

### 3. Visuelle Methoden der Sprachgestaltung

Die beiden bildkünstlerischen Formen der visuellen Lautpoesie, das Typographie-Gedicht und das Collage-Gedicht, nutzen die Schrift als Bildelement, indem sie die Einheit von Texten oder Worten auflösen. Sobald die Textfragmente, einzelne Worte oder Buchstaben, auf der Bildfläche neu zusammengestellt werden, bekommen sie einen neuen Sinn. In der Regel überwiegt jedoch die visuelle Wirkung, da zugleich die Lesbarkeit reduziert wird.

Beide Verfahren sind eng mit der Entwicklung der modernen Printmedien verbunden, der typographischen Gestaltungsmöglichkeiten für das Typographie-Gedicht und der zunehmenden Vielfalt von Druckerzeugnissen für das Collage-Gedicht. Während für das Typographie-Gedicht jedoch die Drucktechnik direkt angewendet wird, auch in Verbindung mit anderen, wie dem Holzschnitt, die zur Bildgestaltung dienen, wird das Collage-Gedicht aus bereits bearbeiteten Materialien hergestellt. Diese werden durch das Aufkleben auf die Bildfläche verbunden, und die so entstandenen Werke haben in der Regel eine heterogene Wirkung sowohl wegen des unterschiedlichen Materials als auch hinsichtlich der Komposition.

#### 3.1 Das Typographie-Gedicht

##### 3.1.1 Die Entwicklung der Typographie zum künstlerischen Mittel

Den radikalsten Schritt zur Entwicklung einer freien Typographie in der bildenden Kunst, die zudem Text und Bild verbindet, vollzogen die Futuristen. Sie nutzten die Typographie als Mittel, um das darzustellen, was sie für die neue literarische Sprache, die „Parole in liberté“, forderten und in ihren Bildern zeigen: die Fragmentierung und Simultaneität der modernen Sinneseindrücke. Dieser Wendung gehen jedoch in der bildenden Kunst und der Literatur Entwicklungen voraus, die die Typographie und nicht zuletzt das Buch betreffen. Das Buch wurde im Sinne des „Gesamtkunstwerks“ während des 19. Jahrhunderts zunehmend als Medium der direkten Verbindung der Künste – Literatur, bildende Kunst und Musik – entdeckt, bis hin zu seiner Nutzung als Kunstobjekt selber, dem sogenannten Künstlerbuch.<sup>1</sup> Für dessen Entwicklung war die aus England kommende *Arts-and-Crafts*-Bewegung mit der

---

<sup>1</sup> Die eindeutige Bestimmung des Begriffs „Künstlerbuch“ wird in der Forschung noch diskutiert. Grundsätzlich handelt es sich um ein vom Künstler gestaltetes Unikat. Dazu gehören zunächst die nummerierten und signierten Luxusausgaben. Spätestens seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts zählen auch Bücher dazu, die als reine Kunstobjekte gelten. In ihrer Arbeit zu den Text-Bild-Metamorphosen von Marcel Broodthaers behandelt Petra Metz u. a. die Transformationen, die Broodthaers an seinem eigenen Gedichtband *Pense-Bête* vornimmt. Durch die Verfremdung zum Künstlerbuch und schließlich zur Plastik wird der Text zunehmend unlesbar. Vgl. Metz, Marcel Broodthaers, 2005, S. 18 ff.

Aufwertung der kunsthandwerklichen Produktion wichtig, ebenso wie die Neuerungen der Dichter Stéphane Mallarmé und Arno Holz. Für die Typographie war dann vor allem der folgende Zeitraum zwischen 1890 und 1930 bedeutend, für den Susanne Wehde konstatiert, es komme „zu einer historisch einmaligen Häufung von typographischen Neuerungen in technologischer, formaler und funktionaler Hinsicht.“<sup>2</sup> Die Dadaisten nahmen dann all diese neuen Formen auf, die sowohl in allen Künsten als auch in außerkünstlerischen Bereichen entstanden, und entwickelten sie für ihre künstlerischen Zwecke entscheidend weiter. Die intensive Nutzung dieses erweiterten Formenrepertoires im Dadaismus bewirkte auch, dass sich diese modernen Varianten schließlich als künstlerische Formen etablierten. Dies gilt vor allem für die abstrakte Nutzung der einzelnen Drucklettern hinsichtlich ihrer visuellen Wirkung als Bildelement und die Einbeziehung der Werbetypographie.

Die Hinwendung zu einer individuellen künstlerischen Gestaltung des Buches entstand im Zusammenhang mit der kunsthandwerklichen Bewegung gegen die neue industrielle Massenfertigung. In England gründete William Morris dazu bereits Mitte des 19. Jahrhunderts die *Arts-and-Crafts*-Bewegung, deren Ideen um 1900 vor allem über die Vermittlung des Jugendstils in Deutschland wirksam wurden. Durch die sorgfältige handwerkliche Gestaltung entstanden luxuriöse Gebrauchsgegenstände, oft als Unikate. Damit verwischte sich die Grenze zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Gerade im Künstlerbuch zeigt sich diese Ambivalenz. Zum einen wird schon wegen der typographischen Gestaltung das Buch zu einem künstlerischen Objekt. „Angestrebt ist die Perfektionierung der handwerklichen Typographietradition mit sorgfältigem Handsatz und manuellem Einzelblatt-Pressedruck; entsprechend klein und kostbar sind die Auflagen.“<sup>3</sup> Zum anderen wird für die Illustrationen dieser Bücher Anfang des Jahrhunderts und dann vor allem im Expressionismus die traditionelle Technik des Holzschnitts verwendet. Auf diese Weise wird jeder einzelne Druck zum Original. Im Künstlerbuch werden so gleichberechtigt Literatur und bildkünstlerisches Werk präsentiert.

In der Literatur entwickelten vor allem Stéphane Mallarmé und Arno Holz für ihre innovative Lyrik neue typographische Darstellungsformen. Damit wurden sie für Autoren wie bildende Künstler zu wichtigen Impulsgebern. Mallarmé benutzte in seinem Gedicht *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* von 1897<sup>4</sup> zum ersten Mal eine eigenständige Typographie für eine Form der Lyrik, die sich von der inhaltlichen Ebene löst. Der Text wird durch viele

---

<sup>2</sup> Wehde, *Typographische Kultur*, 2000, S. 17.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 349.

und unregelmäßige Zeilenumbrüche unterteilt, so dass unterschiedliche weiße Flächen entstehen und die visuelle Seite der Schrift betont wird. Bereits im Vorwort weist Mallarmé darauf hin, dass damit eine simultane Wahrnehmung der Seiten bezweckt sei.<sup>5</sup> Eine explizit bildliche Darstellung durch diese Verteilung der Verse findet sich dann auf der letzten Doppelseite, wo die Schrift das Sternbild des Großen Bären formt.<sup>6</sup> Ebenso betont Mallarmé die Vergleichbarkeit des Textes mit der Notenschrift der Musik.<sup>7</sup> „Die Möglichkeiten, das Gedicht zu lesen, sind damit potentiell unendlich.“<sup>8</sup>

Die Ausstellung *Art and Utopia* von 2004 basierte sogar auf diesem Werk Mallarmés.<sup>9</sup> Die Ausstellungskuratoren sehen in dem Gedicht *Un coup de Dés*, das 1914 zum ersten Mal als eigenständiges Buch publiziert wurde, den Prototyp für die Verbindung von Poesie, Typographie und bildender Kunst in der Moderne. Appollinaires *Calligramme*, die kubistischen Collagen, die futuristische *Parole in libertà* und das *Word as Such* der russischen Poeten Velimir Khlebnikov und Alexei Kruchenykh seien entweder direkt aus diesem Werk gewonnen worden oder in Abgrenzung dazu. Sie gehen davon aus, dass kein Dichter einen so entscheidenden Einfluss auf die Kunst des 20. Jahrhunderts gehabt habe wie Mallarmé.<sup>10</sup>

Diese pointierte These wird zwar m. E. zu Recht der großen Bedeutung von Mallarmés Werk gerecht, trägt jedoch dem Einfluss der allgemeinen künstlerischen Entwicklungen auf die Kunstschaffenden nicht genügend Rechnung. Diese waren nicht zuletzt auch eine Reaktion auf das moderne Leben, das durch schnelle Änderungen und immer neue Entwicklungen in Wissenschaft und Technik geprägt wurde. Damit änderte sich die Rolle sowohl von Dichtern und Künstlern als auch von ihren Werken. So fordert bereits Arno Holz im Geist der naturalistischen Literaturbewegungen, dass der Dichter die Realität unmittelbarer abbilden solle. Diese enge Verbindung zwischen Leben und Kunst führte zu einer neuen Form der Lyrik, die sich mit dem freien Vers von traditionellen Schemata löst. Hansgeorg Schmidt-Bergmann weist darauf hin, dass vor allem die Werke und Theorien von Arno Holz auf die Entwicklung der expressionistischen „Wortkunst“ im *Sturm*-Kreis wirkten. Holz habe schon vor der Jahrhundertwende die „Revolution der Lyrik“ propagiert und noch vor den avantgardistischen Erneuerungsversuchen „ist es Arno Holz gewesen, der in seinen theoretischen

---

<sup>4</sup> Vgl. Mallarmé, *Un coup*, 2007. Das Gedicht erschien zuerst in der Zeitschrift *Cosmopolis*.

<sup>5</sup> Vgl. ebenda, o. S.

<sup>6</sup> Vgl. Mallarmé, *Un Coup*, 2007, o. S., und Metz, Marcel Broodthaers, 2005, S. 119.

<sup>7</sup> Vgl. Mallarmé, *Un Coup*, 2007, o. S., und Metz, Marcel Broodthaers, 2005, S. 124.

<sup>8</sup> Metz, Marcel Broodthaers, 2005, S. 118.

<sup>9</sup> Diese Ausstellung mit dem Titel *Art and Utopia* wurde vom 3. Juni bis 12. September 2004 im MACBA in Barcelona gezeigt (vgl. *Art and Utopia*, 2005).

<sup>10</sup> Vgl. *Art and Utopia*, 2005, S. 13.

Schriften und in seinen Dichtungen auf der Notwendigkeit einer umfassenden Erneuerung des lyrischen Ausdrucks insistiert hat“.<sup>11</sup> Mit dem *Phantasmus* führte Holz zeitgleich zu *Un coup de Dés* von Mallarmé<sup>12</sup> eine neue Typographie ein und löste die lyrische Sprache vom traditionellen Vers- und Reimschema. Für Dieter Lamping ist dieses Werk sogar so bedeutend, dass er es als relevant für die Wende in der deutschen Lyrik einschätzt: Es habe tatsächlich eine neue Epoche eingeleitet.<sup>13</sup>

Der literarische Expressionismus nahm diese verschiedenen Entwicklungen seit Mitte des 19. Jahrhunderts auf und realisierte die Verbindung der Künste nicht nur in den Aufführungen, sondern auch in Künstlerbüchern. Diese Tendenzen wurde auch deutlich beeinflusst von den Theorien und Werken Kandinskys, so seinem Gedichtband *Klänge* von 1913.<sup>14</sup> Dieser Band hat bereits alle Element eines Künstlerbuchs: Den sorgfältig gesetzten Gedichten fügte Kandinsky eigene abstrakte Holzschnitte bei und druckte das Buch in einer einmaligen kleinen Auflage von 300 Exemplaren, die nummeriert und signiert wurden. So unterscheidet sich jeder Band nicht nur durch die für den Holzschnitt typischen individuellen Abzüge von den anderen, sondern wird mit den Nummern, wie in der Druckgraphik üblich, als einzelnes Exemplar in der Reihenfolge des Drucks unterschieden. Ein weiteres, häufig zu findendes Merkmal ist die quantitative Gleichbehandlung von Text und Bild: Die 38 Gedichte werden von 40 Holzschnitten begleitet.<sup>15</sup> Text und Bild entstanden zum Teil unabhängig voneinander. Darauf weist der Künstler in der Ankündigung zu seinem Buch ausdrücklich hin: „Alle ‚Prosagedichte‘ habe ich im Laufe der letzten drei Jahre geschrieben. Die Holzschnitte gehen bis in das Jahr 1907 hinauf.“<sup>16</sup> In der gleichen Ankündigung erklärt Kandinsky den Entstehungsprozess – schon im Sinne seiner Kunsttheorie – als eine Interaktion zwischen dem sensiblen Künstler und dem künstlerischen Prozess, der als solcher existiere. Der Künstler habe dank seines Talents, der Intuition, dienende Funktion. Er ver helfe dem Werk zu seiner Realisierung. Kandinsky schildert diesen Vorgang folgendermaßen:

---

<sup>11</sup> Schmidt-Bergmann, *Anfänge*, 1991, S. 181.

<sup>12</sup> Die erste und radikalste Fassung vom *Phantasmus* entstand 1898/99, also nur ein Jahr nach der ersten, unselbständigen Publikation von *Un coup de Dés* von 1897.

<sup>13</sup> Lamping, *Gedicht*, 1993, S. 182.

<sup>14</sup> Vgl. Kandinsky, *Klänge*, 1913.

<sup>15</sup> Petra Metz erklärt den Unterschied zum illustrierten Buch, bei dem das Bild dem Text folgt, so: „Ein Spannungsverhältnis entsteht beim Künstlerbuch durch die Simultaneität von Bild und Text, die sich aufeinander beziehen. Beide sind als unauflöslche Einheit aufeinander bezogen“ (Metz, Marcel Broodthaers, S. 40).

<sup>16</sup> Das Ankündigungsblatt befindet sich bei dem Exemplar von *Klänge*, das Hausmann Hannah Höch schenkte und das jetzt im Hannah-Höch-Archiv der Berlinischen Galerie ist.

Ich wollte nichts als Klänge bilden. Sie bildeten sich aber von selbst. [...] Es ist der Grund, der Boden, auf welchem allerhand, teils von selbst, teils dank der Hand des berechnenden Gärtners wuchs.<sup>17</sup>

Obwohl die Expressionisten – gerade im *Sturm*-Kreis – stark von den futuristischen Neuerungen beeindruckt waren, reagierten sie zwiespältig darauf. So brachte der Autor Alfred Döblin in der Zeitschrift *Der Sturm*, sicher stellvertretend für mehrere Autoren, diese Ambivalenz zum Ausdruck. Einerseits empfand er die futuristischen Bilder, die er 1912 in der Ausstellung in der *Sturm*-Galerie sah, als „Befreiungsakt“<sup>18</sup> und wünschte sich diesen Befreiungsakt auch für die Literatur: „Was nicht direkt, nicht unmittelbar, nicht gesättigt von Sachlichkeit ist, lehnen wir gemeinsam ab“.<sup>19</sup> Den literarischen Experimenten der Futuristen und deren radikalen Forderungen widersprach Döblin dagegen entschieden und warf Marinetti vor: „Sie suchten alles so zu verdichten, daß bei diesem Kondensationsprozeß ihre [sic!] Retorten in Stücke gegangen sind und Sie uns nun die Scherben als Proben Ihrer Kunst vorzeigen müssen.“<sup>20</sup>

Tatsächlich strebten die Futuristen eine radikale neue Haltung an, die alle Künste betraf und vor allem ein entschiedener Angriff auf jede Form von Ästhetik und alle Traditionen war. Obwohl auch sie mit ihren Werken unmittelbar auf die Realität reagierten, suchten sie nicht nach einer Verbindung alles Seienden, wie etwa die Expressionisten mit der Idee von einem „Weltrhythmus“. Sie stellten die moderne Welt in der heterogenen Form dar, wie sie sich ihnen zeigte. So spiegeln ihre Bilder und Texte gerade das Fehlen von eindeutigen Bezügen wider, und die bruitistische Musik vermittelt diesen Eindruck auf der auditiven Ebene. Für die *Parole in libertà* entwickelten sie eine eigene Typographie, die im Zusammenhang steht mit ihren bildkünstlerischen Werken.

Ihr Mitbegründer Marinetti definierte die Bewegung so: „Der Futurismus beruht auf einer vollständigen Erneuerung der menschlichen Sensibilität, die eine Folge der großen wissenschaftlichen Entdeckungen ist.“<sup>21</sup> Die Wirkung der neuen Entwicklungen – die Schnelligkeit, die neuen Geräusche und die erweiterte Wahrnehmung durch neue technische Möglichkeiten – wird in den bildkünstlerischen Werken durch Wiederholungen und kaleidoskopartige Überschneidungen dargestellt, die die Dimensionen und Blickwinkel vervielfältigen. Ähnlich werden Worte und Geräusche in den Texten wiederholt und typographisch frei gesetzt, d. h., die

---

<sup>17</sup> Ebenda.

<sup>18</sup> Döblin, *Futuristische Worttechnik*, 1913, S. 280.

<sup>19</sup> Ebenda.

<sup>20</sup> Ebenda, S. 282.

<sup>21</sup> Marinetti, *Zerstörung* [1913], 1973, S. 119.

waagerechte Linie und die Bindung in Zeilen und Wörtern wird aufgehoben. Die Vielfältigkeit der Einzelphänomene, verstärkt durch deren jeweilige Bewegung, wird wie im Bild auch auf der Sprachebene durch die Zersplitterung gezeigt. Die freie Typographie ermöglicht eine neue Verbindung der Sprachelemente, der Wörter, Silben und Buchstaben. So ist es zu sehen in Marinettis Manifest, mit dem er 1915 die Veröffentlichung seines Buchs *Les Mots en liberté futuriste* ankündigt.<sup>22</sup>

Es waren dann allerdings erst die Dadaisten, die die futuristischen Ideen in der Literatur und bildenden Kunst etablierten, indem sie die unterschiedlichen Impulse der Avantgarden verbanden. Das *Cabaret Voltaire*, offen für die kriegsflüchtigen Künstler aller Länder, war für kurze Zeit eine Art Schmelztiegel der neuen Ideen. Hugo Ball beschrieb 1915 die Wirkung, die die futuristische Typographie bei ihm hinterließ, folgendermaßen:

Marinetti schickt mir „Parole in libertà“ von ihm selbst, Cangiullo, Buzzi und Govoni. Es sind die reinsten Buchstabenplakate; man kann so ein Gedicht aufrollen wie eine Landkarte. Die Syntax ist aus den Fugen gegangen. Die Lettern sind zersprengt und nur notdürftig wieder gesammelt. Es gibt keine Sprache mehr, verkünden die literarischen Sterndeuter und Oberhirten; sie muß erst wieder gefunden werden. Auflösung bis in den innersten Schöpfungsprozeß.<sup>23</sup>

Schon die Publikationen der Züricher Dadaisten nehmen die Ideen der Futuristen und deren freie Typographien zur *Parole in libertà* auf, die im *Cabaret Voltaire* ausgestellt wurden, und entwickeln sie für ihre Zwecke weiter. Gleiches gilt für die Bücher und Pamphlete der Berliner Dada-Gruppe, wie *Der Dada*. Sie zeigen eine neue und ‚bewegliche‘ Typographie, bei der die waagerechten Zeilen aufgelöst, die Buchstabenfolgen unterbrochen und bildliche Ideogramme als eigenständige Elemente eingefügt sind. Vor allem die drei Ausgaben der Zeitschrift *Der Dada* von 1919 und 1920, deren erste beiden Hefte von Hausmann herausgegeben wurden, entwickeln die im *Club Dada* begonnene Vielfalt weiter und integrieren auch abstrakte Text-Bildpartien, die zwischen Zeichen und Bildelement stehen, wie Hausmanns Typographie-Gedicht *dadü dada*.

Diese radikalen Neuerungen im Futurismus und dann vor allem im Dadaismus sind jedoch auch stark von außerkünstlerischen Entwicklungen in der Typographie geprägt. Darauf weist Wehde hin: „Insbesondere für den Dadaismus läßt sich begründet behaupten, daß Inhalte und Formen der Zeitungs- und Werbetypographie Modell für die künstlerische visuell-typographi-

---

<sup>22</sup> Abb. in: Art and Utopia, 2005, S. 134.

<sup>23</sup> Ball, Flucht, 1992, S. 41 f.

sche Textproduktion waren.<sup>24</sup> Sie betont, dass „visuelle Dichtung [...] gebrauchstypographische Normen und Standards aufgreift und sie für literarische bzw. bildkünstlerische Mitteilungszwecke nutzbar macht“.<sup>25</sup> Dennoch grenzen sich die Künstler, und vor allem die Futuristen und Dadaisten, mit ihren Werken deutlich gegen die reine Gebrauchstypographie ab, indem sie bewusst gegen das Leitprinzip der typographischen Gestaltung verstoßen: die Lesbarkeit. Die Typographie wird als eine künstlerische Form im Sinn der avantgardistischen Kunstvorstellungen genutzt und wird entsprechend abstrakter und disparater. Wehde zeigt die Verbindung auf, die zwischen der abstrakten Malerei und der freien Typographie besteht:

Bei der Betrachtung eines Schriftzeichens läßt sich prinzipiell immer von seiner Funktion als sprachliches Zeichen abstrahieren und die Aufmerksamkeit ausschließlich auf seine Eigenschaften als visuelle Gestalt, d. h. als Konfiguration graphischer und materieller Merkmale richten. Hierin ist die Nähe von Typographie zu Graphik und bildender Kunst begründet.<sup>26</sup>

### 3.1.2 Hausmanns Entwicklung zum Typographen und Graphiker

An Hausmanns Werdegang vom bildenden Künstler zum ‚Malerdichter‘ zeigt sich, wie wichtig die moderne Typographie für die Entwicklung der visuellen Lautpoesie war. Hausmann begann schon früh mit der graphischen und typographischen Gestaltung von fremden Texten und folgte dabei den avantgardistischen Entwicklungen. So steht u. a. sein Entwurf für den Bucheinband der Gedichte von Walter Flex von 1909 deutlich unter dem Einfluss des Jugendstils.<sup>27</sup> Dies änderte sich 1912, als Hausmann über die *Sturm*-Galerie in Kontakt mit dem Expressionismus kam. Er begann nun sein druckgraphisches Werk, indem er sich dem Holzschnitt zuwandte, und erhielt offensichtlich durch die Bekanntschaft mit Erich Heckel, den er im gleichen Jahr kennenlernte, auch leichteren Zugang zu den Produktionsmitteln, wie der Druckpresse. Er arbeitete in Heckels Atelier, das bis 1919 nur wenige Häuser von der Wohnung entfernt war, in der Hausmann bei seiner ersten Frau Elfriede Schaeffer wohnte. So sind die illustrierenden Tuschezeichnungen für den Text *Vom Fusswaschen* von 1913 deutlich im expressionistischen Stil gehalten und Vorlagen für den Druck als Holzschnitte.<sup>28</sup> Im gedruckten Text finden sich von Hausmann angebrachte handschriftliche Überarbeitungen zur typographischen Gestaltung. Wie schon bei den Einbandgestaltungen zuvor bearbeitete

---

<sup>24</sup> Wehde, *Typographische Kultur*, 2000, S. 18.

<sup>25</sup> Ebenda, S. 346.

<sup>26</sup> Ebenda, S. 70.

<sup>27</sup> Vgl. Scharfrichter, 1998, S. 34.

<sup>28</sup> Dieser Entwurf befindet sich im ARH Rochechouart. Abb. 22 im Anhang.

Hausmann hier sowohl den Bild- als auch den Textteil. Darüber hinaus bildete er sich auch für die Schreib- und Drucktechniken weiter, wie er später Dietrich Mahlow berichtete:

Darf ich noch bemerken, dass ich 1912 Schriftschreiben nach der Methode Johnson lernte und dass ich 1913 an der damals einzigen deutschen Handpresse ‚Officina Serpentis‘ in Berlin als Schriftholzschnneider tätig war.<sup>29</sup>

Hausmann schuf in der Folge bis 1917 einige Holzschnitte im expressionistischen Stil, die jedoch den traditionellen Genres, wie dem Porträt und der Landschaftsmalerei, verpflichtet bleiben, so ein Porträt von Hannah Höch<sup>30</sup> und eine Landschaftsdarstellung.<sup>31</sup> Während die mit ihm befreundeten expressionistischen Künstler Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff den Holzschnitt auch für die Buchgestaltung künstlerisch weiterentwickelten, gestaltete Hausmann in seiner expressionistischen Phase keine eigenen Bücher. Offensichtlich wurde er erst durch die freie Typographie und Literatur, die er 1918 über seine Teilnahme an der Dadabewegung kennenlernte, zu der eigenen schriftstellerischen Arbeit angeregt. Im März 1918 kam er zudem in den Besitz von Kandinskys Gedichtband *Klänge*,<sup>32</sup> das ihn vermutlich für sein eigenes Künstlerbuch inspirierte, das er im Oktober des gleichen Jahres realisierte: *Material der Malerei Plastik Architektur*. Darin entwickelte er formal wie thematisch seine ersten dadaistischen Aktivitäten weiter. Bereits bei der ersten Dada-Soirée im April verlas Hausmann sein Manifest *Das neue Material in der Malerei*, das noch Pamphletcharakter hat.<sup>33</sup> Der Text kritisiert – stellenweise in experimentell verkürzten Sätzen – eindeutig die bisherige Kunst und deren Mimesis,<sup>34</sup> aber ebenso alle anderen Avantgarde-Bewegungen, allen voran den Expressionismus. Allein Dada sei „die einzig berechnete bildliche Mitteilungsförm und Balance im gemeinsamen Erleben“.<sup>35</sup>

Hausmanns entschiedene Hinwendung zum Dadaismus macht sich in der Folge sowohl im bildkünstlerischen Werk als auch in seinen Texten bemerkbar. So sind der Text und die Holzschnitt-Illustrationen für *Material der Malerei Plastik Architektur* deutlich abstrakter. Wie noch in der Werkanalyse zu zeigen ist, nähert er sich in den Monaten vor dem Druck mittels unterschiedlicher Entwürfe für das Deckblatt einer immer engeren Verbindung von Text und

---

<sup>29</sup> Hausmann in einem Brief an Dietrich Mahlow vom 28. 5. 1963, der sich im ARH Rochechouart befindet.

<sup>30</sup> Abb. in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 147.

<sup>31</sup> Abb. ebenda, S. 149.

<sup>32</sup> Dieser Band, heute im Hannah-Höch-Archiv der Berlinischen Galerie, ist der sechste von 300 signierten Exemplaren. Hausmann notierte darin: „R Hausmann März 1918“. In einem zweiten Eintrag ergänzte er: „Hanna zum 24. Juli 1919“.

<sup>33</sup> Vgl. Hausmann, Synthetisches Cino [1918], 1982.

<sup>34</sup> So schreibt Raoul Hausmann in *Synthetisches Cino der Malerei*: „Der Maler malt wie der Ochs brüllt“ (Synthetisches Cino [1918], 1982, S. 14).

<sup>35</sup> Hausmann, Synthetisches Cino [1918], 1982, S. 16.

Bild an. In einem der abstrakten Holzschnitte des Buchs verwendet er bereits Buchstaben als reine Bildelemente,<sup>36</sup> die von der semantischen Funktion der Sprachdarstellung gelöst sind. Vor allem 1919 und 1920, in den Jahren der dadaistischen Aktionen und Aufführungen, arbeitet Hausmann diese Form der Abstraktion von Schrift weiter aus, indem er die beiden Aspekte der Schrift und des Buchstabens hervorhebt: als visuelles Bildelement oder Notation für den Klang. Für die bildkünstlerische Gestaltung kann er nicht nur auf die zuvor erlernten und angewendeten typographischen Kenntnisse zurückgreifen, sondern bezieht sich offensichtlich auch ironisch auf die typographischen Vorlagenbücher, die – wie bei der Analyse des Typographie-Gedichtes *l'Inconnu Raoul Hausmann* noch zu zeigen ist – mit den zusammenhangslosen Beispielsätzen für Drucktypen oft skurrile Texte produzieren.

Angeregt von der neuen Nutzung der Typographie, nach dem Vorbild der Futuristen und Züricher Dadaisten, fand Hausmann zu einer freien Gestaltung der Sprache. In der Folge verwendete er Ideen und Techniken aus beiden Künsten und schuf Werke, die trotzdem jeweils überwiegend nur einer der Künste verpflichtet sind. Dies zeigt sich auch darin, dass seine Typographie-Gedichte – anders als bei Schwitters – nur bedingt als Notationen für den Vortrag dienen. Auf diese Diskrepanz weist schon Wehde hin, und zwar im Unterschied zu ihrer generellen Ansicht, dass erst die schriftliche Fixierung den Vortrag von Lautgedichten strukturiere.

Die deutlich typographischen Merkmalsunterschiede zwischen Hausmanns optophonetischen Gedichten finden im Vortrag Hausmanns nun aber gerade keine Entsprechung. [...] Offensichtlich liegt Hausmanns optophonetischer Dichtung nicht das Programm zugrunde, daß man hören bzw. sprechen solle, was man sieht – dies ist beispielsweise ein wichtiges Anliegen Schwitters.<sup>37</sup>

Der Unterschied zwischen Hausmanns Notationen und seinem Vortrag derselben entsteht meiner Meinung nach dadurch, dass Hausmann, trotz der Intention, die Künste zu verbinden, im Verlauf der Entwicklung aus unterschiedlichen Interessen jeweils stärker literarisch oder bildkünstlerisch arbeitet. Die Werke von 1918 – das sind die Typographie-Gedichte *Wald und Dorf* und der Einband und die abstrakte Illustration mit Buchstaben im Künstlerbuch *Material der Malerei* – zeigen deutlich den Übergang von den avantgardistischen Einflüssen zu einer eigenen Form des Typographie-Gedichts. Im folgenden Jahr wendet sich Hausmann – vermutlich inspiriert von den Vorträgen bei den Dada-Veranstaltungen – verstärkt der Entwicklung von Klang-Gedicht und Collage zu. Aufgrund der vielseitigen Einflüsse in den beiden

---

<sup>36</sup> In den abstrakten Holzschnitt sind die drei Buchstaben R, D und A integriert (vgl. Abb. in: Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 470. Abb. 30 im Anhang).

<sup>37</sup> Wehde, Typographische Kultur, 2000, S. 361.

höchst aktiven Jahren des Dadaismus in Berlin, 1919 und 1920, arbeitet Hausmann intensiv parallel an neuen klanglichen und bildlichen Ausdrucksformen, ohne dass er dies schon „optophonetisch“ nennt. In dieser Zeit beginnt er – wie im Folgenden gezeigt wird – mit der flexiblen Nutzung der Werke und der Entwicklung von Varianten.

### 3.1.3 Die Typographie-Gedichte im Werk Hausmanns seit dem Dadaismus

Als erste Publikation der neuen Dada-Gruppe in Berlin erscheint im April 1918 das *Prospekt zur Freien Strasse*, mit dem Titel *Club Dada*, den Hausmann typographisch gestaltet. Der Vergleich von zwei Text-Bild-Gestaltungen zeigt eine erste Entwicklung hin zu einer vom Futurismus beeinflussten freien Typographie und der direkten Verbindung zwischen Text und Bild über die Abstraktion. Während die Anzeige für das Buch von Franz Jung, der Holzschnitt *Der Sprung aus der Welt*, noch deutlich im expressionistischen Stil gehalten ist und Text und Bild trennt, verbinden sich in der Deckblattgestaltung von *Club Dada* der Name und das Symbol der Bewegung.<sup>38</sup> Ein abstrahiertes (Stecken-)Pferd, das französische „Dada“, umrahmt mit ähnlichen abstrakten Formen den Titel. Der Titel ist als solcher noch zu lesen, die Buchstaben sind aber wie die abstrakten Formen frei auf der Fläche angeordnet und bilden so mit ihnen eine optische Einheit.

Die ersten beiden Typographie-Gedichte, die Hausmann im Mai und August desselben Jahres entwirft, zeigen deutlich den Übergang von dieser freien Typographie zu eigenständigen typographischen Werken. Dazu gehört der Bleistiftentwurf vom 25. 5. 1918 auf der Rückseite des *Dadaistischen Manifests*, der bisher mit dem Titel „grün“ ausgestellt wurde.<sup>39</sup> Der tatsächliche Titel dürfte jedoch *Wald* sein. Von einem Gedicht mit dem Titel *Wald* schrieb Hausmann nur 10 Tage nach diesem Entwurf an Hannah Höch. Das Gedicht gehöre zu seinen „neuen Kunstbestrebungen“, mit denen er sich vom Expressionismus lösen will.<sup>40</sup> Zudem ist dieser Entwurf eine Umsetzung der im Manifest beschriebenen neuen Gedichtform, die am Beispiel des Wortes „Wald“ erklärt wird. Hausmanns Gedicht *Wald* befindet sich direkt über der Stelle im Manifest, an der es zum statischen Gedicht heißt:

---

<sup>38</sup> Abb. in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 161. Abb. 23 und 24 im Anhang.

<sup>39</sup> So in der aktuellsten Dada-Ausstellung, die vom 5. 10. 2005 bis zum 9. 1. 2006 im Centre Pompidou in Paris gezeigt wurde (vgl. Dada (Ausstellungskatalog), 2005, S. 477. Abb. 25 im Anhang).

<sup>40</sup> Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 394 f.

Das STATISCHE Gedicht macht die Worte zu Individuen, aus den drei Buchstaben Wald, tritt der Wald mit seinen Baumkronen, Försterlivreen und Wildsauen, vielleicht tritt auch eine Pension heraus, vielleicht Bellevue oder Bella vista.<sup>41</sup>

Das zweite Typographie-Gedicht entstand am 26. 8. 1918, während eines Urlaubs, den Hausmann mit Hannah Höch in dem Fischerdorf Heidebrink auf der Ostseeinsel Wollin verbrachte. Es ist ebenfalls ein Bleistiftentwurf und befindet sich in einem Notizbuch.<sup>42</sup> Der für die Veröffentlichung zugeordnete Titel „Mistgrube“ ist jedoch m. E. ebenfalls nicht der tatsächliche. Vermutlich heißt dieses Werk „Dorf“, da es so überschrieben ist und sich inhaltlich – ähnlich wie *Wald* – die Gesamtheit der dargestellten Wörter unter dem Titel subsumieren lässt. Der einzige Satz in diesem Gebilde – „hier wOHnt der bAuer deerING im ORT ZÜNz“ – wird durch eine horizontale Linie unter dem Wort „Mistgrube“<sup>43</sup> und einer vertikalen von den übrigen Wörtern, die Eindrücke vom Dorf wiedergeben, abgegrenzt.

Beide Entwürfe bestehen aus Wörtern, Lautmalereien und Ziffern in unterschiedlichen Größen, als Groß- oder Kleinbuchstaben und sind kreisförmig und in annähernd waagerechten Linien geordnet. Trotz einiger Irritationen aufgrund der schrägen Position oder der weiträumigen Anordnung der Buchstaben lassen sich die Wörter relativ einfach lesen oder bekannten Klängen zuordnen. Inhaltlich handelt es sich um traditionelle Gedicht- und Bildthemen: die Darstellung einer Landschaft und eines Dorfes.

Hausmann geht damit tatsächlich über die expressionistische Wortkunst hinaus, indem er auf futuristische Art die Wörter durch die freie Anordnung auf der Fläche isoliert und nicht mehr allein durch Zeilenumbrüche trennt. Zudem erweitert er auch schon das im Manifest für das „Statische Gedicht“ beschriebene Verfahren, indem er ansatzweise die Buchstaben separiert. Damit bricht er auch mit der expressionistischen Idee, dass das Wort die kleinste sprachliche Einheit bildet, und löst – ebenfalls im Unterschied zum expressionistischen Gedicht – die Wörter aus einem direkten oder linearen Zusammenhang. Dadurch werden sie nicht mehr in ihrer inhaltlichen Bedeutung gesteigert, wie es zum Beispiel in dem Gedicht *Urtoad* von August Stramm der Fall ist. Dort bilden die Zeilen aus Einzelwörtern eine enge formale und inhaltliche Verbindung.<sup>44</sup> Hausmanns Entwürfe stellen dagegen die visuellen und auditiven Einzeleindrücke simultan nebeneinander, so dass fast schon eine Banalisierung der dargestellten Realität – vor allem in *Dorf* – stattfindet. Die Wörter bilden vorrangig durch ihre

---

<sup>41</sup> Ebenda, S. 363.

<sup>42</sup> Abb. in: Scharfrichter, 1998, S. 81. Abb. 26 im Anhang.

<sup>43</sup> Durch diese Linie erscheint das Wort „Mistgrube“ als unterstrichen. Dieser Eindruck hat vermutlich die spätere Benennung motiviert.

<sup>44</sup> Siehe dazu die Ausführungen im ersten Kapitel dieser Arbeit, Abschnitt 1.3.

gleichmäßige typographische Ausarbeitung und Komposition auf der Fläche eine visuelle Einheit und wirken so primär als Bild. Der lesende Betrachter wird vor die Aufgabe gestellt, die Wörter zu koordinieren, um sie, vergleichbar mit den Farben in einem pointillistischen Bild des Impressionismus, als Gesamtbild erfassen zu können. Auf diese bildkünstlerische Methode – das Bild realisiert sich erst in der Betrachtung – scheinen die wiederholt auftauchenden Wörter von Farben zu verweisen: „grün“, „weiss“, „gelb“ und „rot“.

Im Gegensatz also zur expressionistischen Wortkunst, bei der das einzelne Wort vor allem mit symbolischer Bedeutung aufgeladen ist, wird hier das Wort zum schlichten Repräsentanten des Wahrnehmbaren: Die Farben erscheinen ohne weitere Abstufungen, die Umgebung wird schlicht skizziert – Weg, Erde, Sonnenblick, Wald, Blätter, Äste, Eiche, Birke, Kiefer, Halme etc. – und die Lebewesen – Reh, Mensch und Holzarbeiter – nicht als Individuen differenziert. Durch diese entschiedene Abkehr von einer symbolischen Darstellung bekommt das Werk jedoch auch eine neue Bedeutung. Die Rezeption dient nicht dazu, einen im das Werk dargestellten Inhalt zu erfahren, sondern es ist lediglich eine Art Folie, die den Betrachter mit seinen eigenen Erfahrungen konfrontieren soll.<sup>45</sup> Statt also eine Darstellung eines bestimmten Waldes oder Dorfes zu finden, wie in einer traditionell mimetischen Landschaftsdarstellung, einer bestimmten Situation oder Bedeutung derselben, ist die Intention hier – ganz im Sinne des Dadaismus –, eine Aussage des Autors oder Künstlers zu vermeiden. Im Sinne der individuellen Anarchie rückt das Augenmerk nicht auf das Werk oder dessen Entwicklung, sondern auf den Rezipienten, wie es Hausmann ebenfalls in seinem ersten dadaistischen Manifest ausdrückt: „Jeder der in sich seine eigenste Tendenz zur Erlösung bringt, ist Dadaist.“<sup>46</sup> Diese Einstellung führt dazu, dass die folgenden Kunstwerke zunehmend abstrakter werden – sich also von der Mimesis oder der inhaltlichen Aussage entfernen – und solche Kunstwerke entstehen, in denen der Künstler sich unmittelbar über seine individuelle körperliche Existenz und seine Sinne darstellt. Statt das Werk zu gestalten, um eine Idee zu vermitteln, soll ein direkter Abdruck der vielfältigen Realität und ein authentischer Ausdruck des Künstlers gezeigt werden. So entstehen im gleichen Zeitraum die so betitelten Selbstporträts anderer

---

<sup>45</sup> Vermutlich kannte Hausmann aufgrund seiner Bekanntschaft mit Huelsenbeck das 1916 publizierte Simultangedicht *L'admiral cherche une maison à louer* von Huelsenbeck, Janko und Tzara. Tzara fügte der Publikation einen Kommentar zu, in dem er u. a. vermerkte: „Je voulais réaliser un poème basé sur d'autre principe. Qui consistent dans la possibilité que je donne à chaque écoutant de lier les associations convenables. Il retient les éléments caractéristiques pour sa personnalité, les entremêle, les fragmente etc, restant tout-de-même dans la direction que l'auteur à canal[i]sé“ (Dada (Ausstellungskatalog), 2005, S. 75).

<sup>46</sup> Hausmann, Synthetisches Cino [1918], 1982, S. 16.

Avantgarde-Künstler in Form eines schlichten Abdrucks der eigenen Hand.<sup>47</sup> Die Typographie als künstlerisches Druckverfahren dient in diesem Sinne zunehmend als Mittel eines direkten Abdrucks der Realität, und Buchstaben werden materiell als Drucklettern nahezu ohne eine sprachliche Funktion benutzt.

Diese beiden frühen Entwürfe eigenständiger Typographie-Gedichte, *Wald* und *Dorf*, stehen deutlich zwischen dem expressionistischen Gedicht und den abstrakteren Formen der visuellen Lautpoesie, die ihnen folgen. Es sind die ersten Schritte des bildenden Künstlers, Sprache neu zu gestalten. Sie sind noch lesbar und ergeben sprachlich einen recht schlichten Text. Ausgereift ist dagegen, wie in *Wald* zu sehen, die rein visuelle typographische Seite: Die gezeichneten Buchstaben entsprechen Drucklettern, die sorgfältig auf der Fläche angeordnet und ausgearbeitet wurden, wie einige Linien der darunterliegenden Skizzen zeigen. Im Unterschied dazu ist *Dorf* noch ein erster Entwurf, dem die zweite typographische Überarbeitung fehlt. Vermutlich hat Hausmann dies unterlassen, da er sich ebenfalls im Sommer 1918 schon freieren Arbeiten zuwandte, so den Holzschnitten für sein Künstlerbuch *Material der Malerei Plastik Architektur*, das dann im Oktober publiziert wurde.

Wichtig ist an diesen Arbeiten die Öffnung zu einer metasprachlichen Verbindung von Text und Bild für die Künste, wie sie später vor allem von René Magritte weiterentwickelt und dann in der Konkreten Poesie angewendet wurde. In der heutigen zeitgenössischen Kunst ist die Schrift und ihre Form sowie das Spiel mit der sprachlichen Aussage inzwischen ein wichtiges Verfahren geworden. Bilder wie *Mettre al mondo il mondo* (1972-1973)<sup>48</sup> von Alighiero e Boetti arbeiten mit – gezeichneten – typographischen Lettern und der Rätselaufgabe, bei der der Lesevorgang eine Voraussetzung zur Lösung ist und darüber hinausgehend zur Reflexion über das Dechiffrieren von Text und Bild einlädt.

Schon im Juni 1918 schrieb Hausmann in einem Brief an Hannah Höch von seinem „Heft“, das er offensichtlich mit Holzschnitten herstellte, und von einem Holzschnitt, in den er Buchstaben integrierte.<sup>49</sup> Es könnte sich um den Holzschnitt mit den Buchstaben R, D und

---

<sup>47</sup> Der erste Abdruck einer Hand findet sich in Man Rays Photo mit dem Titel *Self-Portrait* von 1916. Der zweite ist der mehrfarbige Handabdruck, den Max Ernst 1919 an Tzara schickt: „La bonne poignée de moi pour Tristan Tzara“. Hannah Höch signiert und datiert 1925 den einfarbigen Abdruck ihrer Hand als Werk mit dem Titel *Hand* (Abb. in: Dada (Ausstellungskatalog), 2005, S. 641, S. 409 und S. 487).

<sup>48</sup> Abb. in: Acquisitions, 2002, S. 115.

<sup>49</sup> Mit „mein Heft“ meint er vermutlich *Material der Malerei*, im Unterschied zu dem mit „unser Heft“ bezeichneten, ein Verweis auf die erste Publikation des Clubs Dada. An *Material der*

A handeln, der zu den drei abstrakten Illustrationen in dem Künstlerbuch *Material der Malerei* gehört. In diesem vereint Hausmann insgesamt drei abstrakte aquarellierte Holzschnitte mit einem Text, der zwei Seiten füllt. Ebenso wie in dem Holzschnitt *rda* verbindet das aquarellierte Deckblatt zum ersten Mal abstrakte Formen direkt mit Schrift. Die beiden Vorstufen zu diesem Deckblatt zeigen deutlich, wie sich Hausmann, von der traditionellen Buchillustration herkommend, dieser radikaleren Form annähert.

Der erste gezeichnete Einbandentwurf besteht aus einem abstrakten Bild und dem Titel selber.<sup>50</sup> Die Zeichnung ist ein Tuscheentwurf für einen Holzschnitt, den Hausmann später als zweite Illustration für den Text realisiert. Die geometrischen Formen und Linien werden durch wenige blaue und gelbe aquarellierte Flächen ergänzt, während er für den Titel die Drucklettern nahezu linear in Tusche gestaltet. Text und Bild, die deutlich voneinander getrennt sind, nehmen jeweils eine Hälfte der Seite ein und damit ähnlich viel Raum. Das visualisiert so bereits die gleichwertige Gewichtung von Text und Bild in dieser Publikation.

Im zweiten Entwurf, einer Collage, wird der Titel dagegen schon in das Bild integriert, allerdings auf einem eigenen Ausschnitt.<sup>51</sup> Der Titel ist hier schon die gedruckte und endgültige Fassung als Holzschnitt und unterscheidet sich typographisch von dem Tuscheentwurf: Immer noch in Folge lesbar, werden die Lettern aus der Linie nach unten oder oben verschoben, einige sind um 90 Grad nach rechts gekippt, und es gibt mehr Variationen von Groß- und Kleinbuchstaben. Dies betont die Hinwendung zu einer Text-Bild-Verbindung, die durch Abstraktion realisiert wird. Die Buchstaben entfernen sich visuell von ihrer primären Funktion, die mit dem linearen Lesen verbunden ist, und werden auch zu Bildelementen, die einzeln nach bildkompositorischen Aufgaben angeordnet werden können.

Erst in der endgültigen Druckfassung sind Schrift und Bild dann unmittelbar zu einer einheitlichen Komposition verbunden.<sup>52</sup> Sie entspricht nun den drei abstrakten illustrierenden Holzschnitten im Text: Eine gedruckte schwarze Struktur wird um geometrische Formen in einer vorzugsweise reinen Farbe – rot, blau und gelb oder auch grün – ergänzt, die in Aquarellfarben zugefügt wird. Im Falle des Titels steht die Schrift an der Stelle der abstrakten gedruckten Bildkomposition und nimmt damit eine Zwitterposition ein. Einerseits soll sie ihre Funktion behalten, d. h. als Titel lesbar sein. Andererseits gewinnt sie aber durch die Ähnlichkeit mit den Illustrationen eine visuelle Bedeutung und ihre typographische Gestaltung rückt in den Vordergrund.

---

*Malerei* arbeitet er zu dieser Zeit und es erscheint im Oktober als dritte Publikation des Club Dada (Hausmann an Höch, 1918. Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 394).

<sup>50</sup> Abb. in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 152. Abb. 31 im Anhang.

<sup>51</sup> Abb. ebenda, S. 153. Abb. 32 im Anhang.

Die entscheidendste Neuerung zeigt dann die erste Illustration. Eindeutig an den Serifen als Drucklettern zu erkennen, sind hier die Buchstaben in erster Linie Bildelemente in einer rein abstrakten Komposition. Eine erste Version dieses Drucks, *rda*, zeigt zudem, dass Hausmann sie durch die Überarbeitung für den endgültigen Druck noch stärker hervortreten ließ: Er lockerte die abstrakten Formen auf und reduzierte sie, indem er die gesamte untere linke Ecke wegnahm sowie einige Partien oberhalb und fast den gesamten rechten Rand. Damit nehmen die Buchstaben visuell mehr Raum ein und werden den umgebenden Formen ähnlicher. Da es der einzige erhaltene Holzschnitt dieser Zeit ist, in den Hausmann Buchstaben integriert, handelt es sich bei *rda* vermutlich um den von Hausmann im Brief an Höch erwähnten.<sup>53</sup> Damit gehört dieser ebenfalls zu seinen „neuen Kunstbestrebungen“, und tatsächlich geht Hausmann durch die darin vorgenommene radikale Abstraktion über den Expressionismus, die eigene künstlerische Basis, hinaus. Seine im gleichen Brief geschilderte „Begeisterung über Dada“ zeigt sich in diesem Typographie-Gedicht in der Andeutung, als welche die Buchstaben auch inhaltlich gelesen werden können: *r*, Raoul, geht auf in *da*, Dada.<sup>54</sup> Auch in allen folgenden Werken zeigt sich immer wieder, dass Hausmann selbst in den abstrakten Bildern gern Teil davon wird bzw. sich über sein Werk definiert: durch sein Autogramm, seinen in die Bildkomposition integrierten Namen oder sein Porträt.

Zu Beginn des Jahres 1919 entwickelte Hausmann aus einem experimentellen Text zwei unterschiedliche Versionen: ein Typographie- und ein Klang-Gedicht. Die vermutlich erste Fassung gehört zu dem Beginn eines Simultangedichts mit dem Titel *Chaoplasma*, das noch deutlich dem Züricher Dadaismus verpflichtet ist.<sup>55</sup> Möglicherweise ist es eines der Simultangedichte, die Hausmann in der ersten Euphorie nach der Dada-Veranstaltung im April 1918 geschrieben hat.<sup>56</sup> Aufgeführt wurde es dann bei der Dada-Veranstaltung am 24. Mai

---

<sup>52</sup> Abb. ebenda, S. 153. Abb. 33 im Anhang.

<sup>53</sup> Siehe dazu die Ausführungen im zweiten Kapitel dieser Arbeit, Abschnitt 2.4.2.

<sup>54</sup> In der Collage *Poule Dada* von 1968 verwendet er in vergleichbarer Weise den Buchstaben R und das Wort „Dada“. Abb. in: Raoul Hausmann (Ausstellungskatalog), 1986, S. 65. Abb. 86 im Anhang.

<sup>55</sup> So ist der zweite Teil eines Züricher Simultangedichts von Hans Arp, Walter Serner und Tristan Tzara mit *Rattaplasma* betitelt und besteht wie Hausmanns Simultangedicht aus französischen und deutschen absurden Texten, die keinen Sinn ergeben. Vgl. *Dada Zürich*, 1992, S. 134 ff.

<sup>56</sup> Er schreibt an Hannah Höch am 3. 5. 1918: „Ich habe mit Baader verschiedenes gemacht, Simultangedichte, ein Simultan-Roman, neue Holzschnitte [...] es ist wirklich eine neue Bewegung da“ (Höch. *Lebenscollage*, Band I, 1989, S. 384 f.).

1919<sup>57</sup> und abgedruckt erst im Juli 1923 in Schwitters Zeitschrift *Merz*.<sup>58</sup> In der Druckfassung klassifiziert es der Untertitel als Simultangedicht und die Zusätze zum Vortrag wie „piano“ und „forte“ – ausgeschrieben und als Zeichen – machen es zu einer Partitur für den Vortrag.

Parallel dazu entwickelte Hausmann jedoch eine visuelle Variante, deren ersten Entwurf er am 10. Februar 1919 an Tristan Tzara schickte.<sup>59</sup> Es handelt sich um eine Erweiterung des ersten französischen Textteils aus dem Simultangedicht, den er nun typographisch überarbeitet und mit dem Titel *l'inconnu* versieht. In dieser Variante werden die Punkte aus den fortlaufenden Zeilen der Partitur durch Zeilenumbrüche aufgelöst und lediglich der Übergang von der vierten zur fünften Zeile wird um ein Wort verschoben, vermutlich um die Zeilenlänge anzugleichen. Schon in diesem mit der Schreibmaschine realisierten Entwurf hebt Hausmann die visuellen Komponenten des Textes hervor, der inhaltlich keinen Sinn ergibt, sondern aus zusammenhanglosen Einzelwörtern besteht. Einige der Buchstaben betont er durch ihre Großschreibung und unterstreicht sie zudem handschriftlich. Diese Großbuchstaben ergeben für die jeweilige Zeile ein neues Wort, das jedoch ebenfalls ohne inhaltlichen Bezug zum Text oder den anderen so entstandenen Wörtern steht: „NU / RITE / CABALE / DUR / ARC / REEL / SOUVENIR“. Der Titel könnte in dieser Version gelesen werden als „das Unbekannte“ und damit auf eine neue Form von Buchstabenrätsel anspielen, nämlich die Rätsel, die sich nicht mehr lösen lassen. Damit wird der lesende Betrachter auf das tatsächlich Unbekannte verwiesen: Texte, die keinen Sinn mehr haben, und Schrift, die primär visuell oder klanglich genutzt wird. D. h., beim Lesen und Betrachten geht es nun nicht mehr um die Interpretation oder Suche nach einem übergeordneten Sinn, sondern darum, alles als authentischen und direkten Ausdruck bzw. Abdruck seiner selbst zu erkennen und die Realität als heterogene Mischung simultaner Ereignisse zu akzeptieren, die vom Zufall organisiert werden.

In dieser Zeit steht Hausmann in intensivem schriftlichem Kontakt zu Tzara und hofft, mit dessen Hilfe auch in den Züricher Dada-Publikationen veröffentlichen zu können. Seine eigenen Pläne für eine Dadazeitschrift entwickeln sich nur mühselig, wie er in einem Brief an Tzara vom 26. März 1919 erläutert:

Je suis en possession de vos manuscrits. Je ne sais cependant pas encore, quand le nouveau recueil, que je veux publier, peut paraître, parceque je suis forcé de brouiller avec Baader. [...] Je veux cependant participer toujours comme tcheque-slovaque contre les allemands aux publications

---

<sup>57</sup> Die Aufführung ist auf dem Plakat der Veranstaltung genannt (vgl. Der deutsche Spiesser, 1994, S. 166).

<sup>58</sup> Vgl. Chaoplasma [1923], 1993. Abb. 37 im Anhang.

<sup>59</sup> Abb. in: Dada (Ausstellungskatalog), 2005, S. 469. Abb. 38 im Anhang.

à Zurich. Comme j'ai jusque là payé tous les publications à Berlin seul (avec Jung, qui écrit pour Hirngeschwür une chose) et nous n'en avons pas encore vendu la dixième partie, je renonce volontiers à cette profitable affaire. Je vous enverrais aussi volontiers des bois et clichés. Nous avons reçu vos 25 poèmes.<sup>60</sup>

Tzara druckte den Text jedoch nicht ab, und er taucht auch später nicht in den von Hausmann und Baader im Juni und Dezember 1919 schließlich herausgegebenen Ausgaben von *Der Dada* auf.<sup>61</sup> Stattdessen realisierte Hausmann im gleichen Jahr ein Typographie-Gedicht, in dem dieser Text ausgearbeitet und der Titel erweitert wurde zu *l'Inconnu Raoul Hausmann*.<sup>62</sup> Damit ist der Text zu einem Selbstporträt Hausmanns geworden,<sup>63</sup> mit dem er sich nicht bildlich, sondern mithilfe der Darstellung seiner unterschiedlichen dadaistischen Arbeiten präsentiert. So wie sich Künstler im traditionellen Selbstporträt mit ihren Arbeitsutensilien und bei der Arbeit abbildeten, stehen hier die Resultate der neuen Kunstentwicklungen stellvertretend für den Künstler und Erfinder. In dieser sorgfältigen Gestaltung der Drucktypen und ihrer Anordnung auf der Fläche tritt visuell vor allem die Typographie als bildkünstlerisches Mittel in den Vordergrund, während die Textfunktion zurücktritt. Bereits für reine Texte mit einer inhaltlichen Aussage konstatiert Wehde, dass sie „immer zuerst als visuelle Gestalt wahrgenommen“ würden und dann erst „sprachlich-inhaltlich“, da man Textsorten zunächst aufgrund ihrer typographischen Gestaltung erkenne.<sup>64</sup> Diese Annäherung funktioniert bei *l'Inconnu Raoul Hausmann* nicht mehr. Visuell lässt es sich nur noch den futuristischen Texten zuordnen, inhaltlich jedoch ergibt es keinen Sinn mehr. Dadurch wird die rein visuelle Wirkung betont. Allein mit der nahezu exakten Übernahme des Textanfangs des Simultangedichts ist auch eine Anspielung auf die dadaistische Literatur gegeben, die simultane Geräuscheindrücke reflektiert, zu denen auch Worte gehören. Durch die Mischung der Schriften wird ebenfalls auf die dadaistische Collage verwiesen, in der Sprache auch neu und überraschend kombiniert wird.

Direkt oder indirekt werden so die für Hausmann in der Zeit wichtigsten künstlerischen Verfahren ins Bild gebracht. Tatsächlich begann Hausmann 1919 damit, die vielfältigen Pläne von 1918 in die Tat umzusetzen: Er trat mit Baader zusammen am 12. März mit seiner Lautpoesie auf, organisierte ebenfalls mit Baader und anderen die dreitägige Dadaistenschau, die

---

<sup>60</sup> Raoul Hausmann an Tristan Tzara, 26. 3. 1919. Abb. in: *Dada* (Ausstellungskatalog), 2005, S. 469.

<sup>61</sup> Auffallend ist, dass Hausmann auch später in seinen Erinnerungen zu seinen eigenen Leistungen als Lautpoet diesen Text nicht erwähnt, ebenso wie die beiden Entwürfe *Wald* und *Dorf*.

<sup>62</sup> Abb. in: *Der deutsche Spiesser*, 1994, S. 164. Abb. 39 im Anhang.

<sup>63</sup> Er bezeichnet sich mehrfach als „l'inconnu“, so 1920 links neben seinem Porträtphoto. Dadurch ergibt sich auch hier in der Leserichtung von links nach rechts: „Der Unbekannte, Raoul Hausmann“ (Abb. in: Bergius, Lachen, 1993, S. 135).

<sup>64</sup> Wehde, *Typographische Kultur*, 2000, S. 125.

von einem Dada-Abend abgeschlossen wurde. Bei dieser Gelegenheit wurden ein Simultangedicht, ein bruitistisches Gedicht und Jefim Golyscheffs *Antisymphonie* – an der Hausmann mitarbeitete – vorgetragen, und Hausmann trat erneut mit seinen Klang-Gedichten auf. Im Mai folgte die Dada-Soirée, bei der Hausmanns Simultangedicht *Chaoplasma* zur Aufführung kam, und im Juni wurde dann *Der Dada* veröffentlicht. Bis zum Jahresende scheint sich der Kern der Dada-Gruppe gebildet und ein festes Programm etabliert zu haben, das dann 1920 bei der Tournee sechsmal wiederholt wurde.<sup>65</sup> Hausmann gelang also gerade 1919 die Entwicklung und Präsentation seiner Arbeiten zum reinen Klang und zur Typographie als künstlerischem Mittel, wie es im Folgenden für seine Publikationen noch gezeigt wird. Gleichzeitig scheint er aber in seiner Ungeduld damit gehadert zu haben, dass er mit Dada nicht unmittelbar berühmt wurde. Dieser Wunsch hatte ebenfalls zu seinen Plänen vom Vorjahr gehört.

In dem typographischen Selbstporträt stellt er sich visuell in diesen vielfältigen Arbeiten dar, und der Titel benennt den mangelnden Ruhm. Darüber hinaus vermittelt dieses sorgfältig ausgearbeitete ironische Typographie-Gedicht viel von seiner Persönlichkeit. Einerseits ist es von einer fast schon pedantischen Exaktheit: So sind die unterschiedlichen Drucklettern genau nachgezeichnet und jede unterschiedliche Schrift – Schriftgrad und Schriftschnitt – ist mit einer Nummer versehen, die vermutlich auf ein typographisches Musterbuch verweist.<sup>66</sup> Zudem ist jedes Wort in mindestens einer unterschiedlichen Schriftart gestaltet. Andererseits werden mit dem Text ironisch die teilweise bizarren Textmischungen in jenen Vorlagenbüchern reflektiert, mit denen Hausmann als Typograph arbeitete. Diese Textmischungen entstehen dadurch, dass die visuelle Wirkung der Buchstaben im Wortverband erprobt wird. Deshalb kann der Inhalt beliebig sein – ein Vorgehen, das er hier imitiert.

So werden die zwei Facetten von Hausmann visuell angedeutet: Einerseits ist er der sorgfältig arbeitende Typograph, Künstler und ausgesprochene Dandy und andererseits der wechselhafte, gegen alle ästhetischen Regeln verstoßende Dadaist, der sowohl als Vortragskünstler provoziert als auch mit den typographischen Experimenten seiner Publikationen. Diese Ambivalenz seiner Persönlichkeit spiegelt sich auch in seinen späteren brieflichen Kommentaren zu seinen Auftritten. Zum einen berichtet er mit Stolz von den heftigen Auseinandersetzungen

---

<sup>65</sup> Auf den Programmzettel des ersten Vortragabends notierte Hannah Höch alle Stationen. (Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 639.)

<sup>66</sup> Drucklettern werden in der Regel nach dem Erfinder benannt und dann je nach Schriftschnitt und -grad in jedem Buch mit anderen Nummern versehen.

mit dem Publikum und ist gekränkt, wenn eine Reaktion ausbleibt.<sup>67</sup> Zum anderen bedauert er zutiefst, dass seine schönen, teuren Seidenstrümpfe den grotesken Tanzauftritt nicht überstanden haben.<sup>68</sup>

Statt eines literarischen Selbstporträts, wie es Hausmann vor und nach der Dadabewegung durchaus von sich anfertigte, oder gar eines traditionellen Künstlerselbstporträts fallen hier Werk und Künstler in eins, wie schon in den oben erwähnten Handabdruck-(Selbst)porträts anderer Avantgarde-Künstler. Damit vergleichbar zeichnet Hausmann später mit Bleistift den Abdruck seines Körpers in sitzender Position.<sup>69</sup> Dies wird dann auch für die nachfolgenden Künstler zu einer wichtigen Form der künstlerischen Selbstdarstellung. So stellt z. B. Carlfriedrich Claus 1987 eine direkte Verbindung zu seinem Werk her, indem er seinen Hand- und Fußabdruck in den Zyklus *Aggregat K*<sup>70</sup> einarbeitet.

Ebenfalls die Funktion eines Bildes haben dann drei weitere Typographie-Gedichte Hausmanns, die 1919 als Illustrationen in der ersten Nummer von *Der Dada* abgedruckt wurden.<sup>71</sup> Es handelt sich um *dadadegie*, *dadü dada* und *kp'eri um*.<sup>72</sup> Bei allen drei Gedichten stehen die typographischen Aspekte im Vordergrund, und sie füllen wie die abstrakten Holzschnitte einen Teil der Druckseite als Illustration zu einem Text. Im Unterschied zu den Gedichten von 1918, bei denen dem ‚Rätsel‘ noch eine Lösung inhärent war, dient hier die visuelle Lautpoesie dazu, Fragen aufzuwerfen, zu provozieren und nicht zuletzt zu vermitteln, dass es sich um ein Druckwerk des Dadaismus handelt. Auf die beiden Aspekte – die Interaktion von Typographie-Gedicht und Text und die Provokation – weist Hausmann in seinem Erinnerungsbuch, *Am Anfang war Dada*, hin. Dessen Herausgeber, Karl Riha, betont, wie wichtig Johannes Baader für Hausmann persönlich war und wie einflussreich Baaders ungehemmter Aktivismus für ihn und die Dadabewegung:

Die ersten dadaistischen Laut- und Buchstabengedichte, die erste dadaistische Fotomontage Raoul Hausmanns erscheinen im Rahmen dieser Zeitschrift [*Der Dada*, B. L.], als deren integriertes Element sie zu begreifen sind. Der Schritt über die Zeitschrift hinaus liegt dann in den

<sup>67</sup> Hausmann schreibt am 27. 2. 1920 an Höch: „Der Teplitzer Abend war anstrengend, das Publikum reagierte erst garnicht, später gab's allerdings Krach, im ganzen ein Erfolg. [...] Für Prag verspricht man uns übrigens Prügel“ (Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 642).

<sup>68</sup> So schreibt er an Höch am 3. März 1920: „stell Dir das Malheur vor, ich habe extra zum Tanzen wunderschöne blau-schwarze Seidenstrümpfe gekauft, 60 Kronen, – Ferse total weg!“ (Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 648).

<sup>69</sup> Diese Zeichnung befindet sich im Museum in Rochechouart. Abb. 67 im Anhang.

<sup>70</sup> Abb. in: Schrift. Zeichen. Geste, 2005, S. 145.

<sup>71</sup> Für *dadadegie* weist schon Wehde darauf hin, dass man es auch als „Zeitschriften-Titelillustration“ betrachten könne (Wehde, Typographische Kultur, 2000, S. 392, Hervorhebung im Original).

<sup>72</sup> Der Dada 1, Juni 1919, o. S. Abb. 43, 44 und 45 im Anhang.

spektakulären Unternehmungen Johannes Baaders, mit denen nun realiter die Öffentlichkeit am Kragen gepackt und der öffentliche Ort – Straßenbahn, Kirche, Parlament – zum dadaistischen Tribunal erklärt wird. [...] unter allen Berliner Dadaisten stand Hausmann diesem Johannes Baader, der den Dadaismus am weitesten in diese Richtung einer öffentlichen Provokation, einer allgemeinen Irritation des gesellschaftlich Gegebenen vorangetrieben hat, am nächsten.<sup>73</sup>

Mit Baader realisiert Hausmann im Sommer 1919 die Herausgabe der ersten Berliner Dadazeitschrift, *Der Dada*. Wie schon 1918 sind es vor allem die Kooperation mit Baader und die intensive Zusammenarbeit mit Hannah Höch, die es Hausmann ermöglichen, seine Pläne auch tatsächlich umzusetzen. Mit Hannah Höch, der Geliebten und Künstlerin, diskutiert er intensiv die neuen künstlerischen Ideen, und sie arbeiten oft zusammen. Hausmann eröffnet ihr die Möglichkeit, an der Dadabewegung teilzunehmen,<sup>74</sup> und sie kann sogar als einzige Künstlerin bei der *Ersten Internationalen Dada-Messe* ausstellen. Über den rein künstlerischen Austausch hinaus bietet sie Hausmann auch eine materielle Basis. Eine feste Stelle beim Ullsteinverlag ermöglicht es ihr, sich eine eigene Wohnung mit Atelier zu leisten, in der Hausmann während der Zeit ihrer Beziehung oft wohnt und arbeitet. Zudem befindet sich Höchs Wohnung in direkter Nähe zu der Wohnung von Hausmanns Ehefrau, Elfriede. So benutzt er für das Abziehen seiner Holzschnitte nicht nur das Atelier Heckels, zu dem er in der Dadazeit möglicherweise keinen Zugang mehr hatte, sondern auch das seines Vaters oder eben das von Hannah Höch.<sup>75</sup> Bei dem intensiven privaten Kontakt hat er jederzeit die Möglichkeit, mit Höch über seine neuen Ideen zu sprechen oder sich brieflich auszutauschen, wie in dem Schreiben vom 5. Juni 1918:

Dann lief ich zur Elektrischen, um zu Ullstein zu fahren. Ich war voll Begeisterung über Dada. Wir holten die Karten ab und ich fuhr mit Dir nach hause – in der Elektrischen sprach ich über mein Heft mit Dir, konnte aber nicht erwarten, meinen Holzstock und das neue Papier zu holen. [...] machte schnell 2 Abzüge (ließ mir von Dir noch einen Rat betreffs des Abziehens geben, den ich sehr praktisch fand!) [...] Während du kochtest, sprach ich mit Danilo<sup>76</sup> nur über Dada, gab ihm die ganzen Manuskripte zu lesen.<sup>77</sup>

Vermutlich meint er mit „mein Heft“ seine erste eigene Publikation vom Oktober 1918, *Material der Malerei*, die als dritte Veröffentlichung des Club Dada erschien. Im Juni 1919 gibt er dann die erste Nummer von *Der Dada* heraus, die ausschließlich mit Holzschnitten illustriert ist, da das am preiswertesten ist. Baader bietet zwar Hannah Höch noch kurzfristig an, ebenfalls Holzschnitte darin zu drucken, doch scheint ihr dies nicht mehr möglich gewe-

<sup>73</sup> Riha, Anmerkungen, 1972, S. 166.

<sup>74</sup> Das zeigt u. a. Höchs Vermerk auf dem Programmzettel der Dada-Veranstaltung vom 30. April 1919 zur *Antisymphonie*: „ich mitgemacht“ (Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 569).

<sup>75</sup> Das erwähnt er im Brief an Höch vom 5. 6. 1918 (Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 393 f.).

<sup>76</sup> Damit ist Fritz Höch gemeint, der Bruder von Hannah Höch.

<sup>77</sup> Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 394.

sen zu sein. Einer ihrer abstrakten Holzschnitte erscheint dann in der zweiten Ausgabe vom Dezember. So werden in der ersten Ausgabe nur die abstrakten Holzschnitte von Hausmann abgedruckt, u. a. eine überarbeitete Version einer Illustration von *Material der Malerei*, die hier betitelt ist als „Porträt des Oberdada“.<sup>78</sup>

Die genannten Typographie-Gedichte können in dieser dadaistischen Publikation als weitere Illustrationen zum Text angesehen werden. So ist auf dem Deckblatt, an zentraler Stelle unterhalb des Titels und quer zur Leserichtung, das Typographie-Gedicht *dadadegie* zu sehen. Schon die Position zeigt, dass es sich hier um etwas handelt, das quer zu den Gewohnheiten steht.<sup>79</sup> Versucht man, das Rätsel zu lösen, indem man das Geschriebene liest, so findet man sich mit mehr oder weniger verständlichen Einzelphänomenen konfrontiert. Unter dem Titel und den Autorennamen „hausmann-baader“ – eine traditionelle Anordnung – ist das Emblem eines österreichischen Hundezuchtvereins abgedruckt, unterschiedlich platzierte Zahlenreihen wie eine unendliche Divisionsaufgabe und eine Buchstabenkolonne, eine zeigende Hand, eine Kuh und hebräische Schriftzeichen. Die Divisionsaufgabe, die sich unendlich um die gleiche Zahlenreihe hinter dem Komma wiederholt, wird durch ein großes „Ach“ abgebrochen, das auch die Textmitte ausmacht und von Größe und Druck mit dem Titel der Zeitschrift und dem „A“ der dadaistischen Zeitrechnung in Verbindung steht.<sup>80</sup> Dieses durch einen Klagelaut gesetzte Ende wird aber unterlaufen durch die darunterstehende Zahlenreihe, den Beginn des ebenfalls unendlichen Dezimalbruchs zum Kreisumfang, *pi*. So scheinen sich die unlösbaren Rechnungen im „Kreis zu drehen“ und ein idealer Ausdruck für die dadaistische Kritik zu sein. Alfred Kerr berichtete ironisch vom Dada-Abend am 30. 11. 1919 zu den drei Vorträgen eines Unbekannten an siebter bis neunter Stelle des Programms:

Also Nummer Sieben=Acht=Neun verspottete die Lyrik der Dadaisten, ein kleiner Autoaristophanes. Er [...] bediente sich der mathematischen Formel pi derartig, auch mit Wiederholungen, daß die Hörschaft sich eines Entzückens über solcherlei Glanz nicht erwehren konnte.<sup>81</sup>

Worauf sich konkret die so illustrierte Kritik bezieht, wird dann in dem darunterstehenden Text deutlich gemacht, der die sich wiederholende Unentschlossenheit und Richtungslosigkeit in der Politik parodiert:

---

<sup>78</sup> Der Dada 1, Juni 1919, o. S.

<sup>79</sup> Wehde weist darauf hin, dass dieses typographisch wichtige Merkmal, die Textausrichtung, bei den späteren Anthologien experimenteller Texte annulliert werde, indem der Text um 90° in die normale Leseposition gedreht werde (vgl. Wehde, Typographische Kultur, 2000, S. 392).

<sup>80</sup> 1919 führen Baader und Hausmann eine neue Zeitrechnung ein, wonach der „A d 1“ den 1. April 1919 bezeichnet.

<sup>81</sup> Kerr, Dada [1919], 1989, S. 611.

Lloyd George meint, daß es möglich wäre, daß Clémenceau der Ansicht ist, daß Wilson glaubt, Deutschland müsse unterzeichnen, weil es nicht unterzeichnen nicht wird können. Infolgedessen erklärt der club dada sich für die absolute Preßfreiheit, da die Presse das Kulturinstrument ist, ohne das man nie erfahren würde, daß Deutschland endgültig nicht unterzeichnet, bloß [sic!] um zu unterzeichnen.<sup>82</sup>

Die *dadadegie* setzt also visuell um, was es mit der Druckpresse im Juni 1919 auf sich hat: Sie ist der Spiegel einer durch Zufälle bestimmten Welt, einer Politik, die um eine Frage kreist, deren Antwort aus unendlichen Wiederholungen besteht, und so zu keiner Lösung kommt, mit einer unendlichen Divisionsaufgabe vergleichbar, die man gerne mit einem „Ach“ abbrechen würde.

*kp'eri um*, das zweite Typographie-Gedicht in der ersten Ausgabe von *Der Dada*, füllt ein Drittel der Textseite und hat ebenfalls die Funktion einer Illustration. Hinsichtlich der Seiteneinteilung würde eine gemeinsame Überschrift auf diese Art einen Text mit einem illustrierenden Bild verbinden. Verstärkt wird dieser Rahmen noch durch eine abschließende fett gedruckte Zeile, eine Persiflage eines christlichen Glaubenssatzes, „Qui mange du dada en meurt, s'il n'est pas dada.“<sup>83</sup>

In seiner typographischen Gestaltung unterscheidet sich *kp'eri um* ebenfalls deutlich von dem lesbaren Text: durch seine Ausrichtung quer zur Leserichtung, die unterschiedliche Größe der Buchstaben und die kleinere Fläche. In dieser Form ähnelt es zwar Texten und auch Partituren – durch die lineare Anordnung und die Vokalreihen –, erfüllt aber weder die eine noch die andere Funktion. Die reinen Buchstabenverbindungen sind ohne inhaltliche Bedeutung und die Klangfolge lässt sich nur schlecht lesen, da gerade am Anfang viele Konsonanten verwendet werden und drei Apostrophe zusätzliche Trennungen schaffen.

Durch die geänderte Funktion der Buchstaben vermittelt es die gleiche Irritation wie der parodistische Text. Auch hier handelt es sich um eine Persiflage, mit der die Ideologien und die gemeinsame Politik von Regierung und Kirche kritisiert werden. Ein katholisches Dogma, die unbefleckte Empfängnis Marias, soll zur Staatsreligion ausgerufen werden. Im Text mischen sich politische Sequenzen und religiöse Töne. Dabei werden den Politikern die religiösen Handlungen zugeordnet, so z. B. bei der Aussage „Ebert wird das Niederländische Dankgebet sprechen [...]“, und den Personen aus dem religiösen Bereich die politischen: „Die Jungfrau Maria hat versprochen, an Stelle des immer noch unabkömmlichen Papstes, selbst mit dem Oberdada der Sitzung beizuwohnen.“ Durch diese parodistische Verschränkung wird

---

<sup>82</sup> Der Dada 1, Juni 1919, Deckblatt.

<sup>83</sup> Vgl. hierzu beispielsweise das Johannes-Evangelium, Joh. 6, 52-58.

die Aussage des Textes absurd, und der Text impliziert dies auch für die realen Zeitungsberichte, die er stilistisch und formal imitiert.

In der Folge arbeitete Hausmann das Typographie-Gedicht mit einem leicht geänderten Anfang, „kp’erium“, visuell weiter aus.<sup>84</sup> Der Text erscheint nun komprimierter: Eine lange Zeile wird unterteilt und die Tonfolge aus acht Os wird verkürzt auf zwei. Eindrücklicher ist jedoch der neue Variantenreichtum der Drucklettern. Der waagerechte Text aus *Der Dada* wird zu einem senkrechten Bild, in dem die Buchstaben trotz ihrer Ordnung in Linien neue Schwerpunkte und auch Leserichtungen bilden. Über die Anwendung aller typographischen Varianten der Buchstabengestaltung – der Schriftart, des Schriftschnitts und -grades – werden rein visuell nicht nur bestimmte Buchstabengruppen gebildet, sondern die meisten Lettern erhalten so auch eine individuelle Bedeutung als eigenständige Form. Die so spielerisch und frei wirkende Typographie ist technisch nun entschieden aufwendiger als die erste Variante in *Der Dada*. Um derartig unterschiedlich große Bleilettern in einer Druckzeile zu fixieren, bedarf es einer langwierigen Manipulation. Die dadaistische Spontaneität geht damit wieder in eine durchgearbeitete Flächengestaltung über.

*kp’erium* ist damit ein Bild, das gleichberechtigt neben einem dadaistischen Manifest steht. In dieser Kombination tritt nicht nur seine eigene visuelle Wirkung deutlich in den Vordergrund, sondern es scheint zudem noch auf den Text *Manifest von der Gesetzmäßigkeit des Lautes* zu wirken: Etwa in einem Viertel dieses Textes, in den letzten sieben Zeilen, wird der Kleinbuchstabe „e“ nahezu konsequent durch ein Geviertornament ersetzt und damit der Vokal als Klangträger durch ein rein visuelles Element der Typographie ersetzt.<sup>85</sup> Der Text selber, dessen Überschrift angibt, Lautgesetze zu postulieren, handelt eben nicht davon, sondern beginnt mit dem Effekt des Rauchens und bricht genau an der Stelle ab, an der es, den Titel aufnehmend, heißt: „Was nun die Gesetze des Lautes angeht .....“.<sup>86</sup>

Die Aussagen von Text und Bild entsprechen also wieder der neuen, dadaistischen Nutzung von Schrift: als rein visuelles Bildelement, das durch den gewohnten Lesevorgang nicht mehr eindeutig erfasst werden kann. Das Lesen – selbst des ‚erklärenden‘ Manifestes – vermittelt keine Inhalte mehr, schon gar nicht die im Titel genannten „Gesetzmäßigkeiten“. Einerseits ist dies eine Kritik an den zunehmend heterogenen Text- und Bildmischungen in

---

<sup>84</sup> Abb. in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 178. Abb. 46 im Anhang.

<sup>85</sup> Schwitters nutzt schließlich 1924 lediglich diese typographischen Zeichen, um daraus sein Bild *Merzmosaik aus Geviertornamenten* zu drucken. Abb. in: Dada (Ausstellungskatalog), 2005, S. 896. Vgl. Abb. 47 im Anhang.

<sup>86</sup> Für den Vortrag von *kp’erium*, der 1957 aufgenommen wurde, hat Hausmann vermutlich die 1945 als Text geschriebene Form benutzt, wie im sechsten Kapitel ausgeführt wird.

den illustrierten Zeitschriften und politischen Traktaten.<sup>87</sup> Andererseits geht es aber auch um die Befreiung und Intensivierung des Erlebens durch die Kunst, wie es Hausmann in seinen theoretischen Texten als Idee entwickelt. Es geht um die Vermittlung direkter Eindrücke anstelle von Ideen.

Auch die dritte Illustration in der ersten Ausgabe von *Der Dada* reflektiert in ähnlicher Weise den sie umgebenden parodistischen Text. Dieses Typographie-Gedicht befindet sich auf der sechsten Seite und besteht aus einem abstrakten Holzschnitt, zu dem die Laute *dadii dada* gehören. Die Form des Holzschnitts erinnert an eine Mischung aus Trichter und Irrgarten, aus deren unterer trompetenähnlicher Öffnung die Laute „dadü dada!“ heraustönen – und das laut und mit Nachdruck, wie das Ausrufezeichen anzeigt. Damit wird die dadaistische Logik des umgebenden Textes visualisiert: Die Schlagworte der unterschiedlichen Ideologien – Sozialismus, Kommunismus, Krieg oder Kapitalismus – werden darin so grob zusammengefügt wie hier visuell die einfachen geometrischen Formen. Diese Formen gehen über in ein einfaches Dreieck, das aus dem gedruckten Ausruf „dadü dada!“ besteht, der Verballhornung des eigenen Namens. Ähnlich schließt der umgebende Text mit dem ironischen und widersinnigen Satz: „Dada ist die einzig antikapitalistische Weltform, die allen Leuten das Geld aus der Tasche zieht.“

In der Folge, auch mit dem Ende der Dadabewegung in Berlin, beschäftigt sich Hausmann deutlich weniger mit der Typographie, da er sich stärker der Aufführung und dem Tanz zuwendet und schließlich der Optik. Seit etwa 1920 nimmt Hausmann zudem eine ambivalente Position zum Konstruktivismus ein. Einerseits ist er fasziniert von dieser Kunstbewegung, andererseits scheint sie ihm zu unnatürlich gewesen zu sein. Diese Kritik zeigen einige Bildwerke von 1920, so das Aquarell *Kutschenbauch dichtet*.<sup>88</sup> Auch darin wird das Sich-im-Kreis-Drehen als unergiebigere Bewegung dargestellt, hier für die Künste: Eine Puppe mit leerem Blick dreht eine Kaffeemühle. An dem Ende September 1922 in Weimar stattfindenden Kongress der Dadaisten und Konstruktivisten nimmt Hausmann nicht teil und scheint damit

---

<sup>87</sup> Wehde weist darauf hin, dass durch die typographischen Entwicklungen Anfang des 20. Jahrhunderts Zeitschriften inhaltlich und formal heterogener werden, so indem Photos eingefügt und die Inserate in den redaktionellen Teil aufgenommen werden. Sie folgert daraus: „Die typographischen Dispositive von Zeitung und Zeitschrift können als Prototyp avantgardistischer Montage und Collage betrachtet werden“ (Wehde, *Typographische Kultur*, 2000, S. 399).

<sup>88</sup> Abb. in: *Der deutsche Spiesser*, 1994, S. 191.

auch seine Aktivität in Künstlergruppen zu beenden. In einem Textentwurf von 1927 zum Konstruktivismus äußert er dann explizit seine Kritik:

Konstruktivismus ist so wenig Konstruktion, wie Phantastik Phantasie ist. [...] Der „Konstruktivismus“ ist ein Sarg. [...] Der ganze „Konstruktivismus“ ist ein barbarisches Missverstehen der Ingenieursarbeit und höchstens als kunstgewerblicher Reklamestil (Jugendstil in Quadraten) zu betrachten. Jede technische Konstruktion muss sinnvoll sein – das Aneinanderreihen oder Ineinanderschachteln von Quadraten ist sinnlos, funktionslos.<sup>89</sup>

So sieht er vor allem im Quadrat ein Symbol für einen Stil, den er generell als Konstruktivismus auch bei Tatlin, Malewitsch, Mondrian und dem Bauhaus kritisiert. Von seiner nach wie vor biozentristischen Position aus setzt er diesem Stil die Formen der Natur und vor allem des Körpers entgegen:

Die Setzung des Quadrats als gewissermaßen sociales, d. h. „geheiligt“ Symbol hat gar nichts mit unserer Zeit zu tun, in der die Biologie die Unbegrenztheit sogar der Zelle nachweist [...] Der Menschliche Körper besteht aus vielfachen Loxodromen und gar keinen Quadraten.<sup>90</sup>

Kategorisch verdammt er es daher: „Das Quadrat ist = Granit = Unveränderlichkeit. Die moderne Seele [...] ist alles andere als Granit“<sup>91</sup> – eine Kritik, die auch in den wenigen Typographie-Gedichten dieser Zeit wiederzufinden ist. Die geometrische Form ist für ihn die Folie, an der sich die menschliche Erlebnisfähigkeit beweist. Damit bleibt er seinen früheren Konzepten treu: Der Rezipient realisiert das Kunstwerk, die Kunst dient dazu, die Erlebnisfähigkeit und Sinneswahrnehmung zu steigern.

In seinem Text von 1926, *Die drei Tännchen*, druckt er zwei Buchstabenkombinationen in geometrischen Formen ab, die mit den früheren Typographie-Gedichten vergleichbar sind. Sie haben kaum inhaltliche Bedeutung, da sie schlicht ein Spiel mit den Anfangsbuchstaben der Himmelsrichtungen sind. Durch ihre variierende typographische Anordnung illustrieren sie jedoch den im Text geforderten flexiblen Einsatz der Sinne, die die starren gesellschaftlichen Regeln überwinden, symbolisiert durch das Quadrat, das der Hof bildet:

Der Hof war viereckig. [...] Es fiel keine Sonne in den Hof, der von Westen nach Osten und von Norden nach Süden lag, hinein, trotzdem er ganz viereckig war, weil der Hof, um ein richtiger Großstadthof zu sein, von allen Seiten mit hohen Mauern umgeben war. [...] Er war ein Quadrat, wie man so ein Viereck nennt. Ein reines Quadrat.<sup>92</sup>

In Varianten werden diese Aussagen wiederholt. Damit kommt gleichzeitig jedoch auch schon eine kleine Bewegung in den Text. Der einzige Satz, der in diesem Textteil aus der

---

<sup>89</sup> Scharfrichter, 1998, S. 251.

<sup>90</sup> Ebenda.

<sup>91</sup> Ebenda.

<sup>92</sup> Hausmann, *Die drei Tännchen* [1926], 1982, S. 105.

reinen Beschreibung des Hofes herausfällt, weist schon auf die mögliche Durchbrechung dieser materiellen Starrheit – der im Theorietext „Granit“ genannten Unveränderlichkeit – hin: Es ist der Mensch. „Die Menschen aber können reine Dinge nicht vertragen, am wenigsten reine Vierecke, die man Quadrate nennt.“<sup>93</sup> Die erste typographische Illustration spiegelt in den ersten zwei Dritteln noch diese starre Ordnung und zeigt zwei Quadrate, die aus den Anfangsbuchstaben der Himmelsrichtungen gebildet werden. Im Fehlen einer zweiten Zeile im ersten Quadrat ist aber auch hier schon eine Auflockerung zu sehen. Im dritten Teil wird die Quadratform dann ganz aufgelöst in drei miteinander verbundene Dreiecke, die in den Satz übergehen: „so sang der Hof. Das Hofquartett.“<sup>94</sup>

Dem Quadrat werden nun die mit den fünf Sinnen wahrnehmbaren Qualitäten zugeschrieben, die der Mensch nicht erfassen könne, weil er sich als *homo sapiens* definiert, als vernunftbegabter Mensch. „Unter dem sap . mit dem dicken Punkt dahinter und der Bildung leidet das Sehen, Hören, Riechen, Tasten, Schmecken.“<sup>95</sup>

Vor der zweiten Illustration werden die menschlichen Sinne dann sogar verschränkt, ganz im Sinne der optophonetischen Theorie, mit der sich Hausmann in der Entstehungszeit beschäftigt:<sup>96</sup>

Das kann Keiner verstehen. Das kann Keiner begreifen. Das kann man nur mit den Augen hören.  
Das kann man nur mit der Zunge sehen. Das kann man nur mit den Ohren riechen.<sup>97</sup>

Auch die zweite Illustration zeigt ein aufgelöstes und ein reines Quadrat, das mit dem Satz eingeführt wird „So kann man es merken:“ und vom folgenden Text kommentiert wird: „So singt das Quadrat. Das kann man sehen. Das kann man riechen. Ja, man schmeckt es.“ An dieser Stelle, in der Mitte des Textes, ist dann zweimal der Ich-Erzähler genannt, die Person, die von sich sagen kann: „Ich kann es nicht begreifen. Ich kann es nicht verstehen. Da ist kein Begriff. Da ist kein Verstehen. Da ist nur fortdauernde, reine, absolute Bewegung.“<sup>98</sup> Es scheint der sensible Künstler zu sein, der am Ende des Textes zum eigenen Erleben auffordert mit den abschließenden Fragen: „Hören Sie? Schmecken Sie? Tasten Sie?“ Der unlogische und somit den Menschen von seiner Vernunft befreiende Ausruf „3 Tännchen im Quadrat!“ beschließt dann den Text.

Die dadaistische Kritik am Geist, der das wahre Erleben verhindert, äußert Hausmann zeitlebens, so noch in seinem Erinnerungsbuch:

---

<sup>93</sup> Ebenda.

<sup>94</sup> Ebenda, S. 106.

<sup>95</sup> Ebenda.

<sup>96</sup> Diese wird im Zusammenhang mit dem Klang-Gedicht im vierten Kapitel ausgeführt.

<sup>97</sup> Hausmann, Die drei Tännchen [1926], 1982, S. 107.

Unser Auge hat die Neigung, gewisse optische Beziehungen in eine gewohnte Ordnung zu bringen. Es unterscheidet nicht oder will nicht die Vielfalt der Formen unterscheiden, die nur sichtbar werden, wenn man die Zügel des Bewußtseins lockert.<sup>99</sup>

Dieses Spiel mit den geometrischen Formen entwickelt er 1928 weiter, indem er das eigenständige Typographie-Gedicht *Quadrat*<sup>100</sup> schreibt. In diesem vereinen sich die oben ausgeführten Reflexionen zum verstandesmäßigen gegen das sinnesmäßige Erfassen im metasprachlichen Spiel: Die Worte „Quadrat“ und „Rechteck“ bilden im oberen Teil die von ihnen bezeichnete Form ab, um dann im unteren Teil gemeinsam Rechtecke oder schlicht Einzelworte in gleichmäßiger rhythmischer Verteilung auf zwei Linien zu bilden. Deuten lässt es sich nur, wenn man die Reflexionen über eine mögliche inhaltliche Bedeutung als Text aufgibt und die visuelle als Flächengestaltung betrachtet, also das schlichte Sehen dem analytischen Lesen überordnet. Dann wird die Ironie deutlich und die neue Funktion, die nun Kunstwerke haben, die in Text und Bild authentische ‚Abdrücke‘ der Realität geben, die sinnlich erfahren werden sollen, statt auf symbolische Gehalte hin gedeutet zu werden, wie es vor allem im Expressionismus gefordert wurde. Hausmann kannte sicherlich den Text Kasimir Edschmids zum dichterischen Expressionismus von 1918, in dem es auch um die sinnliche Erfahrung von Formen der Realität geht:

Ein Haus ist nicht mehr Gegenstand, nicht mehr nur Stein, nur Anblick, nur ein Viereck mit Attributen des Schön- oder Häßlichseins. Es steigt darüber hinaus. Es wird so lange gesucht in seinem eigentlichsten Wesen, bis seine tiefere Form sich ergibt.<sup>101</sup>

Dieser mit Bedeutung aufgeladenen Art des Sehens steht wenige Jahre später die auch von El Lissitzky für die Typographie entwickelte, konstruktivistische Vorstellung entgegen. So postuliert El Lissitzky 1923: „Die Wörter des gedruckten Bogens werden abgesehen, nicht abgehört. [...] Optik statt Phonetik“.<sup>102</sup> Wehde erklärt dieses Vorgehen: „Lissitzkys konstruktiv-typographische Arbeiten, wie Märchen von 2 Quadraten, sind Beispiele eines neuartigen, visuell fundierten Text- und Literaturverständnisses.“<sup>103</sup> Zu dieser Zeit entwickelte Hausmann seine Theorie der Optophonie und publizierte 1922 seinen Text *Optophonetik*.<sup>104</sup> Das Quadrat scheint damit die zentrale geometrische Figur zu sein, die durch die Art und Weise, wie sie für das eigene Werk genutzt wird, die eigene künstlerische Position verdeutlicht. Ebenso

---

<sup>98</sup> Ebenda.

<sup>99</sup> Hausmann, Am Anfang, 1972, S. 49.

<sup>100</sup> Hausmann, Quadrat, 1928. Manuskript im ARH Rochechouart. Abb. 59 im Anhang.

<sup>101</sup> Edschmid, Expressionismus, 1994, S. 58.

<sup>102</sup> Zitiert nach: Wehde, Typographische Kultur, 2000, S. 458.

<sup>103</sup> Ebenda, S. 458.

<sup>104</sup> Hausmann, Optophonetik [1922], 1982.

signifikant ist es, wie die Typographie als künstlerisches Mittel im jeweiligen Werk genutzt wird.

Hausmann realisiert mit seinen Typographie-Gedichten seine vor allem im Dadaismus entwickelten Ideen von einer Kunst, die dem sinnlichen Erfahren und nicht mehr einer intellektuellen Wahrnehmung gilt. Die Rezipienten sollen über das Kunstwerk auch für die materielle Realität sensibilisiert werden. Daher dient die Schrift in den Typographie-Gedichten nicht mehr der Vermittlung von Inhalten, sondern wird primär über ihre Materialität gezeigt. Sie wird erst durch das Betrachten in einen Zusammenhang gebracht, vergleichbar mit den disparaten Eindrücken der Realität.

### 3.2 Das Collage-Gedicht

#### 3.2.1 Die Technik der Collage als künstlerisches Mittel

Die Technik der Collage, die sich zunächst im Kubismus, eingeführt vor allem von Pablo Picasso und Georges Braques, als Technik der Bildgestaltung etablierte, wurde dann von den Dadaisten aufgenommen und weiterentwickelt. Im Herbst 1912 schuf Picasso ein Werk mit dem Titel *Violon et feuille de musique*<sup>105</sup>, das ausschließlich aus aufgeklebten Papierfragmenten besteht und die Seite einer Partitur integriert. Hans Arp, der 1914 für kurze Zeit in Paris war, bevor er nach Zürich weiterfloh, scheint von diesem Werk beeindruckt gewesen zu sein. Eine seiner Collagen von 1915 integriert ebenfalls die Seite einer Partitur in eine Montage aus Papierfragmenten.<sup>106</sup> Im Unterschied zu Picassos Werk, in dem noch eine Violine dargestellt wird, ist Arps Collage – mit Ausnahme der Partitur – rein abstrakt. In der Folge schuf Arp in Zürich in der Zusammenarbeit mit dem Ehepaar van Rees und dann vor allem mit Sophie Täuber abstrakte geometrische Collagen. Für eine Serie, die 1916 und 1917 entstand, verweist Arp im Titel auf das Gesetz des Zufalls, nach welchem die aufgeklebten viereckigen Papierfragmente auf der Fläche angeordnet seien.<sup>107</sup> Damit benennt er ein dadaistisches künstlerisches Verfahren, das generell sowohl für Texte als auch für bildkünstlerische Werke angewendet wurde: der tatsächliche oder imitierte Zufall, durch den zudem die Autorschaft negiert werden sollte. Schon der Name der Bewegung, „Dada“, sei mit Hilfe des Zufalls gefunden worden. Nach Huelsenbecks Bericht habe er selber ihn zusammen mit Hugo Ball in einem deutsch-französischen Lexikon entdeckt, „wo es ‚Holzpferdchen‘ bedeutete.“ Huelsenbeck

---

<sup>105</sup> Diese Collage befindet sich im Musée Picasso in Paris.

<sup>106</sup> Abb. in: Dada (Ausstellungskatalog), 2005, S. 95.

fährt fort: „Wir waren uns sofort darüber klar, daß man in diesem Lande nur mit ganz groben Mitteln, also mit Holzpferdchen arbeiten könne.“<sup>108</sup> Doch auch für die Herstellung von dadaistischen Gedichten verwendete Arp ein Verfahren, bei dem der Zufall die Komposition bestimmte: Er schnitt einzelne Wörter aus Zeitungen aus, vermischte sie durch Schütteln und ließ sie auf den Boden fallen. Die zufällige Anordnung ergab dann die Wortfolge des Gedichts.<sup>109</sup> Evmarie Schmitt geht sogar davon aus, dass Kurt Schwitters die Teile seiner Collagen rein zufällig auf der Straße gefunden habe, und setzt dieses Verfahren in Kontrast zu dem der „Ready-mades“:

Seine Collageteile entstammen dem Alltagsleben, sind direkt Teil der umgebenden Wirklichkeit. Und da sie durch Zufall, nicht durch die willkürliche Konzeption eines Künstlers ausgewählt wurden, spiegeln sie die Realität weitaus objektiver wider, als z. B. ein ausgewähltes Pissoir von Duchamp.<sup>110</sup>

Die Annahme, dass die Künstler ausschließlich den Zufall genutzt hätten – an anderer Stelle negiert Schmitt dies für die Collagen<sup>111</sup> –, ist jedoch problematisch. Abgesehen von dem wohlkonstruierten Mythos um den Namen Dada, zeigt z. B. die Gestaltung der vier genannten Collagen Arps, dass diese Kompositionen eben nicht rein zufällig entstanden sind: Sie bestehen aus etwa gleich großen Vierecken in einheitlichen Farben, die in horizontalen und vertikalen Linien angeordnet sind. Ebenso berichtet Hausmann davon, wie Schwitters immerzu an seine Collagen dachte und überall Material dafür sammelte.<sup>112</sup> Hans Richters Bericht darüber, wie Arp den Zufall als kompositorisches Prinzip entdeckte, verdeutlicht, in welcher Weise der Zufall in den Arbeitsprozess des Künstlers integriert werden kann. Aus einer zunächst durchaus typischen Handlung – ein nicht gelungenes Werk zu zerreißen – entsteht dann, indem der Künstler seinem Kunstwerk gegenüber eine neue Haltung einnimmt, ein neues künstlerisches Verfahren. 1916 habe Arp lange in seinem Atelier an einer Zeichnung gearbeitet.

---

<sup>107</sup> Die vier Collagen sind abgebildet in: Dada (Ausstellungskatalog), 2005, S. 465.

<sup>108</sup> Huelsenbeck/Tzara, Dada siegt!, 1985, S. 13.

<sup>109</sup> Vgl.: Kunst des Zerreißen, 1998, S. 25. Ähnliches beschreibt Tzara in seinem Text *Pour faire un poème dadaïste*, in: Dada (Ausstellungskatalog), 2005, S. 955.

<sup>110</sup> Schmitt, Dada-Kunst, 1992, S. 12.

<sup>111</sup> So konstatiert Schmitt: „Allerdings entstanden keine Werke alleine durch reinen Zufall“ (Schmitt, Dada-Kunst, 1992, S. 11).

<sup>112</sup> Hausmann schildert, wie Schwitters noch auf dem nächtlichen Bahnhof in Lobowitz direkt eine Idee für eine in Arbeit befindliche Collage umsetzte (Hausmann, Am Anfang, 1972, S. 66).

Unbefriedigt zerriß er schließlich das Blatt und ließ die Fetzen auf den Boden flattern. Als sein Blick nach einiger Zeit zufällig wieder auf diese auf dem Boden liegenden Fetzen fiel, überraschte ihn ihre Anordnung. Sie besaß den Ausdruck, den er die ganze Zeit vergebens gesucht hatte.<sup>113</sup>

Es ging den Avantgarde-Künstlern schließlich vor allem um die Wahrnehmung des Zufalls als Aspekt der Realität, den sie für ihr Werk nutzbar machen konnten. Indem ihnen eine unmittelbare Verbindung von Leben und Kunst wichtig wurde, gewann auch der Zufall an Bedeutung für eine neue Art der Komposition. Dazu gehört – wie für die Ready-mades – der Aspekt des „Auffindens“ von schon bearbeitetem Material, das nicht zur Kunst gehört, aus dem dann aber ein Werk geschaffen wird. Das kann in Form einer materiellen Nutzung stattfinden oder, wie für die Simultangedichte und bruitistischen Gedichte, durch die Verwendung oder Imitation der realen Klänge. Dazu gehört, wie für die Typographie-Gedichte schon ausgeführt, der Aspekt des direkten Abdrucks. Die Realität wird nun unmittelbar ohne ästhetischen Filter gezeigt. Damit wandten sich die Avantgarde-Künstler entschieden gegen die traditionellen ästhetischen Vorstellungen von Schönheit und der Rolle des Künstlers, der nach jeweils zeitgemäßen Vorstellungen die Realität oder deren Idealisierung wiedergab. Schmitt betont, dass gerade durch diese Technik der Künstler nicht mehr als persönlicher Schöpfer seines Werks erscheint:

Auch das Prinzip der Collage oder Assemblage unterstützte die Entindividualisierung, denn an den eingesetzten Teilen der Wirklichkeit ist die Hand des Künstlers nicht mehr erkennbar. Dasselbe gilt auch für den Zufall, auch er verhinderte das Individuelle im Kunstwerk.<sup>114</sup>

Für eine kurze Zeit, in Berlin vor allem im Sommer 1919, wurde dieses anonyme Arbeiten tatsächlich praktiziert. Die Berliner Dadaisten bezeichneten sich als Monteure, und oft arbeiteten mehrere Künstler zusammen an einem Werk, das nicht mehr datiert oder signiert wurde.<sup>115</sup> Hausmann erklärte dies später so:

Dieser Name [Monteur, B. L.] entstand dank unserer Abneigung, Künstler zu spielen; wir betrachteten uns als Ingenieure (daher unsere Vorliebe für Arbeitsanzüge), wir behaupteten, unsere Arbeiten zu konstruieren, zu montieren.<sup>116</sup>

Zudem gaben sie sich in dieser Phase neue Namen und spielten mit der Vorstellung von eindeutigen Identitäten. Darüber hinaus sind Bezeichnungen wie „Monteurdada“ – für John

---

<sup>113</sup> Zitiert nach: Kunst des Zerreißens, 1998, S. 25.

<sup>114</sup> Schmitt, Dada-Kunst, 1992, S. 14 f.

<sup>115</sup> Hausmann und Höch bearbeiten in der Technik der Collage gemeinsam einen Druckbogen von *Der Dada 1*, der weder signiert noch datiert ist. Erst die spätere Notiz von Hannah Höch weist darauf hin, dass sie die rechte Seite „geklebt“ habe und Hausmann die linke (Abb. in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 180).

<sup>116</sup> Hausmann, Am Anfang, 1972, S. 45.

Heartfield – oder gar „Pipidada“ – für Walter Mehring<sup>117</sup> – weit entfernt von einer traditionellen Vorstellung des Künstlers als Genie. Hausmann ging sogar soweit, sich nach dem von ihm vorzugsweise verwendeten Klebstoff zu benennen: „Algernoon Syndetikon“.<sup>118</sup>

Recht bald jedoch – deutlich zu sehen am Katalog der *Ersten Internationalen Dada-Messe* von 1920 in Berlin – wurden die Werke wieder einem bestimmten Künstler zugeordnet, signiert und datiert. Sie dienten in der Folge wieder dem Verkauf, statt weiterverwendet oder gar zerstört zu werden, wie es vor allem nach der ersten kleinen Dada-Ausstellung, der *Dadaistenschau* von 1919, der Fall war.<sup>119</sup> Später war es dann sogar von großer Bedeutung, wer wann etwas erfunden hat. So schreibt Hausmann rückblickend:

Was Schwitters anlangt, so besteht kein Zweifel darüber, dass er die Schriftbild-Collage von mir übernommen hat, denn meine Arbeiten, die in Dokumenten so weit vorliegen, als sie nicht durch die Nazis und den Krieg verloren wurden, datieren von 1918, und Schwitters fing erst Ende 1919 oder Anfang 1920 mit solchen Arbeiten an.<sup>120</sup>

Hausmann hat zudem die Tendenz, sich in oder mit seinen Werken darzustellen, so auch in den Collagen, wie in *ABCD* von 1923/24.<sup>121</sup> Dies entspricht ebenfalls seiner mit dem Dadaismus entwickelten Kunstästhetik, die zeitlebens deutlich von den biozentristischen Ideen beeinflusst bleibt. Danach soll der Künstler seine Werke als intuitiven und individuellen körperlichen Ausdruck realisieren, statt durch eine rein verstandesmäßige Organisation. Die biozentristische Idee der Einheit von Natur und Mensch spiegelt sich auch in der späten Beschreibung seiner in der Technik der Collage hergestellten Werke:

Um zu einer plastischen oder pikturalen Schöpfung ungewöhnlichen Charakters mit ungewöhnlichen verschiedenartigsten Materialien zu gelangen, mußte man unterbewußte Antriebe anerkennen, Elemente gänzlich außerhalb jeder Ästhetik oder der Regeln der Schönheit, kurz, ihre intestinale ‚typhonische‘ Seite.<sup>122</sup>

Ähnlich leitet Hans Arp, der 1914 seine ersten Collagen für das Theosophische Zentrum in Paris gestaltete, die Technik der Collage und die Einbindung des Zufalls aus einer biozentristischen Grundhaltung ab:

---

<sup>117</sup> Das erklärt Hausmann Jan Tschichold in einem Brief vom 9. April 1930 (Scharfrichter, 1998, S. 276).

<sup>118</sup> Scharfrichter, 1998, S. 115.

<sup>119</sup> Am 3. September 1921 berichtet Hausmann in einem Brief an seine Frau Elfriede stolz von dem kleinen Verkaufserfolg: „Heute habe ich an Dr. Glaser 3 Klebes für 500 Mark verkauft. Das ist zwar wenig, aber es ist doch was.“ Mit „Klebes“ referiert er auf Klebebilder (Scharfrichter, 1998, S. 113).

<sup>120</sup> Hausmann an Dietrich Mahlow, 28. 5. 1963; Brief im ARH Rochechouart.

<sup>121</sup> Dieses Selbstporträt, in dem sich Hausmann als Lautpoet darstellt, bezieht Christopher Phillips wesentlich in seine Analyse *Im Chaos der Mundhöhle* mit ein (Der deutsche Spiesser, 1994, S. 55 ff., Abb. ebenda, S. 63).

<sup>122</sup> Hausmann, Am Anfang, 1972, S. 123.

Ich entwickelte die Klebearbeit weiter, indem ich die Anordnung willenlos, automatisch ausführte. Ich nannte dies ›nach dem Gesetz des Zufalls‹ arbeiten. Das ›Gesetz des Zufalls‹, welches alle Gesetze in sich begreift und uns unfäblich ist wie der Urgrund, aus dem alles Leben steigt, kann nur unter völliger Hingabe an das Unbewußte erlebt werden. Ich behauptete, wer dieses Gesetz befolge, erschaffe reines Leben.<sup>123</sup>

Die Technik der Collage ist damit so vielfältig wie die mit ihr gestalteten heterogenen Werke. Auf unterschiedliche Art und Weise – als direkte Spiegelung einer simultanen Realität oder als intuitiver Ausdruck einer Alleinheit – wird die unmittelbare Verbindung zwischen Kunst und Leben und zwischen dem Künstler und seinem Werk angestrebt. Die Werke sind konkret oder abstrakt, ironisch oder philosophisch-meditativ. Diese Technik integriert am entschiedensten alle neuen Aspekte der Avantgarde-Kunst und bricht mit der traditionellen Vorstellung von Ästhetik.

Ebenso schafft die neue Technik der Collage vielfältige Möglichkeiten, Text und Bild miteinander zu verbinden. In der Regel sind es unterschiedliche Textfragmente, die vorzugsweise aus Zeitschriften und Zeitungen stammen, und Druckerzeugnisse des täglichen Gebrauchs, wie Eintritts- und Fahrkarten oder gar Geldscheine und Wertmarken.<sup>124</sup> Grundsätzlich gibt es jedoch keine Einschränkung, und es werden ebenso literarische Texte verwendet oder handschriftliche, wie z. B. Teile von Korrespondenzen. Durch das Zerreißen, Zerschneiden oder Überkleben werden sie zu – in der Regel noch lesbaren – Bildelementen, und durch die Anordnung auf der Bildfläche werden sie in einen neuen, oft überraschenden Zusammenhang gebracht.

Hausmann gibt später an, dass er in Berlin die Technik der Collage bei Richard Huelsenbeck und Hans Richter kennengelernt habe und – nach dem ersten „Klebebild“ von Baader im März 1918<sup>125</sup> – selber im Sommer 1918 damit begonnen habe, „Bilder aus farbigen Papieren, Zeitungsausschnitten und Plakaten“ zu entwickeln.<sup>126</sup> Sicher ist, dass er in dieser Zeit mit sogenannten geklebten „Papierbildern“ begann, da er diese Anfang Juni 1918 in einem Brief

---

<sup>123</sup> Zitiert nach: Kunst des Zerreißens, 1998, S. 18.

<sup>124</sup> Wehde weist auf die große Bedeutung von typographisch gestaltetem Material hin: „Dada-Collagen und Montagen sind vor allem aus Gedrucktem geformt: vom Geldschein über den Fahrschein zum Ausschnitt aus der Zeitung oder einem illustrierten Magazin“ (Wehde, Typographische Kultur, 2000, S. 396). Zeitungen und Zeitschriften seien zudem „ein Modell der Abbildung lebensweltlicher Simultaneität“ (ebenda, S. 397, Sperrung im Original).

<sup>125</sup> So berichtet Hausmann in einem Brief vom 2. April 1930 Jan Tschichold, dass das erste Klebebild in Berlin – im März 1918 – von Baader sei (vgl. Scharfrichter, 1998, S. 271).

<sup>126</sup> Hausmann, Am Anfang, 1972, S. 45.

an Hannah Höch erwähnt.<sup>127</sup> Ebenso ist einer der Entwürfe für das Deckblatt von *Material der Malerei* eine Collage aus farbigen, geometrischen Papierausschnitten.

In verschiedenen späteren Quellen wird zudem deutlich, dass Hausmann dieses Verfahren der Komposition aus Fragmenten auch auf seinen Umgang mit Texten anwendete. Es scheint zudem seiner permanenten autodidaktischen Fortbildung und seiner wechselhaften und offenen Arbeitsweise zu entsprechen. So beschreibt er in dem Text *Meine Beziehung zur Weltliteratur* rückblickend sein Leseverhalten folgendermaßen:<sup>128</sup>

Zwar war ich seit etwa 1904 voll aller möglichen Literatur, aber ich las nicht systematisch, von Lessing und Winkelmann (auch hier zuerst die Fachfragen!) dann zu Goethe, Wieland, Schopenhauer, Nietzsche, den Vor-S[o]kратikern, Platon, Homer, Laotase [sic!], Buddho [sic!], Meister Eckehard [sic!], die Theologia Deutsch, Jakob Böhme, Angelus Silesius, Walt Whitman, Poe, und dann wieder Montaigne, Rabelais aber auch Fischart.<sup>129</sup>

Auch in seinem Roman *Hyle* schildert er diese eklektische und sprunghafte Leseweise. Dort beschreibt sein Alter Ego Gal, wie er nachts an einem Tisch sitzt, auf dem fünf Bücher liegen, englische und deutsche, „in keinem lesend, nur Sätze hin und wieder auswählend, wie Schlucke Wein“.<sup>130</sup>

Diese private Vorliebe für unsystematisches Lesen auf der Suche nach neuen Zusammenhängen und Ideen korrespondiert mit der oben beschriebenen dadaistischen Rezeption der Simultangedichte,<sup>131</sup> aber auch mit der dadaistischen Textproduktion. Wie eine Anwendung der Collagetechnik erscheint dann nämlich die von Hausmann später geschilderte Feier zu Gottfried Kellers 100. Geburtstag, eine Art Performance im öffentlichen Raum. Hausmann trägt zusammen mit Baader eine „Poesie“ aus zufällig in Kellers Roman *Der Grüne Heinrich* gefundenen Textteilen vor. Dieses Ereignis, das vermutlich tatsächlich am 19. Juli 1919, dem 100. Geburtstag Kellers, stattgefunden hat, beschreibt Hausmann retrospektiv folgendermaßen:

*Poesie, fix und fertig, nach Maaß.* Das heißt, wir rezitierten abwechselnd, willkürlich in dem Buch blätternd, hier und dort Bruchstücke von Sätzen, ohne Anfang, ohne Ende, änderten die Stimme, den Rhythmus, den Sinn, blätterten von vorn nach hinten, von hinten nach vorn, spontan, ohne zu zögern, ohne uns zu unterbrechen. Das gab einen neuen Sinn und wunderbare Verbindungen.<sup>132</sup>

---

<sup>127</sup> In dem schon erwähnten Briefentwurf vom 5. Juni 1918 an Hannah Höch schreibt Hausmann, dass er sich noch einmal sein „Papierbild“ angesehen habe: „hatte auf einmal die richtige Idee und zerschnitt es und klebte es schnell noch auf“ (Höch, *Lebenscollage*, Band I, 1989, S. 394).

<sup>128</sup> Hausmann, *Weltliteratur*, o. J.. Das Typoskript befindet sich im ARH Rochechouart.

<sup>129</sup> Ebenda, S. 1.

<sup>130</sup> Hausmann, *Hyle I*, S. 318.

<sup>131</sup> Siehe Fußnote 45 in diesem Kapitel.

<sup>132</sup> Hausmann, *Am Anfang*, 1972, S. 57. Hervorhebung im Original.

Während die Technik der Collage ein künstlerisches Verfahren bezeichnet, das zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen führen kann,<sup>133</sup> ist für die Kategorie des Collage-Gedichts eine stärkere Eingrenzung notwendig. Das Verfahren selber ermöglicht es nämlich in vielen sehr unterschiedlichen bildkünstlerischen Werken, die in dieser Technik hergestellt wurden, Schrift und Zeichen zu integrieren. Im Sinne der Definition der visuellen Lautpoesie geht es jedoch primär um die Verbindung von Text und Bild, d. h. um Werke auf einer zweidimensionalen Bildfläche. Zudem sollen die Collagen im Vordergrund stehen, bei denen der Text eine entscheidende formale und inhaltliche Rolle spielt. Das sind die Werke, die nahezu ausschließlich aus Schriftfragmenten bestehen und bei denen der visuelle Faktor der Schrift als Textausschnitt oder durch die Form des Buchstabens für die Bildkomposition bedeutend ist. Im Unterschied zum Typographie-Gedicht ist hier der materielle Aspekt – Papierqualität, Druck und die Form und Farbe des Ausschnitts – wichtig, ebenso wie die Anwendung des Zufallsprinzips, zu dem das Auffinden von vorgefertigten Materialien gehört. Dies kann – wie an den sogenannten „Plakatgedichten“ noch zu zeigen ist – allein über eine Art ‚Auffinden‘, d. h. die neue Wahrnehmung der Druckproben, geschehen.

Für die Collage-Gedichte der ersten Phase seit dem Dadaismus bis 1933 lassen sich im Werk von Hausmann drei Schwerpunkte erkennen: Zum einen nutzte Hausmann die Fragmente von unterschiedlichen Druckerzeugnissen vorrangig als Bildelemente, um – karikierende – Porträts herzustellen. Eine zweite Gruppe bilden die Collage-Gedichte, in denen Hausmann den Zufall als künstlerisches Verfahren für die Komposition von Buchstaben angewendet hat. Es entstehen heterogene Konstruktionen, bei denen die Buchstaben primär eine visuelle Bedeutung haben, wie in *Sound-Rel.*<sup>134</sup> Die dritte Gruppe dagegen besteht aus Werken, in denen er die Fragmente, d. h. die einzelne Druckletter, für die Bildkomposition und gleichzeitig als Text nutzt. Sie ergeben entweder aufgrund des Materials heterogene, aber inhaltlich lesbare Wörter, wie in den als „Plakat“ bezeichneten Werken *Dada* und *Malik*,<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> Das Verfahren, Fragmente auf einer Bildfläche neu zusammenzustellen, gilt für materiell vielfältige Formen: Collage, Montage, Assemblage – von Hausmann „Greffage“ genannt – und Photomontage. Mit Assemblage werden auch auf solche Weise hergestellte Skulpturen bezeichnet, und Schwitters entwickelte mit seinem *Merzbau* sogar eine architektonische Variante.

<sup>134</sup> *Dada Painters*, 1951, S. 316. Vgl. auch Hausmann, *Texte*, Bd. 1, 1982, S. 89 und S. 212. Abb. 52 im Anhang.

<sup>135</sup> Beide Collagen sind nicht mehr erhalten, aber auf einem Photo der Ersten Internationalen Dada-Messe zu sehen (vgl. *Der deutsche Spiesser*, 1994, S. 73 und 127).

oder bilden ein Bildelement, das in den Vordergrund tritt, so bei der Collage *P*, und gleichzeitig eine wichtige semantische Bedeutung hat.<sup>136</sup>

### 3.2.2 Hausmanns Collage-Gedichte bis 1933

Die drei Porträts, die Hausmann 1919 aus unterschiedlichen gedruckten Fragmenten herstellt, zeigen drei Autoren bzw. die Herausgeber der philosophisch-literarischen Zeitschrift *Der Einzige*. Es handelt sich um Anselm Ruest, dessen Cousin Samuel Friedlaender, der im ersten Jahr, 1919, Mitherausgeber ist, und Paul Gurk. Vor allem Ruest war ein entschiedener Anhänger der individuellen Anarchie Max Stirners und wollte mit seiner Zeitschrift, die nach dem Hauptwerk Stirners, *Der Einzige und sein Eigentum*, benannt war, dessen Ideen verbreiten.<sup>137</sup> Friedlaender war in seiner Philosophie ebenfalls deutlich von Stirners Theorie beeinflusst, und er vermittelte Hausmann neben anderen auch diese Ideen. Wie schon gezeigt, begann Hausmann aber mit dem Dadaismus seine eigene Theorie zu entwickeln, die aus einer Mischung der von ihm zuvor diskutierten Vorstellungen bestand und politisch vor allem den individuellen Anarchismus mit kommunistischen Ideen verband. In den ersten Monaten, von März bis April 1919, erschienen in *Der Einzige* allein fünf Anzeigen für dadaistische Aktivitäten, vier davon für die von Hausmann und Baader. Hausmann publizierte zudem am 26. Januar und 20. April zwei Artikel, *Zu Kommunismus und Anarchie*<sup>138</sup> und das *Pamphlet gegen die Weimarer Lebensauffassung*.<sup>139</sup> Über den zweiten Artikel geriet Hausmann in Streit mit Ruest und erklärte in einer Anmerkung zu seinem Artikel *Der individualistische Anarchist und die Diktatur*, den er am 1. Mai in der Zeitschrift *Die Erde* publizierte:

Der Herausgeber des „Einzigen“, Dr. Ruest, hat in meinem ihm zum Druck übergebenen „Pamphlet gegen die weimarer [sic!] Lebensauffassung“ ohne mein Wissen mehrere Änderungen dahingehend vorgenommen, daß der Anschein erweckt wird, ich sei Stirnerianer, obwohl Herr Dr. Ruest mein Standpunkt als Anarcho-Kommunist genau bekannt ist.<sup>140</sup>

Möglicherweise im Zusammenhang mit dieser Auseinandersetzung entstanden die drei Porträts,<sup>141</sup> von denen das mit dem eingeklebten Namen „Gurk“ in der zweiten Nummer von *Der Dada* im Dezember 1919 erschien und untertitelt ist: „Klebebild (aus dem Dadaco)“. Die Porträts von Friedlaender und Ruest wurden auf der *Ersten Internationalen Dada-Messe* von

---

<sup>136</sup> Abb. in: Kurt Schwitters und Raoul Hausmann schreiben, 2001, S. 68. Abb. 56 im Anhang.

<sup>137</sup> 1924 gab Ruest dieses Werk Stirners neu heraus und fügte eine biographische und erläuternde Einführung hinzu (vgl. Scharfrichter, 1998, S. 75).

<sup>138</sup> Vgl. Hausmann, *Zu Kommunismus*, 1919.

<sup>139</sup> Vgl. Hausmann, *Pamphlet*, 1919.

<sup>140</sup> Hausmann, *Der individualistische Anarchist*, 1919, S. 276.

<sup>141</sup> Abb. 40, 41 und 42 im Anhang.

1920 ausgestellt. Auch bei ihnen sind die Namen unterhalb des Gesichts aufgeklebt. In Friedlaenders Porträt ist an dieser Stelle auf einer Art Visitenkarte zu lesen: „Dr. S. Friedlaender“ und als Titel wird im Katalog genannt: „Portrait einer alten Frau (Dr. S. Friedlaender-Mynoud)“. Diese Benennung scheint ebenfalls Resultat eines politischen Streits gewesen zu sein, in dessen Verlauf Hausmann in einem Brief an Friedlaender schrieb:

Trotz alledem finde ich Ihren Brief entschieden billiger, als meine Anrempelung und durchaus vom Standpunkt des piquierten alten Fräuleins geschrieben, das auf einen politischen Anruf recht hysterisch-philosophisch reagiert.<sup>142</sup>

Unter Ruests Porträt findet sich – als ironische Anspielung auf seine Verbundenheit mit Stirners Theorie – „Dr. Max Ruest“, und es wird im Katalog aufgeführt als das „Portrait eines Dienstmannes (Dr. Anselm Ruest)“. Ruests Engagement für die Ideen Stirners wird hier schon durch den Titel als ein devotes Aufgeben der eigenen Persönlichkeit dargestellt: Ganz in Stirners Diensten erhält Ruest sogar dessen Vornamen.

Dieses Spiel mit den Namen ergänzt nicht nur als dadaistische Persiflage die karikierenden Porträts, sondern bezieht sich auch auf die Vorliebe der Dargestellten, Pseudonyme für ihre Publikationen zu benutzen. Schon Max Stirner veröffentlichte seine Schriften unter Pseudonym, sein eigentlicher Name war Johann Caspar Schmidt. Ähnlich benutzte Anselm Ruest konsequent sein Anagramm, das er aus seinem tatsächlichen Namen, Ernst Samuel, gebildet hatte. Samuel Friedlaender publizierte seine philosophischen Texte unter seinem richtigen Namen, während er die Grotesken unter dem Anagramm von „Anonym“ als „Mynona“ veröffentlichte. Die Collagen aus Textfragmenten und veränderten Namen parodieren auf der visuellen Ebene, wie diese Autoren mit der Sprache, d. h. mit Benennungen, umgehen. Auf einer weiteren Ebene zeigen die heterogenen Textfragmente auch die Mischung von Texten und damit Ideen in Zeitschriften und können auch als Kritik der Textmanipulation gesehen werden, wie sie Hausmann Ruest im Verlauf des Streits vorwirft.

In allen drei Collagen sind vorzugsweise deutsch- und französischsprachige Textfragmente zu sehen, von denen jedes Porträt eine reine Lautmalerei enthält. In *Gurk*: „fait beau dans / pan – pan – pa[n] [...] pan“ und „cinémademapenséequ/ krii kr[ii]“, in *Portrait einer alten Frau* sind es die mit Bindestrich verbundenen Wiederholungen von „whou“ und in *Portrait eines Dienstmannes* findet sich „ame / houi – houi – houi“. Diese französischen Textteile sind Ausschnitte der achten Seite der Züricher Zeitschrift *Dada*.<sup>143</sup> Hausmann schreibt in einem

---

<sup>142</sup> Scharfrichter, 1998, S. 111.

<sup>143</sup> Auf die Herkunft aus der Züricher Zeitschrift *Dada* verweist Giovanni Lista (vgl. Lista, *Dada libertin*, 2005, S. 96).

Brief vom 26. 3. 1919 an Tristan Tzara: „Je suis en possession de vos manuscrits“.<sup>144</sup> Damit könnte auch jene Züricher Publikation gemeint sein. Zu erkennen sind zudem Ausschnitte aus der ersten Ausgabe von *Der Dada*, so der Text „Stirners Hintern“ und Ausschnitte aus dem Holzschnitt von *dadü dada* im Porträt von Ruest und sieben Fragmente aus dem Holzschnitt *Sprung aus der Welt* im Porträt von Friedlaender. Auf diese Weise übt Hausmann mit den Fragmenten aus den dadaistischen Publikationen Kritik an den engagierten Zeitschriften, die einer Ideologie verpflichtet sind. Schon zuvor hatte er ihnen seine eigene Zeitschrift, *Der Dada*, als Publikationsforum entgegengesetzt.

Besonders deutlich wird diese Kritik in dem genannten Textteil „Stirners Hintern“. In der ersten Nummer von *Der Dada* wird das Abbild eines leeren Stuhls kommentiert: „Diesen [d. i. das Bild des Stuhls, B. L.] drückte Stirners Hintern / zum letztenmal (Auskunft / gegen Honorar erteilt Dr. Max / Ruest, Wilmersdorf, Tübingerstr. 5 a“. Diese Zusammenstellung parodiert nicht nur Ruests Stirner-Verehrung, sondern reiht sein Engagement in die höchst ambivalente Dadareklame ein. Das betonen ebenso die diese Anzeigenparodie einrahmenden Annoncen: Links davon findet sich quer zur Leserichtung die Aufforderung: „Verkaufen Sie ihren Leichnam zur Hebung der deutschen **Fettversorgung!**“, und rechts von ihr wird für den Kauf von Hausmanns Künstlerbuch *Material der Malerei* geworben.

Indem die Abbildung des Stuhls in dem Stirner-Satz das Wort „Stuhl“ ersetzt, findet visuell eine Sprachkritik statt mit dem Spiel, auf das auch die darunterliegende Überschrift des folgenden Textes verweist: „Dada-Spiel“. Es geht wieder um ein Rätsel, dessen Auflösung so banal ist, wie die inhaltliche Aussage: Eine ernsthafte – weil gegen Honorar gewährte – Beschäftigung und Verehrung der Person Stirners und auch seiner Ideen kann für einen Dadaisten nur so leer sein wie der dargestellte Stuhl. Dada verweigert sich schließlich Verstand und Geist, auf die Stirner doch mit seinem Pseudonym anspielt, und verkehrt die hehren Ideen wieder in das zurück, was sie nach dadaistischer Ansicht sind: eine banale, an die Materie gebundene Realität, der man mithilfe von Ideologien und von gewählten Ausdrücken nicht gerecht wird. Oder: Auch ein Denker wie Stirner benutzte zum Sitzen schlicht den „Hintern“.

Die beiden Worte „Stirners Hintern“ befinden sich dann in der Collage auf Ruests Stirn und stehen dort als größte Schrift, die zudem in Leserichtung verläuft, wie ein Titel oder ein Motto. Mit dem Ausschnitt darunter, „10 Centimes“, können sie einerseits im Sinne der Anzeige gelesen werden, als Kritik an Ruests Stirner-Verehrung und seinem – möglichen – Profit daraus. Zum anderen handelt es sich jedoch auch wieder um ironische Reflexionen über Sprache als Mittel der Erkenntnis. Bild und Text widersprechen sich hier schon auf den ersten

---

<sup>144</sup> Abb. in: Dada (Ausstellungskatalog), 2005, S. 469.

Blick. Dies gehört zu dem dadaistischen Spiel mit der Identität, wie z. B. dem Vertauschen von Namen und Porträtphoto, wie es auf einer collagierten Karte an Hannah Höch zu sehen ist. Dort hatte Baader unter Hausmanns Photographie seinen Namen und unter seine eigene Hausmanns Namen geklebt.<sup>145</sup> Gerade bei den Dadaisten ist die Sprache kein Mittel der eindeutigen Verständigung mehr, und Hausmann sucht ja tatsächlich mit der visuellen Lautpoesie die körperlich-sinnliche Erfahrung an die Stelle der rein verstandesmäßigen zu setzen. Seinem Roman *Hyle*, den er 1926 beginnt, gibt er diesen Namen mit folgender Begründung: „Mein Buch heisst ‚Hyle‘, weil wir nur Stoff sind.“<sup>146</sup> In der Collage bilden daher das Denken und der Geist (die Stirn) mit dem Körper und der Materie (Hintern) eine Einheit.

Die Technik der Collage eignet sich besonders für dieses kritische Vexierspiel. Die Collage-Porträts zeigen, dass die Texte, als Texte gelesen, keinen Zusammenhang mehr ergeben, und zudem stammen die meisten Fragmente aus den Texten der dadaistischen Zeitschriften, die schon als solche inhaltliche Aussagen in Frage stellen oder durch reine Laute ersetzen. Außerdem wird das jeweilige Gesicht ausschließlich aus Text- und Holzschnittfragmenten gestaltet. Durch diese Gleichstellung der beiden Drucktechniken bekommt die schwarze Schrift auf weißem Papier auch eine vergleichbare Funktion und die Textfragmente wirken primär visuell in ihrer Materialität als aufgeklebte Bildelemente.

Über die reine Karikatur hinausgehend, grenzt sich Hausmann aber auch vermittels dieser neuen Position von den so dargestellten Autoren der Zeitschrift *Der Einzige* ab. Im Gegensatz zu diesen, denen er vorwirft, sich ausschließlich über politische Ideen und die Philosophie zu bestimmen, stellt er in seinen Werken eine neue und unvermittelte Wahrnehmung der Realität und ihrer materiellen Aspekte in den Vordergrund. Für Hausmann ermöglichen erst die sinnlichen Erfahrungen die eigentlich wichtigen Erkenntnisse. Diese Grundhaltung der Dadaisten beschreibt Adolf Behne 1920 in einem Artikel zur *Ersten Internationalen Dada-Messe*:

»Erkenne dich selbst« – ist die Weisheit des Dadaismus. Laß die Vergangenheit, laß die Zukunft; erkenne dich *selbst* ... *heute!* Rücke dem Heute auf den Leib, ob es dir gefällt oder nicht. [...] Da der Geist sich gern zwischen unsere Sinne und die Dinge einschleibt – als Urteil, Annahme, Wunsch, Glaube, Überlieferung, Idee – so sind die Dadaisten gegen den Geist. Reine Primitivität des unmittelbaren Erlebens fordern sie.<sup>147</sup>

Mit dieser neuen unmittelbaren Wahrnehmung ist auch eine große Flexibilität verbunden. Dazu gehört der permanente Wechsel von Statements wie auch der Arbeitsweisen. Die Flexibilität äußert sich aber auch in dem schon erwähnten Auffinden, d. h. der neuen Wahrnehmung von Alltäglichem für die Kunst. Dieser Prozess bekam für die sogenannten „Plakatge-

---

<sup>145</sup> Abb. in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 165.

<sup>146</sup> Hausmann, *Hyle* I, S. 1.

dichte“, *fmsbw*, *OFFEAH*, *NVMWN*<sup>148</sup> und eine nicht erhaltene vierte Version derselben, eine entscheidende Funktion: Je nach Wahrnehmung und der entsprechenden Nutzung dienten sie als Material für Collagen, als eigene Buchstabencollagen oder in Partiturförm für den Vortrag als Klang-Gedichte.

Im Unterschied zu den durch Variation von Schriftart und Flächenkomposition ausgearbeiteten Typographie-Gedichten bestehen die „Plakatgedichte“ aus einer einheitlichen Schriftart und füllen schlicht auf zwei Linien gleich große Flächen, die sich jeweils nur durch die Papierfarbe unterscheiden. Hausmann gibt später an, dass er insgesamt vier verschiedene auf weißem, orangem und grünem Papier hergestellt habe.<sup>149</sup> Die übrigen Lautgedichte habe er auf kleinen Stücken japanischen gelben Papiers mit der Schreibmaschine geschrieben.<sup>150</sup> Hinsichtlich der Herstellung schon unterschiedlich, sind die letzteren vermutlich mit den wenigen Klangpartituren vergleichbar, die für den Vortrag geschrieben wurden, im Unterschied zu den in großen Lettern gedruckten. Die vorhandenen Klanggedichte schrieb Hausmann nahezu ausschließlich in Kleinbuchstaben.<sup>151</sup>

Tatsächlich sind die „Plakatgedichte“ als solche bis nach dem zweiten Weltkrieg nie ausgestellt worden, und Hausmann erwähnt sie bis zu dieser Zeit in keiner Weise. Meines Erachtens erhielten sie erst viel später, durch Hausmanns Auseinandersetzung mit den Lettristen Mitte der 40er Jahre, für ihn die Bedeutung von „Plakatgedichten“. Die ursprüngliche Motivation für deren Herstellung dürfte jedoch gewesen sein, Material für Collagen zu drucken. Dafür wurden sie jedenfalls seit 1920 zunächst verwendet, und nicht nur von Hausmann, sondern auch von mindestens vier seiner Kollegen. Bei der *Ersten International Dada-Messe* stellte Hausmann zwei Collagen aus, die im Katalog folgendermaßen aufgeführt werden: *Plakat*, *Der Malik-Verlag Berlin-Halensee Kurfürstendamm 76* und *Plakat Dada*. Von Hannah Höch findet sich im Katalog die Collage *Plakat Ali Baba-Diele, Berlin*.<sup>152</sup> Auf den Photos der Ausstellung ist zu sehen, dass in der Collage *Malik-Verlag* die Worte „MALIKVERLAG“

---

<sup>147</sup> Behne, *Dada* [1920], 1989, S. 680 ff.

<sup>148</sup> Abb. in: *Der deutsche Spiesser*, 1994, S. 162 und S. 35. Abb. 34, 35 und 36 im Anhang.

<sup>149</sup> In zwei Briefen an seine erste Frau Elfriede Anfang der 50er Jahre fragt Hausmann, welche von diesen „Lautgedichten“ von 1918 noch vorhanden seien. Er habe davon vier mit Plakatlettern in Weiss, Grün und Orange im Format 40 x 55 hergestellt (Briefe vom 5. 4. 1951 und 18. 2. 1952 im ARH Rochechouart).

<sup>150</sup> Hausmann an Elfriede Hausmann, 18. 2. 1952, ARH Rochechouart.

<sup>151</sup> Das gilt z. B. sowohl für das in *Der Dada* abgedruckte *Seelen-Automobil* als auch für das Tzara gesandte Klang-Gedicht *zigzag* (Hausmann, *Seelen-Automobil*, 1920, und Hausmann, *zigzag* [1919], 2005. Abb. 49 und 48 im Anhang).

<sup>152</sup> Im Katalog der *Ersten Internationalen Dada-Messe* ist Hausmanns Collage *Malik-Verlag* unter der Nummer 17, *Dada* unter der Nummer 26 und die von Hannah Höch unter der Nummer 19 verzeichnet. Zu sehen sind sie auf den Photos in: *Der deutsche Spiesser*, 1994, S. 73 und S. 127.

und „MALIK“ aus unterschiedlichen Fragmenten dieser „Plakatgedichte“ zusammengesetzt wurden, in der Collage *Dada* ist es das Wort „REKLAME“, und der rechte Rand von *fmsbw* mit den Zeichen „u/ ? mü“ wurde als Bildelement eingefügt und mit einem „A“ – vermutlich aus *OFFEAH* – überklebt. Damit vergleichbar besteht in Hannah Höchs Collage das Wort „MOTZSTr“ aus diesen Plakatlettern, ebenso wie das „LI“ in „ALI“, und es wurde ebenfalls die rechte Ecke von *fmsbw* „mü“ als Bildelement eingefügt und durch „HB“, ein Teil von *OFFEAH*, überklebt. In der ebenfalls dort ausgestellten Assemblage von Johannes Baader, *Das große Plasto-Dio-Dada-Drama*, sind dann nicht nur die Reste der zerschnittenen „Plakatgedichte“ *OFFEAH* und *fmsbw* zu sehen, sondern ein drittes, das mit der Buchstabenfolge „NVMWN“ beginnt.<sup>153</sup> Hans Arp schließlich, der ebenfalls dort ausstellte und Hausmann seit 1918 kannte, benutzte für seine Collage *i-Bild* eine ausgeschnittene Plakatletter, die mit den von Hausmann gedruckten sowohl in Bezug auf die Schriftart als auch auf den orangefarbenen Untergrund identisch ist.<sup>154</sup> In gleicher Weise nutzen Hausmann und Kurt Schwitters dann die ausgeschnittenen einzelnen Drucklettern bzw. Zeichen aus diesen „Plakatgedichten“ als zentrales Bildelement für ihre Collagen: Hausmann in der Collage *P* von 1921 und Schwitters in der Collage *R* von 1929.<sup>155</sup>

Für die These, dass diese „Plakatgedichte“ zunächst als Material für die Collage gedruckt wurden, spricht ebenfalls, dass die drei erhaltenen Buchstabenfolgen fast das gesamte Alphabet abdecken. Von den Großbuchstaben fehlen nur noch sechs und von den Kleinbuchstaben zehn; das entspricht zusammen der Buchstabenanzahl auf den gedruckten Varianten der „Plakatgedichte“ – zwischen 16 und 18. Eine vierte, vorwiegend aus Kleinbuchstaben mit einigen Großbuchstaben gedruckte Variante davon – sozusagen die Umkehrung von *OFFEAH* – wäre so aus den fehlenden Buchstaben möglich. Bei dem Untergrund der Collage *Der Kunstreporter* von 1920<sup>156</sup> könnte es sich um einen Teil dieser vierten Buchstabenfolge handeln: Er besteht ebenfalls aus den gleichen Lettern, die auf dem gleichen orangefarbenen Papier in zwei Linien Kleinbuchstaben zeigen. Da auch noch in anderen erhaltenen Collagen diese ausgeschnittenen Drucklettern zu finden sind, so in *Elastikum*<sup>157</sup> von 1920 die Kleinbuchstaben „c, s, r, e“, von denen nur das „s“ aus den vorhandenen Drucken stammen kann, müssen in dem vierten „Plakatgedicht“ weitere Kleinbuchstaben enthalten gewesen sein.

<sup>153</sup> Die Assemblage wird im Katalog der *Dada-Messe* unter der Nummer 174 aufgeführt (vgl. Fußnote 149).

<sup>154</sup> Diese Collage ist um 1920 entstanden und abgebildet in: *Dada* (Ausstellungskatalog), 2005, S. 114.

<sup>155</sup> Abb. in: Kurt Schwitters und Raoul Hausmann schreiben, 2001, S. 69.

<sup>156</sup> Diese Collage wurde 1920 ebenfalls bei der *Ersten Internationalen Dada-Messe* gezeigt (Abb. in: *Der deutsche Spiesser*, 1994, S. 181).

Ebenso unterstützt der Druck auf verschiedenfarbigem Papier den für die Collage angestrebten heterogenen Effekt, wenn die Buchstaben in rechteckigen Formen ausgeschnitten werden. In der Collage zu neuen Wörtern zusammengefügt, wird ihre unterschiedliche Herkunft durch die jeweils andere Untergrundfarbe hervorgehoben, wie es in den ausgestellten „Plakaten“ zu sehen ist. Aufgrund dieser intensiven Nutzung durch mindestens fünf verschiedene Künstler ist es daher nicht erstaunlich, dass nur noch *fmsbw* und *OFFEAH* in jeweils zwei Exemplaren erhalten sind.<sup>158</sup>

Diese zum Gebrauch gedruckte Letternfolge entsteht zunächst – mit der Technik der Collage vergleichbar – durch organisierten Zufall. Hausmann beschreibt es in seinen späteren Erinnerungen folgendermaßen:

Da sah ich durch Zufall, daß einer der Setzer große Plakatschrifttypen ablegte, wie der Fachausdruck lautet – und da kam mir eine völlig neue Idee! Könnte er nicht einfach willkürlich mir solche Buchstaben auf einigen Plakaten zusammenstellen, nach seiner eigenen Laune? [...] im Laufe einer guten Stunde waren vier Plakatgedichte entstanden [...] Es war das erste „Readymade“ der Literatur, ausgeführt nach den Gesetzen des Zufalls.<sup>159</sup>

Wie der Begriff „ready-made“ verrät, wollte Hausmann zu diesem späten Zeitpunkt gerne seine erfolgreichen Künstlerkollegen mit seinen eigenen Ideen übertrumpfen. Darauf weist bereits Andreas Haus im Zusammenhang mit der Assemblage *Mechanischer Kopf* hin.<sup>160</sup> Vermutlich stimmt an der Schilderung, dass es sich dabei um eine spontane Idee handelte, Plakatlettern als Material für Collagen lediglich nach Groß- und Kleinbuchstaben geordnet zu drucken. Möglicherweise hat es Hausmann tatsächlich dem Setzer überlassen, sie so zu arrangieren, dass die Flächen gleichmäßig gefüllt wurden. Erst nach diesem Gebrauch für die Collagen scheint Hausmann die lineare Anordnung von Drucklettern als Klangfolgen entdeckt zu haben. Dies geschieht vermutlich erst 1921 bei der gemeinsamen Vortragsreise von Hausmann und Schwitters nach Prag, bei der Hausmann nachweislich auch diese Buchstabenfolgen vorgetragen hat. Auf seinem Plakatentwurf finden sich als Titel der vorzutragenden neuen „Lyrick“ u. a.: „Off.“, „Fms“ und „Wzx“.<sup>161</sup> In der Folge entdeckt Schwitters die Lautfolge

---

<sup>157</sup> Abb. in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 182.

<sup>158</sup> Von *fmsbw* befinden sich heute zwei Exemplare auf orangefarbenem Papier im Centre Pompidou, und von *OFFEAH* gibt es einen Druck auf orangefarbenem Papier in der Berlinischen Galerie und einen auf grünem Papier im Centre Pompidou, Paris.

<sup>159</sup> Hausmann, Am Anfang, 1972, S. 156.

<sup>160</sup> Haus, Geist, 1995, S. 53 f.

<sup>161</sup> Abb. in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 194. Die im April 1919 vorgetragenen „Seelenautomobile“ könnten hier mit dem Programmpunkt „Automobilrennen“ identisch sein. Genauer ausgeführt wird dies im vierten Kapitel dieser Arbeit.

von *fmsbw* für seine „Ursonate“. Die Lautfolge spielt darin eine wichtige Rolle.<sup>162</sup> Im Spätwerk, als die visuelle Lautpoesie nach dem zweiten Weltkrieg bereits große Bedeutung erlangt hatte, wandelte Hausmann diese „Plakatgedichte“ dann in Partituren um und schuf vergleichbare, die mit den musikalischen Zeichen „*crechendo*“ und „*decrechendo*“ versehen sind.<sup>163</sup>

Diese „Plakatgedichte“ lassen sich nur schwer in eine bestimmte Kategorie einordnen, da sie, im Unterschied zu den von vornherein als Plakatgedichte gestalteten Werken – so den ausgestellten „Plakaten“ – zunächst nur Material für diese sind. Sie lassen sich von ihrem Herstellungsverfahren und der Nutzung am ehesten den Collage-Gedichten zuordnen, da sie über den geordneten Zufall aus fertigen Materialien der Realität, den Drucklettern, entstehen. Den Typographie-Gedichten können sie kaum zugeordnet werden, da keine typographische Bearbeitung im Hinblick auf die Gestaltung der Druckfläche oder zumindest auf die Auswahl unterschiedlicher Schriftarten stattgefunden hat. Es fehlt jedoch auch der für die Collage im eigentlichen Sinn grundlegende Bearbeitungsschritt des Aufklebens. Typisch für die Technik der Collage ist jedoch die heterogene Buchstabenfolge, mit der die Lettern über die Bildfläche in einen neuen Zusammenhang gebracht werden. Durch ihre Entdeckung als Klangfolge, die von der linearen Anordnung bestimmt wird, bekommen sie darauf die Funktion von Klanggedichten und werden erst spät unter dieser Bezeichnung ausgestellt.

Einen damit vergleichbaren Wandel erfährt ein Text, der zunächst einen Teil der Collage *Fiat modes*<sup>164</sup> bildet und später getrennt davon als Text publiziert wird. Es handelt sich um denjenigen Text, der 1951 mit dem Titel *Sound-Rel* in *The Dada Painters and Poets* veröffentlicht wurde und für den Hausmann als Entstehungsjahr 1919 angibt. Er ist jedoch tatsächlich das Resultat von zwei Bearbeitungsschritten, bei denen jeweils die Technik der Collage angewendet wurde. Der zweite kann nicht vor 1920 stattgefunden haben, da er mit der Entstehung der Collage verbunden ist. Diese Collage fertigte Hausmann auf der Reproduktion von dem Gemälde *Kutschenbauch dichtet* an, das 1920 entstanden ist. Der Text bildet dabei einen weiteren Untergrund für die Photomontage. Die Collage ist verschollen und Hausmann selber scheint schon früh nur noch ein Photo von ihr besessen zu haben. Bereits im Juni 1932 bittet

---

<sup>162</sup> Diese vielfältige Nutzung einer durch den Zufall entstandenen Buchstabenfolge und deren Bedeutung für das Werk von Hausmann und Schwitters werden im fünften Kapitel ausgeführt.

<sup>163</sup> So in der Gouache von 1963, die mit der Buchstabenfolge „*kwnkn*“ beginnt. Genauer ausgeführt wird dies im sechsten Kapitel.

<sup>164</sup> Abb. in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 124. Abb. 50 im Anhang.

er Hannah Höch, die etliches von seinen Werken und Materialien für ihn aufbewahrte, um die Zusendung dieses Photos, das er folgendermaßen beschreibt:

Noch eins: ich habe ein Foto einer Montage von 20, eine Menge Frauenbeine um ein Gesicht in der Mitte, Untergrund Schrift und oben oder unten steht Fiat Modes, gedruckt; das muß noch in Deinem Besitz sein.<sup>165</sup>

Der Text wurde also bewusst als Untergrund verwendet und blieb Hausmann sogar stärker im Gedächtnis als die tatsächlich überklebte Reproduktion des Gemäldes. Über die Entstehung des Textes und seine ursprüngliche Verwendung schreibt Hausmann jedoch nie etwas. Möglich ist, dass er für die Collage hergestellt wurde, um damit die in dem Gemälde schon gezeigte Kritik zu unterstützen: Der Text verdeutlicht die Suche nach einer neuen beweglichen Sprache der ‚befreiten Buchstaben‘ und die Photomontage zeigt sinnlich die Vielfältigkeit von Bewegung in der Abbildung vieler Frauenbeine und Körper.<sup>166</sup> Schon durch das Überkleben wird visualisiert, dass der – weibliche – Körper und seine Ausdrucksmöglichkeiten die rein mechanische und marionettenhafte Literatur und Kunst überwinden. Dies wurde bereits im Gemälde *Kutschenbauch dichtet* kritisiert, dessen Titel am unteren Rand der Collage noch zu sehen ist. Entsprechend wird dieser unten stehende Titel und seine Aussage durch den großen, über dem Bild befindlichen Titel „Fiat modes“, dem in deutlich kleinerer Schrift „pereat ars“ zugefügt wird, überwunden. Haus weist darauf hin, dass Hausmann damit den Titel eines Lithographie-Albums von Max Ernst übernommen habe und in seiner Collage weibliche Motive – „Fiat modes“ – „ein plastisch männlich konstruiertes Gemälde (*Pereat Ars*)“ bedecken.<sup>167</sup> Das deckt sich mit der Bedeutung, die „Fiat Modes“ durch seine Position und Größe im Vergleich zu dem seitlich verschwindenden „pereat ars“ bekommt. Schon Max Ernst, der mit diesem Titel den lateinischen Spruch „Fiat iustitia pereat mundus“ (Gerechtigkeit soll geschehen, die Welt möge zugrunde gehen) abwandelte, postulierte damit die Überwindung traditioneller Kunstvorstellungen durch die neuen Ausdrucksformen (modes) wie die von Giorgio de Chirico vertretene *Pittura metafisica*.<sup>168</sup> Hausmann richtet diese Aussage nun durch die Collage gegen eben diese neuen Kunstformen, indem er – bei aller Faszination für

---

<sup>165</sup> Hausmann in einem Brief an Hannah Höch vom 11. 6. 1932. Höch. Lebenscollage, Band II, 2. Abtl., 1995, S. 455.

<sup>166</sup> So schreibt er in seinem Text *Psychologie Dada* im Dezember des gleichen Jahres: Der „Dadaismus ist seine eigene Gegenläufigkeit, er will fort und fort Bewegung, er sieht die Ruhe nur in der Bewegung“ (Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 741).

<sup>167</sup> Haus, Geist, 1995, S. 60 f.

<sup>168</sup> Haus weist darauf hin, dass Max Ernst diese Mappe als Huldigung an de Chirico bezeichnet habe (Haus, Geist, 1995, S. 61).

den Konstruktivismus und die italienische Pittura metafisica<sup>169</sup>, die seine Werke dieser Periode durchaus auch zeigen – sie mit seinem Konzept der neuen durch Dada geprägten Kunst ‚überklebt‘. Einige Jahre später äußert er diese Kritik in seinem autobiographischen Roman *Hyle* folgendermaßen:

Da ich die moderne Litteratur ebenso wie die Malerei als blossе Aesthetik betrachte, oder, schlimmer, als meist sehr blut- und körperlose Uebungen, die noch nicht mal das sind, was sie vor allem sein möchten: Körper, so habe ich mit meinem Buch versucht, in einer neuen geformten Sprache, auch Inhalte zu verschliessen [...] Ich nenne daher meine Sprachform: emotionellen Presentismus, und der Inhalt den er decken soll, ist jede Möglichkeit von Leben, Denken, Fühlen, Handeln, Sich-Überstreiten oder sich – zurückhalten.<sup>170</sup>

Der experimentelle Text der Collage ist möglicherweise für dieselbe gedruckt oder auf der Schreibmaschine getippt worden. Die Buchstaben und Zeichen erscheinen nach dem Zufallsprinzip in Linien verbunden worden zu sein, ohne einen Wortsinn oder selbst eine Klangassoziation zu ermöglichen. Für die Collage wurde dieser Text dann ausgeschnitten – oder ist das zufällige Produkt anderer Ausschnitte – und mit den Bildteilen und drei größeren Zeichen überklebt. Die einzelnen Zeichen sind daher weniger von Bedeutung als ihre Gesamtheit, die visuell und materiell den Untergrund für die Collage bildet. In seiner Funktion als reines Bildelement lässt sich dieser Text mit den Textfragmenten der oben besprochenen Porträts vergleichen.

Diesen Text hat Hausmann offensichtlich nach 1945 in Limoges abgetippt und mit dem Titel *Sound-Rel* versehen. Bei dem 1951 als Faksimile abgedruckten Text handelt es sich nämlich um eine der Kopien, die Hausmann in Limoges anfertigte.<sup>171</sup> Da tatsächlich viele der Werke aus der Dadazeit nicht mehr existierten oder Hausmann nicht zugänglich waren, versuchte er, einige zu rekonstruieren und nachträglich zu datieren. Dass Hausmann das Photo seiner Collage in Limoges besessen haben muss, beweist eine relativ genau durchgepauste Kopie.<sup>172</sup> Ebenso verfuhr er bei der Abschrift des Textes dieser Collage, den er mit kleinen Veränderungen entsprechend der durch die Collage entstandenen Form herstellte und der in Hinblick auf Buchstaben und Zeichen leicht variiert. Dabei könnte es sich lediglich um Entzifferungsprobleme handeln, da oft „c“ und „e“ verwechselt wurden oder statt „ii“ ein „ü“ übernommen wurde. Insgesamt ist der abgetippte Text dann etwas kürzer als der in der Collage. Dennoch hielt Hausmann sich so genau an den ersten Text, dass auch der so entstandene

---

<sup>169</sup> Hausmanns ambivalente Haltung zu dieser Kunstbewegung behandelt im Zusammenhang mit dieser Collage Andreas Haus in dem Vortrag *Der Geist unserer Zeit* (Haus, Geist, 1995, S. 60 ff.).

<sup>170</sup> Hausmann, *Hyle* I, S. 1.

<sup>171</sup> Das Original befindet sich im ARH Rochechouart (vgl. Fußnote 134; Abb. 52 im Anhang.).

<sup>172</sup> Sie befindet sich bei der Erbin Hausmanns, Marthe Prévot. Abb. 51 im Anhang.

neue, der nun als Beispiel dadaistischer Poesie abgedruckt wurde, zu den Collage-Gedichten gezählt werden kann. Auch hier findet keine typographische Bearbeitung statt, ebenso entspricht der Text hinsichtlich der Lautfolge und Zeilenstruktur nicht den Klang-Gedichten, die mit dieser Gattungsabsicht angefertigt wurden. 1959 trägt Hausmann diese Version des Textes von 1951 mit dem Titel *Soundreel* für eine Aufnahme seiner Lautpoesie vor, indem er fast alle Buchstaben und Zeichen französisch ausspricht.<sup>173</sup> Auch hier lässt sich vermuten, dass Hausmann aus Mangel an tatsächlich erhaltenen Klang-Gedichten auf andere Texte zurückgriff, um als einer der frühen Lautpoeten in den neuen Publikationen zu dem Thema präsent zu sein.

Ein weiteres Verfahren, um Schrift als Bildelemente der Collage zu verwenden, zeigen die schon erwähnten „Plakate“ der *Ersten Internationalen Dada-Messe* und die Collagen, in denen einzelne Buchstaben ebenfalls mit einem Teil des Untergrunds ausgeschnitten und als Bildelemente verwendet werden. Während im ersten Fall, wie schon erläutert, wieder Worte entstehen, bekommen die Einzelbuchstaben und die Form ihres Ausschnitts eine stärker visuelle Wirkung. Arps *i-Bild* verbindet den Buchstaben mit rechteckigen und quadratischen Papierausschnitten, von denen einer mit dem Untergrund der Druckletter identisch ist. Als Buchstabe deutlich lesbar, bekommt dieses „i“ nicht nur durch die Isolierung aus dem Sprachzusammenhang schon als Klang eine abstrakte Wirkung, sondern bildet über die rechtwinkelige Schriftart auch visuell mit den übrigen Formen eine abstrakte Einheit. Die doppelte Bedeutung von Schrift wird hier durch die Collagetechnik betont. In ähnlicher Weise verwendet Hausmann ein Jahr später den Buchstaben „P“ für seine Collage mit dem gleichen Namen. Sie ist eine Art Hommage an die gelungene Zusammenarbeit mit Schwitters, mit dem Hausmann in jenem Jahr die Tournee nach Prag unternahm. Diese Tournee muss für Hausmann nach dem Ende der Dadabewegung eine wichtige Bestätigung seiner eigenen neuen Kunstbewegung gewesen sein, die er nun „Présentismus“ nannte. Noch viel später schreibt er, dass diese Reise die schönste gewesen sei, die er je mit Schwitters unternommen habe.<sup>174</sup>

Wie eine Art Überschrift erscheint das Wort „DADA“ oben in der Collage mit dem Titel *P*, die vor allem aus gedruckten und handschriftlichen Textfragmenten besteht, die im Zusammenhang stehen mit dieser Bewegung. Unter dem Wort „DADA“ zeigt die wahrscheinlich aus *OFFEAH* ausgeschnittene Hand auf einen Anna-Blume-Aufkleber, das Markenzeichen von Kurt Schwitters. Er trug diesen Text bei dem gemeinsamen Auftritt mit Hausmann

---

<sup>173</sup> Vgl. Hausmann, *Poèmes phonétiques*, 1997, Aufnahme 4.

<sup>174</sup> Vgl. Hausmann, *Am Anfang*, 1972, S. 65.

in Prag vor und wurde auf dem Ankündigungsplakat vorgestellt als „Verfasser der Anna Blume“. Schräg darunter folgt das vermutlich aus *NVMWN* ausgeschnittene große „P“, das wie die Hand über den Briefumschlag geklebt ist, der sich in der Bildmitte befindet. Dieser Umschlag, der am 9. Oktober 1921, also nach der Prag-Reise, aus Hannover – so der Poststempel – an Hausmann geschickt wurde, stammt mit Sicherheit von Schwitters.<sup>175</sup> Auch hier überklebt Hausmann Vergangenes mit Aktuellem: Dada wird durch die Zusammenarbeit mit Schwitters und die Pragreise, für die das große P stehen kann, abgelöst und überwunden.

Im Unterschied zu Arps abstrakter Verwendung des Druckbuchstabens hat Hausmann die Tendenz, in seinen Collagen Bezüge herzustellen – ein Verfahren, das Schwitters vermutlich 1929 in *R* ebenso anwendete. Eva Züchner vermutet, dass Schwitters, der hier sicherlich einen Ausschnitt aus *NVMWN* verwendet, „R“ als vermerztes Dadagramm des Freundes Raoul gestaltet.<sup>176</sup>

### 3.3 Resümee

Wesentlich für die Collage-Gedichte ist, wie gezeigt, die Anwendung der Collagetechnik als künstlerisches Verfahren: Mit Hilfe des echten oder imitierten Zufalls werden Fragmente aus realen Texten und Buchstaben auf der Bildfläche in einen neuen heterogenen Zusammenhang gebracht. Diese Wirkung wird auch durch das unterschiedliche Material der Teile verstärkt, das Papier, die Farbe und die Form der Schrift. Die Schriftfragmente werden vorrangig zu Bildelementen, die, indem sie trotzdem lesbar bleiben, auch weitere Bezüge herstellen können. Im Unterschied zu Höchs und Schwitters Collagen erscheinen die von Hausmann jedoch stärker wie eine Darstellung seiner persönlichen Erfahrungen denn als eigenständige Werke. Die Schriftfragmente werden eher wie Kommentare zum Bild eingearbeitet oder wie Souvenirs verwendet, statt mit diesem eine neue Einheit zu bilden, wie etwa in der Collage *Dada-Mann* von Georges Grosz und John Heartfield.<sup>177</sup> Das entspricht auch Hausmanns Vorgehen, aus den unzusammenhängenden Buchstaben der „Plakatgedichte“, die er später sogar als „lettristisch“ ausgibt, im zweiten Schritt wieder Worte zu kleben. Diese stehen zudem auch noch in direktem Zusammenhang mit der Bewegung, wie z. B. der Name und die Adresse des Malik-Verlags, des wichtigsten Herausgebers der dadaistischen Literatur und Kunst. Im Unterschied dazu stellt Hannah Höch in ihrem „Plakat“ die verschiedenen Drucklettern zu Wörtern zusammen, die nicht die Dadabewegung beschreiben, wie z. B. „Ali

---

<sup>175</sup> Die Handschrift und der Ort des Absenders und nicht zuletzt der collagierte Umschlag deuten darauf hin, dass Schwitters der Absender des Briefes ist.

<sup>176</sup> Kurt Schwitters und Raoul Hausmann schreiben, 2001, S. 67.

Baba“, oder verwendet die übrigen Ausschnitte von Schrift vergleichbar mit den anderen abstrakten Papierausschnitten als reine Bildelemente. Ebenso nutzt Schwitters die Schriftelemente in seinen Collagen oft abstrakt. Dies würdigt Hausmann später, indem er schreibt:

Schwitters war ein Genie, Fremdes so zu kombinieren, daß es als ‚anders‘, als NEU erschien. Er war ein großer ‚Umformer‘. Dies war sein besonderer Charakter und dies war ihm besonders zu eigen und für ihn originell.<sup>178</sup>

Diese Originalität lässt sich für Hausmann dagegen hinsichtlich seiner Kreativität beim Typographie-Gedicht feststellen. Diese Form der visuellen Lautpoesie zeigt deutlich Hausmanns Begeisterung für die Gestaltung von Schrift und Fläche, und er setzt die typographischen Gestaltungsmöglichkeiten als künstlerische Technik vielfältig ein, so dass tatsächlich neue und eigenständige Werkformen entstehen, wie das Selbstporträt *l'Inconnu Raoul Hausmann*. Für seine zur Literatur gehörende visuelle Lautpoesie zeigt sich ein ähnliches Ungleichgewicht: Während Hausmann die Klang-Gedichte gerade durch die Aufführungspraxis weiterentwickelt und nach der Dadazeit Neues ausprobiert, sind seine Neuerungen für die Wortspiel-Gedichte weniger innovativ. Sie gehen in der Regel nur in wenigen Punkten über die traditionellen Sprachspiele hinaus, wie im folgenden Kapitel ausgeführt wird.

---

<sup>177</sup> Abb. in: Bergius, Lachen, 1993, S. 14.

<sup>178</sup> Hausmann, Am Anfang, 1972, S. 70.