

0. Einleitung

0.1 „Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen?“¹

Bereits 1969 stellte Reinhard Döhl mit diesem Titel seines Aufsatzes die Frage, worum es sich bei den Werken eigentlich handelt, in denen auf vielfältige Art und Weise Schrift und Bild verbunden werden. Er steht damit am Anfang der Forschung zu diesem Phänomen, das vor allem von den Dadaisten als Provokation entwickelt wurde, um damit jede Vorstellung von Ästhetik abzulehnen. Dennoch überleben gerade diese Werke und Methoden nicht nur den „Tod Dadas“², sondern wurden und werden mit zunehmender Begeisterung von Autoren und Künstlern aufgegriffen und weiterentwickelt. In der Forschung zu diesem Thema bleibt jedoch nach wie vor offen, ob es sich um Gedichte handelt – also literarische Formen – oder um Werke, die zur bildenden Kunst gehören, oder ob damit gar eine neue Kunstform geschaffen wird, wie sich der Begriff „Mischformen“ auch deuten ließe.

Die Vielfältigkeit dieses Phänomens spiegelt sich in den entsprechenden Werken Raoul Hausmanns, der zu den Mitbegründern des Berliner Dadaismus gehört. Hausmann war nicht nur ausgesprochen sensibel für alle neuen künstlerischen Bestrebungen, die in den Metropolen zu Anfang des 20. Jahrhunderts mit erstaunlicher Schnelligkeit kursierten, sondern hatte auch das große Bedürfnis, vom Unbekannten³ zum „modernsten Mann im Lande“⁴ zu avancieren. Dies ist ihm für die modernen Text-Bild-Verbindungen, die *visuelle Lautpoesie*, tatsächlich gelungen – der entsprechende Ruhm dafür steht jedoch immer noch aus. Nur zögernd wird „l'inconnu“ dahingehend entdeckt – zuerst vor allem von seinen Kollegen –, und das Werk ist in seiner Gesamtheit bis heute weder publiziert noch bearbeitet worden.

Mit dieser Arbeit soll nun gezeigt werden, welche Bedeutung Raoul Hausmann für die Entstehung und Entwicklung der visuellen Lautpoesie hat. Dazu werden die dafür relevanten

¹ Döhl, Poesie zum Ansehen, 1992, S. 158.

² So betitelt Hausmann einen späten Text: „Dada empört sich, regt sich und stirbt in Berlin“. In: Hausmann, Am Anfang, 1972, S. 15–21.

³ Ein photographisches Selbstporträt von 1920 versieht er mit dem Kommentar „l'inconu [sic!], très [sic!] relativ [sic!], c'n'est [sic!] pas Jesus, vraiment.“ Abb. in: Bergius, Lachen, 1993, S. 135.

⁴ So äußert sich sein Alter Ego in dem autobiographischen Roman *Hyle*. Typoskript im BG-RHA, S. 115. Dieser Roman ist inhaltlich eine reine Autobiographie. Die Ereignisse sind mit den biographischen identisch und dementsprechend tauchen die Namen realer Personen auf, wie Kurt Schwitters und Karl Schmidt-Rottluff. Hausmann definiert seinen Roman u. a. in einem Brief an Schwitters: „I follow a story or stories from life – as I dont know other lifes as mine and of some four or five persons, that's my story seen within theirs“. Brief von Raoul Hausmann an Kurt Schwitters vom 9. 8. 1946 im KSA Hannover.

Werke präsentiert, historisch eingeordnet und gedeutet. Aufgrund seiner Vielfältigkeit und des langen Zeitraums seiner Entstehung hat dieser Werkteil darüber hinaus einen exemplarischen Wert für diese Verbindung von Literatur und bildender Kunst. Hausmann nutzte unmittelbar die ersten Entwicklungen der Avantgarde-Bewegungen Anfang des 20. Jahrhunderts, wurde mit seinen weiterführenden Werken selber zu einem entscheidenden Impulsgeber und schuf bis zu seinem Tod 1971 immer neue Varianten dieses Genres. Zudem befand er sich durchgängig im Austausch mit den unterschiedlichen Künstlergenerationen und reagierte auf die jeweils neuen Entwicklungen in Literatur und bildender Kunst. Daher bietet sein Werk auch eine ideale Grundlage, um zu definieren, worum es sich generell bei der visuellen Lautpoesie handelt.

Für eine exakte Analyse der vielfältigen Formen der Text-Bild-Verbindungen ist es zudem notwendig, eindeutige Kategorien zu definieren, mit denen sie voneinander unterschieden werden können. Auch dazu gibt es bisher keine Forschung, und die Termini werden in den Untersuchungen, die sich mit dem Thema befassen, weder eindeutig gebraucht noch klar definiert. Über Hausmanns Werk hinausgreifend, können diese Kategorien dann auch ein Instrumentarium sein, um vergleichbare Werke anderer Lautpoeten und Künstler zu analysieren.

0.2 Quellenlage und Forschungsstand

Die Forschung zu Hausmanns Werk setzt erstaunlich spät ein. Schon für die immer wieder populäre Wiederentdeckung der Dada-Bewegung wird Hausmann nur zögernd als wichtiger Protagonist herausgestellt, und die ihm zugewiesene Bedeutung scheint bis hin zur jüngsten Dada-Retrospektive im Jahr 2005 nach wie vor zuzunehmen.⁵ Gleichzeitig gibt es kaum Untersuchungen, die Hausmanns Werke aus allen Schaffensperioden gleichermaßen behandeln. Diese Probleme haben vermutlich zwei Gründe. Zum einen gelangten die beiden großen Teile des Nachlasses erst spät – seit Ende der 80er Jahre – in öffentliche Institutionen und wurden damit leichter zugänglich. Zum anderen befinden sich diese beiden Sammlungen in zwei unterschiedlichen Ländern: der Nachlass mit Werken und Dokumenten bis 1933 in Deutschland in der Berlinischen Galerie und der Nachlass, der vorwiegend aus Material nach 1933 besteht, in Frankreich, im Museum für zeitgenössische Kunst in Rochechouart. Durch diese räumliche und sprachliche Distanz fand die Forschung zu Hausmanns Werk tendenziell getrennt statt. In Deutschland wurde für die visuelle Lautpoesie vor allem der deutsche

⁵ Hausmann gehörte zu den sieben Künstlerinnen und Künstlern, für die in der Dada-Ausstellung im Centre Pompidou vom 5. 10. 2005 bis 9. 1. 2006 sogar eine eigene Ausstellungseinheit

Nachlass bearbeitet. Als erster publizierte Michael Erlhoff 1982 eine umfangreichere Arbeit zur Entwicklung von Hausmanns künstlerischer Ästhetik in Reaktion auf die politischen Umstände bis 1933.⁶ Er betont die Bedeutung Hausmanns als Dadaist und geht dabei auch auf einzelne Werke der visuellen Lautpoesie ein. Seine Deutungsversuche bleiben jedoch ausschließlich literaturwissenschaftlich. Obwohl er bereits darauf hinweist, dass das Werk *kp'erioum* die Buchseite verlasse, bezeichnet er dennoch *l'inconnu* und *kp'erioum* als „stark visualisierte Lautgedichte“.⁷ Cornelia Frenkel wiederum untersuchte in ihrer 1996 publizierte Arbeit für den gleichen Zeitraum Hausmanns Kunsttheorie anhand zweier Manifeste, einzelner Kunsttheorien und seines Romans *Hyle*.⁸ In Frankreich wurde Hausmann erst sehr spät beachtet und zunächst primär aufgrund seiner eigenen Darstellung. So schrieb der Dichter Jean-François Bory unter, wie er selbst zugab, Hausmanns strenger Regie⁹ eine erste Darstellung.¹⁰ Im Unterschied zu den französischen Künstlern, die Hausmanns Bedeutung vor allem aus Interesse an seiner Lautpoesie früh entdeckten¹¹, wurde diese in der französischen Forschung hingegen recht spät beachtet und nicht weitergehend erforscht.¹² Eine erste unabhängige Forschungsarbeit zu Hausmann schrieb Delphine Jaunasse, die mit einem soziologisch-historischen Ansatz Hausmanns Situation als Künstler im Limousin untersuchte.¹³ Sie befasste sich allerdings fast ausschließlich mit den französischen Kontakten, vor allem zu Künstlern in Paris.

Zu den wenigen Ausnahmen, die das ganze Werk Hausmanns gleichermaßen berücksichtigen, gehören die Arbeiten Adelheid Kochs. Obwohl deutschsprachige Forscherin, präsentiert sie vorwiegend Material aus dem französischen Nachlass, dessen Textkonvolut sie inventarisiert hat, und bezieht die deutschsprachige Forschung mit ein. Sie untersucht in ihrer Arbeit

reserviert wurde. Darüber hinaus war er mit seinem Werk ebenfalls in den thematischen Blöcken vertreten.

⁶ Vgl. Erlhoff, Politisierung der Ästhetik, 1982.

⁷ Ebenda, S. 193. Abb. 39 und 46 im Anhang.

⁸ Frenkel, Künstler, 1996.

⁹ Im Interview äußerte er dies so: „avec une pression et une censure formidable d'Hausmann qui voulait que tout soit exhaustif à son sujet.“ Interview mit Julien Blaine und Jean-François Bory. In: *Poésure et peinture*, 1993, S. 348.

¹⁰ Bory, *Prolégomènes*, 1972.

¹¹ Nach seinem Tod wird Hausmann von seinen Künstlerkollegen mit zwei Sonderheften gewürdigt: *Raoul Hausmann et Dada à Berlin*, in: *Apeiros*, Heft 6, 1974, und *Raoul Hausmann et Dada*, in: *F*, Heft 4, 1973. Darin werden einige seiner unveröffentlichten Texte publiziert und Würdigungen seiner Person, vor allem durch seine Künstlerfreunde.

¹² Inzwischen wird Hausmann in Frankreich als Lautpoet für die Dadazeit gewürdigt, vor allem unter Verwendung der Informationen aus dem *Courrier Dada*, so im Aufsatz von Marc Dachy, *Dada*, 1993.

¹³ Vgl. Jaunasse, *L'isolement*, 2002.

von 1994¹⁴ die Verbindung Hausmanns zu den österreichischen Schriftstellern und Künstlern und in einem Aufsatz von 2001¹⁵ seine Experimente und Theorien zur Sprache. Obwohl sie sowohl in der Publikation von 1994 viele Werke der visuellen Lautpoesie abbildet und für die Untersuchung heranzieht als auch in dem Aufsatz explizit das literarische Werk Hausmanns bearbeitet, zeigt sie vorrangig, wie vielfältig Hausmann als Schriftsteller arbeitete. Die Lautpoesie ist nur ein Aspekt ihrer generellen Analyse, die sich jedoch ausschließlich im Rahmen der allgemeinen deutschsprachigen Forschung zur Lautpoesie bewegt.

Obwohl die visuelle Lautpoesie in Kochs Analyse einen so geringen Stellenwert einnimmt, eröffnet sie damit doch explizit die germanistische Forschung zu Hausmanns literarischem Werk und behandelt erstmals das gesamte Schaffen. Damit geht sie über die wenigen Analysen zu den frühen Texten – die von Michael Erlhoff 1982 als Anthologie publiziert wurden¹⁶ – weit hinaus und ergänzt diese durch weitere Publikationen von bisher nicht veröffentlichten Texten aus dem französischen Nachlass.¹⁷ Corinna Hübners Arbeit stellt einen ersten Versuch dar, für die Text-Bild-Verbindungen in Hausmanns Werk bis 1933 eine Entwicklungslinie aufzuzeigen, indem sie die bisherigen Forschungsansätze zusammenfasst.¹⁸ Problematisch an dieser Arbeit erscheint, dass sie die grundlegenden historischen Entwicklungen und künstlerischen Einflüsse nicht beachtet. So geht sie nur in einer Fußnote auf den Futurismus ein und behandelt die Bedeutung des literarischen Expressionismus ebensowenig wie die Sprachkrise der Jahrhundertwende. Zudem interpretiert sie die einzelnen Werke unabhängig von der Tatsache, dass sie in direktem Zusammenhang mit anderen Werken und den Aufführungen stehen sowie für bestimmte dadaistische Publikationen geschaffen wurden. Aus diesem Grunde bleibt Hübner hinter der Forschung zurück. So erklärt sie die sprachkritische Seite der visuellen Lautpoesie Hausmanns nicht konkret über die literarischen Neuerungen des Expressionismus, sondern allgemein über die Nietzsche-Rezeption.¹⁹ Diese ist zwar durchaus wichtig für die Avantgarde des 20. Jahrhunderts – Hugo Ball z. B. befasste sich für eine geplante

¹⁴ Vgl. Koch, *Experimentator*, 1994.

¹⁵ Vgl. Koch, *Au commencement*, 2001.

¹⁶ Hausmann, *Texte*, 1982.

¹⁷ So publizierte sie: Raoul Hausmann: *Aussichten oder Ende des Neodadaismus*, in: Koch, *Experimentator*, 1994, S. 229–316, und: Raoul Hausmann: *Umbruch*. Innsbruck 1997.

¹⁸ Vgl. Hübner, *Grenzgänger*, 2003.

¹⁹ Unklar bleibt, wie Nietzsches Philosophie konkret auf Hausmanns visuelle Lautpoesie gewirkt hat, wenn Hübner erklärt: „Indem er die Grenzen der sprachlichen und schriftlichen Zeichen und damit die der Literatur angreift, führt Hausmann Nietzsches Gedanken radikalisiert weiter, da er nicht nur Altes neu beleben, sondern komplett neu erfinden will und gerade in den entgrenzenden bzw. grenzüberschreitenden Versuchen die Erkenntniserweiterung (durch Kunst) zu finden hofft“ (Hübner, *Grenzgänger*, 2003, S. 62 f.).

Doktorarbeit mit Nietzsches Philosophie –, sie wirkt jedoch eher indirekt, vermittelt über Zeitgenossen wie Salomon Friedländer, auf Hausmanns Werk. Eine fundierte Einführung in diese unterschiedlichen Einflüsse und ihre Verflechtungen geben dagegen die Aufsätze von Eva Züchner,²⁰ die eine gute Basis für weitere Untersuchungen zu direkten Einflüssen auf die visuelle Lautpoesie sind.

Für die visuelle Lautpoesie fehlen nach wie vor umfassendere Texteditionen und systematische Untersuchungen, die tatsächlich literatur- und kunstwissenschaftliche Methoden verbinden. Die Notwendigkeit einer interdisziplinären Annäherung von zwei Seiten ergibt sich aus dem künstlerischen Verfahren Hausmanns, hier vor allem aus der Verbindung von Text und Bild, und seinem Selbstverständnis als Künstler. Obwohl er seine Karriere als bildender Künstler begann und als solcher bekannt ist, bezeichnete er sich selbst seit 1919 bis an sein Lebensende konsequent als Schriftsteller. Es scheint weniger seine anfängliche schriftstellerische Tätigkeit seit 1912, sondern vielmehr seine Hinwendung zur visuellen Lautpoesie von 1918 gewesen zu sein, die diesen Identitätswechsel angeregt hat. Dennoch – und das bezeugt nicht nur sein hinterlassenes Werk, sondern bekräftigen auch die Aussagen seiner letzten Lebensgefährtin, Marthe Prévot – arbeitete er täglich gleichermaßen in beiden Künsten. So kann über diese Erforschung der Text-Bild-Verbindungen in seinem Werk, bei der alle Schaffensperioden berücksichtigt werden, auch die flexible Arbeitsweise von Hausmann und sein Selbstverständnis gezeigt werden. Eben mit seiner Offenheit für neue Methoden und Mittel kann er als Wegbereiter unserer zeitgenössischen Kunstauffassung und einer Multimedia-Kunst im weitesten Sinne gelten.

Für die Analyse der visuellen Lautpoesie ist neben der Forschung zu Hausmanns Werk vor allem diejenige Forschung relevant, die sich generell mit Text-Bild-Verbindungen befasst, sowie die Forschung zur Dada-Bewegung. Beide sind relativ umfangreich; dennoch wurde Hausmanns Werk auch hier erst spät beachtet. Oft wurden für dessen Analyse dann keine neuen Quellen bearbeitet, sondern vorhandene Darstellungen wiedergegeben, auch diejenigen von Hausmann selbst, in denen er sich in autobiographischen oder theoretischen Texten zu seinen Gedichten äußert. So bietet er z. B. in seinem Erinnerungsbuch *Am Anfang war Dada*²¹ eine Entwicklungsgeschichte an, die gerne als historisch zutreffend übernommen wird. Da

²⁰ Ihren Aufsatz von 1994 ergänzte sie 1998 um neuere Forschungen in der Einleitung des Hausmann-Archivbandes. Vgl. Züchner, *Revolte*, 1994, und: Züchner, *Einleitung*, 1998.

²¹ Diese deutsche Version unterscheidet sich in manchen Details von der schon 1958 in Paris unter dem Titel *Courrier-Dada* publizierten.

Hausmann aber, wie vermutlich alle Dadaisten, seinen eigenen Dada-„Mythos“²² schrieb, erklärt er manches – wie noch zu zeigen ist – im Horizont seiner späteren Interessen. Damit wird meines Erachtens der Blick auf die tatsächliche Entwicklung, aber auch auf die Bedeutung seiner visuellen Lautpoesie verstellt. Diese allgemeinen Analysen zur visuellen Lautpoesie und zur Dada-Bewegung sind daher für einzelne Aspekte wichtig, beispielsweise als dokumentarische Quellen für Texte und Bilder, für die historische Einordnung und hinsichtlich der Problematisierung dieser Themen.

Als Überblick dienende Untersuchungen über alle vorkommenden Text-Bild-Verbindungen von der Antike oder dem Mittelalter bis heute²³ führen für die konkrete Werkanalyse nicht weiter. Auch wenn mit ihrer Hilfe manche gemeinsamen Aspekte dieser Formen deutlich werden, kann damit keine vertiefende Analyse durchgeführt werden. Da bestimmte Arbeitsweisen und künstlerische Interessen vor allem durch die jeweilige historische Situation motiviert werden, lassen sich die Werke nur über die direkten Einflüsse deuten. So mag ein religiöses Figurengedicht des Barock in manchen Punkten mit einem typographisch gestalteten Text des 20. Jahrhunderts vergleichbar sein. Hinsichtlich der künstlerischen Intention, des Textinhalts und der Rezeption gibt es jedoch fundamentale Unterschiede, die eine Gleichsetzung unmöglich machen.

Die Untersuchung der literarischen Arbeiten des Dadaismus setzt relativ spät ein. Eine der ersten Analysen ist die Einführung in die dadaistische Literatur von Hans-Georg Kemper.²⁴ Er weist erstmalig auf die Bedeutung dieser Werke für die Literatur hin und zeigt ihre Entstehung aus dem literarischen Expressionismus auf. Darüber hinaus eröffnet er die Diskussion hinsichtlich einer angemessenen literaturwissenschaftlichen Interpretation. Bei Texten, die spielerisch oder sogar banal sind, führe eine werkimmanente Analyse allein nicht weiter. Zusätzlich müssten auch die neuen Verfahrensweisen dieser modernen Poetik behandelt werden.

²² Auf diese Tendenz in den „Erinnerungsbüchern“ der Dadaisten weist schon eine Überschrift in einem Sammelband von 1973 hin: „Die Dadaisten inaugrieren den Dada-Mythos“ (Meyer et al., Dada, 1973, S. 30).

²³ Die Text-Bild-Verbindungen wurden vor allem für die Literatur immer wieder erforscht. So zeigen Jeremy Adler und Ulrich Ernst in dem Ausstellungskatalog der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, *Text als Figur*, 1987, die auf der visuellen Ebene vollzogenen Variationen auf. Alfred Liede schafft in: *Dichtung als Spiel*, 1992, diese Verbindung auf der inhaltlichen Ebene für die Werke vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert. Einen allgemeinen Überblick über alle Formen geben zwei Sammelbände: *Literatur und bildende Kunst*, 1992, und: *Text und Bild*, 1990, in denen auch die Verbindung im übertragenen Sinn untersucht wird. In *Text und Bild* wird zudem eine interdisziplinäre Analysemethode gefordert, um das Gemeinsame von Text und Bild zu behandeln.

²⁴ Vgl. Kemper, *Vom Expressionismus zum Dadaismus*, 1974.

Deshalb erklärt er die Texte primär literaturhistorisch mit den Entwicklungen in der Gesellschaft, Politik, Naturwissenschaft und Philosophie. Unter diesem Blickwinkel untersucht er einzelne Werke von Hugo Ball, August Stramm und Kurt Schwitters. Kemper gelingt es bereits, drei Textsorten zu definieren, indem er ihren Bezug zum Zeitgeschehen aufweist: Das Simultan-Gedicht reflektiere die Erfahrung der Zeitenwende, das Lautgedicht die Sprachkritik und die Collage die Unmittelbarkeit der demolierten Elemente der Realität nach dem ersten Weltkrieg. Kemper gehört darüber hinaus zu den wenigen Forschern, die eine kritische Distanz zu den Memoiren und den eigenen Deutungen der Dadaisten wahren.

Ein Jahr später folgt die Arbeit Harald Hartungs zur experimentellen Literatur und Konkreten Poesie, mit der er vor allem die Literatur von 1945 bis in die 60er Jahre aufarbeitet.²⁵ In diesem Rahmen untersucht er auch die historischen Verbindungen mit der Literatur seit dem Naturalismus. Obwohl die experimentell wirkenden Techniken der frühen Epochen in einen gänzlich anderen Kontext gehörten, hätten sie Möglichkeiten für die spätere experimentelle Literatur aufgezeigt.²⁶ Er führt jedoch keine festen Termini für die jeweiligen Formen ein, sondern analysiert vor allem, in welcher Weise sich der Begriff „experimentell“ auf literarische Verfahrensweisen anwenden lässt. Dazu gehört auch das Verfahren der visuellen Lautpoesie: „Experimentell kann man also mit Fug auch jene Verfahrensweisen nennen, die bestimmte Techniken einer Kunstgattung auf eine andere übertragen.“²⁷ Eine weitergehende Analyse und Definition der visuellen Lautpoesie und ihrer vielfältigen Formen nimmt er jedoch nicht vor.

Eckhard Philipp folgt mit seiner Untersuchung von 1980²⁸ der von Kemper begonnenen Forschung zum Einfluss des Frühexpressionismus auf den literarischen Dadaismus. Er analysiert vor allem die Bedeutung der expressionistischen „Wortkunst“ August Stramms für das Werk von Hugo Ball, von Hans Arp, Richard Huelsenbeck und Kurt Schwitters. Den von Kemper verwendeten Begriff Lautpoesie lehnt Philipp jedoch ab, da es in der Literatur keine einheitliche Gattung unter diesem Namen geben könne. Lautgedichte seien nur in dem jeweiligen geistigen Kontext verständlich, in dem sie entstehen. Auch Philipp geht nicht auf Raoul Hausmanns Werk ein.

²⁵ Vgl. Hartung, Experimentelle Literatur, 1975.

²⁶ Hartung beschreibt diese epochenübergreifende Verbindung folgendermaßen: „Die literarischen Experimente jener Zeit sind Attentate auf den methodischen Geist, aber sie sind zum einen selbst nicht ohne Methode und haben Resultate und Möglichkeiten aufgezeigt, an denen der methodische Ansatz späterer experimenteller Literatur anknüpfen konnte.“ Ebenda, S. 28.

²⁷ Ebenda, S. 35.

²⁸ Vgl. Philipp, Dadaismus, 1980.

Erstmals Karl Riha weist 1975²⁹ auf die große Bedeutung Hausmanns für die Lautpoesie hin und nimmt dessen Definitionen „Plakatgedicht“ und „optophonetisch“ in seine Literaturanalyse auf. Dennoch behandelt Riha vor allem klangliche Aspekte und untersucht literarische wie außerliterarische Texte darauf, in welcher Weise Sprache sich von der semantischen Funktion zugunsten einer rein lautlichen lösen kann. Dazu gehören musikalische Aspekte, die Imitation von Naturlauten und erfundene Sprachen. Daher behandelt Riha nur primär literarische Formen der visuellen Lautpoesie und bezieht deren visuelle Gestaltung nicht explizit mit ein. Erst in seinem Aufsatz von 1982 zum Experiment in Sprache und Literatur unterscheidet er zwischen „Lautgedicht“ und „Bildgedicht“³⁰ und folgt den von Döhl 1969 entwickelten Deutungen, ordnet aber den visuellen Aspekt dem lautlichen unter. So sieht er in der freien Typographie vor allem ein Mittel, um die Aussprache bildlich darzustellen. Dies entspricht der von Christian Johannes Wagenknecht bereits 1968 für die Konkrete Poesie eingeführten Idee: „Das Schriftbild dient als Partitur.“³¹ Auch in seinen Publikationen von 1995³² und von 1996³³ vertieft Riha die Analyse nicht. In der ersten versucht er nachzuweisen, wie wichtig die Imitation des Gesangs der Vögel für die Lautpoesie sei, und in der zweiten weist er auf die Bedeutung von Hausmanns Werk für die Entwicklung der Lautpoesie hin. Eine Begriffsbestimmung – selbst für die von ihm behandelten Werke mit akustischem Schwerpunkt – findet jedoch nicht statt.

Nach den ersten frühen Ausstellungen zu Dada³⁴ und den Text-Bild-Verbindungen Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre³⁵ setzt erst 1990 wieder eine intensive kunstwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema ein, insbesondere in den Aufsätzen des Ausstellungskatalogs *Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus*.³⁶ Schwerpunkt ist hier vor allem das surrealistische Verfahren, Text in Bilder zu integrieren, so bei den Wortbildern von Joan Miró und René Magritte.

²⁹ Vgl. Riha, Lautgedicht, 1980.

³⁰ Riha, Experiment, 1982.

³¹ Wagenknecht, Konkrete Poesie, 1987, S. 88.

³² Vgl. Riha, Sprache der Vögel, 1995.

³³ Riha: fmsbwtözäu / pggiv- ...?mü, 1996.

³⁴ Die erste Dada-Ausstellung in Deutschland wurde 1958 von Ewald Rathke organisiert und fand unter dem Titel *Dada. Dokumentation einer Bewegung* in der Kunsthalle Düsseldorf statt (vgl. Dada. Dokumentation, 1958).

³⁵ Die Ausstellung *Skripturale Malerei* wurde vom 25. 9. bis zum 20. 11. 1962 im Haus am Waldsee in Berlin gezeigt. Ein Jahr später folgte die umfangreichere Ausstellung *Schrift und Bild* im Stedelijk Museum Amsterdam, von 3. Mai bis 10. Juni 1963, und in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, von 14. Juni bis 4. August 1963 (vgl. *Skripturale Malerei*, 1962, und *Schrift und Bild*, 1963).

Drei Jahre später erweitert die umfassendere Ausstellung *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*³⁷ diesen Aspekt. Die Aufsätze im Katalog untersuchen die Beziehung zwischen Kunst und Sprache genauer, vor allem „warum und wie begriffliche Sprache zu einem wesentlichen strukturellen Moment in der Produktion moderner Kunst geworden ist.“³⁸ Dabei stehen jedoch vor allem die Werke der zeitgenössischen Kunst im Mittelpunkt. Obwohl auf die Bedeutung der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts hingewiesen wird und einzelne Künstler wie Johannes Itten und Marcel Duchamp behandelt werden, wird die Entwicklung der visuellen Lautpoesie nicht integriert.

Eine erste große Ausstellung, die sowohl Werke aus der bildenden Kunst als auch aus der Literatur zeigt, findet im gleichen Jahr in Marseille statt. Ihr Titel zitiert die Wortschöpfungen von Kurt Schwitters aus dem Briefwechsel mit Hausmann zur Zeitschrift *PIN* „Poésure et peinture“.³⁹ Mit dieser Ausstellung sollen die Spuren einer vergessenen Geschichte aufgezeigt und ein möglichst großer Überblick über die Formen gegeben werden, ohne Vollständigkeit anzustreben. Marc Dachy stellt in seinem Aufsatz *Dada: la langue comme utopie* die These auf, dass im Dadaismus im Unterschied zum Surrealismus die Künste verbunden waren, da im Dadaismus die bildenden Künstler mit den Autoren zusammengearbeitet hätten, während der Surrealismus eher literarisch gewesen sei. Ohne feste Kategorien definieren zu wollen, beschreibt Dachy vier dadaistische Kunstformen, die er unter dem Begriff Gedicht (*poème*) subsumiert: Photogramme nennt er „poème de lumière“, typographische Werke „poème visuel“, Gedichte ohne Worte „poème syllabique“ und Collagen „poème matériau“.⁴⁰ Die generelle Unterscheidung in primär visuelle und akustische Formen wird auch hier deutlich. Dabei überwiegen allerdings im Rahmen dieser Ausstellung – trotz der Intention, beide Künste zu präsentieren – die visuellen Formen. Zudem ist Dachys Begriff „poème“ offen. Er bezeichnet so nicht nur die Photogramme, sondern sieht auch in den Plakaten und Programmen der dadaistischen Aufführungen eigenständige Werke, die er „optische Gedichte“ nennt.⁴¹ Dachy gibt eine allgemeine Einführung in die Entwicklung der dadaistischen Verfahren und weist auch auf die Einflüsse von Scheerbart, Morgenstern und Stramm hin. Damit

³⁶ Vgl. Das Wort-Bild, 1990.

³⁷ Vgl. Sprache der Kunst, 1993.

³⁸ Lingner, Text-Transformationen, 1993, S. 101.

³⁹ Poésure et peinture, 1993.

⁴⁰ Dachy, Dada, 1993, S. 115.

⁴¹ Er begründet diese Bewertung und Benennung allein über ihre freie Typographie, was m. E. nicht ausreicht. So schreibt er: „La graphie des lettres transforme ce programme en un poème optique en soi, une œuvre à part entière“ (ebenda, S. 146).

folgt er vor allem Hausmanns Darstellung der Geschichte der Lautpoesie⁴², die für die französische Forschung jedoch überwiegend neu ist. Sie dokumentierte bis dahin vor allem den Surrealismus, während der Dadaismus und seine Bedeutung eher unbekannt blieben.

Die enge Verbindung zwischen Sprache und Bild über die Schrift wird dann mit der umfangreichen Ausstellung in den Kunstsammlungen Chemnitz *Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock* und dem ausführlichen Katalog 2005 dargestellt und analysiert.⁴³ Ausgehend von dem reichen Schaffen von Carlfriedrich Claus, für den Schrift und Sprache die wichtigsten Ausdrucksmittel in seinem bildkünstlerischen Werk sind, wird die Entwicklung der skripturalen und gestischen Kunst im 20. Jahrhundert aufgezeigt. Claus, der über die Schrift und den Klang der Stimme eine neue Ausdrucksweise suchte, stellte mit seinem Werk und seinen vielfältigen künstlerischen Kontakten sozusagen eine Schnittstelle einerseits zwischen Autoren und bildenden Künstlern und andererseits zwischen Vorgängern wie Hausmann und der jüngsten Künstlergeneration dar. So bietet diese Präsentation einen historischen Überblick über die unterschiedlichen Tendenzen der visuellen Lautpoesie bis hin zu den neueren literarischen Werken – vor allem der Konkreten Poesie – und bildkünstlerischen Werken, so zu denen des Informel und Gestuel. In diesem Zusammenhang wird auch betont, welche Bedeutung der Körpereinsatz für die moderne Kunst hat – ein künstlerisches Verfahren, das nicht zuletzt durch Hausmann und seine Werke der visuellen Lautpoesie mitentwickelt wurde: „Es wird deutlich, daß die aus der Motorik der Hand und des Körpers hervorgehenden künstlerischen Äußerungen das ganze 20. Jahrhundert mitprägten.“⁴⁴

Mit den *Sechs Sendungen zur Geschichte der internationalen Lautpoesie* erstellt Christian W. Scholz 1995 erstmalig eine umfassende Anthologie mit Hörbeispielen von Gedichten seit dem Futurismus. Er stellt „akustische Poesie“ vor, „die auf das Wort als Bedeutungsträger verzichtet und in der methodischen oder zufälligen Reihung bzw. Komposition von Buchstaben, Lauten, Lautfolgen und Lautgruppen sog. ‚Lautgedichte‘ oder ‚Lauttexte‘ herstellt.“⁴⁵ Obwohl er seine Darstellung mit den Werken der Avantgarden beginnt, sieht er als die eigentliche Quelle die Volkspoesie wie Zaubersprüche, Kinderreime und Auszählverse an. Damit und mit der allein auf den Laut bezogenen Deutung entfernt er sich von einer interdis-

⁴² Dazu gibt es zwei französischsprachige Texte Hausmanns: *Poème phonétique*, in: Raoul Hausmann: *Courrier Dada*, Paris 1958, S. 53–65, und: *Introduction à une histoire du poème phonétique*, in: *Les Lettres* 9 (1965) No. 34, S. 1–4.

⁴³ Vgl. *Schrift. Zeichen. Geste*, 2005.

⁴⁴ Mössinger, *Schrift*, 2005, S. 14.

⁴⁵ Scholz, *Sechs Sendungen*, 1995, 1. Folge, S. 1.

ziplinären und kulturgeschichtlichen Analyse.⁴⁶ 1997 publiziert er einen Aufsatz in dem Band *Visuelle Poesie* der Reihe *Text und Kritik*, in dem vorwiegend Werke und Künstler seit 1945 behandelt werden.⁴⁷ Um die historischen Einflüsse aufzuzeigen, gibt Scholz in seinem Aufsatz⁴⁸ einen Überblick zur Geschichte der Lautpoesie seit dem Futurismus. Er will damit auch eine Verbindung herstellen zwischen der „Visuellen Poesie“ und der „Phonetischen Poesie“. Dabei folgt er den in der Forschung üblichen Vorstellungen, dass visuelle Texte „potentielle Partituren für Hörtexte“⁴⁹ seien und dass damit die Grenzen zwischen den Künsten überschritten würden. Die von Scholz zu Beginn seines Aufsatzes gegebene Erklärung, visuelle Poesie überschreite die Grenzen der Dichtung zur bildenden Kunst und die phonetische Poesie überschreite sie von der Dichtung zur Musik, ist weder eine eindeutige Definition, noch wird sie in den dann folgenden Ausführungen verständlicher. So ist unklar, zu welcher Gruppe Hausmanns Gedicht *kp'erioum* gehören soll, das Scholz ein „optophonetisches Gedicht“ nennt, da es sich durch eine „bewußte visuelle Gestaltung“ auszeichne. Scholz folgt weitgehend Hausmanns eigenen Darstellungen und dessen Vorstellung vom Künstler als Erfinder und verbleibt so bei alten Ansätzen, wie denen von Döhl,⁵⁰ und definiert die Formen nicht. Obwohl er rein literaturwissenschaftlich vorgeht, bleibt auch hier die Frage offen, warum es sich bei diesen Werken um Gedichte handelt.

Bei diesem Überblick wird deutlich, dass es zwar ein großes Interesse an diesem Randgebiet der Literatur und bildenden Kunst gibt, bestimmte Fragen jedoch nach wie vor offenbleiben, abgesehen von den immer noch überblickshaften Untersuchungen zum Werk Hausmanns. Aufgrund einer fehlenden eindeutigen Terminologie kann zudem die Analyse der Werke nicht vertieft werden. So wird z. B. Hausmanns Gedicht *fmsbw* entweder als „optisch präsentiertes“ Gedicht angesehen und als „Plakatgedicht“ bezeichnet⁵¹ oder, hier auch wieder Hausmanns Terminologie folgend, als lettristisches und optophonetisches Gedicht definiert⁵² oder in der Forschung, die sich der lautlichen Seite widmet, als „lettristisches Gedicht“, das

⁴⁶ Vgl. Fümms bö wö tää zää Uu, 2002. Diese Anthologie mit Hörbeispielen gibt einen weiträumigen Überblick über die Entwicklung der Lautpoesie seit dem Futurismus, ohne dass eine differenzierte Analyse der Formen intendiert ist.

⁴⁷ Vgl. *Visuelle Poesie*, 1997. Dieser Band ist eine Erweiterung des zuvor erschienenen zur Konkreten Poesie.

⁴⁸ Scholz, *Lautpoesie und visuelle Poesie*, 1997.

⁴⁹ Ebenda, S. 116.

⁵⁰ Vgl. Fußnote 1 dieses Kapitels.

⁵¹ Hübner, *Grenzgänger*, 2003, S. 104. Abb. 34 im Anhang.

⁵² Hausmann gehe mit Hilfe des Zufallsprinzips „eigene – eben lettristische und gleich auch optophonetische – Wege“. Riha, *fmsbwtözü / pggiv- ...?mü*, 1996, S. 35.

Hausmann als „phonetisches Gedicht“ vorgetragen habe.⁵³ In der Folge bleiben die Deutungen offen. Tatsächlich ist *fmsbw* typisch für die variable Nutzung der Werke gerade in der Dadazeit und für die später oft geänderte Zuschreibung durch die Dadaisten nach 1945, ihren jeweiligen neuen Interessen entsprechend.⁵⁴ Im Unterschied zu dieser künstlerischen Flexibilität muss dagegen die wissenschaftliche Analyse eindeutig sein. Es ist daher wichtig, den historischen Kontext der Werkentstehung und -nutzung miteinzubeziehen und Hausmanns künstlerische Verfahrensweise interdisziplinär zu analysieren. Ebenso ist es notwendig, das Phänomen der Text-Bild-Verbindungen selbst zu definieren und eindeutige Kategorien einzuführen.

0.3 Definition des Phänomens und der Kategorien

0.3.1 Visuelle Lautpoesie: Grenzüberschreitung oder Text-Bild-Verbindung?

Schon für das Phänomen selber werden sehr unterschiedliche Bezeichnungen genutzt. Am häufigsten wird sowohl von den Künstlern selbst wie auch in der Forschung der Begriff „Lautpoesie“ verwendet. Damit werden jedoch noch nicht alle Text-Bild-Verbindungen erfasst, da die visuelle Komponente nicht berücksichtigt wird. Zudem wird der Begriff – außer für traditionelle Gedichte – bereits für Formen benutzt, die vor allem über den Klang wirken.

Aus diesen Gründen verwende ich die Bezeichnung *visuelle Lautpoesie*, um alle Formen der Text-Bild-Verbindungen einzubeziehen und damit gleichzeitig der dadaistischen Flexibilität der Produktion und Rezeption gerecht zu werden. So entwickelt Hausmann aus einem zum Vortrag genutzten Textteil eines Simultangedichts, dem Vorläufer des *Klang-Gedichts*, durch die typographische Gestaltung ein *Typographie-Gedicht*, das so vor allem visuell wirkt. Mit dem Titel „l'inconnu“ versehen, steht es dann – wie noch gezeigt wird – dem Genre des bildkünstlerischen Selbstporträts näher als etwa einem *Klang-Gedicht* wie *Cauchmar*, das vor allem mittels des Vortrags wirkt.

Im Anschluss daran ergeben sich grundsätzliche Fragen zum künstlerischen Verfahren: Wird mit der visuellen Lautpoesie tatsächlich eine Grenze zwischen Literatur und bildender Kunst überschritten? Sprengt Hausmann, so Hübner, „die Grenzen der Künste“, und befindet

⁵³ Meyer-Kalkus, *Sprechkünste*, 2001, S. 279.

⁵⁴ Vgl. unten, drittes Kapitel, wo an diesem Werk gezeigt wird, wie durch unterschiedliche neue Varianten und die wechselnde Verwendung als Bild oder als Gedicht die gleiche Buchstabenfolge zu unterschiedlichen Resultaten führt. Die neuen Werke gehören jedoch immer

er sich damit dann tatsächlich – wie sie behauptet – „zwischen den Künsten“⁵⁵, sozusagen im Niemandsland? Soll mit dem Zerstören von einer oder mehreren wie auch immer gearteten Grenzen gemeint sein, dass es keine Unterschiede mehr gibt zwischen Literatur und bildender Kunst? Oder gilt dies nur für die Definition der so entstandenen Formen, von denen Hübner annimmt: „Sie zeichnen sich durch unbestimmte Eigenschaften aus und rutschen durch das Netz der Klassifikation.“⁵⁶ Oder handelt es sich gar um eine neue Kunstform?

Döhl weist in dem schon genannten Aufsatz von 1969 auf eine Studie von 1945 hin, in der Carola Giedion-Welcker die typographisch gestalteten Gedichte Apollinaires untersucht hat. In dieser Arbeit spricht sie bereits von einer „Grenzspregung ins Sichtbare des Wort-Bildes hinüber“.⁵⁷ Helmut Heissenbüttel vertritt dann in seinem Aufsatz von 1963 zur *Geschichte des visuellen Gedichts* sogar die Position, dass durch die Grenzüberschreitung und die Vermischung der Kunstarten neue „Kunsttypen“ entstanden seien.⁵⁸ Döhl bezieht sich zwar auf diesen Ansatz, negiert aber die Entstehung einer neuen Kunst. Er wählt den Begriff „Mischformen“ und definiert diese als eine „Tendenz [...], in einem Kunstbereich Vorstellungen und Materialien aus einem anderen Kunstbereich geltend zu machen“⁵⁹, d. h., die neuen Formen gehören nach wie vor entweder zur Literatur oder bildenden Kunst. Dabei handele es sich sowohl um Bilder, die sprachliche Elemente integrieren, als auch um die Verbildlichung von Texten. Dennoch benutzt auch Döhl gleichzeitig den Begriff der „Grenzüberschreitung“. Diese Deutung und die Begriffe werden in der Folge von der Forschung mehrheitlich übernommen, bis hin zu der resümierenden Arbeit von Corinna Hübner von 2003. Hübners gesamte Argumentation basiert dann auf der Idee, dass Hausmanns künstlerisches Gestaltungsprinzip das Überschreiten der Grenze zwischen Kunst und Literatur sei. Dennoch bleiben auch bei ihr die oben gestellten Fragen ungeklärt, wie diese Grenzen aussehen und mit welchem Effekt sie überschritten werden. Die paradoxe Vorstellung, gleichzeitig von „Grenzüberschreitung“ zu sprechen und dennoch von einer Verbindung innerhalb der Künste auszugehen, wird nach wie vor als Erklärung angeboten, ohne dass das künstlerische Verfahren Hausmanns eingehender untersucht und analysiert wird.

einer bestimmten Kategorie an, lassen sich also eindeutig zuordnen, im Unterschied zu den aufgezeigten wechselnden Benennungen in der Sekundärliteratur.

⁵⁵ Hübner, *Grenzgänger*, 2003, S. 150.

⁵⁶ Ebenda.

⁵⁷ Döhl, *Poesie zum Ansehen*, 1992, S. 161.

⁵⁸ Heissenbüttel, *Geschichte*, 1987.

⁵⁹ Döhl, *Poesie zum Ansehen*, 1992, S. 171.

Meines Erachtens erfolgt keine „Grenzüberschreitung“ zwischen den Künsten, da sie nicht eindeutig voneinander getrennt sind. Ebenso wenig entsteht eine Art Niemandsland, das weder zu der einen noch zu der anderen Kunstform gehört. Es geht vielmehr um die immer wieder diskutierte Tatsache, dass sich die Künste aufgrund ihrer Methoden und Mittel auf unterschiedliche Art und Weise einerseits unterscheiden, andererseits damit aber auch enge Verbindungen hergestellt werden können.⁶⁰ Zu Recht erörtern Frenkel, Hübner u. a. den Teil der Forschung, der die Diskussion über die Unterscheidung der Künste behandelt. Vor allem Lessings Text *Laokoon* begründete eine lange anhaltende Debatte dazu, die auch noch am Anfang des 20. Jahrhunderts von den Avantgarden geführt wurde. Hübner folgert jedoch daraus, dass die Künste „immer wieder in einem Konkurrenzverhältnis“ stünden. Deshalb sei es wichtig, „dass bei einem Übertritt von einer Kunst zur anderen traditionell manifestierte Kategorien und Hierarchien überwunden werden“. Das geschehe durch die „Entgrenzungsmechanismen“.⁶¹

Diese Sichtweise ist meines Erachtens verkürzt. Gerade zwischen Literatur und bildender Kunst werden die Unterschiede so intensiv diskutiert, weil sich die beiden Künste so nahe stehen, auch aufgrund ihrer traditionellen Rolle, Inhalte zu vermitteln und sich in realistischer oder fiktionaler Weise auf die Wirklichkeit zu beziehen. Vor allem Lessings Text provozierte – wie noch gezeigt werden soll – eine Diskussion über neue und moderne Formen, die Künste zu verbinden. Davon abgesehen, gibt es für die Ablehnung und Überwindung von traditionellen Vorstellungen viele künstlerische Möglichkeiten, und die visuelle Lautpoesie ist nur eine davon. Dass auch sie dabei als dadaistische Methode aus den vorhergehenden Entwicklungen entstand und keine „explosionsartige Grenzverletzung“⁶² erfolgte, stellt Döhl bereits in seinem Aufsatz von 1969 fest: Die wesentliche Leistung des Dadaismus liege „weniger in der Erfindung von Neuem als in der Synthese, d. h. der konsequenten Weiterführung und Radikalisierung von Vorhandenem“.⁶³

Das tatsächlich Neue der visuellen Lautpoesie ist die Erweiterung der künstlerischen Verfahrensweisen und Mittel, wobei durchaus traditionelle Formen und Techniken – wie der Holzschnitt – integriert werden. Hübners Ansicht, dass Hausmann sich mit den Vorträgen der Lautpoesie gegen das Buch als Medium entschieden habe – das „Buch, ausgewähltes Organ

⁶⁰ Siehe dazu oben, Fußnote 23.

⁶¹ Hübner, *Grenzgänger*, 2003, S. 32.

⁶² Ebenda, S. 37.

⁶³ Döhl, *Poesie zum Ansehen*, 1992, S. 171.

westlicher Kultur, wird zum Sekundärmittel degradiert⁶⁴ –, ignoriert die gesteigerte Bedeutung, die das Buch und andere Publikationsformen für Hausmann gerade durch dessen Hinwendung zur visuellen Lautpoesie bekamen. Schon zu Beginn der Dada-Bewegung in Berlin im April 1918 verband Hausmann im Deckblattholzschnitt für den *Club Dada* Titel und Bild unmittelbarer als zuvor. Im Oktober desselben Jahres publizierte er dann mit *Material der Malerei Plastik Architektur*⁶⁵ sein erstes Künstlerbuch, in dem er einen experimentellen Text mit abstrakten Holzschnitten kombinierte. Darunter ist ein Holzschnitt, in dem bereits einzelne Buchstaben als Bildelemente dienen. Es sind also gerade die Drucktechniken, die bei Hausmann – wie noch ausgeführt wird – für die Hinwendung zur und Weiterentwicklung der visuellen Lautpoesie wichtig sind.

Zu untersuchen ist daher, aufgrund welcher Einflüsse Hausmann seine visuelle Lautpoesie entwickelt hat, welche neuen Formen er schuf und welche Bedeutung diese für die moderne Kunst haben. Auch hier ist es wichtig, die Kategorien eindeutig zu definieren, nach denen sich die einzelnen Richtungen innerhalb der visuellen Poesie beschreiben und analysieren lassen. Bisher wurde in der Forschung, hier auch wieder Döhl folgend, generell unterschieden zwischen primär visuellen, primär akustischen und Mischformen. Alle diese Formen wurden in der Regel als Poesie oder Gedicht aufgefasst. Wie schon gezeigt, ist das Merkmal der visuellen Lautpoesie die Mischung der unterschiedlichen Aspekte. Deshalb ist diese Einteilung noch nicht ausreichend differenziert. Die Kategorien müssen daher exakter gefasst werden. Da die Abstraktion ein wichtiger Aspekt dieser Werke ist, rücken wie beim abstrakten Bild das künstlerische Verfahren, die Mittel und die Funktion bzw. Wirkung in den Vordergrund. Mit Hilfe einer Analyse, die diese drei Faktoren berücksichtigt, lassen sich vier Kategorien bilden: Bei zweien überwiegen die sprachlichen Faktoren – beim *Klang-Gedicht* und dem *Wortspiel-Gedicht* – und bei den anderen beiden die bildlichen – beim *Typographie-Gedicht* und dem *Collage-Gedicht*. Bevor sie im Folgenden einzeln definiert werden, soll geklärt werden, warum man bei allen vier Kategorien von Gedichten sprechen kann.

0.3.2 Zum Begriff „Gedicht“

Die Bezeichnung Gedicht bietet sich aus unterschiedlichen Gründen an. Zum einen entstand die visuelle Lautpoesie primär aus der Suche nach einer neuen Sprache und Literatur zu

⁶⁴ Hübner, Grenzgänger, 2003, S. 59. Sie folgt damit der von Erlhoff eingeführten These, dass die Lautpoesie „die Schrift- und Buchkultur der Bürger konstitutiv verschmähete“ (Erlhoff, Politisierung der Ästhetik, 1982, S. 180).

⁶⁵ Vgl. Hausmann, Material, 1918.

Beginn des 20. Jahrhunderts. So postulierte der futuristische Dichter Filippo Tomasio Marinetti die „Freie Sprache“ (Parole in libertà), die dann auch auf die „Wortkunst“ des Expressionismus wirkte. Expressionistische Gedichte gehörten 1916 zunächst ebenso wie futuristische zum dadaistischen Aufführungsprogramm in Zürich. Aus dieser Mischung wurde dann – auch als Persiflage – die visuelle Lautpoesie weiterentwickelt. Obwohl diese Entwicklung deutlich von den neuen Theorien und Verfahren in der bildenden Kunst beeinflusst war, werden als Vorläufer stets Dichter genannt, so Baudelaire, Scheerbart, Morgenstern und Apollinaire. Zum anderen ist die Sprache in ihren unterschiedlichen Formen der gemeinsame Faktor all dieser Werke und ermöglicht die Flexibilität im Umgang mit ihnen: Je nachdem kann der visuelle oder klangliche Aspekt der Sprache in den Vordergrund treten oder ihre kommunikative Funktion.

Von Beginn an wurde von den Künstlern und der Forschung die Bezeichnung Gedicht genutzt, da diese literarische Gattung inhaltlich und formal ausgesprochen vielfältig ist. Sie stand schon immer über ihre betont rhythmische Strukturierung in besonders enger Verbindung mit dem Vortrag und der Musik und aufgrund ihrer typographischen Gestaltung mit dem Bild.⁶⁶ Aus diesem Grunde ist zu untersuchen, auf welche Weise die Zuordnung zu dieser Gattung möglich ist. Die von Dieter Lamping aufgestellte literaturwissenschaftliche Theorie⁶⁷ behandelt unterschiedliche Probleme, die auch bei der Beantwortung dieser Frage weiterhelfen können.

Mit seiner Gattungstheorie zum Gedicht bestimmt Lamping konstante Merkmale, mit denen „grundsätzlich eine klare Unterscheidung von Vers- und Prosarede“ möglich ist,⁶⁸ und er definiert Gedicht als „Rede in Versen“. Damit legt er eindeutige inhaltliche und formale Kriterien fest, die trotzdem offen genug sein sollen, um auch die moderne Lyrik integrieren zu können. Deshalb erprobt er diese Kriterien auch an Werken der visuellen Lautpoesie.

Hinsichtlich der formalen Kriterien scheint es grundsätzlich möglich zu sein, alle Werke der visuellen Lautpoesie einzubeziehen, da Lamping davon ausgeht, dass eine Vergliederung auch rein typographisch erfolgen kann. Zudem weist er auf die große Bedeutung hin, die diese Segmentierung für den Textinhalt hat. Sie kann innerhalb des Textes neue Bezüge schaffen und hat darüber hinaus eine eigene semantische Bedeutung. „Im Extremfall kann dieses Verfahren sogar soweit gehen, dass die Vergliederung durch die Zerteilung einzelner Wörter in

⁶⁶ So verweist schon Wagenknecht auf die unterschiedlichen Formen der Figurengedichte seit der Antike, bei denen der Textinhalt in eine bildliche Form umgesetzt wurde. Vgl. Wagenknecht, *Konkrete Poesie*, 1987, S. 88 ff.

⁶⁷ Vgl. Lamping, *Gedicht*, 1993.

⁶⁸ Lamping, *Gedicht*, 1993, S. 30.

Silben und Buchstaben kleinste semantische Einheiten unterhalb der Wortebene schafft.⁶⁹ Rein formal können so auch die Werke der visuellen Lautpoesie als Gedichte bezeichnet werden, die die Sprache mit bildkünstlerischen Verfahren und Mitteln gestalten, so die Typographie und die Collage.

Problematisch sind dagegen die mit dem Kriterium der „Rede“ verbundenen Merkmale: die Sprachlichkeit, die Semantik, die Sukzessivität und die Endlichkeit. Lamping, dem es um eindeutige Kriterien für rein literarische Werke geht, konstatiert: „Schon das Rede-Kriterium gestattet es, eine Reihe von Gebilden der Visuellen Poesie auszuschließen, die sich jeweils ›Gedicht‹ oder ähnlich nennen oder immer wieder so bezeichnet werden, aber nicht einmal Rede im definierten Sinn sind.“⁷⁰ Anhand der von ihm angeführten negativen Beispiele lässt sich jedoch zeigen, dass durch die visuelle Lautpoesie Sprache auf allen ihren Ebenen eine Erweiterung erfahren hat, die es notwendig macht, die Bezeichnung Gedicht diesen Werken entsprechend interdisziplinär zu definieren. Dies geschieht über die jeweilige Wortkomposition der Kategorien: Typographie-Gedicht, Collage-Gedicht, Klang-Gedicht und Wortspiel-Gedicht.

Über das Merkmal der Sprachlichkeit schließt Lamping das Gedicht von Christian Morgenstern *Fisches Nachtgesang* mit folgender Begründung aus: „Nicht als Rede und somit auch nicht als Gedichte zu bezeichnen sind zunächst einmal all die Werke, die, von der Überschrift abgesehen, keine sprachlichen Zeichen enthalten.“⁷¹

Im Unterschied dazu gehe ich davon aus, dass diese Zeichen eine den Buchstaben vergleichbare Funktion übernommen haben: Sie vermitteln in Versform den in der Überschrift genannten Inhalt. Dieses Gedicht Morgensterns aus der Sammlung der *Galgenlieder* besteht aus metrischen Notationen, die von ihrer typographischen Anordnung her zusammen mit dem Titel einerseits als Bild einer Wasseroberfläche gesehen werden können. Andererseits können sie jedoch durchaus als Zeichen interpretiert werden, die, isoliert von der Schrift, ihre klangliche Bedeutung der Betonung verloren haben und „stumm“ geworden sind. Sie zeigen einen klanglosen Rhythmus und wurden bei der Veranstaltung des Galgenbundes vom „Stummen Hans“ „gesungen“. Vorstellbar ist eine mimische Darstellung, bei der das rhythmische Öffnen und Schließen eines Fischmauls gezeigt wird. Dies könnte veranschaulichen, was auf der Textebene gezeigt wird: So wie die metrischen Zeichen durch ihre Isolierung von der Sprache

⁶⁹ Ebenda, S. 43.

⁷⁰ Ebenda, S. 30 f.

⁷¹ Ebenda, S. 31. Abb. 6 im Anhang.

stumm geworden sind, aber sichtbar bleiben, geschieht dies bei einer rein mimischen Darstellung ohne Stimme.

Vermutlich bezieht Morgenstern diesen stummen „Nachtgesang“ – wie man das weite Öffnen und Schließen des Fischmauls bei der abendlichen Jagd ansehen kann – einerseits ironisch auf die Sprachkrise der Jahrhundertwende.⁷² Andererseits erweitert er jedoch genau damit die literarischen Ausdrucksmöglichkeiten. So hebt *Fisches Nachtgesang* die sprachliche Bedeutung der außersprachlichen Zeichen und der Körpersprache hervor. Das Gedicht reflektiert so ein innerliterarisches Ringen um die Sprache als Mittel der Kommunikation, das vor allem schon von Heinrich von Kleist hinsichtlich der Bedeutung der Körpersprache als Ausdrucksmittel thematisiert wurde.⁷³ Anfang des 20. Jahrhunderts formuliert Hugo von Hofmannsthal in dem als *Chandos-Brief* berühmt gewordenen Text⁷⁴ bereits Aspekte einer neuen unmittelbar körperbezogenen Sprache: Hofmannsthal beschreibt die Reflexionen eines jungen Autors, dem die Worte fehlen – eine Art Verstummen auch hier –, um seine persönlichen Erfahrungen auszudrücken, die sich von denen früherer Generationen grundlegend unterscheiden. Die Sprache als Mittel der Erkenntnis, wie der junge Dichter sie bisher benutzte, existiert nicht mehr. Stattdessen nimmt er nun Momente der „Offenbarung“ wahr, von denen er nicht weiß, ob er sie „dem Geist oder dem Körper zurechnen soll“.⁷⁵ Im Unterschied zu einer abstrakten Vermittlung mit Hilfe von Worten scheint ihm jetzt eine unmittelbare Verbindung mit der Welt möglich durch direkte körperliche Reaktionen, die mit Fieber vergleichbar sind:

Und das Ganze ist eine Art fieberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte. Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Wirbel der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens.⁷⁶

Diese Suche nach einer intuitiven und ursprünglichen Sprache führen die Avantgardekünstler in der Folge weiter, und ein Resultat ist die visuelle Lautpoesie.

So können außersprachliche Zeichen und Mittel durchaus eine sprachliche Funktion bekommen, wie es der Titel von Morgensterns Gedicht bezweckt: Der stumme „Gesang“ der

⁷² Siehe dazu auch die Ausführungen in Kapitel 1.

⁷³ So konstatiert Meyer-Kalkus in seiner Untersuchung zur Vortragskunst: „Das Unwillkürliche, scheinbar Nebensächliche der Innervationen und körperlichen Reaktionen gelangt zur Sprache, ebenso wie Sprachnot und Verstummen. All dies wird, im Kontext einer radikalen Sprach- und Vernunftskepsis, zum Zeugnis eines elektrischen Wechselverhältnisses zwischen Körperlichem und Gedanklichem – Überlegungen, mit denen Kleist weit über seine eigene Zeit hinaus wirken sollte“ (Meyer-Kalkus, *Sprechkünste*, 2001, S. 245).

⁷⁴ Vgl. Hofmannsthal, *Ein Brief*, 1979.

⁷⁵ Ebenda, S. 470.

Fische kann mit den an die Sprache gebundenen „stummen“ abstrakten Zeichen dargestellt werden, wie die Sprache selbst über die abstrakte Schrift vermittelt wird.

Das zweite Merkmal, das Lamping für das Rede-Kriterium geltend macht, ist die Semantik. In diesem Zusammenhang untersucht er das dadaistische Lautgedicht, das er als abstraktes Gedicht definiert. Neu daran sei, dass es „ganz oder fast ganz auf konventionelle Lexeme“ verzichte.⁷⁷ Dennoch könne auch eine Reihe von Lauten dem Rede-Kriterium entsprechen, wenn sich eine semantische Funktion nachweisen lässt. So ist es Lamping möglich, für Hugo Balls Gedicht *Karawane* aufgrund des Titels Assoziationen zu den Lauten zu entwickeln, und er kann sie, Wörtern vergleichbar, semantisieren. Im Unterschied dazu gelingt ihm das für das Gedicht *Gadji beri bimba* des gleichen Autors nicht.⁷⁸ Problematisch an der dadaistischen Lautpoesie sei: „[S]ie hat ein Werk hervorgebracht, das ohne erkennbaren Sinn und ohne erkennbare Bedeutung ist und das doch noch wie (lyrische) Rede präsentiert wird.“⁷⁹

So ist Lampings Definition einerseits offen für moderne Texte, indem er auch „ein Ensemble von Phonemen“ als Rede und Gedicht akzeptieren kann, und nicht auf Worte besteht.⁸⁰ Andererseits ist das Kriterium der Semantik nicht eindeutig. Zum einen ist die Interpretation immer auch eine persönliche Annäherung an den Text, d. h., die Behauptung, ein Text habe eine Bedeutung oder nicht, kann gerade bei den genannten Gedichten unterschiedlich beantwortet werden. Im Gegensatz dazu z. B. bewertet Lamping die hermetische Sprache in Celans Dichtung viel vorsichtiger. Obwohl sie „als lyrische Rede am äußersten Rand ihrer Möglichkeiten“⁸¹ sei, gesteht er ihr grundsätzlich eine – wenn auch verborgene – Bedeutung zu: „Dieses Stammeln und Stottern ist nur vorderhand ein defizientes Sprechen. Tatsächlich ist es Glossolalie, Rede eines Erleuchteten, der die Wahrheit, auch die Wahrheit über die Wirklichkeit ›dieser Zeit‹, auf konventionelle Weise nicht mehr ausdrücken kann.“⁸² Sie sei „in ihrem Verzicht auf jede empirische Referenzialisierbarkeit [...] als äußerster Vorgriff auf das utopische Sprechen gemeint“.⁸³

Doch auch die Avantgarde suchte eine neue Sprache, eine „Ur-Sprache“, in der sich jedes Individuum authentisch ausdrücken sollte. Diese Suche, auch in Folge der sogenannten Sprachkrise, schließt im extremsten Fall eine Sprache ohne jede Bedeutung mit ein. So arbei-

⁷⁶ Ebenda, S. 471.

⁷⁷ Lamping, Gedicht, 1993, S. 176.

⁷⁸ Abb. 12 und 13 im Anhang.

⁷⁹ Lamping, Gedicht, 1993, S. 178.

⁸⁰ Ebenda, S. 33.

⁸¹ Ebenda, S. 245.

⁸² Ebenda, S. 242.

⁸³ Ebenda, S. 245.

tete Marcel Duchamp 1915 intensiv an dem Text *The*, der, obwohl grammatikalisch korrekt, inhaltlich noch nicht einmal über Assoziationen deutbar sein sollte.⁸⁴ Die von Lamping untersuchten Gedichte Balls bezeichnete der Dichter selber als „Verse ohne Worte“⁸⁵ und wies explizit in seinem Manifest vom 14. Juli 1916 zum ersten Dada-Abend darauf hin:

Ich lese Verse, die nichts weniger vorhaben als: auf die Sprache zu verzichten. [...] Diese vermaledeite Sprache, an der Schmutz klebt wie von Maklerhaenden, die die Muenzen abgegriffen haben. Das Wort will ich haben, wo es aufhoert und wo es anfaengt.⁸⁶

Er geht davon aus, dass diese Laute der Beginn einer „artikulierten Sprache“ seien.⁸⁷ Dieses dadaistische Vorgehen hat gleichzeitig auch einen provokanten Aspekt, den Ball definiert als die Absicht, der „vollendeten Berechnung die völlig donquichottische, zweckwidrige und unfaßbare Seite der Welt“ gegenüberzustellen.⁸⁸ Die Widersprüchlichkeit von Aussagen ebenso wie die völlige Bedeutungslosigkeit von Texten sind also durchaus Aspekte, die die Avantgardisten in ihre Werke integrierten.

Über die Merkmale der Sukzessivität und Endlichkeit schließt Lamping schließlich Werke aus, die er als „(Wort-) Graphik“ bezeichnet.⁸⁹

Nicht als Rede und damit auch nicht als Gedicht zu bezeichnen sind schließlich alle Ensembles von Wörtern und Buchstaben, die nicht in Folge angeordnet sind, sondern frei über eine Fläche verteilt sind.⁹⁰

Damit grenzt er die zuvor eingeräumte Freiheit der Typographie ein, wenn sie nicht das lineare Lesen unterstützt, wie im *Gesetzten Bildgedicht* von Kurt Schwitters. „Es werden vielmehr verschiedene Leserichtungen angeboten, mit dem Ziel, das übliche lineare Lesen von links nach rechts und von oben nach unten zu behindern.“⁹¹

Meines Erachtens kann weder für dieses Werk selbst angenommen werden, dass es die übliche Leserichtung behindern wolle, noch kann man dies seinem Verfasser unterstellen. Im *Gesetzten Bildgedicht* befinden sich die einzelnen Buchstaben durchaus noch in einer linearen Anordnung. Durch die großen Lücken zwischen den meisten und die Betonung des Quadrats als geometrische Form durch dessen Wiederholung auch innerhalb des Gedichts wird aller-

⁸⁴ Duchamp beschreibt dies so: „Es sollte ein Verb geben, ein Subjekt, eine Ergänzung, Adverbien und alles sollten, für sich, völlig korrekte Worte sein, aber Bedeutung in diesen Sätzen mußte ich gerade vermeiden [...] bis sich der Text schließlich, nach recht vielen Stunden Arbeit, ohne jeglichen Anklang an die physische Welt las.“ Zitiert nach: *Das Wort-Bild*, 1990, S. 22.

⁸⁵ Ball, *Flucht*, 1992, S. 105.

⁸⁶ *Dada Zürich*, 1992, S. 30.

⁸⁷ Ebenda.

⁸⁸ Ball, *Flucht*, 1992, S. 167.

⁸⁹ Lamping, *Gedicht*, 1993, S. 200.

⁹⁰ Ebenda, S. 33.

⁹¹ Ebenda, S. 34. Abb. 15 im Anhang.

dings tatsächlich visuell die Verteilung der Lettern auf der Fläche betont, und es liegt nahe, auch andere Leserichtungen zu erproben, da sich zudem über die traditionelle kein Wortsinn ermitteln lässt. Es geht daher nicht um die Behinderung der üblichen Leserichtung, sondern um die Erweiterung des Lesevorgangs. Dieses Interesse an der Vermittlung von Sprache und Bedeutung über die Schrift zeigt sich auch an Schwitters unterschiedlichen Arbeiten als Künstler und als Werbetypograph, die in enger Verbindung stehen. 1927 entwarf er sogar die „Systemschrift“, um die Sprache auch auf der klanglichen Ebene adäquater wiedergeben zu können.⁹²

Dennoch ist im Fall des *Gesetzten Bildgedichts* Lampings Kritik durchaus berechtigt, wenn er feststellt, dass diese Form der Poesie „konsequenterweise nicht nur aus der Lyrik, sondern aus der Literatur hinausführt“.⁹³ Wie schon der Titel verrät, handelt es sich nämlich tatsächlich um ein Bild, dessen künstlerisches Verfahren ein rein typographisches ist: Es wurde „gesetzt“. Damit gehört es primär zur bildenden Kunst und integriert die Buchstaben als sprachliche Bildelemente im Unterschied z. B. zur Werbetypographie, die für eine bessere Vermittlung der sprachlichen Mitteilung visuelle Mittel nutzt.

Um die Werke einer Kunstart zuordnen zu können, reicht es jedoch meiner Meinung nach nicht aus, sie anhand von nur einem oder zwei der von Lamping definierten Kriterien für die Rede zu prüfen. Erst anhand der Bestimmung aller formalen und inhaltlichen Faktoren kann bei diesen gemischten Formen gezeigt werden, welcher Kunstart sie primär angehören. Die im Folgenden zu beschreibenden Kategorien sollen auch dafür ein Instrumentarium bieten. Erst dann lässt sich im Fall von Kurt Schwitters *Gesetztem Bildgedicht* auch erkennen, dass es sich humorvoll auf die doppelte Bedeutung des Wortes „Bild“ bezieht und auf den damit verbundenen Lesevorgang. Gedichte als literarische Gattung sind für ihre bildreiche Sprache bekannt, die hier sozusagen durch die Technik „materialisiert“ wird: Statt eines sprachlich entwickelten metaphorischen Bildes wird ein konkretes Bild gezeigt, die poetische Sprache scheint sich „gesetzt“ zu haben als Tinte in Buchstabenform auf dem Papier. Damit muss sich zwangsläufig der Lesevorgang ändern, der zwar bei der Bildbetrachtung oft den Gewohnheiten des Schriftlesens entspricht, darüber hinaus jedoch auch frei der Komposition auf der Fläche folgen und weitere Verbindungen herstellen kann. So stellt Schwitters bildlich dar, wodurch sich die literarischen Gedichte inhaltlich auszeichnen: eine bildreiche Sprache, die für vielfältige Bezüge offen ist.

⁹² So möchte Schwitters über die Systemschrift z. B. auch den Ort der Entstehung des Lautes verdeutlichen, wie den Unterschied von Gaumen- oder Zungen-R und „zwischen Knack-, Zisch-, Nasen- oder Schwinglauten“ (Wehde, *Typographische Kultur*, 2000, S. 373).

⁹³ Lamping, *Gedicht*, 1993, S. 198.

Für die visuelle Lautpoesie muss die Bezeichnung „Gedicht“ daher interdisziplinär begriffen werden, um alle Kategorien zu verbinden. Dies ist möglich, wenn man die Bezeichnung auf die ursprüngliche Bedeutung der Poesie bezieht, die von *poiesis*, der schöpferischen Tätigkeit, abstammt. Damit ist der Terminus auch offen für die Neuerungen, wie sie für die Sprache durch die visuelle Lautpoesie erfolgt sind: In den Werken des 20. Jahrhunderts kann sie vorwiegend über ihre klanglichen Aspekte oder ihre visuellen vertreten sein, sie ist nicht mehr zwingend an die Semantik gebunden, und die sprachlichen Mittel bekommen eine eigene Bedeutung, allen voran die Schrift und die Stimme.

0.3.3 Die Kategorien

Ein früher Versuch von Manfred Pütz in einem Aufsatz von 1972, eine „einheitliche Begrifflichkeit“ für die Formen des modernen Gedichts⁹⁴ einzuführen – dazu gehören vorwiegend die der visuellen Lautpoesie –, blieb folgenlos. Sein Ansatz, die Kategorien über das künstlerische Verfahren und das verwendete Material zu definieren, ist genauer als die vorher in der Forschung verwendeten beschreibenden Begriffe. Problematisch ist jedoch, dass er mit 23 Formen zu viele Unterschiede geltend macht, weshalb es zu Überschneidungen kommt. So lassen sich mit seiner Definition das „Montage-Gedicht“ und das „Fragment-Gedicht“ nicht eindeutig unterscheiden, da er für beide gleichermaßen anführt, dass sie aus heterogenen Textteilen bestehen. Ähnlich ist seine Differenzierung, für die er inhaltliche Kriterien nennt, für das „Sprachspiel-Gedicht“, das „Nonsense-Gedicht“ und das „alogisch-absurde Gedicht“ nicht eindeutig: Sie folgten keinen festen Regeln, sondern würden die Sprache unkonventionell nutzen. Manche Termini sind dann so weit gefasst, dass sie ebenfalls nicht weiterführen, wie die Bezeichnung „experimentelles Gedicht“, oder sie sind zu eng, wie „Chiffren-Gedicht“. So gibt Pütz lediglich einen Überblick über die Vielfalt der modernen Gedichtformen, um sie – wie er erklärt – zu „spiegeln“, ein Ziel, das allerdings im Widerspruch zu seiner ebenfalls intendierten eindeutigen Terminologie steht.⁹⁵

Es zeigt sich also, dass weder die in der Forschung üblichen offenen Begriffe bei der Analyse der visuellen Lautpoesie weiterführen noch eine zu enge Bestimmung nach Einzelmerkmalen. Es wird jedoch schon an diesen Ansätzen deutlich, dass sich die Formen wesentlich

⁹⁴ Pütz, Formen, 1987. Erstdruck 1972.

⁹⁵ „Die unverbundene Vielfalt dessen, was heute unterschiedslos als modernes Gedicht angesprochen wird, soll möglichst so gespiegelt werden, wie sie faktisch vorliegt: disparat, verwirrend und die Suche nach einer Einheit nur provozierend“ (Pütz, Formen, 1987, S. 155).

durch das künstlerische Verfahren, das Material und die Wirkung unterscheiden. Zudem gehören sie – wie oben gezeigt – primär zur Literatur oder zur bildenden Kunst und integrieren Verfahren, Material und Präsentation aus der jeweils anderen Kunstart. Aus diesem Grunde sind sie alle interdisziplinär und durch die Verwendung von Sprache verbunden. Für eindeutige Kategorien ist es daher notwendig, die Formen auch nach der Kunstart zu trennen. Dies lässt sich am besten erreichen, indem man ihre hauptsächliche Funktion bestimmt. Ein Werk, das vor allem visuell als Komposition auf der Fläche wirkt und so die Funktion eines Bildes hat – als Illustration in einem Text oder als einzelnes Bild –, gehört primär zur bildenden Kunst, so bei den Typographie-Gedichten und Collage-Gedichten. Bei beiden werden bildkünstlerische Verfahren angewendet und Materialien ihren visuellen Aspekten gemäß genutzt. Da sie die Sprache integrieren, sind sie durchaus auch lesbar. Das Typographie-Gedicht steht mit der Buchkunst und der Druckgraphik in enger Verbindung, deren technische Möglichkeiten und Formenreichtum die Ausgangsbasis bilden. Das Collage-Gedicht basiert auf der von den Kubisten entwickelten und den Dadaisten vor allem genutzten bildkünstlerischen Technik der freien Komposition aus Fragmenten. Wie für die rein bildliche Collage werden alltägliche Materialien aus ihrem Zusammenhang gerissen – bei Papier geschieht das oft im wortwörtlichen Sinn – und zufällig oder geplant in einen neuen Zusammenhang gebracht.

Im Unterschied zu diesen bildkünstlerischen Formen haben die zur Literatur gehörenden Werke primär die Funktion eines Textes und wirken aufgrund sprachlicher Mittel. So werden das Klang-Gedicht und das Wortspiel-Gedicht primär als Text geschrieben, gelesen oder als Vortrag präsentiert. Indem sie auch visualisiert werden – so durch die Nutzung von typographischen Mitteln für Texte, den Körpereinsatz beim Vortrag oder indem sie getanzt werden –, werden sie ebenfalls interdisziplinär. Als einer der Ersten weist Erlhoff auf eine weitere Bedeutung des Tanzes für Hausmann hin: „Die Tanzbewegungen halfen mit, die sprachlichen Laute hervorzubringen, sie verstärkten dabei den Vortrag der Gedichte zum Gesamteindruck“.⁹⁶

Für alle Formen gilt, dass mit ihnen sowohl die literarischen Möglichkeiten als auch die bildkünstlerischen Mittel als solche erweitert werden sollen. Der interdisziplinäre Aspekt steht im Zusammenhang mit den unterschiedlichen Versuchen, künstlerisch den neuen Erfahrungen und Erkenntnissen Anfang des 20. Jahrhunderts gerecht zu werden – eine Idee, die auch Hausmann in seinen Theorien und technischen Versuchen wie dem „Optophon“⁹⁷ ver-

⁹⁶ Erlhoff, Politisierung der Ästhetik, 1982, S. 209.

⁹⁷ Seit 1922 beschäftigte sich Hausmann mit der Optik und entwickelte zusammen mit dem Ingenieur Daniel Broïdo sein „Optophon“. In dem unveröffentlichten Text für seinen Roman *Hyle* beschreibt er die Zusammenarbeit zwischen Gal – seinem Alter Ego – und Daniel Broïdo

folgt. Beeindruckt von dem „optophonetischen“ Auge der Bienen⁹⁸, möchte er diese neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse mit Hilfe der Kunst sinnlich erfahrbar machen.

0.4 Methode

Eine Untersuchung von Hausmanns Arbeit als Schriftsteller und bildender Künstler und von seiner visuellen Lautpoesie kann nur durch die interdisziplinäre Annäherung geschehen. Schon für die historische Einordnung ist es wichtig, die Einflüsse aus Literatur und Kunst sowie deren Theorien zu analysieren. Das Gleiche gilt für die Werke. Eine Deutung ist oft nur möglich, wenn nicht alleine für den Text oder für das Bild ein Sinn gesucht wird. Dieses Dilemma zeigt sich z. B. in Hübners Deutung des Gedichts *Dorf (Mistgrube)*⁹⁹: „Es bleibt offen, was der Autor will, da er die Wörter zu keiner Reihenfolge mehr festlegt und kein klares, sinnstiftendes Bild herstellt.“¹⁰⁰ Durch die Rezeption erfahre das Gedicht seine „variierte Vollendung“, und diese sei „so vielfältig, wie sie individuell vom Leser interpretiert wird.“¹⁰¹ Auch hier – wie bei Schwitters *Gesetztem Bildgedicht* – führt die Suche nach einer gewohnten Leserichtung nicht weiter, da es sich um ein Bild handelt. Analysiert man nämlich diesen frühen Entwurf ausgehend von seinem künstlerischen Vorgehen, so wird deutlich, dass es wie ein impressionistisches Bild aufgebaut ist und – wenn auch parodistisch – zum Genre der Landschaftsmalerei gehört: Es stellt ein Dorf dar. Als Material werden die Wörter gewählt, die die einzelnen Gegenstände repräsentieren. So analysiert, ergibt sich ein eindeutiger Sinn und ein Bild. Wie noch zu zeigen ist, steht dieser Entwurf in einem Entwicklungszusammenhang, der von der freien Typographie zum Typographie-Gedicht führt.

Einzelne Definitionen, die von literaturwissenschaftlichen Kategorien ausgehen, können für bestimmte Fragen zur visuellen Lautpoesie fruchtbar sein. So definiert Lamping das Gedicht so, dass unabhängig von historischen Wandlungen der Ästhetik auch moderne Gedichte in diese Gattung aufgenommen werden können. Sein Ansatz ist dennoch – wie oben gezeigt –

und die Idee des Optophons: „Die Frage ist also: wie verwandelt man, durch technische Anordnungen, Farbschwingungen automatisch in Tonschwingungen“ (Typoskript in dem BG-RHA, S. 309; vgl. auch Scharfrichter, 1998, S. 380 und 410 f.).

⁹⁸ Dies beschreibt Hausmann in dem unveröffentlichten Text *Das universale Funktionalitätsprinzip [sic!] in der Optik* von 1922. Darin vergleicht er die menschliche Form der Wahrnehmung mit anderen: „Andere Lebewesen als der Mensch aber sind sicherlich nicht mit einem getrennten Seh- und Hörapparat ausgerüstet, sondern besitzen, wie etwa die Biene, beides in einem: sie besitzen ein wunderbares Optophon“ (Typoskript in dem BG-RHA).

⁹⁹ Dieser Entwurf ist abgebildet in Scharfrichter, 1998, unter dem Titel *Mistgrube*, der offensichtlich nicht von Hausmann stammt. Im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit wird diese Frage ausführlich erläutert. Abb. in: Scharfrichter, 1998, S. 81. Abb. 26 im Anhang.

¹⁰⁰ Hübner, *Grenzgänger*, 2003, S. 66.

¹⁰¹ Ebenda, S. 67.

hinsichtlich der modernen Nutzung der Sprache in einigen Punkten zu eng. Darüber hinaus schließt er für die literaturwissenschaftliche Definition die bildkünstlerischen Werke der visuellen Lautpoesie aus. Im Gegensatz dazu behandelt Richard Grasshoff in seiner Arbeit über den Lettrismus – ebenfalls aus literaturwissenschaftlicher Sicht – gerade die asemantischen und visuellen Aspekte der Buchstabenkunst.¹⁰² Mit Hilfe des künstlerischen Verfahrens der Dekomposition würden bewusst asemantische Werke geschaffen, die dem Rezipienten die Möglichkeit geben, „aus den üblicherweise eingeschlagenen Bahnen der Semantisierung auszubrechen.“¹⁰³ Materialität und Asemantik sind in Grasshoffs Analyse moderner Gedichte, zu denen auch die beiden „Plakatgedichte“ von Hausmann gehören, positive Merkmale. Die Asemantik verbinde zudem lettristische Werke mit der „Lautpoesie“, die er als eine mittels des Vortrags realisierte Form versteht. Sie sei für die beiden Formen entscheidender als ihre unterschiedlichen Realisationen durch Bild und Klang. „Die Grenz-
ziehung verläuft hier nicht zwischen geschriebener und gesprochener Sprache, sondern zwischen semantischer und asemantischer.“¹⁰⁴ Deshalb bezeichnet er das Lautgedicht als „phonetisches Pendant zum Lettrismus“.¹⁰⁵

Andererseits problematisiert Grasshoff weder den Begriff Gedicht noch die Frage nach der Kunstart, da er sich mit dem Lettrismus „nicht auf den Bereich der Dichtung beschränkt, sondern auf den Bereich der Buchstaben.“¹⁰⁶ Da Grasshoff grundsätzlich die „lettristische Dichtung“ von der Lautpoesie trennt, erreicht er bei der konkreten Werkanalyse ebenfalls den Punkt, an dem die Definition nicht mehr eindeutig anwendbar ist. So konstatiert er, die schriftsprachlich fixierte Form der Lautgedichte sei von bestimmten lettristischen Poemen kaum zu unterscheiden. Hier wird deutlich, dass nicht nur das künstlerische Verfahren und das Material der Werke analysiert werden müssen, sondern auch deren Funktion, die sich aus dem Kontext und der Nutzung ergibt. So sind die von Grasshoff – Hausmanns späterer Definition folgend – so genannten „lettristischen Buchstabenplakatgedichte“¹⁰⁷ Hausmanns meines Erachtens in Hinblick auf ihre ursprüngliche Entstehung und Nutzung weder Plakatgedichte noch in dem von Grasshoff definierten Sinne lettristisch. Sie wurden – wie noch darzulegen sein wird – als Buchstabenmaterial für die Collagen und Assemblagen gedruckt und

¹⁰² Er geht über den von Isidor Isou eingeführten Begriff hinaus und behandelt den Lettrismus als „eine (literarische) Produktionsstrategie, die sich in der Buchstabenkunst manifestiert.“ Grasshoff, Buchstabe, 2000, S. 57.

¹⁰³ Ebenda, S. 21.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 288.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 280.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 57.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 46.

genutzt. Für ihre Herstellung wurde, wie es für die Collage typisch ist, der Zufall als bildkünstlerisches Verfahren genutzt. Damit gehören sie zunächst zur bildenden Kunst. Ihre phonetische Bedeutung als Partitur erhalten sie später, und zwar erst, als sich Hausmann dem Solovortrag widmet. Vor allem während der dadaistischen Phase sind die direkten Einflüsse wichtig, so die Improvisationen bei den Aufführungen in Reaktion auf das Publikum und die Auswirkung, die die Vorführungen, Publikationen und Ausstellungen auf das Werk hatten.

0.5 Aufbau der Arbeit

Durch diese Untersuchung soll die Entwicklung der visuellen Lautpoesie im gesamten Werk von Raoul Hausmann chronologisch nachgezeichnet und entsprechend den definierten Kategorien analysiert werden. Im ersten Kapitel werden die Autoren und Künstler behandelt, die mit ihren Werken und Theorien um die Jahrhundertwende in Berlin wichtig waren, u. a. weil sie Neuerungen einführten, die dann für die visuelle Lautpoesie wirksam wurden. Im zweiten Kapitel wird gezeigt, welche Bedeutung die künstlerische Entwicklung Hausmanns für seine Hinwendung zum Literarischen und zur Lautpoesie hat. Ebenso soll nachgewiesen werden, dass die visuelle Lautpoesie aus der dadaistischen Typographie und Aktion entstand. Während dieser Phase in Berlin, von 1900 bis 1933, wurde Hausmanns künstlerisches und theoretisches Arbeiten entscheidend durch den Kontakt zur Avantgarde und zu den „biozentristischen“¹⁰⁸ Bewegungen geprägt. Durch seine Aktivität als Dadaist entwickelte er dann seinen individuellen Stil, zu dem die Verbindung der Künste wesentlich gehört. Das dritte Kapitel konzentriert sich auf die Entstehung der bildkünstlerischen Werke der visuellen Lautpoesie und analysiert die Typographie- und Collagen-Gedichte. Die frühen Entwürfe Hausmanns, deutlich beeinflusst von seiner Arbeit als bildender Künstler und Typograph, geben einen wichtigen Impuls für seine visuelle Lautpoesie, die er selber in dieser Zeit als eigentliche Erneuerung der Kunst betrachtete. Im vierten Kapitel werden die zur Literatur gehörenden Text-Bild-Verbindungen untersucht, das Klang-Gedicht und das Wortspiel-Gedicht. Beide Formen wurden in der dadaistischen Aufführungspraxis und durch die Publikationen entwickelt. Hausmanns Orientierungsphase nach dem Zweiten Weltkrieg, nach langen Jahren der Flucht, wird im Briefwechsel mit Kurt Schwitters deutlich. Dieser gemeinsamen Suche nach einer Art modernen Dadaismus, den die beiden Künstler in ihrer Kunstzeitschrift *PIN* den jungen Kollegen vermitteln wollten, widmet sich das fünfte Kapitel.

¹⁰⁸ Ich übernehme hier die von Oliver Botar gewählte Bezeichnung für die vielfältigen naturzentrierten neoromantischen Bewegungen um die Jahrhundertwende. Vgl. Botar, *Biocentrism*, 1998.

Das an diesen gescheiterten Versuch anschließende Spätwerk ist schließlich wieder geprägt von den Ideen, die Hausmann in den Berliner Jahren entwickelte. Mit diesen Konzepten setzt er sich einerseits gegen die jungen Künstlergenerationen ab. Andererseits versucht er, indem er die Kontakte zu jungen Künstlern nutzt, neue Entwicklungen in der Literatur und Kunst, so die Konkrete Poesie und die skripturale Kunst, in seine Kunstvorstellung zu integrieren.

Indem im Folgenden die visuelle Lautpoesie als gemeinsames Phänomen der Literatur und bildenden Kunst behandelt wird, kann auch die Flexibilität in der Produktion und Nutzung erklärt werden, die bisher die Deutung der Werke erschwert hat. Der Dreh- und Angelpunkt ist dabei die flexible Nutzung der beiden mit der Sprache verbundenen Aspekte, die sich in der Schrift manifestieren: der klangliche und der visuelle Ausdruck. Raoul Hausmanns Entwicklung ist dafür geradezu idealtypisch: In dem Moment, in dem er als bildender Künstler die Sprache derart in sein Werk integriert, dass er sich nunmehr als Schriftsteller bezeichnet, entwickelt er die ersten avantgardistischen Versuche zur visuellen Lautpoesie weiter und etabliert unterschiedliche Formen. Als Schriftsteller realisiert er sie mit dem Mittel der Publikation und mit dem des Vortrags und als Künstler durch Ausstellungen und den Tanz. Die engste Verbindung zwischen den Künsten realisiert Raoul Hausmann in seinen körperlichen Aktionen. Er ist damit meines Erachtens seiner eigenen „optophonetischen“ Maschine, dem Optophon, an Variationen überlegen und eröffnet so zugleich auch das Feld für die in der zeitgenössischen Kunst wichtige „Body-Art“, in der der Körper des Künstlers zum Kunstwerk wird.