

5. Das *PIN*-Projekt: „Retour vers le futur“¹

5.1 *PIN* – eine Emigrantenzeitschrift für Literatur und Kunst

Unter dem Titel *Retour vers le futur* publizierte Isabelle Ewig 2001 erstmalig – und zwar in französischer Übersetzung – die ganze Korrespondenz zwischen Raoul Hausmann und Kurt Schwitters aus den Jahren 1946 und 1947. Sie wählte diesen Titel, da sie die wesentliche Bedeutung des Briefwechsels darin sieht:

La correspondance entre Schwitters et Hausmann fait resurgir le passé, commente le présent et pense le futur. [...] Comme pour dire que l'avant-garde était à venir – ou comment remonter le temps pour mieux se projeter dans le futur.²

Aus dem brieflichen Kontakt, den Hausmann am 15. Juni 1946 von Frankreich aus wieder mit Kurt Schwitters in England aufnahm, entwickelte sich ein Projekt für eine Kunstzeitschrift, die dann schließlich *PIN* heißen sollte. Beide Künstler wollten damit, an ihre eigene Avantgardezeit vor dem Krieg anknüpfend, den jungen Künstlern zeigen, worin eine wirklich moderne Literatur und Kunst bestehe. Gleichzeitig suchten sie mit dieser Zeitschrift auch nach einer Publikationsmöglichkeit für ihre eigenen Werke. Sie tauschten brieflich vor allem Gedichte und einige Photos ihrer Werke aus und entwickelten ihre Ideen zum Inhalt und Aufbau der Zeitschrift. Problematisch war nicht nur ihre schwierige materielle Lage, die sogar manche Sendungen verhinderte,³ sondern auch Schwitters' gesundheitliche Situation und die fehlenden Kontakte zur Literatur- und Kunstszene. Nach gut einem Jahr, mit dem Brief Hausmanns vom 8. Juli 1947, brach der Briefwechsel ab, und am Anfang des folgenden Jahres starb Schwitters. So blieb die Zeitschrift *PIN* schließlich nur in Form einiger Entwürfe und des Briefwechsels selbst erhalten.

Obwohl schon lange bekannt ist, welche Bedeutung dieses *PIN*-Projekt als historische Quelle und hinsichtlich der Werkentwicklung vor allem bei Hausmann hat, wurde es bisher nie vollständig in den Originalsprachen Englisch, Deutsch und Französisch publiziert. Zu Lebzeiten Hausmanns wurde 1962 die vermutlich dritte Arbeitsfassung von 16 Seiten zusammen mit einigen Briefen von Kurt Schwitters in Englisch und einigen französischen

¹ Ewig, *Retour*, 2001.

² Ewig, *Retour*, 2001, S. 29.

³ So schreibt Hausmann in seinem Brief vom 4. April 1947 an Schwitters: „I am sorry that it is so difficult to correspond, without that, I would send you my latest photographs and photomontages and some drawings. But you see, I am very poor and some days I have nothing to fill up my stomach. By the way, I have not the money to send you all the things I wish to do“ (Brief im KSA Hannover).

Texten veröffentlicht.⁴ Schon Franz Jung weist im gleichen Jahr in seiner Rezension darauf hin, dass die Zeitschrift *PIN* damit „in ihrer ersten und zugleich letzten Nummer als eine kunsthistorische Erinnerung“ gedruckt worden sei.⁵ Hausmann, der alle Briefe von Schwitters und seine eigenen als Durchschläge besaß, wollte ursprünglich darüber hinausgehen und ein Buch über Schwitters herausgeben, „unter Verwendung unserer Briefe“.⁶ Jedoch wurde auch aus diesem Vorhaben nichts, und er verkaufte die Briefe von Schwitters nach 1969 schließlich an das Kurt-Schwitters-Archiv der Stadtbibliothek Hannover. Dort werden sie seit 1985 von Hausmanns Originalbriefen komplettiert.⁷

Erst mit der Edition von Isabelle Ewig liegt der gesamte Briefwechsel vor, da sie ihn nicht allein als Quelle für die Zeitschrift bewertet, sondern ihn als das Projekt selbst ansieht.⁸ Dies ist eine Position, die sich auch durch die Beobachtung stützen lässt, dass in die Briefe gleichermaßen Gedichte und Theorien integriert sind und den Briefen die Entwürfe nicht nur beigelegt wurden. Erst durch die Auswertung aller Briefe und Dokumente können der Austausch zwischen Hausmann und Schwitters, die Entwicklung des Projekts und ihre unterschiedlichen Standpunkte deutlich werden.

Für die Analyse der visuellen Lautpoesie genügt Ewigs Edition nicht. Hierzu muss auf die Originalbriefe zurückgegriffen werden, um auch die Wahl und den Umgang mit den jeweiligen Sprachen zu berücksichtigen: Während die Briefe weitgehend in Englisch geschrieben sind, wurden die Gedichte in unterschiedlichen Sprachen verfasst. Schon Raoul Hausmann nennt seine Übertragungen der deutschen Gedichte von Kurt Schwitters ins Englische oder Französische „Rewording“⁹, um damit auszudrücken, dass die Übersetzung von Gedichten nicht unproblematisch ist. Viele Wortspiele können in einer anderen Sprache lediglich durch vergleichbare Wortspiele ausgedrückt werden, weil es keine direkte Übersetzung dafür gibt.

Dieses Projekt spiegelt auch deutlich das Sprachproblem wider, mit dem die meisten emigrierten Schriftsteller konfrontiert waren, und den jeweils unterschiedlichen Umgang damit.

⁴ Vgl. Hausmann/Schwitters, *PIN*, 1962. Schwitters bot schließlich dem Kunstsammler Hjalmar Gabrielson in Schweden das Manuskript von 16 Seiten mit einem von Hausmann illustrierten Deckblatt an. Die gleiche Einteilung findet sich in jener ersten Publikation. Vgl. den Brief von Schwitters an Hausmann vom 29. 3. 1947 im KSA Hannover.

⁵ Franz Jung: *Pin oder Dada, der Letzte*. In: *Konkret* (1962), H. 6, S. 20.

⁶ Raoul Hausmann in einem Brief an Ernst Nündel vom 13. 11. 1969 im ARH Rochechouart.

⁷ Die zweite Publikation von *PIN* ist ein Faksimile der Ausgabe von 1962 und um die deutsche Übersetzung und einen Kommentar erweitert. Die Herausgeber nutzen jedoch nicht den Briefwechsel selbst als weitere Quelle. Vgl. Hausmann/Schwitters, *PIN*, 1986.

⁸ Ewig begründet dies so: „une correspondance peut aussi être création en soi“ (Ewig, *Retour*, 2001, S. 21).

⁹ In seinem Brief vom 7. 8. 1946 sendet Hausmann seine erste „rewording“ genannte Übertragung eines Gedichts ins Französische an Kurt Schwitters (Brief im KSA Hannover).

Schwitters scheint das sprachliche Exil als entmutigender empfunden zu haben als Hausmann. Bereits 1944 schreibt Schwitters in einem Brief an Edith Tschichold:

Zuerst danke ich sehr für meine Gedichte. Sie kamen mir eines Tages wie ein Gruss aus anderer Welt und anderer Zeit. Ich sehe, ich lebe jetzt in England, und müsste alles in Englisch übersetzen, dass es wieder mein würde. Aber wie. Englische Witze sind nicht deutsche Witze. Englische Wortspiele sind nicht deutsche Wortspiele. Die Übersetzung hätte sehr frei zu sein. Und das Publikum hätte sehr verständnisvoll zu sein.

Ich lebe in einer anderen Welt und habe eben mich auch zu ändern.¹⁰

Aus diesem Grunde beantwortet Schwitters zwar die Briefe Hausmanns auf Englisch, schickt jedoch fast nur deutsche Gedichte bzw. führt sein Klang-Gedicht *The furor of sneezing* mit dem Hinweis ein: „I write for you in german pronounciation a poem“.¹¹ Hausmann beginnt dagegen den Briefwechsel mit Schwitters auf Englisch, indem er nun ausgerechnet den nach England emigrierten Freund fragt: „I suppose you speak and read english, as an old Merz that you are, gleshreadseapend, no?“ und den gleichen Brief spielerisch mit einem Satz aus spanischen, deutschen und englischen Wörtern abschließt.¹² Hausmann ist stolz auf seine Sprachkenntnisse, die er vor allem durch seine Fluchten in die unterschiedlichen europäischen Länder erworben hat. So schreibt er Schwitters: „Well, I am very proud that your Wantee finds my english very good. You see, I speak four languages and I cannot publish in french because they always say ‚it isn’t french, no real french‘.“¹³ Da Hausmann schon, bevor er Deutschland verließ, Sprache grundsätzlich als einen individuellen Ausdruck ansah, schien sich für ihn die Frage nach sprachlichen Konventionen auch für fremde Sprachen nicht immer zu stellen. Er bittet zwar Schwitters und dessen englische Lebensgefährtin „Wantee“ einmal darum, sein auf Englisch verfasstes Vorwort sorgfältig zu korrigieren, es bleibt jedoch bei der einmaligen Anfrage. Offensichtlich kann Hausmann die schwierige Situation positiv bewerten. Zudem profitiert er von der guten Bildung seiner Frauen. Schon auf Ibiza hatte Vera Broïdo für ihn die spanischen Quellen ausgewertet, da sein Spanisch ungenügend war.¹⁴ Seit den 20er Jahren schrieben sie und seine Ehefrau Hedwig, die ebenso wie Vera über eine gute Schulbildung und gute Sprachkenntnisse verfügte,¹⁵ seine Texte und

¹⁰ Schwitters, *Wir spielen*, 1986, S. 177 f.

¹¹ Brief von Schwitters an Hausmann vom 18.6.1946 im KSA Hannover.

¹² Brief von Hausmann an Schwitters vom 15. 6. 1946 im KSA Hannover.

¹³ Brief von Hausmann an Schwitters vom 8. 7. 1946 im KSA Hannover.

¹⁴ Vgl. *Der deutsche Spiesser*, 1994, S. 109. In *Hyle* kritisiert Gal dann, dass Ara, d. i. das Alter Ego von Vera, Abitur hat und ein Jahr an der Sorbonne studierte, und er kommentiert es konservativ: „Um Gottes Willen, was wollen Sie denn mit dem Abitur? Wie ein Blaustrumpf sehen Sie gar nicht aus“ (Hausmann, *Hyle I*, S. 155).

¹⁵ Sarane Alexandrian berichtet in seiner Biographie über Hedwig Hausmann, die er zusammen mit Hausmann in Peyrat-le-Château kennengelernt hatte: „Et sa femme, qui parlait fort bien le français, me cita ce pamphlet“ (Alexandrian, *L’Aventure*, 1990, S. 111). In Limoges gab Hedwig

Briefe auf der Schreibmaschine. In Limoges hatte er dann mit seiner Lebensgefährtin Marthe Prévot sozusagen wieder eine zweite, französische Sekretärin im Haus.¹⁶ Hausmann begann dann auch recht bald damit, die Gedichte von Schwitters ins Englische und Französische zu übertragen, und schrieb im Unterschied zu Schwitters seine literarischen und theoretischen Texte für *PIN* ausschließlich in diesen Sprachen. Schwitters, dessen Sprachspiele und -witze ebenso wie seine Klang-Gedichte dagegen eng mit dem Deutschen verbunden sind, beurteilt ihre Situation gegenteilig:

I think, you are like me in a state, that you can no more speak proper German, but do not really proper speak any language. I for example speak 3 languages, the third is Norwegian. I sometimes take words from the one language to the other.¹⁷

Dieser Einwand motiviert Hausmann jedoch nur dazu, das erste Vorwort für die zunächst unter dem Titel *Pinhole-Mail* geplante Zeitschrift ausgerechnet mit ihren Sprachkenntnissen zu beginnen:

As we have been obliged to spend our life in some different parties of Europe, we are able to speak and to write in various languages as: german, english, french, norwegian and spanish. So we will call our poems: quadril, if they are written by Hausmann (germfrenchenglspain) and: triquadra, if written by Schwitters (germennorwegian).¹⁸

In seinem Enthusiasmus wartet er dann nicht erst Schwitters' Antwort ab, sondern setzt die Planungen in einem folgenden Brief fort, den er mit dem Satz beschließt: „We are not like gods, we are not like ordinary men, but we are the highest level of german poetry. That's enough.“¹⁹ Mit dieser typischen Reaktion versuchte sich Hausmann offensichtlich wieder einmal dagegen zu wehren, dass er in den – von ihm gleichzeitig kritisierten und gemiedenen – Literatur- und Kunstkreisen weder anerkannt noch berühmt war. Zu diesem Zeitpunkt hatte er seit mindestens 13 Jahren keinen direkten Kontakt mehr zur deutschen Literaturszene. Mit Hilfe von Schwitters wollte er sich eigentlich gegen die neue französische Literaturbewegung, den Lettrismus, durchsetzen, wie er im Briefwechsel immer wieder betont. Schwitters kritisiert in seinem Antwortbrief dann das Vorwort entschieden:

Hausmann Englisch- und Deutschunterricht, wie sie Sibyll Moholy-Nagy schrieb (Zusatz im Brief von Hausmann an Lázló Moholy-Nagy vom 11. 10. 1946 im ARH Rochechouart).

¹⁶ So erklärt Hausmann dem Dichter Henri Chopin, mit dem er normalerweise auf Französisch korrespondiert: „I suppose you read english, because you wrote me, you have an english wife. And as french literators reproach me my barbarism in french language, I write you in english, because my secretary, who always styles my letters, is absent at the moment“ (Brief von Hausmann an Henri Chopin vom 23. 4. 1964 im ARH Rochechouart).

¹⁷ Brief von Schwitters an Hausmann vom 24./25. 7. 1946 im KSA Hannover.

¹⁸ In der Anlage zu dem Briefwechsel von Hausmann und Schwitters im KSA Hannover.

¹⁹ Brief von Hausmann an Schwitters vom 9. 8. 1946 im KSA Hannover.

I think your preface is to far of the aim. It is not interesting, which languages we speak. [...] And how I would not boast with all the different languages, we speak, because there are many cows who speak better languages as you and me. The Language is only a medium to understand and not to understand, a medium to feel.²⁰

Schon im Umgang mit dem Problem Sprache zeigt sich wieder, wie unterschiedlich beide arbeiten. Das scheint durchaus anregend für sie zu sein, denn nach einiger Zeit ist auch Schwitters so begeistert von dem Projekt, dass er Hausmann schreibt: „I cannot understand, that we didnot work allready tenth of years together.“²¹ Vermutlich sind Hausmanns sprunghafte Arbeitsweise, seine Ideen und wechselnden Schwerpunkte so anregend für Schwitters, wie Schwitters pragmatische und fundierte Kritik für Hausmann.²² Beiden gemeinsam ist dann u. a. das Interesse an der visuellen Lautpoesie und an dem, was Schwitters „platten Blödsinn“ nennt, wozu im weitesten Sinne auch die Sprachspiele gehören. Hausmann beschreibt ihren Kontakt in Berlin um 1920 später so: „Daß wir auf diesen Spaziergängen nur von Kunst sprachen, war selbstverständlich, denn es gab nichts Anderes für uns. Wir überboten uns in Einfällen, in der Straße rezitierend. Was gingen uns die Menschen an?“²³

Für eine tatsächlich intensive und langfristige Zusammenarbeit scheint ihnen allerdings immer wieder ihre große Konkurrenz im Wege zu stehen. Hannah Höch schildert, dass schon der gemeinsame Auftritt in Prag 1921 beide eindrücklich als „Kampfhähne“ zeigte.

Dieser Abend erhielt einen besonderen Elan durch eine etwas bösartige Konkurrenzstimmung [sic!] die zwischen den beiden Akteuren ausgebrochen war und die dahin führte, dass sich die beiden in der Lautstärke immer mehr zu überbieten trachteten. Ich sah mit grösster Sorge, wie die Halsadern bei den Simultangedichten vor allem zu reissen drohten. Dem Publikum gefiel das ausserordentlich, es spürte die Echtheit der Wut der Kampfhähne und feuerte an.²⁴

Für die gemeinsamen Vorträge scheint die Konkurrenzstimmung zwischen Hausmann und Schwitters noch einen positiven Effekt gehabt zu haben. Für ihre gemeinsame Arbeit nach dieser Reise wird sie dagegen zunehmend zu einem großen Hindernis.

5.2 Der Diebstahl einer Buchstabenfolge: *fmsbw* und seine Bedeutung

In der Folge dieser einerseits für Hausmann so wichtigen Reise nach Prag entstand nun andererseits ausgerechnet ein Problem, das ihn sein Leben lang verfolgte: sein nie erlangter

²⁰ Brief von Schwitters an Hausmann vom 15. 8. 1946 im KSA Hannover.

²¹ Brief von Schwitters an Hausmann vom 9. 9. 1946 im KSA Hannover.

²² Rückblickend zitiert Hausmann Schwitters, der 1931 seinen Besuch in Berlin folgendermaßen begründete: „Ich komme nicht zu Dir, weil ich Dich liebe, sondern weil ich neue Ideen brauche“ (Hausmann, Am Anfang, 1972, S. 70).

²³ Ebenda, S. 64.

²⁴ Höch. Lebenscollage, Band II, 1. Abtlg., 1995, S. 50.

Ruhm dafür, die zufällige Buchstabenfolge des „Plakatgedichts“ *fmsbw* ‚erfunden‘ zu haben. In seinem Erinnerungsbuch beschreibt Hausmann, wie Schwitters es in den Urlaubstagen nach dem gemeinsamen Auftritt ständig wiederholt: „*fms* und *fms* und immer wieder *fmsbw*; es wurde ein bißchen viel.“²⁵ In der folgenden Zeit trug Schwitters diese Buchstabenfolge zunächst in der *Sturm*-Galerie als *Portrait Raoul Hausmann* vor und publizierte dann 1923 und 1931 jeweils einen kleinen Teil seiner späteren *Ursonate*, die dann in ihrer endgültigen Form 1932 erschien.²⁶ Ebenfalls 1932 konnte Schwitters für den Süddeutschen Rundfunk die erste Aufnahme seines Vortrags der *Ursonate* realisieren, die für ihn ein Erfolg wurde. Als Hausmann nach dem Krieg, also fast 13 Jahre später, wieder mit Schwitters in Verbindung trat, begann er die Kontaktaufnahme ausgerechnet mit diesem Konflikt:

Nevermind, that you have ‚adopted‘ my *fmsbw-tézé*, and that nobody gives me credit as author, since you have ‚developped‘ it in *Ursonate*, I will bury our differences about this – if you will play fairly and help me to publish it [d. i. sein Buch *Courrier Dada*, B. L.] in England.²⁷

Mit Schwitters’ Hilfe möchte er seine Geschichte der deutschen Dada-Bewegung veröffentlichen– die später unter dem Titel *Courrier Dada* erschien – und damit alles so darstellen, wie es seiner Meinung nach historisch zutreffend sei. Dazu gehört vor allem seine eigene Bedeutung für die Berliner Dada-Bewegung und für die Erfindung der Photomontage und Lautpoesie.²⁸ Dies ist für Hausmann besonders wichtig, da ihn nach seiner Definition das Erfinden und die Originalität seiner Arbeiten als Künstler ausmachen. In den Jahren der Flucht konnte er sich offensichtlich gerade mit dem Vortrag seiner Klang-Gedichte und mit dem Tanzen als Dadaist beweisen und so seine Künstleridentität bewahren. Im zweiten Teil seines Romans *Hyle* beschreibt Hausmann, wie sein Alter Ego Gal nach dessen Ankunft auf Ibiza als Dadaist und Tänzer erkannt und mit einem Tanzauftritt in das Programm eines Cafés einbezogen wird. Die Zweifel einer der Anwesenden daran, dass Gal der echte Dadaist sei, kann dieser dann allein mit dem Einsetzen des Monokels ausräumen.²⁹ Im Briefwechsel mit Schwitters beschreibt Hausmann Ähnliches für die weiteren Fluchtstationen. In Paris fällt er mit seinem Tanz dem Kunsthändler Nierendorf auf, der ihm rät, nach Amerika zu gehen, da er dort damit Erfolg haben könnte.³⁰

²⁵ Hausmann, *Am Anfang*, 1972, S. 67.

²⁶ Vgl. *Merz*, No. 6, Oktober 1923, S. 56, und *Merz* No. 21, 1931, S. 112. Die *Ursonate* füllt dann ganz *Merz* No. 24, 1932. Vgl. Schwitters, *Ursonate*, 1932.

²⁷ Brief von Hausmann an Schwitters vom 15. 6. 1946 im KSA Hannover.

²⁸ So schreibt er in seinem Brief vom 24. 6. 1946 an Schwitters: „It is necessary to finish with all the lies from Tzara, he was the only inventor of dada, of Ernst (Max) he was inventor of photomontage and so on“ (Brief im KSA Hannover).

²⁹ Vgl. Hausmann, *Hyle*, 1969, S. 17.

³⁰ Vgl. Brief von Hausmann an Schwitters vom 2. 9. 1946 im KSA Hannover.

In dem Moment, in dem Hausmann jedoch nicht mehr als Erfinder im weitesten Sinne wahrgenommen wird, scheint er sich als Künstler grundsätzlich in Frage gestellt zu fühlen. Im Zusammenhang mit der Debatte, die sich um die Autorschaft der Buchstabenfolge *fmsbw* dreht und sich durch den ganzen Briefwechsel zieht, schildert Hausmann für ihn nieder-schmetternden Erfahrungen:

Concerning *fmsbw*, see, I am not a wicked man, but for example Jolas would not admit, that I was an original artist, he said the first time he saw my 3 little pine trees „that’s an imitation of Schwitters“ and 1936 at Basel, where Arp and Domela insisted, that I should recite some of my abstract poems, people said „no, that’s Schwitters“ – you understand, I wish only to preserve my original from 1918 for me. That is all. And I wish to remain ME, independent from anybody or everybody.³¹

Der Wunsch, „der modernste Mann im Lande“ zu sein, taucht schließlich auch im Briefwechsel immer wieder auf, so wenn Hausmann schreibt: „We represent the utmost tops of european art – and that counts.“³²

Dieser Vorstellung, nämlich dass Kunst eine Frage des Erfindens sei, entspricht jedoch nicht das künstlerische Verfahren von Schwitters. Schwitters benutzt Buchstaben wie Wörter, um daraus seine Klang-Gedichte zu entwickeln. Dabei ist der Prozess der Bearbeitung für ihn entscheidender als das Auffinden des klanglichen ‚Materials‘. Gerade die *Ursonate* bearbeitete er über einen Zeitraum von zehn Jahren. Schwitters fragt Hausmann 1946 schließlich, ob er die *Ursonate* gelesen habe. „You will admit, it is very consequent“.³³ Darauf reagiert Hausmann jedoch nicht.

Das Problem ist im Grunde nicht lösbar und wird offensichtlich von beiden Betroffenen nicht als so grundlegend erkannt. So fordert auf der einen Seite Hausmann immer wieder von Schwitters, er solle der *Ursonate* – ob als Buch, Vortrag oder Schallplatte – voranzustellen, dass es sich um die Variation eines Themas von Raoul Hausmann handelt. Auf der anderen Seite versichert Schwitters, alles in seiner Macht Stehende zu tun, um diesen Wunsch zu erfüllen. Gleichzeitig versucht er, Hausmann klar zu machen, dass für ihn kein Unterschied bestehe zwischen diesem ‚Thema‘ und den ebenso verwendeten Wörtern „Dresden“ und „Rakete“. „What I did is only the composition. Your *fms* inspired me to write the whole write. I did variations of that as well as variations of Dresden.“³⁴ Die umstrittene Buchstabenfolge taucht zudem an keiner Stelle der *Ursonate* als reines Zitat auf, sondern die einzelnen Buchstaben werden durch Vokale ergänzt, z. T. gegen ähnliche Konsonanten ausgetauscht

³¹ Brief von Hausmann an Schwitters vom 31. 7. 1946 im KSA Hannover.

³² Brief von Hausmann an Schwitters vom 19. 8. 1946 im KSA Hannover.

³³ Brief von Schwitters an Hausmann vom 9. 9. 1946 im KSA Hannover.

³⁴ Brief von Schwitters an Hausmann vom 24./25. 7. 1946 im KSA Hannover.

und in neue Verbindungen gebracht – im Unterschied zu „Rakete“. Dennoch hat Hausmann in seinem Exemplar der *Ursonate*, das er 1937 in Zürich kaufte, sorgfältig alle Stellen unterstrichen, die er mit seinem Werk *fmsbw* in Verbindung bringen konnte. So ist es ihm später möglich, in seinem Erinnerungsbuch genaue Angaben zu machen: Schwitters habe sein Gedicht schließlich „stark ausgebaut in 50facher Wiederholung“ und zum Schluss noch „das Scherzo *lanke trrgll* und andere Teile dazu erfunden“. ³⁵ Vermutlich in der Folge des erneuten Kontakts mit Schwitters radiert Hausmann eine Notiz aus, die er in sein Exemplar eingetragen hatte: „Entstanden ~~naeh~~ u[nter?] / Ausbeutung des Lautgedichtes / ,fmsbwetezeu pgff quiE‘ / von R. Hausmann, 1918“. ³⁶ Erstaunlich ist, dass er selber hier im Zitat der Buchstabenfolge von *fmsbw* einigen der von Schwitters vorgenommenen Änderungen folgt, d. h. Vokale einfügt, Konsonanten ändert und das Ende von *OFFEAH* übernimmt. Möglicherweise hatte er zu dieser Zeit seine „Plakatgedichte“ nicht und orientierte sich allein an der *Ursonate*. Zur Zeit der Aufnahmen von seinen Klang-Gedichten 1959 war er aber im Besitz seiner Plakatgedichte und rezitierte *fmsbw* dennoch in der genannten Modifikation und sogar eindeutig mit den Vokalen, die Schwitters eingefügt hat. ³⁷

Das tatsächliche Problem besteht in diesem Fall nun nicht darin, dass Kurt Schwitters eine der zufällig in der Druckerei zusammengefügte Buchstabenfolgen benutzt, sondern dass er Hausmanns künstlerisches Verfahren übernommen hat – und zudem mit viel mehr Erfolg. Durch die Zusammenarbeit mit Hausmann wurde Schwitters 1921 dazu inspiriert, Einzelbuchstaben in unterschiedlicher Form für seine visuelle Lautpoesie und deren Vortrag zu nutzen. Bis dahin hatte Schwitters zwar schon mit Einzelwörtern und deren Buchstaben gearbeitet, so in dem Gedicht *Zigarren*, ³⁸ das er auch in Prag aufführte, jedoch nicht mit unzusammenhängenden Buchstaben. So entstehen in der Folge dieser Vortragsreise, die dadurch eben auch für Schwitters eine Wende darstellt, Gedichte der visuellen Lautpoesie, die allein aus der Komposition von Buchstaben bestehen. 1922 schickt Schwitters zwei handschriftliche Entwürfe an Tristan Tzara. Bei dem einen mit dem Titel *Gedicht* handelt es sich um eine Modifikation von Hausmanns *fmsbw* und *OFFEAH* als erste Stufe zur *Ursonate*. ³⁹ Die Buchstabenfolgen sind bereits deutlich bearbeitet: Es sind Kleinbuchstaben in Schreibschrift, die in Zeilen geordnet sind, einzeln oder verbunden sind und durch Vokale ergänzt werden. Durch die unterschiedliche Länge der Zeilen, die auch aus einem Buchstaben be-

³⁵ Hausmann, *Am Anfang*, 1972, S. 67.

³⁶ Dieses Exemplar der *Ursonate* befindet sich heute im ARH Rochechouart.

³⁷ Vgl. Hausmann, *Poèmes phonétiques*, 1997, Aufnahme 2.

³⁸ Vgl. Schwitters, *Eile*, 1992, S. 36.

³⁹ Abb. in: *Dada* (Ausstellungskatalog), 2005, S. 899. Abb. 16 im Anhang.

stehen können, und die Wiederholungen entstehen bereits ein Rhythmus und Anklänge an musikalische Strukturen, wie die Verwendung eines Motivs. Der zweite Entwurf hat den Titel *Buchstabendichtung* und besteht aus einzelnen, in Zeilen angeordneten Großbuchstaben.⁴⁰ Es kann einerseits als Vorstufe zu Typographie-Gedichten angesehen werden, wie sie Schwitters dann ebenfalls 1922 mit den unterschiedlichen Fassungen des *Gesetzten Bildgedichtes* herstellt. Andererseits publiziert er es zwei Jahre später zusammen mit dem „Versuch einer Anleitung zur Aussprache“ in dem *Merzheft* Nummer 7.⁴¹ Indem bei diesem Gedicht große Druckbuchstaben und ausschließlich Konsonanten benutzt werden, sind sie deutlich voneinander getrennt und nicht im Zusammenhang lesbar. Die hinzugefügte Anleitung ist eine Vorstufe zu den später für die *Ursonate* ausgearbeiteten *zeichen zu meiner ursonate*.⁴² Entsprechend dieser ersten kurzen Anleitung sollen eigentlich die Konsonanten ohne Vokale tonlos sein. Weil damit dieses Gedicht kaum rezitierbar wäre, gibt Schwitters schließlich doch mit seinem „Versuch einer Anleitung“ Vokale an: „wö wö, pébede, zefümm, rüf rüf“ usw. Ähnlich verfährt er mit dem Gedicht *Alphabet von hinten*. Es entsteht ebenfalls 1922 und zeigt das Bild des in drei Kolonnen geordneten Alphabets.⁴³ Im Unterschied dazu besteht der Schluss der *Ursonate* aus einer für den Vortrag bearbeiteten Form jenes Alphabet-Gedichtes: Das Alphabet wird in der *Ursonate* tatsächlich in seiner umgekehrten Reihenfolge lesbar, indem die Einzelbuchstaben wieder mit den für die deutsche Aussprache üblichen Vokalen versehen oder ganz in der gesprochenen Form geschrieben werden, wie „üpsiilon“ und „iks“. Im Gegensatz dazu ist das *Alphabet von hinten* eine metasprachliche Reflexion auf der bildlichen Ebene zu den Buchstaben als Zeichen und deren Nutzung. Ironisch wird der erlernte Umgang mit dem Alphabet in Frage gestellt, hier verdeutlicht über das Spiel mit der an Konventionen gebundenen Reihenfolge und Leserichtung. In der *Ursonate* steht dagegen die klangliche Bedeutung der Buchstaben im Mittelpunkt, zu der Schwitters in den Jahren zwischen seinen ersten Gedichten aus Einzelbuchstaben 1922 und der Fertigstellung 1932 u. a. auch mit seiner *Systemschrift* gearbeitet hat.⁴⁴ Nach dem von Hausmann übernommen Verfahren, einzelne Buchstaben als klangliche oder visuelle Elemente zu benutzen, entscheidet sich Schwitters offensichtlich bald für die intensive Entwicklung der Klang-Gedichte. Er gibt die kurzzeitig begonnene Entwicklung von Typographie-Gedichten auf und verwendet dann lediglich in seinen Collagen (Einzel-) Buchstaben als Bildelemente.

⁴⁰ Abb. ebenda, S 881. Abb. 17 im Anhang.

⁴¹ Kurt Schwitters: *Merz* 7, Band 2, Nr. 7, Januar 1924, S. 70 f.

⁴² Vgl. Schwitters, *Ursonate*, 1932, S. 154 f.

⁴³ Schwitters, *Eile*, 1992, S. 37.

⁴⁴ Zur *Systemschrift* vgl. Fußnote 92 der Einleitung.

Der besondere Wert der *Ursonate* besteht schließlich in der musikalischen Ausarbeitung, mit der sich Schwitters sowohl an Hausmanns Verfahren als auch an der Dichtung *Ango laina* von Rudolf Blümner aus dem Jahr 1921 orientiert. Meyer-Kalkus weist darauf hin, dass Schwitters mit der *Ursonate* ebenso wie Blümner eine „sich selbst tragende Komposition“ entwickelt habe, „welche die Formen des klassischen Sonatensatzes variiert“. ⁴⁵ Sie sei jedoch weniger abstrakt als Blümners Werk, da u. a. Verballhornungen und das Spiel mit dem Alphabet enthalten seien. Meyer-Kalkus beschreibt ihre Struktur so:

Schwitters eliminierte diese Assoziationen und Wortanklänge nicht, sondern spielt bewußt mit ihnen. Er befreit die Lautdichtung vom Ernst ihres radikalästhetischen Anspruchs, den sie bei Blümner hatte, und nähert sie – trotz ihrer musikalischen Durchorganisation – wieder der gesprochenen Sprache und den vielfältigen Formen parasprachlichen Nonsens an, die auch im täglichen Sprechen zu finden sind. ⁴⁶

Schwitters geht also über Blümners „konsequente Dichtung“ hinaus, die einer neuen Vortragsform am Theater dienen sollte. Die *Ursonate* erweitert diesen Ansatz um das dadaistische Verfahren, die Künste zu verbinden – hier Literatur und Musik – und Kunst und Leben in einen direkten Zusammenhang zu bringen. So entsteht durch die Verwendung von Namen wie „Dresden“ oder Bezeichnungen wie „Rakete“ eine unmittelbare Verbindung zur Alltagssprache. Durch das künstlerische Verfahren der Wiederholung und Auflösung der Wörter in ihre Einzelbuchstaben werden sie dann verfremdet und gehören so zugleich zur Literatur. Mit der Anlehnung an musikalische Prinzipien und der stärkeren Nutzung von Einzelbuchstaben als Klangelemente wird die *Ursonate* deutlich lesbarer als *Ango laina* und bekommt eine erkennbar durchkomponierte Struktur.

In einigen Punkten sind dagegen Blümners und Hausmanns Vorstellungen von Vorträgen vergleichbar. Beide suchen mit einer abstrakten Sprache die Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten für den Vortrag. Ähnlich wie die Lautverbindungen in Blümners abstrakter Dichtung erinnern die Lautverbindungen in Hausmanns Seelenautomobilen an unbekannte exotische Sprachen. Selbst für den Vortrag der „Plakatgedichte“ ist davon auszugehen, dass Hausmann sie zunächst den Seelenautomobilen ähnlich vortrug. Da sie deutlich mehr Konsonanten als Vokale enthalten, hat Hausmann sie vermutlich in Prag, wo er sie zusammen mit den Seelenautomobilen als neue Lyrik vortrug, durch Vokale ergänzt. Auch in den späten Aufnahmen der 50er und 60er Jahre ist das noch der Fall. Hausmann und Blümner hatten hinsichtlich ihres Vortragsstils und ihrer abstrakten Dichtung so viele Berührungspunkte, dass nicht nur Blümner zu Recht befürchtete, für einen Dadaisten gehalten zu werden, sondern

⁴⁵ Meyer-Kalkus, *Sprechkünste*, 2001, S. 279.

⁴⁶ Ebenda, S. 280.

auch Hausmann den Vortrag selber nicht als seine Erfindung reklamieren konnte. Neu waren allein seine künstlerischen Verfahren, sich ganz von der Komposition zu lösen, die Blümner umgekehrt ausdrücklich anstrebte, und den einzelnen Buchstaben als Klangmaterial zu nutzen. Damit ging er tatsächlich über Blümmers Idee hinaus und öffnete den Vortrag für eine von Partituren und schließlich Institutionen, d. h. Aufführungsorten, getrennte freie Ausdrucksmöglichkeit. Er distanziert sich daher von dem, was Schwitters aus diesem Verfahren entwickelt:

Ich warf ihm lebhaft vor, daß er aus meiner Neuerung, die vier Teile umfaßte [d. s. die vier „Plakatgedichte“, B. L.], eine ‚Klassische‘ Sonate gemacht habe, was mir eine Blasphemie erschien, völlig entgegengesetzt dem Wesen der phonetischen Bedeutung der Buchstaben, die ich gewählt hatte.⁴⁷

Tatsächlich geht es Hausmann bei seinen Klang-Gedichten nicht darum, eine musikalische Struktur zu entwickeln, obwohl er durchaus auch gesangsähnliche Sequenzen in seinen Vortrag integriert oder für den „visage-dance“ benutzt. Die musikalischen Aspekte stellen für ihn lediglich eine Erweiterung der freien stimmlichen und schließlich körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten dar. Die „phonetische Bedeutung der Buchstaben“ möchte er nicht so festlegen, wie es Schwitters für die *Ursonate*⁴⁸ ausarbeitet, sondern frei wählen. Eine weitere Erklärung im Roman *Hyle* zeigt, dass es sich um die individuelle Aussprache handelt:

Du weißt ja, dass ich schon 1918 meine Lautgedichte machte, in denen ich versuchte, jedesmal auf einen andern Charakter von Stimmhaltung und Ausdruck zu kommen, bald sanft, bald rau, kreischend, krächzend, und dass mir Schwitters mein fmsbwätsäu nachmachte – was, gestohlen hat – er hat natürlich alles missverstanden und hat ’ne klassische, richtige Sonate mit Sätzen draus gemacht im Lauf der Jahre.⁴⁹

Hausmann liegt diese Strukturierung ebenso wie Schwitters’ Idee einer *Systemschrift* fern. Er vermeidet konsequent jede eindeutige Zuschreibung von Klängen, sei es für die Buchstaben selber oder durch die Notation für den stimmlichen Ausdruck. Im Unterschied zu Schwitters, der Hausmann fragt, ob er seine *Ursonate* gelesen habe, fragt nun umgekehrt Hausmann ihn: „I don’t know if you have ever seen, when I am creating my phonetics. The last year I sang and danced them and I am a splendid singer and a great dancer.“⁵⁰ Seine Klang-Gedichte entstehen nicht nur in der Aktion, sondern sind auch nur vollständig über dieses Medium zu erfahren. Vor allem ihr Vortrag ist frei und offen für die klangliche Impro-

⁴⁷ Hausmann, Am Anfang, 1972, S. 68.

⁴⁸ Schwitters führt seine *Ursonate* nicht nur mit der *erklärung zu meiner ursonate* ein, sondern legt anschließend in *zeichen zu meiner ursonate* fest, wie die Buchstaben zu lesen seien. Da die Seitennummerierung der Merzhefte fortlaufend ist, beginnt die *Ursonate* bereits mit der Seite 153! Vgl. Schwitters, *Ursonate*, 1932, S. 153 f.

⁴⁹ Hausmann, *Hyle I*, S. 203.

visation und damit auch ephemer. Anders in der Notation von Schwitters' *Ursonate*, in der – mit einer musikalischen Partitur vergleichbar – auch die Art des Vortrags angegeben wird, wie „gesungen“, „gekreischt“ und „äußerst langsam vorzutragen“. Ebenso finden sich Angaben zur Lautstärke und zum Takt.⁵¹

Dies zeigt, dass die Klang-Gedichte von Hausmann und Schwitters auf unterschiedliche Art und Weise entstanden sind und genutzt wurden. Für die gemeinsame Zeitschrift *PIN* sind die beiden Künstler daher mit der Frage konfrontiert, wie die Notationen der Klang-Gedichte aussehen und ob sie durch eine zusätzliche Erklärung zur Aussprache ergänzt werden sollen. Es ist dann nicht erstaunlich, dass Hausmann und Schwitters aufgrund ihrer unterschiedlichen Positionen keine gemeinsame Lösung finden.

5.3 Die unterschiedliche Notation und Präsentation der Klang-Gedichte

Bereits hinsichtlich der Menge der abdruckenden Klang-Gedichte, die sie „letter poems“ bzw. „sound poems“ nennen, vertreten Hausmann und Schwitters unterschiedliche Standpunkte. Schwitters möchte nur eine Seite davon in ihre Zeitschrift integrieren und begründet dies so: „Because we must have some interesting stuff for people who cannot read, only understand. For such people we take ‚4 Maurer‘ und so weiter. That is also quite good.“⁵² Das genannte Gedicht gehört zu Schwitters' humorvollen Nonsense-Gedichten. Er geht vermutlich nach den Erfahrungen aus seiner langjährigen Vortragstätigkeit und seinen vielen Publikationen davon aus, dass diese Gedichte von einer größeren Leserschaft akzeptiert werden können als die reinen Klang-Gedichte. So überwiegen im Werk von Schwitters auch die humorvollen Gedichte aus Wortspielen. Hausmann, der sich gegen die französischen Lettristen durchsetzen will, vertritt jedoch den entgegengesetzten Standpunkt: Er möchte den abstrakten Gedichten sogar einige Seiten widmen, „just because that is the utterst modern thing at Paris“.⁵³ Das verhindert dann aber Schwitters in seinem Antwortbrief mit dem Hinweis darauf, dass in der zweiten Nummer dafür mehr Platz sei.⁵⁴ Dem fügt sich Hausmann schließlich, wenn auch deutlich unwillig: „I shall not put too much letter-poems in *PIN*, well, I will not.“⁵⁵

⁵⁰ Brief von Hausmann an Schwitters vom 2. 9. 1946 im KSA Hannover.

⁵¹ Vgl. Schwitters, *Ursonate*, 1932, S. 153 f.

⁵² Brief von Schwitters an Hausmann vom 9. 9. 1946 im KSA Hannover.

⁵³ Brief von Hausmann an Schwitters vom 14. 9. 1946 im KSA Hannover.

⁵⁴ Brief von Schwitters an Hausmann vom 20. 9. 1946 im KSA Hannover.

⁵⁵ Brief von Hausmann an Schwitters vom 30. 9. 1946 im KSA Hannover.

Problematischer ist dann die Zusammenarbeit hinsichtlich der Klang-Gedichte selber und deren Präsentation. Auf humorvolle Weise bemüht sich Schwitters zunächst darum, ihre Verschiedenheit als produktive Möglichkeit zu sehen. Möglicherweise konnte er auf diese Art in der Zeit ihrer direkten Zusammenarbeit vor 1933 manche Konflikte lösen. Er schlägt Hausmann vor:

Now I have an Idea. We both are meschugge. But on different expressions. When we work together on a subjekt, so that the one works through the expression and the writing of the other, the result gets so meschugge, that it is lovely.⁵⁶

Dieses Vorhaben scheint dann jedoch nicht zu gelingen, denn bereits Ende Oktober 1946 möchte Schwitters das gemeinsame Projekt kurzfristig beenden und begründet das erstaunlicherweise folgendermaßen: Er habe bisher immer alleine gearbeitet und brauche die Freiheit, jederzeit das Ergebnis ändern zu können. Hausmann kann ihn dann wieder dazu bewegen, als Herausgeber mitzuwirken, da es ihm alleine nicht gelingen könne, für *PIN* einen Verleger zu finden.⁵⁷ In den nun folgenden Monaten bis zum definitiven Abbruch des Projekts erwähnen sie jedoch die Klang-Gedichte nicht mehr. Sie schicken sich lediglich Gedichte mit Wortspielen und Vorschläge zum Vorwort. Eine Analyse des Briefwechsels hinsichtlich ihrer Diskussion über die Klang-Gedichte Hausmanns und ihre jeweilige Position zu der Notation zeigt, dass es ihnen nicht möglich sein konnte, tatsächlich zu einem einheitlichen Ergebnis zu kommen.

Unproblematisch ist zunächst noch Hausmanns Reaktion auf Schwitters' Klang-Gedicht *Obervogelgesang*. Schwitters hatte es ihm als einziges Klang-Gedicht zusammen mit vier anderen Gedichten und der Bemerkung geschickt: „I will write you some new poems.“⁵⁸ Wie in den Jahren vor 1933 sind beide froh darüber, sich wieder mit einem Gleichgesinnten austauschen zu können, und das motiviert Hausmann in seinem Antwortbrief, „the third letter of our ‚Schwittmail‘“, das gemeinsame Projekt zu initiieren. So ergänzt er seinen getippten Brief um den handschriftlichen Zusatz: „let us create a little booklet ‚Schwittmail‘! You see, exterior events as A bombs aren't interesting, only art is interesting!“⁵⁹ Von den erhaltenen Gedichten lobt er allein *Obervogelgesang* und legt seinem Brief dann ein eigenes Klang-Gedicht mit dem Titel *Oiseautal* bei. Über diesem Gedicht notiert er: „I join you this poem as

⁵⁶ Brief von Schwitters an Hausmann vom 27. 8. 1946 im KSA Hannover.

⁵⁷ Hausmann geht davon aus, dass schon eine Ausgabe, in der seine eigenen Texte überwögen, die Publikation unmöglich machen würde, und begründet das so: „nobody would publish a booklet or periodical, where I play the first part“ (Brief von Hausmann an Schwitters vom 22. 11. 1946 im KSA Hannover).

⁵⁸ Als Anlage zu dem Brief von Schwitters an Hausmann vom 24./25. 7. 1946 im KSA Hannover.

⁵⁹ Brief von Hausmann an Schwitters vom 31. 7. 1946 im KSA Hannover.

answer to yours Obervogelgesang.⁶⁰ Die sehr ähnlich gestalteten Gedichte sind Lautmalereien, die den Vogelgesang frei imitieren. Es geht nicht um die tatsächliche Notation eines bestimmten Vogelrufs, sondern um die Wiedergabe seiner klanglichen Wirkung. Schwitters' Gedicht kommt aufgrund seiner Struktur dem tatsächlichen Vogelgesang näher als Hausmanns *Oiseautal*. Wie bei einem natürlichen Vogelgesang folgen bei Schwitters bestimmte Melodieeinheiten in einer unregelmäßigen Abfolge aufeinander. So werden reine Vokalreihen von Klangeinheiten abgelöst, die durch Konsonanten wie P, B, D, K, G, R und T gemischt mit Vokalen einen Rhythmus erhalten. Zudem sind Wiederholungen von bestimmten Lautfolgen in leichter Variation typisch für Vogelgesänge, wie es hier durch „P'gikk“ auch gespiegelt ist. Schon mit dem Titel deutet Schwitters seine Intention an, mit dem Gedicht allgemeine und typische Klangmerkmale für Vogelgesänge wiederzugeben. Sein Gedicht ist so die Darstellung auf der klanglichen Metaebene, eben ein „Obervogelgesang“, der für alle Vögel gilt. Der Titel von Hausmanns Gedicht *Oiseautal* lässt sich mit „vogelartig“ übersetzen. Im Unterschied zu Schwitters' Gedicht sind die Zeilen länger und jede Zeile unterscheidet sich deutlich von der anderen. Außer einigen gleichen Silben gibt es keine zeilenübergreifenden Wiederholungen und keine charakteristische Melodienfolge. Hier vereinen sich die unterschiedlichen klanglichen Möglichkeiten von Vogelgesängen, wie sie von der menschlichen Stimme imitiert werden können. Es geht also nicht um die Darstellung von etwas, sondern um die Erweiterung der menschlichen Stimme um neue Klänge. Wie schon die Debatte um die *Ursonate* gezeigt hat, sucht Schwitters für seine Klang-Gedichte eine Struktur und ein Thema, während Hausmann jede Festlegung ablehnt und an vielfältigen, freien Ausdrucksmöglichkeiten arbeitet. Beide Gedichte haben jedoch eine ähnliche Wirkung: Sie lassen sich lesend als freie Lautmalerei zu einem gemeinsamen Thema erfahren. Da Schwitters kaum Französisch sprach, fügte Hausmann sogar einen kleinen Hinweis zur Aussprache hinzu. Er verstand sein Gedicht als französisches Klang-Gedicht und folglich muss der Buchstabe U wie das deutsche Ü gelesen werden, während die Vokale OU wie das deutsche U ausgesprochen werden. Außer den Lauten OI und OUI, die ebenfalls im Französischen anders gelesen werden als im Deutschen, sind keine weiteren Buchstaben vorhanden, die sich in den beiden Sprachen von der Aussprache deutlich unterscheiden, wie es beispielsweise G, J oder Z wären, die in Schwitters' deutschem Klang-Gedicht durchaus enthalten sind. Diese

⁶⁰ Anlage zu dem Brief von Hausmann an Schwitters vom 31. 7. 1946 im KSA Hannover. Abb. 61 im Anhang.

beiden Gedichte stellen die Zusammenarbeit von Hausmann und Schwitters noch nicht in Frage. Hausmann vereint sie sogar in der späteren Druckvorlage auf einer Seite.⁶¹

Ganz anders verläuft dann die folgende Debatte um Hausmanns Gedicht *Cauchemar*, das er Schwitters zunächst als Entwurf mit dem englischen Titel *Nightmare*⁶² schickt. Es ist ein Text, der aus Lauteinheiten in neun langen Zeilen besteht, die an einigen Stellen durch Ziffern ergänzt werden. In Verbindung mit dem Titel lassen sich die Laute wie die unartikulierten Reaktionen eines Schlafenden auf einen Alptraum deuten und nur die Ziffern sind für sich allein verständlich, ergeben jedoch ohne einen Zusammenhang keinen Sinn. Zum Teil lassen sich die Buchstaben tatsächlich in den gegebenen Einheiten lesen, wie „batt“ oder wie die Vokalgruppen. Zum Teil sind sie nur als Folge von Einzelbuchstaben stotternd lesbar, unabhängig davon, ob man ihnen einen Vokal zur Aussprache zufügt oder nicht, so bei den Folgen „bbgg“, „ggggggg“ und „kkkk“. So wirkt der ganze Text wie ein Ringen um die Sprache, das ergänzt wird durch andere unartikulierte Gefühlsausdrücke, wie sie oft mit Ausrufen wie „ooooo“ oder „iiii“ verbunden sind.

Bereits in seinem Roman *Hyle* schildert Hausmann, wie sein Alter Ego Gal die physischen und psychischen Auswirkungen eines Alptraums verarbeitet. Dadurch, dass im Schlaf der kontrollierende Verstand kaum eingreifen kann, scheint es dem Körper möglich zu sein, Eindrücke und Ereignisse zu verbinden, die örtlich und zeitlich getrennt sind. Durch eine Art körperlich-telepathische Verbindung spürt Gal, dass seine Großmutter in der geschilderten Nacht stirbt. Diese Todeserfahrung löst den Alptraum von der Selbsttötung seiner Eltern aus, der sieben Jahre vor dem Ereignis in der gleichen Februarnacht stattgefunden hat. Erst drei Tage nach dem Alptraum trifft dann die ‚normalsprachliche‘ Information ein, die seine gefühlsmäßige Ahnung bestätigt. Die Beschreibung dieses Alptraums zeigt deutlich, welche große Bedeutung Hausmann dem Körper und all seinen Funktionen zuweist, bis hin zu einer dem Geist übergeordneten Sensibilität und Erkenntnisfähigkeit:

Unruhig bewegt sich im Dunkel des Nachtbettes Gals Körper, seiner selbst entrückt. Strahlungen, Ballungen zielen von vielen Seiten auf ihn, ein rhythmischer Ablauf tritt ins Kataklysmata: abrupt überdunkeln sich Interferenzzüge aus Genen und dem Gesetz des Antritts. Weltantritts. Herz, Schilddrüse, Plexus und Medulla kämpfen einen Kampf, in dem Einschnitte sich verknoten, Stöße verebben.

Im schwarzroten Unterbewussten treibt Gal der Traum an andere Ufer des Seins steigen Zeichen

⁶¹ In der Anlage zu dem Briefwechsel von Hausmann und Schwitters im KSA Hannover befindet sich ein Textkonvolut von 8 Seiten auf Englisch, das auf grünem Papier getippt wurde. Möglicherweise handelt es sich um die Druckvorlage, von der Hausmann in seinem Brief an Schwitters vom 24. 3. 1947 schreibt. Dazu gehört u. a. eine Seite mit den Gedichten *Super-Bird-Song*, d. i. *Obervogelgesang*, und *Oiseautal*, eine Seite mit *Nightmare* und eine Seite mit dem *Key for reading sound poems* und *Phonetic Declaration* (Abb. 62 und 66 im Anhang).

⁶² Im Brief von Hausmann an Schwitters vom 23. 8. 1946 im KSA Hannover. Abb. 65 im Anhang.

auf, die unter der Schlafdecke sein Sprachzentrum, seine Grosshirnrinde berühren, seine Cholesterinmasse, die dreieckigen Pyramidenzellen werfen sich Kombinationszeichen zu, mythische Düsterbilder vom Ablauf des Körperlebens, verknüpft dem Gestirnsystem, geflochten aus seiner Abstammung. Zitterndes, flimmerndes Geflacker, hyletisches Netz. Blut und Lympfe strömen stossend, der Magen übersäuert sich, Eingeweide quampfen verdrossene Chemie, unsichtbar kreist Schicksal rund um ihn. Verletzbarkeit. [...]

Das Gen seiner Vaterfamilie nahte sich Gal im Schlaf, es begann in ihm zu fluoreszieren, wie Luminophoren eines fauligen Baumstumpfs im Nachtwald, es war die dritte Morgenstunde des vierten Februar neunzehnhundertundsiebenundzwanzig. Die Todeszeichen seiner Eltern erschienen gleich kaltbrennenden Schattenlichtern, die meldeten die Stunde: Webstuhl des Lebens steh still. Sieben Jahre sind verflossen. Zuende brennt grade Jetzt, grade in dieser Entsprechendstunde, die Aura einer alten Frau in der Ferne, die Nähe, Taste, Korbrispe deines Daseins ist: Deines Vaters Mutter.

Du, Gal, schläfst, Dein Wissen, dumpf, weiss nicht, in Brauns'scher Unordnungswirre geistert in Deinem Geknoche, Gefleische, Geäder, Gedärme, Gesäfte, was Dich einbindet in die Generationen, Tanzwirbel der Chromosome. Grosser Absturz, heftiges Sterben ist in Dir, in Abwehr und Unbewusstheitqual steigen auf die Embryonalzellen. Säuren und Basen, Metalle und Erden gleiten in Abfall und Aufbau, in Deiner Leibfinsterkapsel durcheinander. Ueberfluten, überwellen sich.

Deiner Herkunft Mythe gipfelt und fällt: zur Pause. Dumpfem Donnerunlaut des Nicht. Nicht mehr. Todgesicht. Todgedicht.

Das: NOCH in Dir schiebt langsam dies Gewanke ins Reich der Bilder. Traumbilder.

Gliederhörsprache, Jenseitsiegel. Er, Gal, Feldherr seiner Zellverbände, Hylehügel, wehrt sich. [...]
(Drei Tage später erhält Gal durch die Post Nachricht: am 4. Februar starb in Graz in Steiermark im Alter von 81 Jahren die Grossmutter. Erinnern: um die gleiche Stunde vor sieben Jahren starben, vergiftet durch Gas, seine Eltern.)⁶³

Hausmanns Ziel ist es schließlich - und das verdeutlicht schon dieser Ausschnitt des Romans -, mit seinen literarischen Arbeiten keine Spannung zu erzeugen. Für ihn steht die Vermittlung des sinnlichen Erlebens und der körperlichen Erfahrung im Vordergrund. Daher versucht er mithilfe einer experimentellen Sprache alle Aspekte davon zu erfassen. Dieses Vorgehen basiert deutlich auf Hausmanns biozentristischen Überzeugungen, vor allem auf seiner Adaptation von Ernst Machs Vorstellung der exzentrischen Empfindung.⁶⁴ Um diese neuen Erfahrungen ausdrücken zu können, sucht Hausmann nach einer passenden Sprache, wie er immer wieder betont, so auch in einem Brief an Schwitters: „I have to speak a new language, expressing other containings.“⁶⁵ Als reinste Form dieser neuen Sprache können schließlich die Klang-Gedichte angesehen werden, da sie ohne Worte Erfahrungen vermitteln sollen, wie das Gedicht *Nightmare*.

⁶³ Hausmann, Hyle I, S. 95 f.

⁶⁴ Siehe dazu die Ausführungen im zweiten Kapitel dieser Arbeit.

⁶⁵ Brief von Hausmann an Schwitters vom 9. 8. 1946 im KSA Hannover.

In seinem Antwortbrief⁶⁶ versucht Schwitters seine Vorstellungen zur Form und zur Aussprache, die er für die *Ursonate* entwickelt hat, auf Hausmanns Gedicht *Nightmare* anzuwenden. Diese Ausführungen haben dann jedoch kaum Auswirkungen auf Hausmanns spätere Überarbeitung seines Gedichts. Das liegt daran, dass Schwitters' Ideen kaum den Überzeugungen Hausmanns entsprechen, der sich jedoch um der Zusammenarbeit willen zunächst anzupassen scheint. Schwitters findet zwar die Idee von *Nightmare* gut – das Gedicht sei so gut wie sein eigenes Gedicht *Obervogelgesang* –, aber es müsse lesbar gemacht werden. „You have to cancel all, what is not to be read. For example: ‚88‘ because you have to say in which language. [...] And you should work more with the rhythm.“⁶⁷ Schwitters entwickelt dann einen Entwurf, in dem die Lautfolgen nach seinen Vorstellungen lesbarer gemacht werden. Dazu löst er die Zeilen in Kolonnen aus einzelnen Lautelementen auf und eliminiert alle Zahlen. Zum Teil streicht oder verkürzt er Lautfolgen, verbindet sie miteinander oder baut eine Lautfolge auf, indem er sie ergänzt. So erweitert Schwitters die Anfangssequenz „chchtt“ folgendermaßen: „ch / chcht / chchtt“. Ähnlich stellt er eine klangliche Brücke zwischen zwei Einheiten her, indem er in die mittlere einen Buchstaben der letzten einfügt. Aus Hausmanns Folge: „batt batt bbgg“ wird dann „batt bgatt bgg“. Wie in der *Ursonate* bildet der Wechsel von kurzen und langen Zeilen eine rhythmische Struktur. Eingeschobene Hinweise in Klammern geben darüber hinaus an, wie an manchen Stellen die Vokale ausgesprochen werden sollen. So unterscheidet Schwitters entsprechend seiner schon für die *Ursonate* entwickelten Erklärung, die er nun *Key for reading sound poems*⁶⁸ nennt, zwischen lang gesprochenen Vokalen – „1 very long u“ – und gleichen Vokalen in Folge, die getrennt gesprochen werden sollen – „2 long o“.⁶⁹ Er fügt zudem Satzzeichen ein, wie Punkte und Ausrufezeichen, und teilt den ganzen Text in zwei Teile. Er weist am Schluss Hausmann darauf hin, dass dies noch nicht die endgültige Fassung von *Nightmare* sei, und fordert ihn auf: „Work it more thought as composition of sounds.“⁷⁰

⁶⁶ Die Ablageordnung innerhalb der Schwitters-Briefe ist nicht immer chronologisch. In einigen Briefen sind die Folgeseiten der Briefe vertauscht. Die Analyse orientiert sich daher an der inhaltlichen Abfolge, während die Quellenangaben auf das Datum der Briefe verweisen, unter dem die jeweilige Seite abgelegt ist.

⁶⁷ Brief von Schwitters an Hausmann vom 20. 9. 1946 im KSA Hannover.

⁶⁸ Schwitters fügt seinem Brief an Hausmann diesen *Key for reading sound poems* bei, der leicht verkürzt die englische Übersetzung der *Zeichen zu meiner Ursonate* ist (Anlage zum Brief von Schwitters an Hausmann vom 20. 9. 1946 im KSA Hannover).

⁶⁹ Brief von Schwitters an Hausmann vom 20. 9. 1946 im KSA Hannover.

⁷⁰ Brief von Schwitters an Hausmann vom 20. 9. 1946 im KSA Hannover.

Hausmann übernimmt dann für seine typographisch überarbeitete längere Ausführung mit dem Titel *Nightmare*⁷¹ lediglich das Prinzip, eine Lautfolge dadurch aufzubauen, dass sie durch mehrere kürzere der gleichen Art eingeleitet wird. Die Zahlen streicht Hausmann nicht etwa, sondern schreibt sie nun aus und wiederholt sie in unterschiedlichen Sprachen. Aus der Stelle „u8u8u8 u987567“ wird so: „uachtuachtuacht uneunachtsiebenfünfsiebsieben / uhuituhuituhuit unineeightsevenfivesixseven“. An einer anderen Stelle übersetzt er die Ziffern in spanische Zahlen. Damit realisiert er gleichzeitig eines seiner geplanten „quadrils“ in vier Sprachen. Durch die typographische Differenzierung der Zeilen und die unregelmäßigen Wiederholungen gleicher oder ähnlicher Lautfolgen wird der Text rhythmisch gestaltet. Er ist jedoch in keiner Weise so festgelegt oder konsequent strukturiert, wie die von Schwitters als Modell vorgeschlagene *Ursonate*.

Diese Zusammenarbeit zu *Nightmare* betrachtet Schwitters offensichtlich auch als Möglichkeit, den Umgang mit Klang-Gedichten für die ganze Zeitschrift festzulegen. Sein Ziel ist schließlich, dass alle Klang-Gedichte nach dem gleichen Muster lesbar sein sollen und damit die Aussprache von Vokalen und Konsonanten – vergleichbar mit den musikalischen Notenzeichen⁷² – eindeutig festgelegt ist. Er schlägt daher vor:

And it is much simpler, we both speak it as I wrote in my Ursonate Seite 154-5. You should work it through for PIN. Make it so, that it can give to everybody a system for speaking the following numbers also. It was thought through very thoroughly for my kind of speaking. If you speak different, do the prescriptions different. Perhaps you translate it in french and english. I think this key for reading would make the booklet valuable. [...] Now, read it with my kind of writing and alter it, as you like, that it gets good for your conception. We have a big advantage, when we make soundpoems with a key readable for everyone. Otherwise it is almost like a bluff from Dadatype. It is readable. And for everyone. Please don't be angry for correcting your work, it gets better. Now, dear Raoul, I beg you to give me your view about it. We have time to make a real thing, the real thing of phan.⁷³

Hinsichtlich einer festgelegten Aussprache zeigen sich nun deutlich die unterschiedlichen Standpunkte. In seinem Antwortbrief besteht Hausmann eindringlich darauf: „one thing is true: I am and I was the fist lettrist.“⁷⁴ Aus diesem Grunde entspricht Schwitters' Idee von der Festlegung und Rhythmisierung der Vokale und Konsonanten in keiner Weise Hausmanns Vorgehen. So erklärt er entschieden:

My very idea at Berlin in 1918 was to destroy the ‚Wohlklang‘ and the metric rhythm and so I took no vowels and no consonantes, but characters! I recited my ‚Seelenautomobil‘ as I named them, for

⁷¹ Der Text gehört zu der Druckvorlage in der Anlage zum Briefwechsel im KSA Hannover, siehe Fußnote 61. Abb. 66 im Anhang.

⁷² In den *zeichen zu meiner ursonate* stellt er die direkte Verbindung her zwischen der Notenschrift und seiner aus Buchstaben bestehenden Komposition (vgl. Schwitters, *Ursonate*, 1932, S. 154 f).

⁷³ Brief von Schwitters an Hausmann vom 20. 9. 1946 im KSA Hannover.

⁷⁴ Brief von Hausmann an Schwitters vom 2. 9. 1946 im KSA Hannover.

the first time at Café Austria, Potsdamerstrasse, Berlin, in May 1918 and I had a phonetic or pronunciation principle too, that I may give you in copying exactly one of those poems that appeared in ‚Dada 1‘ in June 1919 at Berlin. You see I distinguished the pronunciation by different degrees of printed characters.⁷⁵

Er legt dem Brief eine Kopie von *kp'eri um* bei und möchte, sobald sie eine Möglichkeit haben, *PIN* drucken zu lassen, für seine „phonetics“ einen genauen Entwurf in Drucklettern anfertigen. Er sei gegen Tschichold und die Bauhaustypographie und postuliert: „Typography ought to be optophonetic.“⁷⁶ Entsprechend möchte er dann für *Nightmare* eine optophonetische Form entwickeln. Damit unterscheidet er sich eindeutig von Schwitters, dessen Notationen immer in einem gleichbleibenden Schrifttypus geschrieben sind. Zudem verwendet Schwitters auffallend wenig Großbuchstaben und erklärt in seinem *Key for reading sound poems*, dass Großbuchstaben sich klanglich nicht von den Kleinbuchstaben unterscheiden, sondern nur einen Abstand markieren.⁷⁷ Hinsichtlich der Typographie steht Schwitters zudem dem Bauhaus nahe, ebenso wie der Typograph Jan Tschichold, der die *Ursonate* gestaltete. Tatsächlich lassen sich die Notationen von Schwitters – auch aufgrund dieser klaren Gestaltung – leichter lesen, während Hausmanns Typographie-Gedichte nicht nur schwierig zu lesen sind, sondern auch – so ebenfalls das von ihm benannte Beispiel *kp'eri um* – keine eindeutigen Hinweise zum Klang geben. Wie schon gezeigt, sind sie offensichtlich auch nicht als Texte zum Lesen entstanden, sondern als Bilder, die vor allem auf der visuellen Ebene Sprache darstellen. Die von Hausmann als „a poor thing“⁷⁸ kritisierte Bauhaustypographie folgt dagegen dem grundlegenden Leitprinzip der Typographie, d. h., die Lesbarkeit ist das vordringliche typographische Ziel. Im Unterschied dazu gibt Hausmann vor allem mit seinen typographisch ‚reichen‘, d. h. den mit möglichst vielen typographischen Mitteln ausgestatteten Werken dieses Prinzip auf. In der Collage *Dada-Reklame* hatte Hausmann *kp'erioum* mit einem Porträtphoto verbunden, das ihn mit weit aufgerissenem Mund zeigt.⁷⁹ Damit bekommt die Schrift des Typographie-Gedichts eine symbolische Bedeutung: So wie das Photo nicht den Schrei selber abbildet, stehen die Buchstaben nicht mehr für die Klänge selber. Sie können zusammen mit dem Photo gesehen werden als das Bild von vielfältigen Stimmlauten oder als die Darstellung von Raoul Hausmann als Lautpoeten. In diesem Sinn repräsentieren die Zeichen visuell die Wirkung von Klängen.

⁷⁵ Brief von Hausmann an Schwitters vom 2. 9. 1946 im KSA Hannover.

⁷⁶ Brief von Hausmann an Schwitters vom 2. 9. 1946 im KSA Hannover.

⁷⁷ Anhang zum Brief von Schwitters an Hausmann vom 20. 8. 1946 im KSA Hannover.

⁷⁸ Brief von Hausmann an Schwitters vom 2. 9. 1946 im KSA Hannover.

⁷⁹ Abb. in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 127.

Im gleichen Antwortbrief an Schwitters beschreibt Hausmann dann auch, wie er ausgehend von Tanz und Gesang seine Klang-Gedichte kreiert. Anstatt eine schriftliche Komposition zu entwickeln, wie Schwitters, lasse er sich – vermutlich seit 1924 – von außereuropäischer Musik inspirieren. So erklärt er: „I have studied chinese and arab music and 1934 at Paris araucarian songs. I am the only European who is able to give to his voice an entirely new sound.“⁸⁰ Für diesen neuen Klang wäre eine Festlegung der Aussprache kontraproduktiv, vor allem wenn sie dann auch noch – wie nach Schwitters’ Ausspracheschlüssel – der deutschen Sprache entsprechen soll.⁸¹ Hinsichtlich der körperbezogenen stimmlichen Ausdrucksform sei eine exakte Beschreibung, wie sie Schwitters für die Sprechstimme entwickelt hat, zudem kaum vorstellbar. Bereits zuvor erklärte Hausmann sein Vorgehen folgendermaßen:

I created 1918 the phonetic poem (fmsbw) as inner result of another sense of the language as you will find in the Classics or Romantics. I discovered simply my inner voice-rhythm, and that was much. In between, I partaged human vocal expressions in two sections: first the glottal-abdomal and second the laryngo-bronchitic.⁸²

Aus diesem Grunde schlägt Hausmann Schwitters vor: „So I shall go through your explications and then afterwards give an explication of my own. That will make the whole process of phonetic poetry very rich.“⁸³ In einem folgenden Brief insistiert Schwitters noch einmal darauf, dass mit diesem „Schlüssel“ jeder ihre Klang-Gedichte lesen können soll. Sie würden damit noch nicht völlig festgelegt. „The translation gives only one key of reading it.“⁸⁴ Schwitters möchte offensichtlich das Projekt vorantreiben, um bald einem möglichen Verleger einen einheitlichen Entwurf zeigen zu können. Während er diesen Entwurf einer Druckfassung vorbereitet, sieht sich Hausmann genötigt, nun tatsächlich Schwitters’ Wunsch nachzugeben. So schreibt er: „I am revising your key for pronounciation and I myself am obliged to give some explications in this matter.“⁸⁵ Möglicherweise als Reaktion auf das nun entstandene Modell zu *PIN* erfolgt Schwitters’ Absage, da anhand der beiden Texte zur Aussprache von Klang-Gedichten deutlich wird, dass sie keine einheitliche Vorstellung vertreten.

⁸⁰ Brief von Hausmann an Schwitters vom 2. 9. 1946 im KSA Hannover.

⁸¹ Schwitters wählt für seinen *Key for reading sound poems* bewusst die deutsche Aussprache, da sie einfacher und eindeutiger sei als die englische (Anlage zum Brief von Schwitters an Hausmann vom 20. 9. 1946 im KSA Hannover).

⁸² Brief von Hausmann an Schwitters vom 9. 8. 1946 im KSA Hannover.

⁸³ Brief von Hausmann an Schwitters vom 2. 9. 1946 im KSA Hannover.

⁸⁴ Brief von Schwitters an Hausmann vom 20. 9. 1946 im KSA Hannover.

⁸⁵ Brief von Hausmann an Schwitters vom 16. 10. 1946 im KSA Hannover.

Bereits in einem früheren Brief schlug Hausmann vor, die Anleitungen zum Lesen „Brain-opener“ zu nennen.⁸⁶ Diesen Ausdruck führte Hausmann zusammen mit der inhaltlichen Gliederung der Zeitschrift nach „Menu“ ein. Die Inhaltsangabe, die er dazu als Vorlage benutzte, stammt offensichtlich aus einem Carepaket.⁸⁷ Hausmann datierte dieses „Menu No. 4“ handschriftlich auf den 5. August 1946.⁸⁸ Das ist vermutlich der Tag, an dem er das Paket erhalten hat. Schon zwei Tage später schickt er seinen Entwurf für *PIN*, das „Menu No. 1“, an Schwitters. Darin wandelt er die Angaben und Hinweise, die der leiblichen Nahrung gelten, für die geistige Kost ab. Aus den „5 complete rations“ werden „5 complete Lectures“ und entsprechend werden die Bezeichnungen der Nahrungsmittel durch die Titel der bisher ausgetauschten Texte ersetzt. Auf dem Originalzettel wird für das Mittagessen angegeben: „1 partial dinner unit 1 can meat product and 1 can pudding dessert per man“. Dies ersetzt Hausmann durch „1 partial digest-unit of the cheval blanc and quadril“. Von der Einteilung „breakfast, dinner, supper“ übernimmt er die Anfangsbuchstaben und macht daraus „brainsteeples, digestives, surreal“. Aus dem „can opener“ wird dann der „brain-opener“, ohne dass Hausmann zu diesem Zeitpunkt schon festgelegt zu haben scheint, wofür er stehen soll.

Diese Wortschöpfung entspricht dem von Hausmann zur Dadazeit vertretenen Slogan „Sperren Sie endlich ihren Kopf auf!“⁸⁹ Entsprechend hat dann seine Erklärung zur Aussprache den Appellcharakter von dadaistischen Manifesten. Schon der schließlich gewählte Titel *Phonetic Declaration* zeigt, dass sich sein Text inhaltlich und formal von dem von Schwitters unterscheidet, der sich auf der gleichen Seite befindet. Durch die kurzen Zeilen, die mit der wiederholten Ansprache „you“ beginnen, ist er dynamisch und eingängig. Bereits die erste Aussage, „You cannot make poems as people do“, bricht mit der Vorstellung, dass Gedichte nach allgemein verbindlichen Regeln entstünden. Im Unterschied zu Schwitters, der genau festlegt, wie er als Autor seine Klang-Gedichte liest, postuliert Hausmann, dass die Gedichte erst durch den Einsatz der stimmlichen Möglichkeiten und der Sinne entstehen. Mit Gedichten aus Worten könne man diesen körperlichen Fähigkeiten nicht mehr gerecht

⁸⁶ Der „pronunciation-key of you and me may be intitled ‚Brain-opener‘ as mentioned in our Menu I.“ Brief von Hausmann an Schwitters vom 2. 9. 1946 im KSA Hannover.

⁸⁷ Sybille Moholy-Nagy vermittelte diese Hilfe durch das Selfhelp Committee in Paris, wofür ihr Hedwig Hausmann im Oktober 1946 dankt. Zusatz im Brief von Hausmann an László Moholy-Nagy vom 11. 10. 1946 im ARH Rochechouart.

⁸⁸ Dieser Zettel befindet sich bei dem Briefwechsel Hausmann/ Schwitters im ARH Rochechouart. Abb. 63 im Anhang.

⁸⁹ Dieser Slogan mit dem Porträtfoto von Hausmann stand auf einem der Plakate, die bei der *Großen Internationalen Dada-Messe* ausgestellt waren (vgl. Abb. in: *Der deutsche Spiesser*, 1994, S. 128).

werden, sondern nur noch, indem man die Buchstaben des Alphabets ‚hör-sprechen‘ würde. Bei dieser Erklärung geht es also nicht um die Gedichte selber und noch viel weniger darum, deren Aussprache zu regeln, sondern Hausmann postuliert, dass der Ort, an dem Gedichte entstehen, der Körper ist. Es geht ihm um die Produktion – „you shall make spell-phones“ – und nicht um die Reproduktion nach einer Vorlage. Nach seiner Vorstellung sind die Klang-Gedichte damit ein rein persönlicher Ausdruck. Deshalb liest Hausmann die Notationen seiner Klang-Gedichte immer selber. Auch im späteren Austausch mit jüngeren Künstlern taucht nie die Frage auf, ob auch jemand anders seine Klang-Gedichte rezitieren könnte.

5.4 Resümee

Das gemeinsame Projekt für die Kunstzeitschrift *PIN*, das die beiden ehemaligen Avantgarde-Künstler als Emigranten in Angriff nahmen, endete schließlich mit der entschiedenen Absage des potentiellen Herausgebers, des englischen Surrealisten E. L. T. Mesens. Obwohl er sich nach Schwitters' Aussage für ‚richtiges Dada‘⁹⁰ interessiert, lehnt er den *PIN*-Entwurf ab, mit der Begründung, dass Dada vor 25 Jahren aktuell gewesen sei.⁹¹

Ihren Anspruch, eine zukunftsweisende moderne Literatur und Kunst einzuführen, konnten Hausmann und Schwitters aus unterschiedlichen Gründen nicht verwirklichen. Zum einen befanden sie sich in einer prekären Situation, die eine Zusammenarbeit auf Distanz erheblich erschwerte. Zum anderen jedoch zeigte sich im Verlauf des Briefwechsels immer deutlicher, dass sie sich künstlerisch seit ihrer engen Kooperation am Anfang der 20er Jahre weit auseinanderentwickelt hatten. Sie kamen daher nicht dazu, mit dem Rückgriff auf ihre avantgardistischen Entwicklungen tatsächlich etwas Neues für die Zukunft zu schaffen, da sie schon Schwierigkeiten hatten, ihre unterschiedlichen künstlerischen Verfahren zu harmonisieren. Bezeichnend ist Hausmanns Enthusiasmus, als er glaubte, Schwitters wieder zur Mitarbeit bewegen zu können, weil er endlich ein passendes Vorwort gefunden habe – unter Verwendung seiner Theorie des *Présentismus* von 1921.⁹² Damit griff er auf Ideen aus einer Zeit zurück, als sie noch gemeinsame Aktivitäten entwickeln konnten.

Es ist daher unwahrscheinlich, dass eine Realisation des *PIN*-Projekts für die Kunstentwicklung nach dem Krieg von großer Bedeutung gewesen wäre, wie es Erlhoff und Riha

⁹⁰ Brief von Schwitters an Hausmann vom 16. 2. 1947 im KSA Hannover.

⁹¹ Brief von Schwitters an Hausmann vom 29. 3. 1947 im KSA Hannover.

⁹² So schreibt er am 24. 12. 1946: „You remember, I created once ‚Presentism‘. Let's start that thing“ und sendet im folgenden Brief vom 28. 12. 1946 das neue Vorwort *Present Inter Noumenal*, das dem diese Idee zugrunde liegt. (Beide Briefe sind im KSA Hannover.)

vermuten.⁹³ Es hat seinen besonderen Wert vielmehr als historisches Dokument hinsichtlich der Situation von emigrierten Schriftstellern und Künstlern. Für die Entwicklung von Hausmanns Werk markiert dieser Briefwechsel zudem eine Wende. Obwohl der Austausch mit Schwitters nicht unproblematisch verläuft, ist es für Hausmann zu dieser Zeit dennoch wichtig, dass er sich wieder mit einem seiner Künstlerkollegen austauschen kann. Hausmann hatte nicht nur durch seine Fluchten alle Kontakte zur Kunst- und Literaturszene nahezu verloren. Schon in den 20er Jahren hatte er sich derart in sein Privatleben zurückgezogen, dass er bereits 1933 künstlerisch nahezu isoliert war. In einem Brief an Walter Heisig, mit dem er 1931 zusammen an Photomontagen für die Ausstellung in der Staatlichen Kunstbibliothek in Berlin arbeitete, erklärte er seine Haltung:

Was eine Ausstellung in einer staatlich-republikanischen Anstalt bedeutet, muss uns klar gewesen sein: wir hätten besser nicht mitgemacht, wenn wir Ueberzeugungen vertreten wollen (wie ich ja seit Jahren aus Ueberzeugung nichts mitmache).⁹⁴

Vor allem durch die Zusammenarbeit für *PIN* scheint Hausmann sich wieder stärker der visuellen Lautpoesie zuzuwenden, die dann im Spätwerk eine wichtige Rolle spielt. Offensichtlich haben ihm die Diskussionen mit Schwitters ermöglicht, seine Position zu festigen, um sich damit gegen die nachfolgende Künstlergeneration abzugrenzen.

⁹³ Erlhoff und Riha sind der Meinung, dass dieses PIN-Projekt geeignet gewesen wäre, „der experimentellen Kunst und Literatur national wie international einen neuen Grund zu legen“ (Hausmann/ Schwitters, *PIN*, 1986, S. 123).

⁹⁴ Dieser Brief vom 9. 3. 1931 ist abgedruckt in: Scharfrichter, 1998, S. 338. Hausmann lehnte es offensichtlich mehrfach ab, an Ausstellungen teilzunehmen, so an der Stuttgarter Ausstellung *Film und Foto* von 1929 (vgl. Scharfrichter, 1998, S. 337).