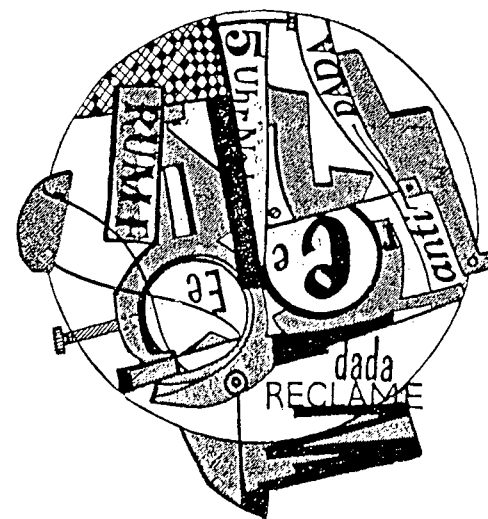


OFFENBUC BUCH "QUIYF!"

Raoul Hausmann



**Elektronische
Eidophonie
und andere Aufsätze**

DADA·LOGIE 2 ⁷⁰EU



Mit einem Nachwort herausgegeben
von Karl Riha

Vergessene Autoren der Moderne L
Herausgegeben von Marcel Beyer und Karl Riha
Universität-Gesamthochschule Siegen
Siegen 1991
mit 3 Bildern des Autors (dadaRECLAME. Selbst-
porträt, Plakatgedicht) und einem Flugblatt

Inhalt:

Die Artikulation in der Sprache (Von Wittgenstein zu Adorno)	3
Die Phasen des Wortes und der Geste	8
Elektronische Eidophonie	12
Typhonismus. Asthenie Pyknie und Psychomorphologie	18
6. IX. 66	22
7. IX. 66	23
Nachwort	24

Lebensgefühl, — und nun erhebt uns nichts mehr, nichts mehr! Geben Sie die Geschlechtsromantik auf, meine Herren Dichter — uns ist nicht mehr danach zuzute; zeigen Sie lieber Ihre schön tätowierten Bäuche, spielen Sie Worte, panschen Sie Geometrie in Farben und nennen Sie's abstrakte Kunst — es ist uns so piepe, wie Ihre Seiltänzerel rund um den Expressionismus! **Die absolute Unfähigkeit**, etwas zu sagen, ein Ding zu fassen, mit ihm zu spielen — **dies ist der Expressionismus**, ein geistiger Prießnitzumschlag für verdorbene Eingeweide, eine von vornherein verdorbene Glibberspeise, von der man feierliches Bauchgrünnen bekam. Der schreibende oder malende Spießler konnte sich dabei ordentlich heilig vorkommen, er wuchs endlich irgendwie über sich selbst hinaus in ein Unbestimmtes, allgemeines Weltgedusel — o, Expressionismus, Du Weltwende der romantischen Lügenhaftigkeit! Unerträglich wurde die Farce aber erst durch die Aktivisten, die den Geist und die Kunst, die sie vom Expressionismus absahen, dem Volke bringen wollten. Diese Schwachköpfe, die irgendwie mal Tolstoi gelesen und selbstverständlich nicht verstanden haben, trafen nun von einer Ethik, der man nur mit der Mistgabel sich nähern kann. Diese Dussel, die unfähig sind, Politik zu treiben, haben die aktivistische Aeternistenmarmelade erfunden, um sich doch auch an den Mann, hier den Proletarier, zu bringen. Aber so do! verzeihen Sie, ist der Proletarier garnicht, daß er die unfruchtbare Toberei in lauterer Hohlheit nicht merkte. Kunst ist ihm was, was vom Bürger kommt. Und wir sind soweit Antidadaisten, als irgendeiner von uns noch etwas Schönes, Aesthetisches, ein sicher umgrenztes Wohligefühlchen aufstellen will, wie die abstrakte Kunst etwa — daß wir ihm diese gut belegte Stulle in den Dreck schlagen. Uns hat die Welt heute keinen tiefen Sinn, als den des unergründlichsten Unsinn, wir wollen nichts von Geist oder Kunst wissen. Die Wissenschaft ist albern — wahrscheinlich dreht sich heute noch die Sonne um die Erde. Wir propagieren keine Ethik, die immer ideal (Schwindel) bleibt — aber wir wollen darum den Bürger nicht dulden, der seinen Geldsack über die Existenzmöglichkeit des Menschen gehängt hat, wie Geißler seinen Hut. Wir wünschen, die Oekonomie und die Sexualität vernünftig zu ordnen, und wir pfeifen auf die Kultur, die keine greifbare Sache war. Wir wünschen ihr ein Ende, und damit ein Ende dem Spießerdichter, dem Verfertiger der Ideale, die nur seine Exkrementen waren. Wir wünschen die Welt bewegt und bewegt, Unruhe statt Ruhe, — fort mit allen Stühlen, weg mit den Gefühlen und edlen Gesten! Und wir sind Antidadaisten, weil für uns der Dadaist noch zu viel Gefühl und Aesthetik besitzt. Wir haben das Recht zu jeder Belustigung, sei es in Worten, in Formen, Farben, Geräuschen; dies alles aber ist ein herrlicher Bloßsinn, den wir bewußt lieben und verfertigen, — eine ungeheure Ironie, wie das Leben selbst: die exakte Technik des endgültig eigesehenen Unsinn als Sinn der Welt!

R. Hausmann.

Nieder mit dem deutschen Spießler!

der deutsche Spiesser ärgert sich.

Warum? Wer ist der deutsche Spiesser, daß er sich über Dada ärgert? Es ist der deutsche Dichter, der deutsche Geistige, der vor Wut platzt, daß man seine formvollendete Schmalzstullenseele in der Sonne des Gelächters schmoren ließ, der tobt, weil man ihn mitten ins Gehirn traf, das bei ihm dort liegt, wo er sitzt — und nun hat er nichts mehr, daß er sitzt! Nein, greifen Sie uns nicht an, meine Herren, wir sind schon unsere eigenen Gegner und wissen uns besser zu treffen, als sie. Begreifen Sie doch, daß Ihre Positionen uns völlig gleichgültig sind, wir haben andere Glieder am Leibe. Röhren sie nur aus Leibeskräften die Trommel ihres geistigen Geschäfts, schlagen Sie nur feste auf ihrem Bauch herum, daß ein Gott sich des Schalles erbarme — wir haben längst diese alte Trommel beiseite geschmissen. Wir dudeln, quetschen, fluchen, lachen die Ironie: Dada! Denn wir sind — Antidadaisten!

Da haben sie den Salat! Sparen Sie sich Ihre zerschundenen Knochen und nähren Sie Ihre zertissene Fresse, Sie haben alles umsonst getan! Dass Sie uns nicht an die Wand stellen lassen können, das macht uns felerlich. Und so wollen wir Ihnen denn Ihre Gedärme ausspülen und Ihnen die Bilanz Ihrer feierlichen Werte vorlegen.

Nach einer ungeheuren Verdünnung des Lebensgefühls in ästhetische Abstraktionen und moralisch-ethische Farcen enttauchte dem europäischen Wurschkessel der Expressionismus des deutschen Patrioten, der aus einer anständigen Bewegung, die von Franzosen, Russen und Italienern ausging, ein kleines profitables Kriegsgeschäft in einer endlos dicken Begeisterung fabrizierte. Der Leierkasten der reinen Dichtung, Malerei, Musik wurde in Deutschland auf einer äusserst tüchtigen Geschäftsbasis gespielt. Aber dieses Pseudo-theosophisch-germanische Teekränzchen, das es bis zur Anerkennung durch ostpreussische Junker brachte, soll uns hier gleichgültig sein, ebenso wie die kaufmännischen Machinationen des Herrn Walden, der, ein typischer deutscher Spiesser, seine Transaktionen mit einem buddhistisch-hochtrabenden Mäntelchen behängen zu müssen glaubt. Sein Geschäftsgenie in Ehren, aber seine Aesthetik und sein Kunstpreußentum dorthin, woher sie stammen, ins Büro des Winkeladvokaten. Wäre der Walden und seine Dichterschule im geringsten revolutionär, sie müßten zunächst das eine begreifen, daß Kunst nicht ästhetische Harmonisierung bürgerlicher Besitzvorstellungen sein kann.

O, meine Herren Spiesser, Sie sagen, die Kunst sei in Gefahr? Ja, wissen Sie denn nicht, daß die Kunst eine schöne weibliche Gestalt ist, ohne Kleidung, daß sie darauf rechnet, ins Bett genommen zu werden, oder dazu anzuspornen? Nein, meine Herren, die Kunst ist nicht in Gefahr — denn die Kunst existiert nicht mehr! Sie ist tot. Sie war die Entwicklung aller Dinge, sie umhüllte noch die Knollennase und die Schweinslippen des Sebastian Müller mit Schönheit. Sie war ein schöner Schein, ausgehend von einem sonnig-heiteren

DIE ARTIKULATION IN DER SPRACHE (Von Wittgenstein zu Adorno)

Es ist eine sehr verbreitete Meinung, die aussagt, daß die Worte die Worte sind, und damit einen längst genau geregelten Sinn und Merkwert besitzen.

Doch seit fünfzig Jahren haben europäische Schriftsteller gänzlich neue Bedingungen für die Merkwerte und den Ausdruckssinn der Worte gefunden, sie haben die seit Jahrtausenden geltenden Allgemeinzeichen zum Ausdruck einer lebendigen Wirklichkeit umgeschaffen und die Sprachgesetze nicht nur, sondern eben auch die herkömmlichen 'phonetischen', also kettenmäßigen Klangwerte der Worte im Satzbau und selbst des Wortkomplexes verändert und so der Sprach-Philosophie und der Logik und ihren 'unveränderlichen' Gesetze ein unwiederbringliches Ende bereitet.

Eine Logik der Sprache oder des Wortes könnte nur in der Wandlung ihrer, der gesprochenen Klangwesen eine Bedeutung haben, ohne auf Regeln und Gesetze der 'Vernunft' zu viele Rücksicht zu nehmen. Das Wort ist kein fester Gegenstandswert, und alle Versuche, es endgültig in logische Konstruktionen zu fangen, werden dem historischen Änderungsdrang stets untergeordnet bleiben müssen.

Ein Satz, der, nach logischen Anordnungen und der zusammenhangbildenden gegenseitigen Dingzeichen sich selbst als einzige mögliche Denkform darstellt, wäre nach Wittgenstein »artikulierte«.

Diese Form der Artikulation jedoch muß als eine zu eng gefaßte Reihenordnung von Sinnzeichen, die in der Sprachgestalt möglich sind, bezeichnet werden.

Da aber Wittgenstein selbst sagte, »ein Satz ist eine Tatsachenordnung von Dingen, sagt er also etwas aus, ist er ein Bild«, so müssen die von ihm aufgestellten Begriffe, also die Tatsachen, die Artikulationswerte, genauer als er das tut, untersucht werden.

Für Wittgenstein ist der Satz im Raum durch die logische, unauswechselbare Wortfolge gegliedert, also artikuliert, während man unter Artikulation höchst verschiedene, sowohl sprachtechnische, als auch ton-

mäßige und ausdrucksmäßige Abwandlungen und Steigerungen der internen Semiotik verstehen sollte.

Für Wittgenstein bleibt es vor allem wichtig, daß das Wort und folglich der Satz eine Abfolge von Tatsachen vorstellt, in dem sich diese Tatsachen nicht räumlich verwechseln lassen, er versteht also, ohne es zu bemerken, unter Tatsachen nichts mehr und nichts weniger als Merkzeichen für Dinge oder Gegenstände, »die sich hart im Raume stoßen«. Auch eine logisch angeordnete Folge von Tatsachenzeichen kann das, was man heute unter Artikulation versteht, nicht ausdrücken.

Artikulation kann heute nur als klingende Abwandlung von schärferer oder schwächerer Betonung, die im Sinn eines Satzes liegen muß, aufgefaßt werden, soll sie mehr als eine logische Zusammenstellung von Tatsachen, also Dingzeichen, vorstellen.

Die dynamische Überlagerung erst dieser semantischen Zeichen stellt eine in sich selbst begründete Artikulation dar.

Die durch Artikulation hervorgerufene Wellung des Satzes in dynamisch-deklamatorischer Art kann nicht als ein metaphysisches 'internes' Element bezeichnet werden, denn diese taktmäßige oder dramatische Überlagerung entspricht dem sich notwendig ergebenden hörbaren Ausdruck der Sprechsprache.

Abgesehen davon, daß viele Worte, die nicht Gegenstände bezeichnen, einen aus Dingworten schlecht zusammengesetzten oberflächlichen Signalwert besitzen, wie das Wort 'Tatsache', das nur sagt »getane Sache«, nicht aber den gemeinten psychologischen Mehrwert darstellen kann, wäre jede zu scharf abgrenzende Anwendung solcher Wortbalancen nur mit Einschränkung als Faktor in einer 'logischen' Schlußfolgerung anzuwenden.

Die Mehrzahl der Sprachforscher beachtet die 'rechtlichen' Gehalte der zusammengesetzten Wortgebilde nur ungenügend und gelangt so zu sogenannten »streng logischen« Folgerungen, die irrtümlich bleiben müssen.

Dem Irrtum, einem logischen System zuliebe den wirklichen Sprachcharakter zu übersehen, unterliegt auch Wittgenstein. So bleibt auch seine Vorstellung der Sprach-Funktionalität und ihrer Artikulations-Möglichkeiten unzureichend.

gelegten Ausgabe zu erweitern. Die Manuskripte, die dem Abdruck zugrundeliegen, tauchten als Fotokopien Anfang der siebziger Jahre in Berlin auf; den Artikel 'Typhonismus' hatte Hausmann 1965 der Zeitschrift 'Sprache im technischen Zeitalter' eingereicht, wo er aber unveröffentlicht geblieben war. In einem Begleitschreiben dankte er für »73 F, also wahrscheinlich 60 DM«, die er für seinen in der April-Juni-Nummer gedruckten Beitrag 'Zur Gestaltung einer energetischen Sprachform' erhalten hatte, und merkte an: »Heute erlaube ich mir, Ihnen einen anderen Artikel zu übersenden - 'Typhonismus'. Er behandelt die vasomotorischen Einwirkungen auf das Denken und sprachliche Darstellen«.

Karl Riha

NACHWORT

Wie andere Schriftsteller auch kehrte der Dadasoph Raoul Hausmann nach dem Zweiten Weltkrieg nicht aus dem Exil nach Deutschland zurück, aus dem ihn die Nationalsozialisten vertrieben hatten, doch intensivierten sich in den sechziger Jahren die Kontakte zwischen ihm und der nachkriegsdeutschen Literaturszene. Klaus M. Rarisch erinnerte an ihn in seinem 'Ultimistischen Almanach' von 1965, und zeitlich in etwa parallel - Ende der sechziger Jahre - animierte ihn der Frankfurter Heinrich-Heine-Verlag zu seinem Erinnerungsbuch 'Am Anfang war Dada', das dann aber erst 1972 im Gießener Anabas-Verlag herauskommen sollte. Hausmann seinerseits verfolgte die literarischen Neuerungen, die er zusammen mit Kurt Schwitters durch sein Zeitschriftenprojekt 'PIN' unmittelbar nach 1945 vergeblich anzuregen versucht hatte, und entwickelte intensive Brief-Kontakte zu einzelnen Autoren wie Timm Ulrichs in Hannover oder Ernst Jandl und Friederike Mayröcker in Wien, zu kleinen Verlagen und experimentellen Zeitschriften. Kritisch und streitbar brachte er dabei die originären Impulse der Dada-Bewegung um 1918 in Erinnerung, deren führender Berliner Kopf er gewesen war, gab Impulse, forderte zu Kontroversen heraus. Hausmann starb 1971 in Limoges.

Die vorstehend abgedruckten - bislang wohl allesamt unveröffentlichten - Texte stammen aus den letzten Lebensjahren des Autors. Sie halten an den Erkenntnissen und Erfindungen fest, die der Dadasoph bereits in seinen frühen Dada-Manifesten fixiert hatte, so etwa an seiner Idee des 'Optophonetischen', die seinen Beitrag zur avantgardistischen Lautpoesie fundierte, und dokumentieren sein anhaltendes Interesse an allem Neuem auf einschlägigem Terrain: zugleich erlaubten sie ihm klare und eindeutige Grenzziehungen zwischen den Impulsen des künstlerischen Aufbruchs nach dem Ersten und der Wiederanknüpfung und Neugründung unter veränderten Vorzeichen nach dem Zweiten Weltkrieg. Michael Erlhoff hat 1982 in einer zweibändigen Ausgabe die bis 1933 publizierten Schriften Hausmanns herausgegeben; eine Sammlung der Schriften des Exils und der Zeit nach 1945 steht bislang aus. Eine umfassende Bibliographie der literarischen und literaturtheoretischen Arbeiten Hausmanns steuerte Richard Sheppard zur zweiten Auflage von 'Am Anfang war Dada' im Jahre 1980 bei: sie ist nach meiner Edition des Aufsatzes 'Die Sprache der Fische und der Vögel und die Phonic' bereits im Jahre 1977 um die Beiträge der hier vor-

Der Sprachforscher, der, wie Adorno, behaupten wollte, das Deutsche unterscheide sich von den andern europäischen Sprachen durch seine oft nicht sofort erkennbare Geladenheit mit metaphysischem, über den direkten und unmittelbaren sachlichen Ausdruck hinausgehendem Bedeutungsgeist, würde doch wohl zugeben müssen, daß jede einzelne Sprache gewisse Ausdrucksüberlagerungen aufweist und aufweisen muß, um im europäischen Gesamtsprachkomplex die durch Logik, Syntax und Grammatik festgewordenen möglichen Unterscheidungsmöglichkeiten eben der Sprechsprachen und ihrer Phoneme zu individualisieren und auszudeuten.

Während also Adorno auf dem latenten metaphysischen Element der deutschen Sprache besteht, betont Wittgenstein, wohl zu sehr, den pragmatischen sachgebundenen Charakter, aus dem er alle Sprachgestalt ableiten möchte.

Wittgenstein übersieht, daß es Sprachformen gibt, die nichts mit praktisch gegenstandhafter Art zu tun haben, nehme man nur Ausdrücke wie 'Lust' oder 'Trauer' und ähnliche undingliche Gestaltungskomplexe.

Die Sprachgestalt, die nicht nur vom Signalcharakter und der Einordnungsmöglichkeit, sondern eben auch von anatomischen und visuellen Gegebenheiten bestimmt wird, hat in jeder Sprachgruppe bestimmte und besondere feinere Unterscheidungsmerkmale ausgebildet, die auch von der Grammatik und Syntax ursprünglich unabhängig blieben, deren Unterscheidungsgehalt aber mehr und mehr von den sich durchsetzenden Regeln oder Gesetzen (die doch nur angenommene Bedingtheiten sein können) vermindern ließ.

Ein Überbleibsel dieser 'inneren' Ungewißheit und Vieldeutigkeit hat sich in den Artikulationen der verschiedenen Sprachgruppen sehr unterschiedlich entwickelt.

Die Artikulationen sind ein 'überwertiger' Ausdruck für taktile und rhythmische Ablaufsfolgen der Sprechsprache, also gewisser 'innerer' Notwendigkeiten, die nicht an die von der Umwelt bestimmten, wahrnehmungsmäßigen, praktisch nur zur Verständigung dienenden Gegenstands- und Kategorienordnung gehören.

Denn es gibt eben außer den notwendigen unmittelbaren, äußerlich bedingten Wahrnehmungsformen auch und über allem die innerlich, mehr unterbewußt sich bildenden Zeichenbetonungen und tonmäßig erfordernten Ablaufs- und Raumzeichen in jeder Sprache.

Jedoch keine Sprache bietet rein logische, weder pragmatisch noch metaphysisch, gesetzmäßig zu regelnde Abgrenzungsformen.

Der Sinn der Artikulation ist der Synkope der Musik vergleichbar: die unerwarteten Tempounterschiede im Ablauf des Sprechvorgangs sind dafür entscheidend.

Die Artikulation kann nur Geltung für die taktmäßige und zeitliche Abfolge von Worten, Vokalen oder Konsonanten in einem Sprechvorgang haben, die Anordnung ist für die Artikulation ausschlaggebend und nicht der semantische oder syntaktische Strukturbau.

Im Gegenteil, die Artikulation im heutigen Sinn ist vielmehr eine Ausdrucksverschiebung innerhalb der optisch und numerisch wahrzunehmenden satzmäßig verlaufenden Tonguirlande.

Die Artikulation in der Sprechsprache ist anti-musikalisch und als Merkzeichen für innersprachliche Gliederung zu verstehen. In jeder gesprochenen, nicht nur geschriebenen Sprache wird die Lage der Artikulationen notwendigerweise einen völlig verschiedenen Charakter haben müssen, gänzlich unabhängig von den Hebungen oder Senkungen einer 'klassischen' Rhythmik.

So können die Artikulationen, über eine längere Sprechperiode verteilt, eine Art Netz oder Gitter von Akzentuierungen bilden, die dem Sprechbild einen dem Schreibbild gegenüber gegensätzlichen Ausdruck verleihen, eine Art innerer Sprach-Polarität.

Diese Bedingungen waren beispielsweise Hölderlin oder Novalis bereits gut bekannt, viel weniger den Klassikern, die noch die Versfüße zählten.

Die Artikulation ist eine Art 'Ersatz' für das Wort als Objekt, das Wort verliert in gewissem Sinn seinen Zeichenwert und wird gleichzeitig abstrakt und bleibt dabei konkret.

Dieser Tonwechsel ist es vielleicht, der das metaphysische Element in der Sprechsprache darstellt.

Es kann sich nicht mehr um logische Erläuterungen von wahren oder falschen Satz- oder Wortausprüchen nach philosophischen oder logisch-pragmatischen Voraussetzungen handeln, da es sich in der gesprochenen abstrakt-konkreten Ausdrucksguirlande gar nicht um wahr oder falsch oder um Erläuterungen handeln kann.

7. IX. 66

Längstverbliebene Kunstsprache verstirbt im Malstrom unaufhaltsamen Nichtwiederkehrens.

Die Gesetze der akrobatischen Ausdrucksbeschränkung, die man als unwandelbar vorspiegeln will, wo sie doch nur Verlegenheitsregeln vor der Artikulationsunfähigkeit verdecken, sind nicht mehr annehmbar im Klangraum der äußersten gegensätzlichen Übereinstimmung alles Fremden, das nicht mehr unangleichbar ist.

Das Gedicht macht sich nicht im Munde allein, es macht sich mit dem Auge, dem Ohr, dem allgemeinen Unbewußten, mit den Bewegungen des Pulsschlages und der Peristaltik - das Gedicht macht sich selbst mit der Hand, die es aufzeichnet und überdem mit einem Erdämmern neuen Vernehmens, das nirgends ein Vorbild haben kann oder will.

Nennen und Darstellen ist nicht Dichtung.

Doch erfährt sich die Erfindung in solch verschütteten und vergessenen Zonen des intimsten Gelebtwerdens, daß keine Bedingungen dafür erstellt werden könnten.

Die langsam zögernd in Erscheinung tretende Formulierung ergibt sich dem erhörenden Auge des Aufzeichnenden unfreiwillig und freigebend zugleich.

Aus dem Zustand der widerstrebenden Furcht ersteigt die Hingabe des Nicht-mehr-Aufhaltbaren, jedem Urteil spottend.

Aus dieser Grenzmarke beginnt nunmehr Dichtung. Imago ist die Artikulation des Unbezogenen, das ohne sie wortlos bleibt.

Die artikulierten Worte überschreiten das Experiment in Artikulations-Komplexen.

Aus dem Nichtbewußten steigt das Nochniegesehene wie eine dargebotene Unterströmung in das Unsehbare, das Kaumhörbare wie eine aufgelöste Masche eines sonst geschlossenen Netzes auf, erlaubt ein Gleiten in ungeahnte verdeckte Breitungen nicht zu fassender Umblicke.

Was ist Dichtung, wenn nicht das Hervorbrechen sichtloser Gegebenheiten aus Räumen, die unzugänglich blieben, wollte man sie logisch darstellen oder hervorrufen.

Die Gewebe der unerhört ausgebreiteten Wellungen und Ineinanderflüsse von Artikulationen, die der bewußten Allgemeinbedeutung unzugänglich bleiben - Dichtung ist Hervorrufen so polyformer und so multiplexer, viel verwobener und umgebogener Möglichkeiten, daß sie mit Nichts der Vernunft oder Logik Unterliegendem in Parallele gebracht werden sollte.

Kein Experiment, sondern eine aus den Abgründen des Unfaßlichen sich formende unterweltliche andere Realität, als die alltäglich sichtbar oder hörbar werdende.

Ideen oder Einfälle eröffnen nicht die sich entziehenden Entsprechungen von auftauchenden Streckenläufen weit auseinanderliegender noumenatischer, sich autonom gestaltender Bezüglichkeiten.

Die Artikulation ist am besten mit dem Begriff 'Verschiebung' gleichzusetzen. Die Verschiebung der Merkwerte und der Takt- und Tonwerte im 'modernen' Satzbau hat selbstverständlicherweise nichts mit einer logischen Abfolge von Dingwerten oder Tatsachen gemein.

Die Verschiebungsladung der Artikulation würde im Sinne von Wittgenstein den Satz 'falsch' machen, im Sinne von Adorno würde sie ihm den metaphysischen Untergehalt, die 'hermeneutische' Überwertung entziehen.

In Wirklichkeit ist die Artikulationsverschiebung ein Mittel, eine Wertgebung, die auf die bisherigen Erklärungen der semantischen oder numerischen, semiotischen Vorschriften keine Rücksicht nimmt, sondern dem Wort innerhalb eines Satzes einen besonderen, individuellen Signalcharakter verleiht.

Die Artikulation ist der Infra- oder Ultrasonorität annähernd vergleichbar, sie gibt dem hörbar gewordenen Wort einen 'Informationswert', den das Wort in der logisch gebauten Satzanordnung nicht besitzen konnte.

DIE PHASEN DES WORTES UND DER GESTE

Die Künstler, das heißt die Schriftsteller, Maler und Bildhauer haben immer geglaubt, die Wirklichkeit durch eine »exakte« Beschreibung der Erscheinungen ergreifen zu können, indem sie ihr hermeneutischen oder romantischen Anschein aufdrückten.

Die aktuellen Avant-Gardisten glauben die Macht zu haben, diese pseudologische Wirklichkeit lenken zu können, indem sie ihren Entwurfs-Versuchen »konkrete« Elemente beimischen, wie z. B. die Anwendung wahrhafter Gegenstände, als wesentlichen Teil der »Vision«, die auf ihre geringste Grenze beschränkt wird. So gewinnt man die Möglichkeit, in jedem Augenblick einen neuen Seh-Eindruck zu »finden«, und man kann die verschiedensten »Moden« lancieren, die dem Unbewußtseins-Zustand des »Künstlers« entsprechen.

Die künstlerische Avant-Garde ist durch ihren Mangel an »Information« und ihre Unkenntnis der Gegebenheiten der Gesellschaft ein Spielzeug der kapitalistischen Absichten.

Diese Avant-Garde versteckt sich vor sich selbst, durch ihr vorgebliches »épater le bourgeois«, ihren größten Wunsch: etwas zu erreichen.

Der neue Romantismus, unter dem Bild des Neo-Dadaismus und der Pop-Art, will den Decor ändern und geht umso mehr in den Kombinationen der mondänen Gruppen unter, die im Grunde nichts wollen als die politische Stabilisierung der Welt im Rückschritt, der sich durch neue Techniken den Anschein von Fortschritt gibt.

Es gibt Leute, die sagen: »Dada war nur ein soziologisches Phänomen, es war keine künstlerische Bewegung, denn es hat nicht ein einziges wertvolles Kunstwerk geschaffen.«

Und die Vereinigten Staaten verkünden uns: »der abstrakte Expressionismus ist tot, Pop-Art ist tot, wir befinden uns vor einer Kunst der 'Mittel' (Intermedia)«, und der Dichter Higgins verkündet: dies ist so, weil wir uns in einer Periode des Prä-Kommunismus befinden, der Millionär ißt in derselben Boutique neben irgendeinem armen Mann, wenn es Transport-Streik gibt, geht auch der Reiche zu Fuß, Fidel Castro arbeitet neben seinen Arbeitern auf dem Feld, und die ganze »große« Kunst ist tot, weil sie einzig dazu diente, die Wände des

Wie die Dadaisten die automatische Sprache wiederfanden, die von Novalis und Arnim vorempfunden war, haben sie auch das phonetische Gedicht und auch das lettristische erfunden.

Aber wenn Tzara sagte, »das Gedicht macht sich im Mund«, und Ball seine »liturgischen Gesänge ohne Worte« ausführte, wenn ich selbst auf den objektiven (cybernetischen) Wert der Vokale und Konsonanten nach ihrer Ordnung in Gruppen bestand, ihrem anti-syntaktischen Sinn, so war dies Aufflackern des neuen Gedichts noch nicht als eine anti-cartesianische Haltung erkannt, die gänzlich die traditionelle Semantik veränderte.

da gibt es keine Möglichkeit der Berechnung, noch geometrisch-algebraische Ordnung.

In dem phonemo-eidetischen Vorgang gibt es keine »ganzen Zahlen«, die enthalten immer den »Ungewißheits-Faktor« oder unlösbare Brüche, wie in der Zahl PI.

Man muß schließen, daß der »literarische Gedanke« nicht »konkretisierbar« ist, obgleich das »Konkrete« mit all seinen somatischen Funktionen und Materien eingeboren ist, und daß folglich diese Schöpfung nicht den typhonischen Unterbrechungen entgeht. Im Gegenteil, denn selbst die Algebra ist nicht »absolut«, noch im Grunde einheitlich.

Selbst wenn die Theorie der konkreten Poesie die semantische Bedeutung leugnet und an ihre Stelle eine Topologie neben Semiotik und Statistik setzt, so beweist das Arrangement des Poems nach »Flecken« (taches), daß das typhonische Element unvermeidbar ist, im Gegenteil - und somit ist die Theorie das Produkt eines »NACH-Denkens« NACH dem schöpferischen Akt und kein wirkliches und ursprüngliches Gesetz.

Die numerischen Zeichen, die ein solches Gedicht ordnen sollen, können niemals ein Symbol (Icon) ergeben, denn der Zufall, das heißt die anti-eidetischen Synkopen, herrschen immer in cerebralen Assoziationen vor.

Das Wort, selbst als Objekt behandelt, selbst nach einem semiotischen Wert, gewinnt durch die Anordnung in Gruppen, in »taches«, seinen semantischen Wert zurück.

Aber damit ein Wort ein wirkliches Zeichen werde, muß es nach einem Skopophonotomie-Prozeß untersucht werden, was seine komplementären Komplexe und in sich antagonistische Zusammensetzung erklären würde.

Der elektronische Nerven-Strom ist unaufhörlich unterbrochen je nach den catatonischen oder maniakalischen Umständen der körperlichen Beschaffenheit, die der Eidophonie und der oralen Ausübung veränderliche Rhythmen oder Takte auferlegt, und das macht die Phoneme oder die Konkretisationen im Hirn-Raum schweben und drehen, ebenso wie topologisch auf der weißen Seite, selbst wenn diese gewisse Hemmungen und Stöße hervorruft während des schriftlichen Ausdrucks. Das kann eine Abneigung hervorrufen, die man als horror vacui empfindet.

Millionärs zu schmücken, die neue Kunst der »dé-collage« von Vostell oder Rauschenberg kostet nichts, usw. usw.

Und er kündigt ein Buch von Spoerri für 5 Dollar an, in dem beschrieben wird, wie sich Spoerri vor sein Frühstück setzt, sein Blick fällt auf eine Tasse, er nimmt sie in die Hand, und er macht Anmerkungen, die das »Objekt« ihm einflößt. Nachher kommen Spoerris Freunde, und diese machen andere Anmerkungen, und so erzeugt sich das Porträt des Objekts, Spoerris und das seiner Freunde, und das ist »neu«.

Immerhin, die Rauschenberg und Vostell sind nicht »Erstausgaben«. Schon auf der Internationalen Dada-Messe in Berlin 1920 gab es Greffagen, Assemblagen und auch dé-collagen, denn Baader, Grosz und ich, wir benutzten Plakate und Reklameschilder, die wir von den Mauern und Geschäftsauslagen rissen.

Der Club Dada von Berlin zeigte »soziologische« Tendenzen, aber dies war Anti-Kunst, ästhetische Opposition gegen die Ästhetik!

Wir hatten Kenntnis nicht nur der chinesischen und buddhistischen Philosophie, Platons, Homers oder Leonardo da Vincis, aber auch von Marx und Lenin und der Psychoanalyse und vielen anderen Dingen. Dies alles war in unserm Bewußtsein verankert und erlaubte uns, eine ungewöhnliche und neue Stellung einzunehmen.

Die Worte der Schriftsteller zählen nicht mehr, denn diese machen nur mehr Skizzen oder Anweisungen für die Gedichte oder Theaterstücke, die jeder selbst ausführen muß.

Und die plastische Geste?

Eine Ansicht über eine Tasse kann jedermann haben, und dies ist die ausdrucksvollste Formel der »inter-media«, es ist weder revolutionär noch gefährlich, für niemand.

Der Präfix »inter« sagt alles: es paßt für jede Suppe, jedes Ragout, und es ist so einfach für die Staaten, sich ihrer zu bedienen.

Ein »indifferentes« Bewußtsein ist eine andere Sache als gar kein Bewußtsein, und 'Inter-Media' bedeutet nichts als die Abwesenheit jeglicher Differenzierung, aller schöpferischen Mittel, Gesten oder unerwarteten Handlung, des »Neuen«.

Aber eine Tasse! oder eine ganze Kücheneinrichtung, selbst schwarz angemalt und an die Wand genagelt, oder die Aussicht auf einen Ausschnitt der Stadt oder einer Landschaft, die man teuer bezahlt - all dies

bedeutet in Wirklichkeit nichts als die Tatsache, daß die »Künstler« nicht mehr wissen, was tun, um »sich« zu verkaufen.

Siehe die »ready-mades« - man braucht nichts mehr zu tun, und wenn die Staaten das begriffen haben werden, werden sie keine Aufträge mehr geben als große Schilder »Schöne Aussicht« und den Preis, der dafür zu zahlen ist.

Und die Worte: der Staat verpflichtet sich, sie auf weiße Fahnen zu setzen. Ende des Endes. Die Worte und Gesten vom Staats-Schreiber! Das Zurücksinken der Simili-Schöpfer in affektierte Unschuld vor der öffentlichen Macht ohne die geringste Verantwortung, ohne den mindesten Geist der Revolte.

Was nun das soziologische Phänomen von heute betrifft - ist es nichts Neues.

Bata hatte den Satz erfunden: »Ein Mann, das bedeutet Geld verdienen« - und jedermann glaubte, daß er sagen wollte, ein Mann verdient Geld zu seinem eigenen Gebrauch - aber Bata verstand den Satz anders. Bata hatte in Zlin drei Fabriken errichtet »unter der finanziellen Kontrolle der Arbeiter«, und die drei Fabriken machten sich Konkurrenz. Jeder Arbeiter war verpflichtet, 15 % seines Gehalts in der Fabrik anzulegen, damit wurde er »Mit-Eigentümer« und für den Ertrag verantwortlich. Bata verkaufte die Schuhe seiner Fabriken an die Arbeiter, er logierte sie, er zog sie an, und in einem großen Gebäude für 2000 Personen konnten alle Arbeiter in drei oder vier Sitzungen eine halbe Stunde lang essen. Also alle Ausgaben der Angestellten kamen Bata zugute.

Und die jetzigen Staaten entwickeln sich in demselben Sinn. Alles, was man durch seine Arbeit verdient, kommt zurück an den Staat, der sich mit den »Vergnügungen« und der »geistigen Nahrung« beschäftigt.

Alles, was man heute »Artikulation«, »Événement«, »happening« oder »Situation« nennt, war schon von Dada vorausgesehen, das eine autonome, individuelle Entgiftung wollte und KEINE Einordnung, Eingliederung in einen psychomorphologischen Insektenstaat. Dada war und Dada ist mehr als Dada.

Das neue Gesicht der republikanischen Staaten beruht auf der Überproduktion, der Ausnützung, der Einschränkung der Masse der Arbeiter, mit der Folge: Arbeitslosigkeit, denn man ersetzt die menschliche Arbeit durch elektronische Apparate, es beruht ferner auf dem Anwachs-

Die Drehung der Stimmritze, ihre Öffnung oder Zusammenziehung, die Bewegung der Stimmbänder und des Kehlkopfes sind nicht ausschließlich vom Sprach-Trieb und dem sozial-kategorischen Befehl des Gehirns hervorgerufen und beeinflusst, sondern gleichzeitig sind sie von eidetischen Anregungen und durch eine Art allgemeiner Psychomorphe bestimmt, also asthenisch-catatonisch oder pyknisch-paranoisch.

Die körperliche Beschaffenheit, die Psychomorphe und die phonetischen Artikulationen gehen eng zusammen, aber die verschiedenen Typen bilden offensichtlich andre orale Assimilationen und Gesten Ereignissen und Dingen gegenüber, die die Umgebung des Menschen bilden.

Das Phonem macht sich nicht nur im und durch den Mund, sondern auch durch die Vision, und das Ganze des eidophonischen Aktes ist durch den vasomotorischen »Typhonismus« gelenkt. Die typhonischen Synkopen entziehen sich jeder Berechnung.

Wenn, zum Beispiel, die konkreten Dichter glauben, sie könnten den vasomotorischen Abgründen ihrer semiotischen Zusammenstellungen durch algebraisch-geometrische Künsteleien entgehen, so lenken sie nur von den Tatsachen ab.

Selbst eine algebraische Behandlung ergibt kein »Icon«, eine eidolurische Form, denn sie ist unweigerlich den Synkopen der sympathischen und somatischen Schwankungen des Prozesses, einen Gedanken oder eine Sprachgruppe zu formen, unterworfen.

Die konkreten Dichter haben in ihre Ästhetik indexielle und numerische Begriffe eingeführt, und ihre Gedichte, um ein »Icon« zu formen anstatt eines phonetischen Eidos, rollen sich nach Manipulationen ab, die den Vorgängen bei Lochkartenmaschinen und Multiplikationstabellen verwandt sind.

Niemand hat je die Geburt eines Gedankens im Gehirn beobachtet, dieses Feuerwerk zwischen der grauen Materie des Cholesterol und den Kombinationen und Assimilationen der Pyramiden-Zellen, genährt durch sanguino-lymphatische Stöße, und den Kataklysmen der peristaltischen Unterbrechungen und Zusammenziehungen und den üblichen unkontrollierbaren Fluoreszenzen oder Impulsionen und Unterbrechungen, hervorgerufen durch Oxal-Säure, Harn-Säure und Kohlensäure -

TYPHONISMUS
ASTHENIE PYKNIE UND PSYCHOMORPHOLOGIE

Man muß sich darüber Rechenschaft geben, daß die Vorstellungskraft zum großen Teil an das Somatische gebunden ist.

Man weiß, daß die Länge der Därme einen wichtigen Einfluß auf die Gedanken hat, folglich auch auf die Erfindungsgabe.

»Der Mensch ist weder Engel noch Tier, das Unglück ist, daß, wenn er den Engel spielen will, erscheint das Tier«. (Pascal)

Dieser Satz antwortet vollkommen auf die Frage des künstlerischen Vorstellungsproblems.

Da der Blutkreislauf nur mehr ein Märchen ist, kann die Idee der alleinigen Verantwortung des Gehirns und seiner Zell-Organisation für die Bildung des logischen Denkens nicht mehr als einzige gültige Basis, weder für die Form der einfachen noch der poetischen Sprache, aufrecht erhalten bleiben.

Wenn man onomatopoetische oder geordnete Klang-Klassen nach Kategorien schafft, so ist der eidophonische Vorgang ebenfalls von vasomotorischen Einwirkungen geregelt, die durch die lymphatischen oder sanguinen Spannungen taktische Gliederungen selbst auf die oralen Organe ausüben und so das »freie Denken« zu harmonisierten Deformationen zwingen, zu Absichten, Assoziationen, fast coprolischen Assimilationen.

Die körperliche Organisation nach Typen, wie asthenisch oder pyknisch, beeinflußt die prälogische Formung der eidophonischen Sprache auf sehr verschiedene, selbst gegensätzliche Weise. Die Flüssigkeiten in den Kapillar-Gefäßen sind andere in den Arterien, Venen oder Gehirn-Ganglien, und sie bremsen oder lockern die Funktionen der Pyramiden-Zellen und der anderen, auditiven, visuellen und folglich oralen Verbindungen.

sen der Bevölkerung und als Einnahmequelle Sozial-Versicherung und Familien-Zuschuß.

Was zu einem völligen Verfall jeder Individualität führen muß, zum Insekten-Staat.

Wo aber nimmt ein solcher Staat das Geld her, wenn niemand mehr Steuern bezahlt, denn es gibt keine Unternehmen mehr.

Und daran haben die Regierungen nicht gedacht, denn die elektronischen Gehirne lösen alle Probleme für sie!

Dies alles ist nichts als totale Dummheit, verbunden mit »weißem« Kommunismus, nicht sehr weit entfernt von der Idee Lenins, daß man einen Staat mit Buchführung und einer Legion von Staatsbeamten lenken könne.

ELEKTRONISCHE EIDOPHONIE

Eine der wesentlichsten Bedingungen für eine automatische Zuordnung von Tönen und farbigen Formen liegt in dem Problem, die Verhältnisse der Wellen der beiden Phänomene, die natürlich sehr verschieden sind, mechanisch in Verbindung zu setzen.

Es handelt sich also darum, einen Apparat zu finden, der automatisch die Töne, die von einer elektrischen Quelle ausgesendet werden, in 'kaleidoskopische' Formen verwandelt, die in genauer mathematischer Beziehung zueinander stehen.

Bevor dieses Prinzip und die praktische Ausführung eines solchen Apparates nicht gefunden sind, kann eine Elektronische Eidophonie nicht verwirklicht werden.

Schon die Konstruktion einer 'Zeichen-Maschine' bietet große Schwierigkeiten, denn es handelt sich stets darum, die Fantasie des Zeichners und die Funktion einer solchen Maschine nicht zu mischen.

Seit 50 Jahren gibt es mehrere Lösungen, einerseits elektrische, wie das 'Clavilux' von Thomas Wilfred (1921) und letztlich der 'Computer' von Nees und Nacke, der in der Universität von Stuttgart im vorigen Jahre vorgeführt wurde, und der von Prof. Max Bense begünstigt wird.

Hier im großen sein Prinzip und sein Funktionieren, aus 'Der Spiegel' in Hamburg:

Über einem Zeichentisch, auf dem mit Tesafilm weißes Papier befestigt ist, bewegt sich ein Roboterarm. Mit dem Tuschestift in der Faust zeichnet er graphische Figuren: Dreiundzwanzigecke, rutenähnliche Linienbündel und Netzwerke aus Strichen, die wie der Schaltplan eines Fernsehgerätes aussehen.

Der künstliche Zeichenkünstler 'Graphomat', bislang ausschließlich mit der Herstellung gradliniger Graphik beschäftigt, steht in einem Zimmer des Recheninstituts der Technischen Hochschule Stuttgart und wird dort von einem wissenschaftlichen Assistenten, dem Mathematiker Frieder Nacke, beaufsichtigt.

Nacke: »Wir sind dabei, jetzt auch Graphik mit krummen Linien zu machen.«

Durch Bedienen der Tastatur werden die verschiedensten Folgen von Spektralfarben-Gruppierung und Linienbänden einesteils in das optische System geleitet, das mittels eines Kondensors die erzielten Farbspiele auf einen Projektionsschirm wirft, während andererseits die Fotozelle, die mittels Relais und Verstärkerröhre einen Lautsprecher bedient, die erhaltenen Helligkeits- und Dunkelheitswerte in elektrische Stromstöße umwandelt, die im Lautsprecher als akustische Wirkungen auftreten.

Dieses Farbklavier gestattet es, die strukturelle und Spannungskontrolle zwischen optischen und akustischen Werten derart auszunutzen, daß man, bei entsprechender Wahl der Chromgelatinereliefs, optisch-phonetische Kompositionen auf ihm spielen kann von einer absoluten Neuartigkeit, zu der das Reichspatentamt sich mit Recht äußerte, »daß dabei keinerlei im üblichen Sinne angenehmer Effekt herauskäme«.

Wilfred hat mehrere Experimente mit verschiedenen Möglichkeiten der Projektion mobiler Farben dem 'Clavilux' hinzugefügt. Drei Theater mit Projektions-Einrichtungen sind nach seinen Zeichnungen gebaut worden, zwei in der Universität von Washington und eins in der Universität von Georgia.

Er hat auch ein Farb-'Victrola' gebaut, kleiner als das 'Clavilux', bestimmt um 'Lumia'-Kompositionen zu spielen, die aufgenommen sind wie für ein Grammophon.

Die wenigen Auskünfte, die über Wilfreds 'Clavilux' zu erhalten sind, zeigen, daß sein Verfahren keine automatische Umwandlung von Farbformen in Töne erlaubte, obgleich er photo-elektrische Zellen verwendet hat.

Es bleibt immer eine scharfe Trennung zwischen den Kaleidoskop-Spielen des von Wilfred dirigierten Apparates und einer 'musikalischen Begleitung' bestehen, dies aber löst noch nicht das Problem einer wirklichen elektronischen Eidophonie.

Das 'Optophon' von Raoul Hausmann, für das er 1927 ein Patent beantragt hatte, wurde ihm vom Patentamt in Berlin abgelehnt mit der Begründung, daß die »praktische Nützlichkeit« eines solchen Apparates nicht einzusehen sei.

Eine Beschreibung des 'Optophons' erschien in der Zeitschrift 'Der Gegner' im Jahre 1931, hier sei ein Auszug daraus gegeben:

Optophon

..... der nächste technische Schritt führt zum Farbenklavier. Dazu nehme man:

eine Tastatur, ähnlich der einer Rechenmaschine, mit etwa 100 Tasten, die durch Schnapper in die Aussenkungen einer Welle eingreifen, die einen Hohlzylinder trägt, der in den Tasten entsprechender Einteilung 100 Felder von verschiedenstem Oberflächenrelief aus Chromgelatine aufweist.

Vor den Relieffeldern befindet sich eine planparallele Quarzplatte sowie ein Prisma. Gegenüber dem Hohlzylinder ist eine Neonlampe, sowie neben ihr eine Fotozelle derart angeordnet, daß die Strahlen der Neonlampe die spektralen Linienverschiebungen des Chromgelatine-reliefs sowohl der Fotozelle als auch einer weiterhin angeordneten Sammeloptik zuführen.

Der Graphomat zieht seine Linien nach einem Programm, das ihm ein Lochstreifen in der Maschinensprache 'Algol' mitteilt. Die Befehle in dieser mathematischen Zeichensprache lauten zurückübersetzt: »Zeichne, im Figurquadrat irgendwo beginnend, einen abwechselnd horizontal und vertikal - in der Horizontalen oben oder unten - innerhalb des Figurquadrats verlaufenden Streckenzug mit 23 Teilstrecken zufälliger Länge. Verbinde Anfangs- und Endpunkt geradlinig.«

Das Ergebnis ist eine geometrische Figur mit 23 Ecken.

Der geistige Urheber dieser Computergraphik ist indes nicht der 'Graphomat', sondern Georg Nees, Diplommathematiker, zur Zeit im Forschungszentrum der Siemens-Schuckert-Werke in Erlangen tätig. Nees versuchte, mit der Zeichenmaschine den praktischen Beweis für eine professorale Theorie zu liefern. Denn Max Bense hält jedes Kunstwerk für das »Produkt einer Bewußtseinstätigkeit«. Bense: »Kunst beruht auf dem frivolen Wesen der Überraschung«. Bense: »Wenn ein Maler sein Bild beginnt, weiß er zwar, was er malen will. Er hat ein makro-ästhetisches Konzept. Aber wie das Bild schließlich in allen mikro-ästhetischen Einzelheiten aussehen wird, weiß er erst, wenn er den letzten Pinselstrich getan hat ...«

Um dieses Zusammenspiel von ästhetischer Planung und Zufall zu demonstrieren, wurde der 'Graphomat' benutzt. Die Maschine plant die künstlerische Extravaganz ein: sie wählt den idealen Ausgangspunkt für die Liniengraphik, der, laut Benses »numerischer Ästhetik«, objektiv schön ist.

Ein Zufallsgenerator im Rechengehirn des einarmigen mechanischen Graphikers sorgt dafür, daß bei der mathematischen Kombination von Programm und Zufall jene 'Unvorhersehbarkeit' mitspielt, die Bense als Kriterium des Kunstwerks ansieht.

Der Zufall bei diesem maschinellen Schöpfungsakt macht es dem Computer zum Beispiel unmöglich, eine Zeichnung identisch zu wiederholen. Er fabriziert am laufenden Band Originale mit »pseudointividueller« oder »pseudointuitiver« Note. (Bense)

Nake behauptet, Bense irre, wenn er glaube, daß die (vom Zufallsgenerator ermöglichte) Entscheidungsfreiheit des Computers zu vergleichen sei mit dem willkürlichen Farbtupfer des Künstlers. »Da in der Mathematik alles berechenbar sei, handle es sich um 'Pseudo-Zufalls-

zahlen', während es sich der Künstler in jedem Augenblick anders überlegen kann«.

Es ist selbstverständlich, daß die erste Bedingung, um Töne und farbige Formen in Übereinstimmung zu bringen, numerisch ist.

Die Verfahren, die sich einer Lochkarte bedienen, wie der Computer, sind nicht fähig, die notwendigen Übereinstimmungen zu liefern. Es müßte vielmehr ein elektrisches oder photoelektrisches Material und Verfahren sein, eine Art Multiplikations-Tafel in Form eines durchlöcherten Cylinders, der fähig wäre, den sonoren und luminosen Erscheinungen semiotische Impulse zu geben.

Thomas Wilfred
(Auszug aus 'Image' London)

..... von der synchronisierten Musik befreit, konnte sich die Kunst des Lichtes entwickeln.

Während andere Experimentatoren sich damit begnügten, einige farbige Flashs auf einen Schirm zu werfen, verwirklichte Thomas Wilfred die Schaffung abstrakter mobiler Formen: und es ist diese Verwirklichung, verbunden mit seiner mechanischen Begabung und seiner visuellen Fähigkeit, denen Thomas Wilfred den besonderen Erfolg in künstlerischen Formen verdankte.

Wilfred äußerte seine Ablehnung der Farb-Musik in der Beschreibung einer seltsamen Maschine (interessant in sich selbst, aber die lächerlich in der Idee sei).

»Wir machen eine Klang-Organ, fügen ihr eine fotoelektrische Zelle mit Lautsprecher hinzu, verwenden den 'Ton' nach einer angenommenen Analogie, so wird jede durch die Zelle geschaffene Farbe eine bestimmte Note im Lautsprecher schaffen...«

Er selbst verwendete nur selten Begleitmusik in seinen 'Lumia'-Werken.

Kenneth Mac Gowan beschrieb in 'The World' die erste Vorführung Wilfreds auf dem 'Clavilux':

»Er tauchte seine Zuhörer in die kompletteste Stille, die ich je in einem Theater erlebte, und erklärte: 'Dies ist die Kunst an sich, eine Kunst der reinen Farbe.'«

Diese Vorführung wurde am 10. Januar 1922 in New York gegeben, und 'Lumia' und das 'Clavilux' wurden sofort der populäre Erfolg.

1930 gab er seine Patente und andere Dokumente einem Forschungszentrum, dem 'Art Institute of Light', das ein 'Lumia'-Theater und Laboratorien eröffnete.

Wilfred hielt natürlich darauf, einige Details des mechanischen Funktionierens geheim zu halten.

»Nur einige bevorzugte Personen waren bemächtigt, das 'Aller-Heiligste' zu sehen, und diese waren nicht frei, zu offenbaren, was sie gesehen hatten«, schrieb Georges Vail in 'The Nation' 1922.

Aber er beschrieb den äußeren Anblick des Instruments als eine große längliche Schachtel aus Stahl mit mehreren Öffnungen, alle mit dem Fokus auf denselben Schirm gerichtet. Das Klavier, wie sechzehn Musik-Klaviere übereinander im Halbkreis angeordnet, wie es auf manchen Fotos erscheint, hat einige gleitende Tasten, einige davon nummeriert, andere mit 'stop', die die Farbe kontrollieren, und Blätter mit komplizierten Noten für den Ausübenden. An den Enden der Öffnungen befinden sich »delikat graduierte Farbkulissen«.

Wilfreds Patente enthüllen natürlich einige mechanische Feinheiten des 'Clavilux', und es erscheint, daß die schwimmenden durchsichtigen Formen, die für viele seiner Kompositionen charakteristisch sind, mit Hilfe eines sich drehenden Spiegel-Systems erreicht werden.

Doch was bedeuten die mechanischen Mysterien schon, jedenfalls sind die Resultate eindrucksvoll! Alle Kritiken sind darin einig, anzuerkennen, daß die Raum-Illusion erstaunlich gelungen ist, »selbst auf einem zweidimensionalen Schirm«.

»Die größte Überraschung für jemanden, der sich mehr oder weniger bewegte Formen vorstellte, ist die Tatsache, daß diese nicht auf einem Schirm, noch auf der Wand erscheinen, sondern daß sie plastisch sind, es sind vielmehr Raum-Kompositionen als Bilder, mehr einer durchdringenden Raum-Kunst verwandt, als einer Kunst in zwei Dimensionen...«.

Eine der besonderen Qualitäten seiner Werke ist die Durchsichtigkeit und Leuchtkraft seiner Farben, der Glanz, der daher rührt, daß es sich nicht um reflektiertes, sondern um projiziertes Licht handelt, und dieser Glanz der Formen steht im Gegensatz zu dem Schwarz der umgebenden Dunkelheit, was den Eindruck der Drei-Dimensionalität hervorruft.