu sehen, der höre; wer Ohren hat zu hören, der sehe. Oder in den Worten Hausmanns anlässlich der experimentellen Typographie des Bandes PIN, die er zusammen mit Kurt Schwitters entworfen hatte: »Zugleich nimmt die dynamisch bewegte Typographie eine noch zu erfindende Sprache des Menschen vorweg, der mit den Augen hören und mit den Ohren sehen kann.« Raoul Hausmann, Kurt Schwitters: PIN und die Geschichte von PIN. Gießen 1986, S. 18.

³⁵ Ders.: Typografie, in: Ders.: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen, S. 181–183, S. 183.

³⁶ Raoul Hausmann: *Matières-collages*, S. 7–9 [Text von 1968], in: Raoul Hausmann, *Collages*. Ausstellungskatalog Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart. Limoges 1988, S. 7–9, S. 7.

³⁷ Ders.: *La composition dans la photographie* [Text von 1953], in: Raoul Hausmann, *Photographies 1927–1957*. Paris o.J., S. 4–7, S. 7.

³⁸ Ders.: *Wie sieht der Photograph? Gespräch zwischen Raoul Hausmann und Werner Graeff*, in: *Das deutsche Lichtbild, 1933*, zit. nach: Andreas Haus: *Raoul Hausmann. Camera-photographien 1927–1957*. München 1979, S. 42–45, S. 42.

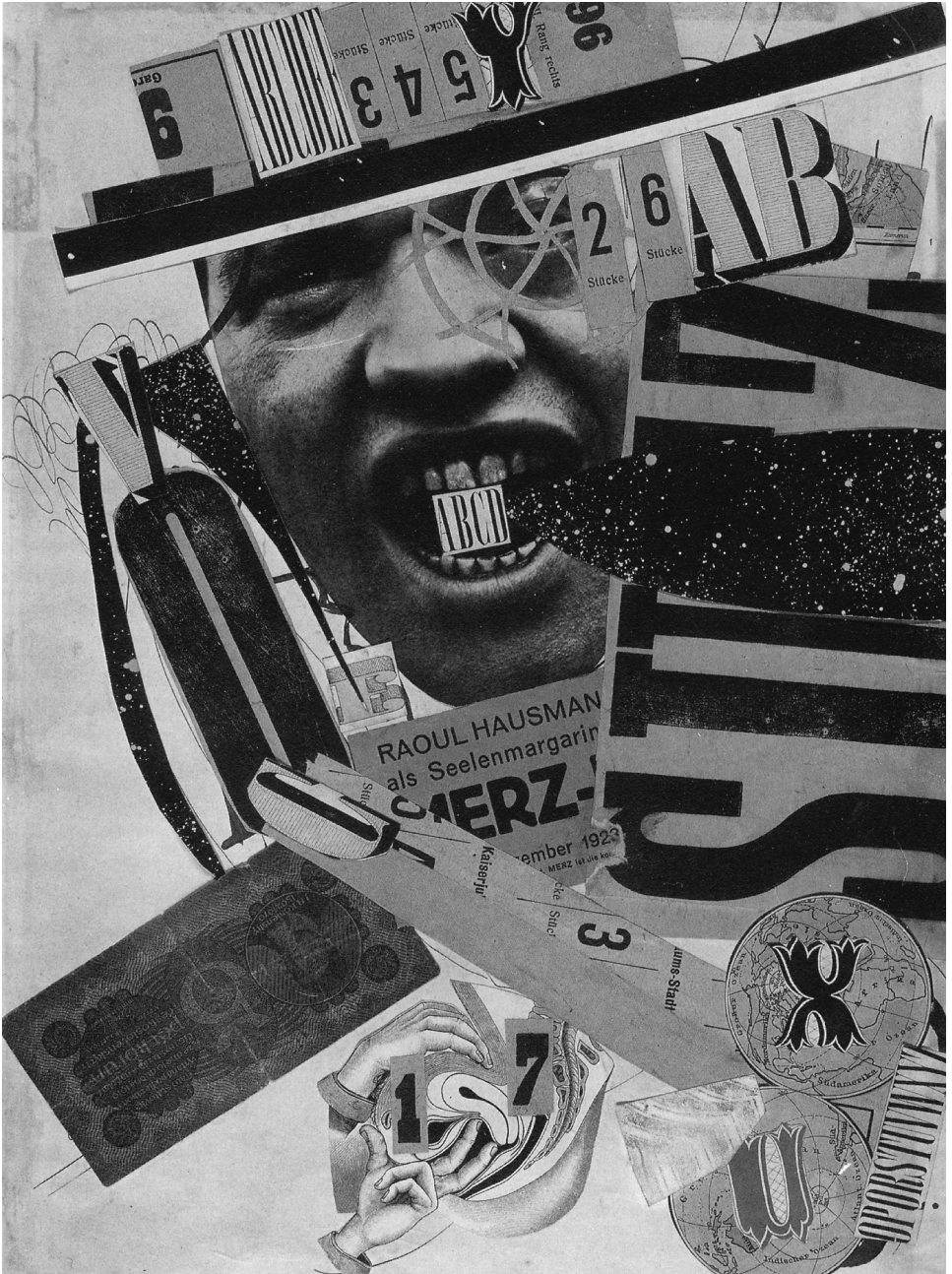


Abb. 8: Raoul Hausmann, ABCD, 1923/24.
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

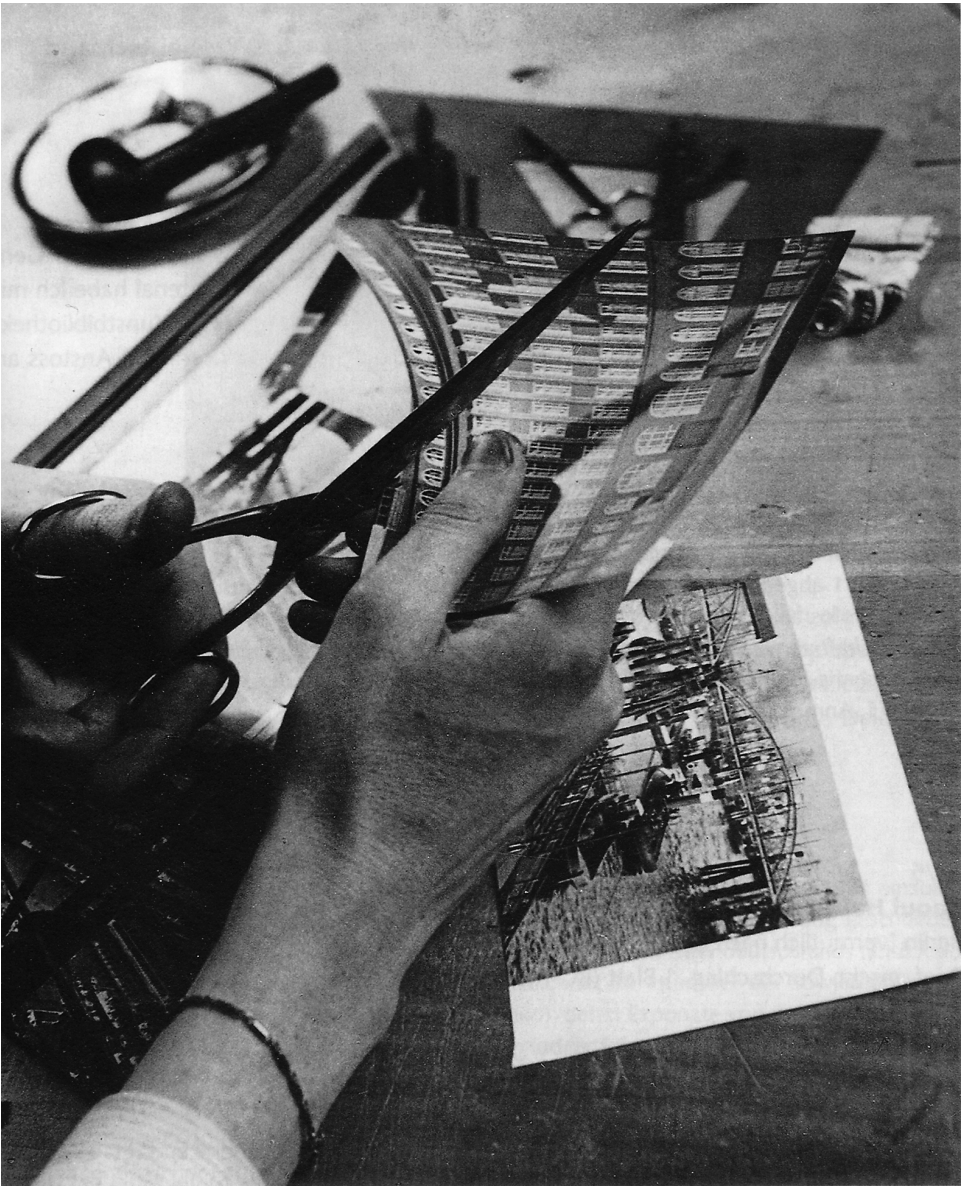


Abb. 9: Raoul Hausmann, Hände mit Schere, 1931

sind dabei die Regeln der menschlichen Wahrnehmung, die die Welt der Dinge und die Stellung des Menschen in ihr neu zu entdecken hat. Die Destruktionsarbeit des Dadaismus zielt auf eine »elementare Kunst«,³⁹ auf die »Erreichung eines neuen Urzustands, einer neuen Gegenwart«. ⁴⁰ Der Rekurs auf die Physiologie dient einer Einklammerung der persönlich-individuellen wie auch der kulturell-historischen Einflußnahme auf die Wahrnehmungsbilder. Die auf Physiologie gegründete Theorie Hausmanns versucht das natürliche Sehen zur Richtschnur zu machen. Das Ich erscheint dabei als Indifferenzpunkt oder in den Worten Ernst Machs als Empfindungskomplex. Wir befinden uns immer schon inmitten der Dingwelt und sind nicht von ihr abgetrennt. Die Optophonetik entwirft eine Wahrnehmungstheorie, die die Empfindungen als das Elementare ansetzt und die Informationskanäle der Sinne als kommunizierende Wahrnehmungsfelder bestimmt. Ich und Welt sind ein Ensemble komplexer Vernetzungen, deren Strukturierung die Kunst lehrt. Ich und Welt sind daher auch keine festen ontologischen Konstanten, sondern Variablen der Wahrnehmung.

Hausmanns Theorie der Optophonetik sei abschließend an einem Beispiel erläutert: der Photographie. Raoul Hausmann entdeckt um 1927, also inmitten der Debatten über das »Neue Sehen«, die Photographie als neue künstlerische Ausdrucksform und publiziert dann rasch auch theoretische Texte zur Photographie. Hausmanns photographisches Œuvre zeichnet sich durch eine überraschende und ungewöhnliche Vielfalt aus: Es schließt nahezu ethnographische Photographien (wie etwa seine Studien auf Ibiza) ebenso ein wie Experimente mit Infrarotphotographie und Aufnahmen ohne Kamera.⁴¹ Die Beschäftigung mit der Photogra-

³⁹ Ders.: Aufruf zur elementaren Kunst, in: Ders.: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen, S. 31.

⁴⁰ Ders.: Optophonetik, in: Ebd., S. 51–57, S. 51.

⁴¹ Vgl. dazu auch die erste Zusammenstellung seiner Texte zur Photographie: Je ne suis pas un photographe. Texte et documents choisis et présentés par Michel Giroud. Édition du Chêne o. O. 1975. Zu seinen photographischen Arbeiten vgl. auch die Ausstellungskataloge: Raoul Hausmann autour de »L'Esprit de notre temps«. Assemblages collages photomontages. Musée Nationale d'art Moderne, Paris 1974; Raoul Hausmann. Photographies. Centre Culturel de Bretigny. Bretigny 1984; Gegen den kalten Blick der Welt. Raoul Hausmann – Fotografien 1927–1933. Hg. von Hildegund Amanshauser und Monika Faber. Wien 1986 (=Schriftenreihe des Österreichischen Fotoarchivs 3 und 4); Raoul Hausmann: Photographies 1946–1957. Saint-Yrieux-la-Perche 1986; Raoul Hausmann: Fotoarbeiten: Fotografien – Fotomontagen – Fotogramme – Fototexte. Goethe Institut München. München 1993.



Abb. 10: Raoul Hausmann, Lichtkorb, um 1931.
Berlinische Galerie, Berlin

phie war für Raoul Hausmann paradigmatisch für die Bestimmung einer neuen Wahrnehmung, eines »Neuen Sehens«, das in Absetzung zu den zeitgenössischen konservativen (die in den Photo-Zeitschriften der Zeit zum Ausdruck kommt) wie progressiven Positionen erfolgt.

In dem von Hans Windisch herausgegebenen Jahrbuch »Das deutsche Lichtbild«, einem Jahrbuch, das neben einigen Essays über die Ästhetik der Photographie jeweils die von einer Jury ausgewählten besten Photographien des zurückliegenden Jahres (von Amateur- wie von professionellen Photographen) enthielt, erschien 1933 ein Gespräch zwischen Raoul Hausmann und Werner Graeff, dem Herausgeber eines der maßgeblichen Bücher zur Theorie des Neuen Sehens »Hier kommt der neue Fotograf!«, mit dem Titel »Wie sieht der Fotograf?« Ausgangspunkt der Überlegungen ist die Differenz zwischen Auge und Kamera. Hausmann wendet sich wie der Theoretiker des Neuen Sehens, Moholy-Nagy, gegen die Regeln der Zentralperspektive, die für ihn eine Verwandlung der lebenden Organismen in Formeln darstellt. Seine Photographietheorie versucht, die bis dahin rückständige Photographie auf die Höhe der veränderten Wahrnehmungsbedingungen der Moderne zu bringen, und dabei ist es die Physiologie, die ihm als einzige unbelastet von ästhetisch-metaphysischen Theorien zu sein scheint.⁴²

Alles ist alt, nichts ist verwendbar, die Kunst, die Philosophie, die Psychologie zerbrach unter dem gesetzgebenden Willen des Menschen – nur die Physiologie ist jung und neu, wie am ersten Tag der Schöpfung! Was wissen wir von unseren Sinnen, was vom Zeit-Raum?⁴³

⁴² Hausmann wird später die Photographie als »Mélanographie« bezeichnen, da seiner Ansicht nach diese Bezeichnung dem Widerspiel von Licht und Schatten eher Rechnung trägt. Vgl. dazu auch seine Publikation »Mélanographie«, der Texte und photographische Verwandlungen von Gegenständen enthält. Der Band ist mit 31 Photographien von 1931 illustriert und erschien in 61 Exemplaren in der Edition SIC, Paris 1968. Hier findet sich etwa die programmatische Neubestimmung der Photographie: »La lumière et l'ombre. La lumière fait l'ombre. Contraste complémentaire. La lumière pleine rend invisible. Ecrire avec la lumière? La lumière brûle la couche photosensible, c'est le NOIR. En tirant sur papier l'impression, nous renversons l'effet. Contradiction concordante. Nus ne faisons que rendre l'image NOIRE. La MÉLANOgraphie! C'est la désintégration par la lumière, qui ne parle que par les OMBRES, qui change la chose en une image dé-significative. C'est par la MÉLANOgraphie que j'apprends le caractère secret des signes qui ne signifient plus ce que la chose entend signifier.« Zit. nach Adelheid Koch: Ich bin immerhin der größte Experimentator Österreichs. Raoul Hausmann. DADA und Neodada & ein Essay: Raoul Hausmann, Aussichten oder Ende des Neodadaismus. Innsbruck 1994, S. 69.

⁴³ Raoul Hausmann: [Neue Wahrheiten sind meistens sehr alt], in: Ebd., S. 60–62, S. 62.

In der Perspektive der Physiologie und der Wahrnehmungspsychologie erweist sich der menschliche Blick keineswegs als defizitär gegenüber den Photographien, sondern als die eigentliche *terra incognita*, die es in der Kunst zu entdecken gilt und die die Kunst bisher gänzlich verfehlt hat. Wir sehen die Wirklichkeit nicht so, wie die Kunst sie darstellt. Das Auge beispielsweise sieht niemals senkrechte Linien oder eine mathematisch-perspektivische Organisation auf einen Fluchtpunkt.

Der von uns gesehene Raum verläuft nicht geradlinig im zunehmenden Quadrat der Entfernung sich verkleinernd nach einem Fluchtpunkt; unserem Sehorgan angemessen, erblicken wir eine Kombination von zwei ineinander überfließenden Halbkugelschalen, die in ihrer Vereinigung, je nach der Stellung der Sehorgane im Kopf, mehr oder weniger zu ellipsoiden Begrenzungen neigen. Sämtliche Linien verlaufen nur scheinbar gerade, in Wirklichkeit sehen wir in Krümmbahnen.⁴⁴

Da die photographischen Linsen sich in ihrem Aufbau von den Linsen des menschlichen Auges unterscheiden und ihnen daher eine vergleichbare Ansicht der Wirklichkeit verwehrt ist, müssen wir nach Hausmann »besondere Wege einschlagen, um mit dem Anastigmaten Wirkungen zu erzielen, die unser Sehen (das besser mit Schauen bezeichnet wird) analog wiedergeben.«⁴⁵ Hausmanns Lösungsversuch nimmt wahrnehmungspsychologische Theorien auf und wendet diese auf die Komposition der photographischen Bilder an. Werner Graeffs Bemerkung, daß Untersuchungen gezeigt haben, daß »bei Betrachtung einer plötzlich ins Blickfeld tretenden Fläche, etwa eines Plakats, einer Buchseite, eine Fotos, unser Blick unwillkürlich zuerst auf einen Punkt im oberen Drittel fällt«,⁴⁶ hat für Hausmann die Konsequenz, daß das Hauptobjekt des

⁴⁴ Raoul Hausmann: Wie sieht der Fotograf? [Anm. 38], S. 43. Vgl. auch: Gegen den kalten Blick der Welt. Raoul Hausmann – Fotografien 1927–1933. Hg. von Hildegund Amanshauser und Monika Faber. Ausstellungskatalog Wien 1986. Dort [S. 36–38] findet sich der Text Hausmanns »Wie kann ein gutes Bildnisphoto entstehen«, [ED in: Das Atelier des Photographen, 39. Jg., S. 94–96], der viele Thesen des Aufsatzes aus »Das deutsche Lichtbild« aufnimmt. Vgl. etwa S. 37: »Das spezifisch photographische Sehen verlangt aber eine gewisse Kenntnis des Sehaktes überhaupt. Das menschliche Auge nimmt nämlich nicht unzählige Punkte hintereinander gleich scharf wahr, sondern es ist astigmatisch, das heißt, daß nur in einer bestimmten angesehenen Tiefenzone Schärfe vorhanden ist, alle anderen Lichtwege und Zonenteile fallen zerstreut, in ungenauen Abständen, auf den Augenhintergrund, ganz ähnlich wie beim sogenannten Anastigmaten.«

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

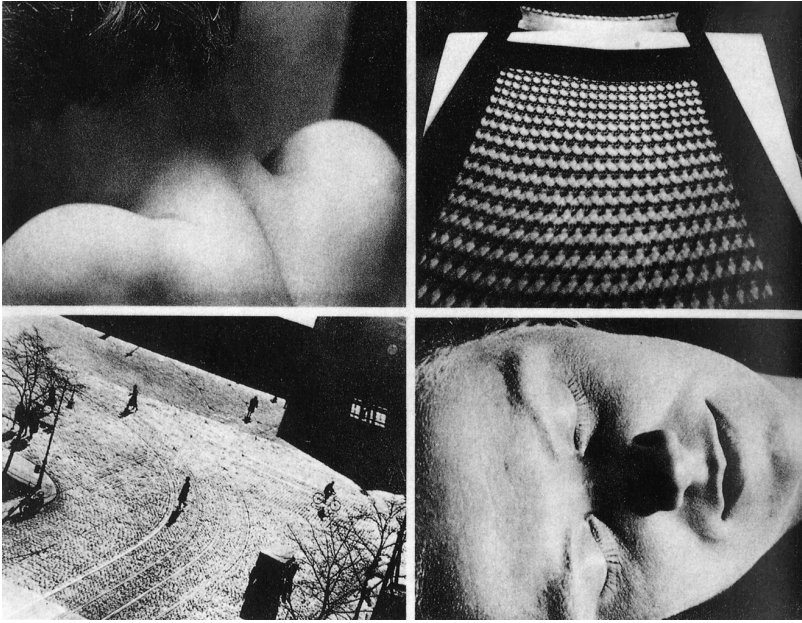


Abb. 11: Raoul Hausmann, Vier Fotos, vermutlich 1931

Bildes an diese Stelle verlegt werden muß oder aber die Blickführung dort beginnen und zum Hauptobjekt führen sollte.

Die wissenschaftlichen und ästhetischen Optiker behaupten immer wieder, das menschliche Auge sähe alle Objekte mit gleicher Tiefenschärfe hinter- und nebeneinander, während das fotografische Objektiv auf gewisse Zonen der Schärfe beschränkt sei. In Wirklichkeit sieht das menschliche Auge in einer Folge von Blickpunkten, um die herum alles unscharf bleibt; die scheinbare Schärfe aller Raumteile wird nur durch das Bewußtsein, also ideoplastisch (über die Vorstellung) hergestellt. Es kommen Blickpunkte derart vor, daß etwa der um das betrachtete Objekt noch vorhandene Raum völlig vom Bewußtsein »fortkorrigiert« wird, als stände das Objekt ganz für sich allein, ohne Umgebung da; das fotografische Objektiv gibt zwangsläufig alle im Strahlenwinkel befindlichen Objekte und Raumteile mehr oder minder scharf wieder. Die Theorie »Scharfeinstellung auf den Vordergrund« entspricht am meisten dem natürlichen Sehen, ist ebenfalls falsch. Die Tiefenschärfe des Bildes ist so zu verteilen, daß dadurch die Sehweise unterstützt und hervorgerufen wird, daß nur die dem Aufnehmenden wesentlichen Richtungen,

Massen, Lichtstufen zu Aufbauelementen des Bildes werden. Der Blickpunkt entsteht aus den anvisierten Massen, den räumlichen Standpunkten und der bevorzugten Einstellebene.⁴⁷

Hausmann geht es dabei nicht um eine möglichst genaue Wiedergabe der Gegenstände, sondern um die unwillkürlich vorgenommenen Korrekturen und Veränderungen der Wahrnehmungsbilder durch das Bewußtsein, da dieses »den tatsächlichen Augenschein umändert, den die fotografische Kamera ganz richtig wiedergibt.«⁴⁸ Der Rekurs auf die Physiologie dient dabei einer Einklammerung der persönlichen-individuellen wie auch der kulturell-historischen Einflußnahme auf die Wahrnehmungsbilder. Die auf Physiologie gegründete Photographietheorie Hausmanns versucht das natürliche Sehen zur Richtschnur des gesamten Theoriemodells zu machen. Das bisherige Verfehlen der physiologischen Regeln der Wahrnehmung in der Kunst und Photographie ist Zeichen dafür, daß die traditionelle Theorie und Praxis der Kunst nicht nur die Wahrnehmung, sondern auch die Wirklichkeit verfehlt, da diese nur als Wahrnehmungsphänomen existiert. So wie Moholy-Nagy in der Photographie eine objektive Wirklichkeit entdeckte, die bisher durch die Tradition verstellt war und sich dem Menschen nun nach einer Formulierung Walter Benjamins als »Optisch Unbewußtes« zeigt, zielt Hausmann auf eine durch die Tradition unverstellte Wirklichkeit, die aber nicht in den Gegenständen, sondern in der Wahrnehmung zu suchen ist. Photographien sollen die Trennung von Subjekt und Objekt aufheben und eine bildliche Konkretion des Wahrnehmungsaktes leisten. Ziel ist auch hier eine »Erweiterung unserer Körperfähigkeiten und Sinne«,⁴⁹ eine »Rückführung des Neuen Sehens zum Lebendigen«⁵⁰ und eine »Steigerung der Psychophysis«. Die Oppositionen, die sich durchweg in Hausmanns Texten finden (Emanation – Kristallisation; Bewegung – Pyramide; Exzentrik der Sinnesorgane – Newtonsche Optik und euklidische Geometrie; Dynamik – Statik) sind rückführbar auf die zentrale Gegenüberstellung, die bereits den photographischen Diskurs des 19. Jahrhunderts bestimmte: diejenige zwischen Leben und Tod. Die Physiologie

⁴⁷ Ebd., S. 44.

⁴⁸ Ebd., S. 45.

⁴⁹ Ebd., S. 42.

⁵⁰ Andreas Haus: Raoul Hausmann. Kameraphotographien 1927–1957. München 1979, S. 16.

als Theorie des lebendigen Organismus dient dazu, der Kunst Leben einzuhauchen, sie als Analogon der lebendigen Wahrnehmung zu profilieren. Die Photographie als technisch-mechanisches Verfahren soll eine organisch-physiologische Anwendung finden. Bei den Photographien geht es daher zwar grundsätzlich und notwendig um Formen, allerdings nur insofern sie als Formrelationen erscheinen und komplexe Beziehungen zwischen den einzelnen Bildelementen eröffnen. Aber auch für die Photographie gilt das Gesetz der Optophonetik; auch sie ist nicht nur auf das Auge als Sinnesorgan beschränkt, sondern findet ihr sinnesphysiologisches Echo auch in den anderen Sinnen, zwischen denen ein fließender Übergang besteht. Hausmann verdeutlicht dies am Beispiel eines Experiments: Es sei grundsätzlich unmöglich, bei geschlossenen Augen einen großen Platz zu überqueren, da die eintretende seitliche Abweichung dazu führt, daß wir im Bogen gehen. Wenn allerdings ein Ton hinzukommt, macht diese Aufgabe keinerlei Schwierigkeiten. Das akustische Signal korrigiert, so Hausmann, die Sinnesdaten und führt zu einer veränderten raumzeitlichen Wahrnehmung. Dieses Experiment ist Anlaß genug, einen Bruch mit der abendländischen künstlerischen Tradition zu proklamieren.

Unser Auge hat die Neigung, gewisse optische Beziehungen in eine gewohnte Ordnung zu bringen. Es unterscheidet nicht oder will nicht die Vielfalt der Formen unterscheiden, die nur sichtbar werden, wenn man die Zügel des Bewußtseins lockert. Sehen ist ein gesellschaftlicher Vorgang – wir banalisieren die Dinge durch visuelle Allegorie, die ihnen ihre vielförmige Bedeutung nimmt. Das optische Organ Auge ist seinem Bau nach dasselbe wie – sagen wir – im Mittelalter. Aber, welcher Unterschied des sozialen Bewußtseins des Blickpunkts! Ebenso eröffnet sich ein Abgrund zwischen dem gewöhnlichen Anblick der täglichen Dinge und dem verfeinerten heutigen Blick, der gelernt hat, ganz neue Verbindungen und Zeichen zu sehen, der von allen möglichen negativen sinnlosen Formen genährt wird, wenn man sie einzeln betrachtet.⁵¹

Dieses Zeichenspiel der Wahrnehmung, das uns die Welt mit neuen Augen zu sehen lehrt und das Grundlage von Hausmanns photographischen Experimenten ist, findet seine denkwürdige Konkretion in der Erfindung eines Instruments, Optophon genannt, für das er 1924

⁵¹ Raoul Hausmann: Fotomontage, in: Ders.: Am Anfang war Dada. Hg. von Karl Riha und Günter Kämpf. Seibach/Gießen 1970, S. 45–53, S. 49.

vergeblich ein Patent anmeldete. Man kritisierte, daß die Nützlichkeit nicht zu erkennen sei und »kein angenehm-menschlicher Effekt« dabei herauskäme. Hausmanns Optophon leistet eine »synästhetische Verbindung von Licht und Ton«, indem es mit Hilfe einer Tastatur gleichzeitig Töne und korrespondierende Spektralfarbenreihen hervorruft.⁵² Dieses Farbenklavier ist Vorbote von technischen Errungenschaften, die ein Zeitalter ankündigen, in dem, so Hausmanns Vision, Sprache und Denken überwunden sein werden und ein neuer Mensch existieren wird, »der uns nicht gleicht und der unsere Sehnsüchte und Sentimentalitäten nicht mehr kennt.« Dieser Mensch wird über neue Wahrnehmungsfähigkeiten verfügen, die die Trennung der Sinne längst hinter sich gelassen haben: »Meine Herren Musiker, meine Herren Maler: ihr werdet durch die Ohren sehen und mit den Augen hören und ihr werdet den Verstand dabei verlieren!«⁵³

Bildnachweis

Abb. 1, 4, 5, 8, 10: Der deutsche Spießer ärgert sich. Raoul Hausmann 1886–1971, Berlin 1994

Abb. 2, 3, 6, 9, 11: Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin 1900–1933. Unveröffentlichte Briefe Texte Dokumente aus den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie, hg. u. kommentiert von Eva Züchner, Berlin 1998

Abb. 7: Ph. Fauth, Hörbigers Glacial-Kosmogonie, Kaiserslautern 1913, S. 143

⁵² Vgl. die Dokumentation in: Ders.: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen, S. 214f.

⁵³ Ders.: Die überzüchteten Künste, in: Ebd., S. 133–144, S. 144.