

6. Das Spätwerk: Etablierung der entwickelten Formen

6.1 Hausmanns Bedeutung für die visuelle Lautpoesie nach 1945

In der Zeit nach der Flucht von Ibiza im September 1936 nimmt Hausmann wieder Kontakt zu seinen ehemaligen Kollegen der Avantgarde-Zeit auf, so auch zu Lázló Moholy-Nagy, der früh nach Amerika emigrierte. Moholy-Nagy reagiert deutlich positiv auf Hausmanns Brief und spiegelt in seinem ersten Antwortschreiben, wie dessen Rückzug aus der Kunstszene seit Mitte der 20er Jahren gewirkt hatte:

sie wissen dass ich nicht nur eine objektive bewunderung für ihre gedanken und arbeiten, sondern auch eine persönliche schwäche für sie habe. ich bin ausserordentlich froh, dass sie wieder etwas zu publizieren gedenken, weil ich immer bedauert habe, dass sie durch selbstauferlegte zurückhaltung oder durch unlust uns allen die weite ihrer ideen und den reichum ihrer arbeiten vorenthalten haben. [...] sie waren in der anfangszeit um 1920 – 1923 herum bestimmt einer der geistig entwickeltsten und anregendsten nicht nur unter den dadaisten, sondern auch unter den sogenannten konstruktivisten, sie haben aber durch ihre lebensführung und durch ihre freiwillige isolierung für die meisten das ansehen eines sagen wir vornehmen gastes bekommen, über den man wenig bescheid weiss.¹

Im Verlaufe ihres Briefwechsels versucht Moholy-Nagy sogar, Hausmann für ein Semester als Photolehrer an das von ihm in Chicago gegründete *New Bauhaus* zu engagieren. Das scheitert schließlich daran, dass Hausmann keine Aufenthaltsgenehmigung für Amerika bekommt. In dieser Funktion und an dieser Institution hätte Hausmann sicher die von Moholy-Nagy benannten Qualitäten seines künstlerischen Arbeitens einsetzen und auch wieder die notwendigen Kontakte zur Kunstszene entwickeln können. Stattdessen geht Hausmann im November 1944 nach Limoges und damit in eine Stadt, so Delphine Jaunasse, in der zu dieser Zeit nahezu kein Interesse an avantgardistischer oder zeitgenössischer Kunst besteht.² Der ‚lokale‘ Geschmack habe gegenständliche Malerei bevorzugt und mit der abstrakten nichts anfangen können. Zudem seien die Künstler in der Provinz erst anerkannt worden, wenn sie in Paris bekannt geworden waren, wie der litauische Photograph Izis (d. i. Israelis Biedermanas).

Abgesehen von finanziellen oder gesundheitlichen Gründen, die Hausmann zu Beginn sicher davon abhielten, nach Paris zu gehen, spielt gewiss auch eine Rolle, dass er es schon lange ablehnte, in großen Städten zu wohnen. Später erklärt er dann Henri Chopin, dass er die Leute und vor allem bestimmte Künstler verabscheue. „C’est pour cela que je préfère rester

¹ Brief von Moholy-Nagy an Hausmann vom 28. 11. 1936 im ARH Rochechouart.

² Delphine Jaunasse erklärt Hausmanns Außenseiterposition u. a. als Folge dieser Diskrepanz: „Il conserve un état d’esprit avant-gardiste contraire aux tendances de l’endroit où il réside“ (Jaunasse, *L’isolement*, 2002, S. 53).

seul et pour cela que je ne vis pas à Paris.“³ Möglicherweise ist das 1964 eine Reaktion auf die gescheiterten Versuche, als Künstler Anerkennung zu finden, denn zunächst bemüht er sich um Kontakte zu der kleinen Künstlerszene in Limoges und auf diesem Weg auch in Paris. Er trifft sich häufig mit dem Photographen Izis und nimmt im September 1945 an einem Künstlerabend in dessen Privatwohnung teil. Dort präsentiert er erstmalig in Limoges seine Lautpoesie aus der Dadazeit, wie es später Maud Westerdahl bezeugt.⁴ Dies verhilft ihm jedoch kaum zu einer weiterreichenden Zusammenarbeit in der französischen Kunstszene. Schließlich müssen die jungen Künstler, wie Izis, dafür selber nach Paris gehen.⁵ Ebenso ist es nicht erstaunlich, dass Hausmanns Teilnahme an den kleinen Ausstellungen in Limoges, wie dem *Salon annuel des Artistes limousins*,⁶ lediglich lokale Ereignisse bleiben. Auch sein Engagement als technischer Berater und Lehrer für den Klub der Amateurphotographen, *Club Amateur des Photographes Limousins (CAPL)*, bietet ihm nicht das künstlerische Umfeld, das er eigentlich braucht. Limoges ist eben zu jener Zeit, wie es Jaunasse betont, eine Arbeiterstadt, die noch mit dem Aufbau eines kulturellen Lebens befasst ist.⁷

Hausmann scheint sich damit wieder in einem ähnlichen Dilemma zu befinden, wie schon zu Berliner Zeiten: Er bevorzugt ein zurückgezogenes – ländliches – Leben. Das allerdings ist dem Bekanntwerden als Künstler nicht förderlich. Allein durch seine Korrespondenz gelingt es ihm jedoch, die Entwicklungen in der Kunstszene zu verfolgen und an manchen Ausstellungen teilzunehmen bzw. einige seiner Texte zu publizieren. Auf den Vorteil, den dieses zurückgezogene Leben in Verbindung mit einem intensiven und weiträumigen Briefwechsel hat, weist Jaunasse hin:

D'un outil nécessaire à sa présence dans le monde artistique, la correspondance devient le moyen rêvé pour conserver une distance. Il n'est ni dans le monde ni en dehors, mais plutôt dans une situation intermédiaire grâce à laquelle il reste libre de lui appartenir ou de s'en préserver.⁸

Während Hausmann zunächst vor allem mit unterschiedlichem Erfolg den brieflichen Kontakt zu seinen Künstlerkollegen aus der Avantgardezeit sucht, wird er dann zunehmend von jüngeren Autoren und Künstlern wiederentdeckt. Wenn er auch – wie es viele seiner Kollegen, so auch Moholy-Nagy, konstatieren – zu Unrecht als Künstler vergessen ist,

³ Brief von Hausmann an Henri Chopin vom 9. 4. 1964 im ARH Rochechouart.

⁴ Vgl. Westerdahl, *Extrait*, 1973, S. 45 f.

⁵ Der junge Photograph Izis wird zunächst durch seine Porträtserie der französischen Widerstandskämpfer, *Maquisards de Grammot*, bekannt und geht bereits 1946 nach Paris.

⁶ Zum ersten Mal nimmt er an dem *Salon* teil, der vom 15. bis 30. Juni 1946 stattfindet, und ein zweites Mal, zusammen mit Hedwig Hausmann, am *Salon* vom 8. bis 30. Mai 1948.

⁷ Limoges ist zudem in dieser Zeit ökonomisch schwach, da die Industrien des 19. Jahrhunderts, z. B. die Porzellanindustrie, veraltet sind (vgl. Jaunasse, *L'isolement*, 2002, S. 35 f.).

⁸ Jaunasse, *L'isolement*, 2002, S. 163.

gewinnt er für die nachfolgenden Generationen an Bedeutung. Gerade die recht kleine internationale Szene der Autoren und Künstler, die sich mit der visuellen Lautpoesie befassen, würdigt ihn als Vorgänger und empfindet sein unkonventionelles und freies Arbeiten als wichtige Anregung. Carlfriedrich Claus, der im März 1960 den brieflichen Kontakt zu Hausmann aufnahm, vermittelt in seinem ersten Brief deutlich die Wertschätzung der Jüngeren für Hausmann:

Ich bin glücklich, jetzt mit Ihnen, der Sie vor bereits vier Dezennien [sic!] die Buchstaben, die Sprechlaute entfesselten, total befreiten, – Kontakt zu haben.

Ja, das ist das Entscheidende, das, was mich an Ihren Klangprozessen so begeistert: Sie öffneten nicht nur die semantischen Bestimmungen, die Worte, stellten nicht nur neue Lautfolgen auf, verweilten garnicht erst beim Bilden nur ‚neuer Wörter‘ (in alte Rhythmen gebettet), sondern Sie stießen sofort zu völlig autonomen, vorher noch nicht gewesenen Wirk-Strukturen vor.⁹

Die Kontakte verlaufen dann unterschiedlich, je nach dem Schwerpunkt ihrer jeweiligen Arbeit. Relativ gleich sind dagegen Hausmanns Aussagen zu seiner Situation als Künstler: Er sieht sich zu unrecht nicht genügend beachtet und bezichtigt zudem bestimmte Kollegen, ihm schaden zu wollen: An erster Stelle unterstellt er Hannah Höch, dass sie alle seine Bekannten, so Arp und Tzara, gegen ihn aufgehetzt und seine Werke ‚verloren‘ habe.¹⁰ Auch nach dem erneuten Kontakt mit Schwitters 1946/47 wiederholt Hausmann unablässig den Vorwurf, Schwitters habe durch den ‚Diebstahl‘ von *fmsbw* verhindert, dass Hausmann selber als Lautpoet berühmt werden konnte. Tristan Tzara und Hans Arp bezichtigt er so lange, gegen ihn in Kunstkreisen zu intrigieren, bis er sie 1961 bzw. 1964 persönlich trifft und daraufhin wieder zu Freunden erklärt. Aber auch mit den jüngeren Autoren und Künstlern gerät Hausmann aus unterschiedlichen Gründen immer wieder in Streit. So bricht Hausmann 1957 den Kontakt mit Franz Mon ab, da dieser ohne seine Erlaubnis eine seiner Aufnahmen kopiert und in Deutschland in Umlauf gebracht habe. Hausmann beklagt sich bei Chopin:

On m’a toujours poussé dans un coin pour mieux m’imiter.

Après Schwitters, c’était Mon, qui, avant de connaître mon disque en 1957 ne savait rien du phonème. [...] Mes disques et mes bandes magnétiques sont jouées en Allemagne un peu partout sans mon autorisation, je n’ai aucun contrôle là-dessus. [...] Krivet a joué une bande de moi à la radio, mais c’est lui, qui a touché l’honoraire, et ainsi de suite.¹¹

Abgesehen von Hausmanns permanenter Befürchtung, ein Opfer von Intrigen zu sein, ist die kleine und heterogene Szene der Lautpoeten tatsächlich höchst ambivalent. Einerseits unterstützen sich die Autoren und Künstler dieses wenig anerkannten Zweigs und bilden ein enges Netzwerk. Andererseits besteht offenkundig ein großer Bedarf daran, sich von den

⁹ Brief von Carlfriedrich Claus an Hausmann vom 28./30. 3. 1960 im ARH Rochechouart.

¹⁰ Hausmann in einem Brief an Elfriede Hausmann am 14. 1. 1947 im BG-RHA.

¹¹ Brief von Hausmann an Henri Chopin vom 15. 6. 1964 im ARH Rochechouart.

jeweils anderen zu unterscheiden. Dies geht dann oft auch in Konkurrenz und – z. T. handgreiflichen – Streit über. Bereits vor 1945 war die Situation nicht viel anders, als sie sich danach weiterentwickelt, allerdings mit dem Unterschied, dass sich nun einige der jungen Künstler radikal von den Avantgardisten der 10er und 20er Jahre abgrenzen wollen. Am entschiedensten gehen die Lettristen vor, die grundsätzlich keine Vorgänger akzeptieren und vor allem Dada als Vorbild ablehnen.¹² Gegen dieses Verhalten wehrt sich nicht nur Hausmann, sondern auch der russische Futurist Iliazd, d. i. Ilia Zdanévitch. Iliazd hatte bereits in den 10er Jahren in Russland Gedichte in Zaoum-Sprache geschrieben und lebte seit 1921 in Paris. Am 21. Juni 1947 hält er in Paris den Vortrag *Après nous le lettrisme*, der mit einem Tumult endet, bei dem der Dichter Camille Bryen durch einen Schlag mit einem Stuhl am Kopf verletzt wird.¹³ Die von Iliazd dann 1949 publizierte Anthologie *Poésie des mots inconnus*¹⁴ ist durchaus auch als Reaktion auf die Lettristen zu verstehen. Sie vereint Gedichte und Drucke der internationalen Lautpoeten und Künstler der ‚ersten Generation‘, wie Albert-Birot, Ball und Khlebnikov. Hausmann ist darin mit *fmsbw* und *Cauchmar* vertreten.

Auch zur Unterscheidung der eigenen Arbeiten von anderen geben die Künstler ihrer Bewegung oder ihrem eigenen Stil unterschiedliche Bezeichnungen. So wählen die Lettristen ihren Namen dem genutzten Verfahren entsprechend und definieren das in ihrem Manifest:

Der zentrale Gedanke des Namens – Lettrie, Lettrismus – ist der, daß es im Geist nichts gibt, was nicht Buchstabe ist oder werden könnte. Wir haben das Alphabet aufgeschlitzt, das seit Jahrhunderten in seinen verkalkten vierundzwanzig Buchstaben hockte, haben in seinen Bauch neunzehn neue Buchstaben hineingesteckt.¹⁵

Weitere Formen sind dann z. B. die von Henri Chopin und Bernard Heidsieck entwickelte *Poésie sonore*, die *Verbophonie* von Arthur Pétronio, die *Artikulationen* von Franz Mon, die *Konstellationen* von Eugen Gomringer und nicht zuletzt die *Optophonie*, die Hausmann dann in *Eidophonie* umbenennt.¹⁶ In seiner Korrespondenz tauscht sich Hausmann vorzugsweise über die jeweiligen Schwerpunkte der Briefpartner aus. So stehen im Briefwechsel mit Chopin die Aufnahmen der Lautpoesie im Vordergrund, während es Carlfriedrich Claus stärker um die körperlichen Aspekte des Vortrags geht.

¹² Noch 1967 schreibt der Lettrist Maurice Lemaître ein Flugblatt mit dem Titel *Le lettrisme devant Dada et les nécrophages de Dada*. Vgl. Jaunasse, *L'isolement*, 2002, S. 110.

¹³ Vgl. Iliazd (Ausstellungskatalog), 1978, S. 65.

¹⁴ Vgl. *Poésie*, 1949.

¹⁵ Scholz, *Sechs Sendungen*, 1995, 2. Folge, S. 2 f.

6.1.1 Der Briefwechsel mit Henri Chopin: Die Aufnahmen der Klang-Gedichte

Henri Chopin gehört zu den wenigen Briefpartnern, denen es gelingt, trotz abweichender Positionen hinsichtlich der Lautpoesie und eines großen Streits, den er mit Hausmann darüber hat, mit ihm in Kontakt zu bleiben. Von 1963 bis zu Hausmanns Tod 1971 stehen beide in einem regelmäßigen brieflichen Austausch und lernen sich in Limoges auch persönlich kennen.

Problematisch wird ihr Verhältnis aufgrund von Hausmanns zwanghaftem Beharren darauf, dass er als Avantgardist schon all das entwickelt habe, was die jungen Autoren und Künstler nun machen würden. Das betrifft nicht nur die visuelle Lautpoesie, sondern auch die Collage und Photomontage. Mit diesem Spleen Hausmanns mussten offensichtlich alle jüngeren Autoren und Künstler umgehen, und ihre Reaktionen darauf sind unterschiedlich. Der Künstler Daniel Spoerri, der Hausmann nie persönlich kennenlernte, aber lange mit ihm korrespondierte, macht sich schließlich über Hausmann lustig:

Mais la raison pour laquelle je me suis vraiment brouillé avec lui, c'était que chacune de ses lettres commençait par: ‚Déjà, en 1918, j'ai fait ...‘. Ces lettres, je ne sais pas si elles existent toujours, ni où elles sont, mais elles commençaient toujours ainsi. Alors j'ai fait une blague en lui disant: ‚En 1818, j'ai ...‘. Et là, il a compris, que je me moquais de lui.¹⁷

Chopin, der mit Hausmann zusammenarbeitet – er publiziert u. a. Texte von Hausmann in seiner Zeitschrift *OU* und nimmt weitere Lautpoesievorträge von ihm auf –, versucht dagegen in einem Brief, Hausmann von der Notwendigkeit zu überzeugen, dass sich Kunst und Literatur vor allem auch in der jüngeren Generation und mit neuen Mitteln weiterentwickelt.

Merci de tes renseignements, bien que je ne comprenne pas que tu te mettes en état de rivalité. Le poème de lettres, dit phonétique, épanoui par toi et Schwitters, s'est tué avec le lettrisme – l'audio-poésie, elle, n'a plus rien du langage – ce sont les particules physiques et les sons des parties du corps. [...] Comme d'ailleurs j'ai pu m'en rendre compte hier à l'exposition ‚lumière et mouvement‘. La petite salle des précurseurs donne des repères, celles des exposants actuels des résultats parfois inégaux mais dans l'ensemble fabuleux. [...] Toi qui es si ouvert, pour tout et en tout, admet que l'appréhension des nouvelles générations dépasse toujours celles qui sont. Dans 10, 20 ou 30 ans je serais complètement dépassé, et c'est heureux. Le poème phonétique, l'optophone sont historique, l'audio-poésie est actuelle, et demain elle sera historique. C'est dans l'ordre. Ce qui me plaira, sera le dialogue avec les jeunes qui me dépasseront.¹⁸

Vermutlich trifft Hausmann vor allem die Einschätzung, dass seine Erfindungen nun historisch überholt seien. Schließlich schrieb er Chopin noch 1963, dass er sein Optophon in

¹⁶ In einem Brief an Frank Popper vom 17. 7. 1966 erklärt Hausmann, dass er nun den Begriff „Eidophonie“ für genauer halte. Der Brief ist im ARH Rochechourt.

¹⁷ Poésure et peinture, 1993, S. 469.

¹⁸ Brief von Henri Chopin an Hausmann vom 23. 5. 1967 im ARH Rochechouart.

Frankreich zum Patent anmelden wolle. Die Erklärung, die er Timm Ulrichs zu seinem neuesten Text *Ciné-Scopophonie* in einem Brief gibt, bezieht sich sicher auf diesen Streit mit Chopin:

„Ciné-Scopophonie“ ist eine sehr scharfe Ablehnung alles dessen, was die Herren Künstler heute machen, denn sie hinken 50 Jahre hinter der Technik her.
Wenn ein gewisser Jahrmarktsschreier behauptet, er habe eine neue Kunst-Aera hervorgerufen, so war sie von kurzer Dauer, wenn sie überhaupt war, denn man wendet heute in Amerika schon Apparate an, in denen Laser-Strahlen die Elektrizität ersetzen, so ist das Magnetophon auch schon altes Gerümpel.¹⁹

Chopin gehörte zu den ersten, die in den 50er Jahren die neuen Aufnahmetechniken für ihre Lautpoesie benutzten. Er vertrat in Paris „l’art radiophonique“ und gründete zusammen mit Bernard Heidsieck 1955 die ‚poésie sonore‘, bei der „die menschliche Stimme mit Hilfe elektronischer Mittel verfremdet“ wird.²⁰ Chopin arbeitet mit Mikropartikeln der menschlichen Sprache, die er „durch bis zu zwanzigfache Überlagerung und durch den exzessiven Einsatz elektronischer Effekte“ manipuliert.²¹ Seit April 1958 gab er die Zeitschrift *La Cinquième Saison* heraus, mit der er vor allem die aktuellen Entwicklungen zur Lautpoesie bekannt machen wollte. Hausmann bestellt 1963 eine Ausgabe der Zeitschrift und schreibt Chopin, dass er gerne darin publizieren möchte. In der Folge wird ihr Kontakt immer enger und Hausmann äußert sich begeistert: „J’ai l’impression que nous pourrions faire du bon travail ensemble dans l’avenir.“²² Das betrifft zum einen den Austausch von Informationen. So weist ihn Hausmann auf die Arbeiten deutscher Lautpoeten wie Ferdinand Kriwet und Franz Mon hin, allerdings mit dem Zusatz, dass er mit ihnen nicht einverstanden sei. Zum anderen publiziert Chopin Texte von Hausmann in der Zeitschrift *OU*, die er seit 1964 nach *La Cinquième saison* herausgibt und die jeweils von einer Schallplatte begleitet wird. In der dritten Nummer sind auf einer solchen Schallplatte dann auch Aufnahmen von Hausmanns Lautpoesievortrag zu hören, zusammen mit denen von Chopin, Heidsieck und Mon. Im Mai 1966 nimmt Chopin mit Hausmann dann das lange Lautgedicht *RLQS varie en trois cascades* auf.²³

Ihr Austausch betrifft dann vor allem die Publikationen, Kontakte zur internationalen Lautpoesie-Szene und die Aufnahmen von Hausmann. Obwohl Hausmann die Technik nicht als Produktionsmittel für seine Klang-Gedichte einsetzen will, da für ihn die freie Entwicklung der stimmlichen Möglichkeiten wichtig ist, schätzt er die Aufnahmen als Dokumentation

¹⁹ Brief von Hausmann an Timm Ulrichs vom 26. 10. 1967 im ARH Rochechouart.

²⁰ Scholz, Sechs Sendungen, 1995, 2. Folge, S. 4.

²¹ Ebenda, S. 6 f.

²² Brief von Hausmann an Henri Chopin vom 5. 12. 1963.

seiner Arbeit. Damit ist es ihm schließlich auch möglich, seine Klang-Gedichte bekannter zu machen. Trotz ihres Streits von 1967 schätzt Hausmann Chopin sehr, der schließlich 1970 in der Reihe von *OU* mit *La Sensorialité Excentrique* eines der wenigen Bücher Hausmanns herausgibt.²⁴

6.1.2 Der Briefwechsel mit Carlfriedrich Claus: „Experiment im Klangbilderraum“²⁵

Im Unterschied zu dem langen Austausch mit Chopin dauert der Briefwechsel mit Carlfriedrich Claus nur einige Monate, ist jedoch ebenfalls sehr intensiv. Claus benutzt u. a. – wie Chopin – die Aufnahmetechnik, um seine Klang-Gedichte zu entwickeln. Mit Hilfe der Trick-Taste seines Tonbandgerätes zeichnet er seit 1959 seine Klangtexte auf, indem er sie mehrschichtig überlagert. Sein Austausch mit Hausmann betrifft dann aber vor allem die Entwicklung der Artikulation und des Vortrags. Obwohl er auch Technik einsetzt, geht es Claus in erster Linie darum, mit Hilfe der visuellen Lautpoesie seine körperlichen und psychischen Erfahrungen zu erweitern. Damit steht er Hausmanns Vorstellungen für die Klang-Gedichte nahe. Ebenso wie Hausmann beschäftigte sich Claus mit Okkultismus, Parapsychologie und Ethnologie.²⁶ Und ähnlich wie Hausmann schon 1918 Schwierigkeiten mit der Zensur hatte, bekommt Claus Probleme mit dem Amt für Postkontrolle in der DDR, die auch hinter seinen „Phasengedichten“ eine Chiffrensprache vermutet. So berichtet Claus:

Dieser Tage war ein Beamter vom Amt für Postkontrolle bei mir, und zwar wegen meiner beiden Einschreibe-Briefe vom 30. 3. und 24. 4. Beide Briefe lagen noch hier in der DDR, man vermutete, es seien chiffrierte Mitteilungen oder dergleichen. Ich machte dem Beamten den Sinn der Vokalkreisungen klar; er sah ein, dass das Festhalten der Sendungen nicht berechtigt war.²⁷

Offensichtlich reichte die Einsicht des Beamten jedoch nicht aus, um die Briefe dann tatsächlich weiterzuschicken, denn sie sind nie in Limoges angekommen.

Mit seinem schon semiotischen Ansatz unterscheidet sich Claus deutlich von Hausmanns Vorgehen. Claus geht davon aus, daß sowohl die Schrift als auch die Stimmlaute eine je

²³ Vgl. Hausmann, *Poèmes phonétiques*, 1997, Aufnahme 1.

²⁴ Hausmann, *La Sensorialité Excentrique*, Cambridge 1970.

²⁵ So nennt Claus seine Versuche zur Artikulation und zu deren körperlichen Auswirkungen in dem Brief an Hausmann vom 28./30. 3. 1960. Der Brief ist im ARH Rochechouart.

²⁶ Scholz verweist darauf, dass sich Claus seit 1944 mit Okkultismus, Parapsychologie und Ethnologie befasst habe. Ihn habe daran vor allem die Möglichkeit interessiert, mit Hilfe von Lauten Bewusstseinsveränderungen oder Veränderungen in Körper und Psyche herbeizuführen (vgl. Scholz, *Sechs Sendungen*, 1995, 3. Folge, S. 8).

²⁷ Brief von Carlfriedrich Claus an Hausmann vom 12. 06. 1960 im ARH Rochechouart.

eigene Aussage enthalten, die unabhängig ist von ihrer direkten semantischen.²⁸ So sind die Arbeitsweisen von Hausmann und Claus trotz vergleichbarer Interessen sehr unterschiedlich. Claus, der sozusagen als Schüler Fragen an den Vorläufer stellt, kann sich mit Hausmann schließlich nur über die Aspekte der Stimme und des Körpers austauschen, nicht aber über seine „Letternpunktik“ und sein „Handschriftgeästel“.

Nachdem ihm Hausmann seinen Text *Ueberlegung für Lautgedichte* geschickt hat, schildert Claus seine Erfahrungen zur Artikulation und bittet Hausmann um Rat:

[...] ich bin mir völlig im klaren, dass ich mit meinen Versuchen, seien es solche zu Schriftbildern, Letternpunktik, Klangtexten oder Atemgedichten, in jeder Hinsicht also, noch am Anfang bin. So auch mit meiner Stimme. Ich hab sie zwar durch Training schon etwas ausgebildet, aber ganz und immer steht sie mir noch nicht zur Verfügung, ich bin da noch zu abhängig von guter Disposition, von sogen. ‚glücklichen Stunden‘ [...] Können Sie mir da irgendwie helfen, lieber Raoul Hausmann, mir irgendwelche ‚lösenden‘ Atem- bzw. Sprechexerzitien sagen?²⁹

In Hausmanns Text geht es bereits theoretisch darum, wie mit dem Atem die stimmlichen Möglichkeiten erweitert werden können. So postuliert Hausmann darin:

Der Stimmapparat wird aber vor allem von der Atmung geregelt. [...] Durch verschiedenes Dämpfen (in der Kopfstimme) oder Nachdrücken (in der Bauchstimme) können der angeborenen Stimmlage veränderliche Klang-Charaktere überlagert werden. So spielen neben der Hoch- oder Tiefstellung des Kehlkopfs, der Oeffnung der Mundhöhle und der Nasenatmung (durch Hochdrücken der Zunge) sowie der wechselnden Spannung der Stimmbänder die Hauptgegebenheiten in der Gestaltung des Lautgedichtes.³⁰

Auch für Claus sind das „Phonationssystem“ und der Atem wichtig für Lautgedichte. Er habe sich im Sommer 1959 mit dem Atem beschäftigt und in diesem Zusammenhang einen Text dazu geschrieben, den er Hausmann mit seinem Brief schickt. Auffallend ist, dass Claus hier recht ähnlich wie Hausmann eine neue und erweiterte Wahrnehmung über den ganzen Körper und alle Sinne sucht. So heißt es in Claus' Text:

Der Empfang, das ‚Lesen‘ derartiger Atemdichtung ist dann weniger Sache des Ohrs, als vielmehr der Hände, der Finger besonders (Papillarlinien), der Fussohlen. Bereits jetzt ist es ja so, dass man Gesprächs- und Musik-, atmosphärische Sedimente also, beim Gehen über gewisse Böden mehr oder weniger deutlich spürt. Allerdings: die Wahrnehmung dieser Fakten wird erst mit Erreichung wirklicher BEWUSSTHEIT objektiv, nachprüfbar, allgemein.³¹

²⁸ Claus definiert dies folgendermaßen: „Schrift ist nicht nur Informations-Vehikel, auch sie selbst, das Vehikel selbst, sendet Signale aus, strukturelle Informationen. Fast gleichzeitig wurde mir bewußt: das gleiche gilt für Sprechsprache. Auch die Laute senden über und unter der semantischen Schwelle eigene Nachrichten“ (zitiert nach: Scholz, Sechs Sendungen, 1995, 3. Folge, S. 10).

²⁹ Brief von Carlfriedrich Claus an Hausmann vom 5. 6. 1960 im ARH Rochechouart.

³⁰ Hausmann, Ueberlegung, 1960. Manuskript im ARH Rochechouart.

³¹ Beilage zum Brief von Carlfriedrich Claus an Hausmann vom 5. 6. 1960 im ARH Rochechouart.

Dennoch ist ihr Umgang damit schließlich sehr unterschiedlich. Während Claus intensiv an der intellektuellen Analyse dieser Erfahrungen arbeitet, steht für Hausmann die individuelle Erfahrung selber an erster Stelle, die er – wie in *Hyle* – möglichst objektiv beschreiben, keinesfalls jedoch deuten will. So beschreibt er in *Hyle* seine Eindrücke des Gehens, die Berührung des Fußes mit dem Boden, ohne dass er die Auswirkungen thematisiert.³² Im Gegensatz dazu versucht Claus eine „allgemein, objektiv realisierbare Atemdichtung“, für die die Papillarlinien von großer Bedeutung sind als „Wahrnehmungs- (und vielleicht auch Sende-) Organe. Dass sie individuell je anders formiert sind, kompliziert allerdings in gedanklicher Hinsicht dieses Problem.“³³

Claus geht nahezu wissenschaftlich experimentierend vor, um die körperlichen Möglichkeiten zu erweitern. So ist er begeistert von den *Vorbedingungen zu Sprechübungen*, die ihm Hausmann auf seine Frage nach „Sprechexerzitien“ geschickt hat.³⁴ Koffein, das er zuvor als „Antriebsmittel“ nutzte, habe viel verdeckt im Unterschied zu Hausmanns Übungen:

Wissen Sie, durch das Exerzitium, das Sie mir gaben, beginnt das, was ich ahnte: die ungeheuren Möglichkeiten, Kräfte, Schatzkammern im Klangbilderraum immer deutlicher in die Erfahrungssphäre einzutreten. [...] Ein viel intensiveres Körper-, Ströme-Gefühl als vorher beginnt sich aufzubauen.³⁵

Er stellt Hausmann viele Fragen zu den Übungen, um sie genau auszuführen, so zu der Anleitung „Sanft wieder einatmen, ohne Vokale: hnhnhnnmm“³⁶, zu der Claus wissen möchte: „Letzteres bei der Ein- oder Ausatmung sprechen? Ich atme derartig artikuliert aus. Richtig?“³⁷

Der zugrundeliegende Text von Hausmann erinnert dagegen an seine Beschreibung in *Hyle*, wie er zu unterschiedlicher Musik tanzt, als reine Beobachtung individueller spontaner Erfahrungen. So beginnen die *Vorbedingungen* recht ähnlich: „mit den Füßen Wurzel suchen, mit den Händen Ausstrahlungen, mit der Stimme Raum artikulieren“³⁸. Auch hier geht es nicht um eine exakte Handlungsanweisung, sondern um die Erfahrung des Raums durch den Körper, die Hausmann mit dieser bildreichen Sprache darstellt. Dennoch beschreibt

³² „[...] er spürte unter seinen Creppsohlen den Grasboden [...] er ging, bewegte sich von den Hüften aus, pendelte die Beine, die Füße mit den Zehen zuerst flach tretend, die Hände steckte er in die Hosentaschen, atmend“ (Hausmann, *Hyle* I, S. 2).

³³ Brief von Carlfriedrich Claus an Hausmann vom 5. 6. 1960 im ARH Rochechouart.

³⁴ Hausmann, *Vorbedingungen*, 1960. Manuskript im ARH Rochechouart.

³⁵ Brief von Carlfriedrich Claus an Hausmann vom 26. 6. 1960 im ARH Rochechouart.

³⁶ Hausmann, *Vorbedingungen*, 1960.

³⁷ Brief von Carlfriedrich Claus an Hausmann vom 26. 6. 1960 im ARH Rochechouart. Hervorhebung im Original.

³⁸ Hausmann, *Vorbedingungen*, 1960.

Claus im Briefwechsel mit Hausmann durchaus auch solche individuellen Erfahrungen, wie er sie bei einem Spaziergang sucht:

Ich war dieser Tage mal wieder auf dem Pöhlberg (nahe Annaberg); ein Basaltrestreich ist da, dick beflechte Säulen, Säulen-Trümmer, Wacken, – wild, grau Da kletterte ich zwischen den Steinen, umhergeschleudert, Kolossgedanken zwischen ihnen herum Und da sangs aus mir raus, sprach, sprachsang, viel k und a drüber, drumherum, hoch, leise, und weit tief, unten, her, LAUT herausstossend, und leise, transparent, eine Lasur - ah das war ein schöner Tag. Ich dachte an Dich.³⁹

Trotz unterschiedlichen Vorgehens verbindet die beiden Künstler, dass sie zu vielen Aspekten der Lautpoesie eine sehr ähnliche oder sogar die gleiche Haltung haben. Deshalb ist der Austausch mit einem Gleichgesinnten für beide wichtig. Ähnlich wie später bei Chopin führt dann jedoch die offene Stellungnahme von Claus zum Abbruch des Briefwechsels. Claus, der versucht hatte, vorsichtig zwischen Mon und Hausmann zu vermitteln, befindet sich plötzlich zwischen den Fronten. Er sieht nun sein gutes Verhältnis zu Mon gefährdet und wehrt sich entschieden dagegen, dass Hausmann Mon vorgeblich im Interesse von Claus um eine Kopie seiner Schallplatte bittet, ohne Claus vorher um dessen Einverständnis zu fragen. Claus bedauert zwar den Streit zwischen ihnen, glaubt aber, „es ist doch besser, wir sind OFFEN zueinander, ja?“ Damit überschätzt er jedoch Hausmann, der nun den Kontakt abbricht. In einem letzten Schreiben ‚rettet‘ Claus ihre enge Verbindung, die ja vor allem in kollegialer Hinsicht besteht:

Ende. 's ist ja nur das Ende unseres Briefwechsels. Nicht das Ende unserer Freundschaft. Vielleicht, als zwei so Sonnenstäubchen, in 'ner Welt ohne Missverständnisse, vielleicht tanzen wir da mal zusammen. Gelöst, leicht. Oder alte graue Felsen, vielleicht sind wir die mal, in dem grossen Lautgedicht Welt.⁴⁰

6.1.3 Briefwechsel mit Timm Ulrichs: Der Kontakt zur Kunstszene

Ähnlich wie Carlfriedrich Claus sieht sich auch Timm Ulrichs als Nachfolger der Dadaisten und nimmt aus diesem Grunde im August 1967 Kontakt zu Hausmann auf. Ausgesprochen vorsichtig formuliert Ulrich dabei seinen eigenen Standort als junger Künstler:

ich hoffe sehr auf ihre nachsicht – auch meinen sonstigen dingen gegenüber, die gewiß in einer dada-folge, -kontinuität stehen – ich habe nicht die absicht, den roten dada-faden, den sie mitgesponnen haben und an dem ich hänge, zu leugnen oder zu verlieren. [...] ich hoffe aber, dass sie mir immerhin noch einige neue nuancen zubilligen.⁴¹

³⁹ Brief von Carlfriedrich Claus an Hausmann vom 17. 7. 1960 im ARH Rochechouart.

⁴⁰ Brief von Carlfriedrich Claus an Hausmann vom 2./4. 8. 1960 im ARH Rochechouart.

⁴¹ Brief von Timm Ulrichs an Hausmann vom 18. 9. 1967 im ARH Rochechouart.

Timm Ulrichs steht tatsächlich in vielfältiger Hinsicht in der Nachfolge von Dada, so auch mit seiner künstlerischen Überzeugung „Kunst ist Leben, Leben ist Kunst“. In diesem Sinne entwickelt er die vor allem durch Hausmann eröffnete Möglichkeit weiter, den eigenen Körper für die Kunst zu nutzen oder ihn sogar zum Ort der Kunst zu machen. Mit der radikalen Umsetzung dieser Idee geht Ulrichs schließlich 1965 über diese Position hinaus: Er stellt sich in der Frankfurter Galerie *Patio* als „erstes lebendes Kunstwerk“ aus.⁴²

Zu Beginn ihres Briefwechsels zeigt sich Hausmann als grantiger Dadaist, während Ulrichs immer ausgesprochen höflich reagiert. Offensichtlich ist Hausmann der persönliche Austausch ebenso wichtig wie die Informationen, die er durch diese Kontakte über die Literatur- und Kunstszene erhält. Daher reagiert er auf die Zusendung eines Hefts von der Kestner-Gesellschaft, die nicht von einem Brief begleitet ist, recht barsch:

Statt des Briefes, den ich von Ihnen erwartete, haben Sie mir den Wisch von der Kestner-Gesellschaft geschickt, mit dem ich nichts anfangen kann, ausser, dass die fotografierten Herren darin, meine Begeisterung nicht erregen. [...] Aber setzen Sie sich mal auf Ihren Hintern und schreiben Sie mir mal wieder einen netten Brief wie Ihre zwei Ersten.⁴³

Zufällig am gleichen Tag sendet ihm Ulrichs einen Brief, in dem er u. a. erklärt, dass er ihm dieses Heft geschickt habe, weil Hausmann darin erwähnt werde, und fragt ihn höflich:

so gern ich von ihnen nachricht erhalte, so sehr muß ich doch fürchten, dass sie mir mit ihren langen schreiben mehr zeit widmen als mir gebührt, zeit, die ihnen für andere, wichtigere arbeit nötiger wäre.⁴⁴

Gleichzeitig kündigt er die Zusendung eines Katalogs an, den ihm der Leiter des Kunstvereins für Hausmann gegeben habe. Derartig besänftigt reagiert Hausmann in der Folge ausgesprochen freundlich und erklärt Ulrichs schließlich zu seinem Freund. Damit verbindet sich offensichtlich für Hausmann jedoch nicht nur das eigene Engagement – „schreiben Sie mir immer was Sie wollen. Nicht Zeit haben, weder für Irgendjemand noch für Irgendetwas existiert für mich nicht“⁴⁵ –, sondern es ergeben sich daraus auch ‚Pflichten‘. In Hausmanns eindeutiger Einteilung nach Freunden und Feinden scheinen die Freunde auch die Funktion zu haben, Informationen zu liefern und die Literatur- und Kunstszene zu überwachen. So schickt er Ulrichs seinen Briefwechsel mit den Veranstaltern einer großen Collage-Ausstellung in

⁴² Vgl. Riha, Experiment 1982, S. 440-463.

⁴³ Brief von Hausmann an Timm Ulrichs vom 6. 10. 1967 im ARH Rochechouart.

⁴⁴ Brief von Timm Ulrichs an Hausmann am 6. 10. 1967 im ARH Rochechouart.

⁴⁵ Brief von Hausmann an Timm Ulrichs vom 9. 10. 1967 im ARH Rochechouart.

Nürnberg⁴⁶, an der er ‚nur‘ mit drei Collagen teilnehmen dürfe, zur Information zu, und erklärt:

Aus diesen beiden Briefen werden Sie sehen, wie ich zu der Sache stehe, und dass man in Nürnberg entweder nichts von mir weiss, oder mich wie stets zugunsten der Höch, Max Ernst, Franz Mon usw. möglichst klein im Hintergrund halten will.

Ich sehe Sie als meinen Freund an, und deshalb bitte ich Sie, diese Angelegenheit zu überwachen, und mich darüber zu orientieren, was in den Zeitungen erscheinen wird.⁴⁷

Die Korrespondenz mit Ulrichs dient so vor allem dem Informationsaustausch – so bittet Ulrichs z. B. Hausmann um die Adresse anderer Dadaisten –, während die geplante Zusammenarbeit zu dem Manifest *Morgenröte* schließlich nicht zu Ende geführt wird. Hausmann hatte am 18. 3. 1968 das Manifest an Ulrichs geschickt mit dem Hinweis: „Dichten Sie ebensoviele Zeilen dazu. Schicken Sie mir den neuen Zustand zurück, damit wir dann gemeinsam den Schluss finden.“⁴⁸ Vermutlich sind ihre eigenen Arbeiten nicht direkt miteinander zu verbinden, obwohl sie durchaus vergleichbare künstlerische Einstellungen vertreten. Schließlich sind es gerade die von Ulrichs zu Beginn ausgebetenen „neuen nuancen“, die auch in einem so begrenzten Bereich der Literatur und Kunst wie der visuellen Lautpoesie zu entscheidenden Unterschieden zwischen den Werken der jeweiligen Autoren und Künstler führen.

Der weiträumige und intensive Briefwechsel Hausmanns mit jüngeren Autoren und Künstlern ist in der Regel für beide Seiten wichtig. So dient er in erster Linie zum Informationsaustausch über die unterschiedlichen historischen und aktuellen Entwicklungen der visuellen Lautpoesie. Für Hausmann bietet er ebenfalls die Möglichkeit, wenn auch nur eingeschränkt, seine Texte und Werke durch Publikationen und Ausstellungen zu präsentieren. Oft sind es die ersten Zeitschriften und editorischen Arbeiten – wie die Gründung der *Petersen Press*, die aus dem Briefwechsel von Jes Petersen mit Hausmann entsteht⁴⁹ – oder Hausmann nimmt an einer der ersten kleinen Ausstellungen teil, wie der von Henri Chopin 1964 in der Galerie *Riquelme*⁵⁰ organisierten. Hans Arp rät Hausmann zwar dringend davon ab, sich auf dieses Angebot einzulassen, weil er dadurch nicht seinem künstlerischen Rang entsprechend vertreten würde. Aus Freundschaft zu Chopin und weil er dessen Situation als unbekannter Künstler gut nachvollziehen kann, nimmt Hausmann dann schließlich doch teil.

⁴⁶ Das ist die Ausstellung *Von der Collage zur Assemblage* im Institut für moderne Kunst in Nürnberg.

⁴⁷ Brief von Hausmann an Timm Ulrichs vom 10. 3. 1968 im ARH Rochechouart.

⁴⁸ Brief von Hausmann an Timm Ulrichs vom 18. 3. 1968 im ARH Rochechouart.

⁴⁹ Vgl. Petersen, Strontium, 2001, wo diese Entstehungsgeschichte dokumentiert ist.

Obwohl so seine Situation finanziell und hinsichtlich des ersehnten Ruhms ungünstig ist und bis zu seinem Tod bleibt, lässt sich jedoch vermuten, dass Hausmann – so kompliziert und streithaft seine Umgangsformen durchaus waren –erstaunlich gute und internationale Kontakte zu den unterschiedlichen nachfolgenden Generationen hatte. Dadurch erfährt er von nahezu allen Entwicklungen zur visuellen Lautpoesie und auch anderen literarischen und künstlerischen Bereichen. Vermutlich ist auch aus diesem Grund sein Spätwerk variantenreich. Wie zur Avantgardezeit wechselt er immer wieder seinen Stil, arbeitet experimentell und nutzt andere Techniken.

6.2 Die Erweiterung der Formen im Spätwerk

Grundsätzlich bleibt Hausmann im Spätwerk bei den von ihm bis dahin entwickelten Formen der visuellen Lautpoesie, variiert sie jedoch stärker. So arbeitet er in der Kategorie der Typographie-Gedichte nun auch mit abstrakten Zeichen und gibt die Drucktechniken nahezu auf. Aus dem Wortspiel entwickelt er schließlich, sicher auch unter Einfluss der konkreten Poesie, Formen der visuellen Lautpoesie, bei denen das Wort und sein Bild verbunden werden. Hinsichtlich seiner theoretischen Überzeugungen vertritt Hausmann jedoch weiterhin seine in der Avantgardezeit entwickelten Grundsätze und Vorstellungen von Kunst und Literatur.

Andreas Haus weist darauf hin, dass die malerische Energie, die Hausmann in den späten Werken entwickelt ebenso wie das photographische Werk für die visuelle Lautpoesie sehr wichtig sind. Haus betont insbesondere, dass Hausmann vom körperbetonten Aktivismus der 'Peinture de Geste' angeregt worden sein dürfte: Hausmann habe damit im Alter (ähnlich wie Picasso) eine Befreiung von vielem starr Konstruierten der frühen Jahre gefunden. Die späten Arbeiten Hausmanns drängten mit den gleichen poetischen Elementen, Lettern-Laut- und Wortmaterial in eine neue Ebene organischer Einheitlichkeit vor.⁵¹

Eine solche weitergehende kunsthistorische Analyse des Spätwerks würde jedoch den Rahmen der Arbeit sprengen, die vor allem die interdisziplinäre Präsentation des Werks und die Bildung von neuen Kategorien in den Mittelpunkt stellt. Hierfür erwiesen sich vor allem die bildlichen Verfahren der Typographie und Collage als grundlegend. Eine vertiefende Forschung zur malerischen Entwicklung vor allem im Spätwerk auch in Verbindung mit dem Tanz und der "Body Art" ist sicher als kunstwissenschaftliche Arbeit sehr lohnenswert und steht noch aus. Ein erklärtes Ziel dieser Arbeit ist es, eine Diskussionsgrundlage für weitere

⁵⁰ Die Ausstellung fand 1964 in Paris statt und hatte den Titel *Ou. Cinquième Saison*.

kunsthistorische, literaturwissenschaftliche und interdisziplinären Forschungen zu Hausmanns wenig bekanntem Werk zu bieten.

6.2.1 Das Typographie-Gedicht

Bereits für die Typographie-Gedichte, die Hausmann im Frühwerk mit Hilfe von Drucklettern realisierte, bekam der Einzelbuchstabe eine individuelle Bedeutung. Trotz der technischen Reproduzierbarkeit, die den Printmedien zu der Zeit zunehmend den Charakter von Massenwaren gaben, gelang es Hausmann, durch das Herauslösen der Druckletter aus dem Wortverband dieser Entwicklung eine künstlerische Nutzung entgegenzusetzen. So wird z. B. in dem Typographie-Gedicht *Wald* die lineare Anordnung, durch die Buchstaben Worte bilden, aufgelöst. Das Wort selber wird in *kp'erioum* aufgegeben, und die einzelnen Buchstaben unterscheiden sich zudem durch den jeweils eigenen Schriftschnitt voneinander. Das provoziert eine singuläre Wahrnehmung des Einzelbuchstabens. Möglicherweise war sogar *l'inconnu raoul hausmann* schon als eigenständiges Werk geplant. Auf jeden Fall wird es von Hausmann später so eingeschätzt. Damit ersetzte er die Drucktechnik durch die Zeichnung und hob so die technische Reproduzierbarkeit auf. Nach 1945 arbeitet Hausmann nicht mehr mit typographischen Drucklettern, mit Ausnahme eines Probedrucks von *fmsbw* von 1948.⁵² Dieser ist zu der Zeit jedoch schon als historische Reproduktion des Originals von 1918 für die Anthologie *Poésie des mots inconnus* geplant.⁵³ Vermutlich hatte Hausmann nach 1945 nur bedingt Zugang zu den technischen Möglichkeiten, die es ihm erlaubt hätten, in den Drucktechniken zu arbeiten. So scheint er Holzschnitte und Lithographien auch nur realisieren zu können, wenn er die Materialien dafür bekommt.⁵⁴ Vermutlich weicht Hausmann aus diesem Grund zunächst auf andere Techniken aus und zeichnet oder malt – vorzugsweise in Tusche oder Gouache – seine Typographie-Gedichte. Nach wie vor handelt es sich um Bilder aus Druckbuchstaben. Vor allem in den 60er Jahren erweitert er dann seine Typographie-Gedichte um abstrakte Zeichen. Bereits 1936 las Hausmann auf Ibiza die Untersuchung von Th. W. Danzel zur Entwicklung der Schrift seit den ersten symbolisch-bildlichen Darstellungen.⁵⁵ Ergänzend zu seiner eigenen Suche nach einer ‚Ursprache‘, d. h. einer Sprache, die

⁵¹ Persönliche Mitteilung von Prof. Dr. Andreas Haus, UdK Berlin.

⁵² Abb. 106 im Anhang.

⁵³ Abb. 107 im Anhang.

⁵⁴ So entstanden nach Aussage von Marthe Prévot einige der Lithographien, nachdem Hausmann Lithographiestifte geschenkt bekommen hatte.

⁵⁵ Vgl. Danzel, *Schrift*, 1912. Im ARH Rochechouart ist ein Exemplar erhalten, in das Hausmann, seiner Angewohnheit entsprechend, seinen Namen, den Ort und das Datum des Erhalts notierte: „RHausmann, Ibiza 1936“.

noch offen für alle Ausdrücke ist, da sie noch nicht von kulturellen und historischen Zwängen eingegrenzt wurde, findet Hausmann in diesem Werk eine entsprechende Untersuchung für die ersten bildlich-sprachlichen Mitteilungen. Das Werk von Danzel ist von 1912 und entspricht den Erklärungsmustern der Zeit, in der Hausmann seine theoretischen Vorstellungen erstmals entwickelte. Seine Randnotizen zeigen deutlich seine intensive Lektüre und seine Position. Zudem ermöglicht ihm dieses Buch eine erneute Beschäftigung mit dem Zeichen als bildlich oder schriftlich fixierter Mitteilung und mit der Position des Betrachters. Hausmann führt dem entsprechend später Zeichen in seine Bilder ein, die er im Titel oft mit dem bestimmten Artikel versieht: „Le(s) signe(s)“. Dadurch sind sie als Zeichen zu sehen, die sich jeweils selbst repräsentieren. Ähnlich wie die in Danzels Buch vorgestellten Zeichen der ‚Primitiven‘ können sie nur entsprechend den Kenntnissen des Betrachters und seiner Deutungsfähigkeit verstanden werden. Darauf weist z. B. der Titel eines Bildes von 1956, *Ecriture inconnue*,⁵⁶ hin: Die Zeichen werden als Schrift definiert, deren Lesbarkeit von den Kenntnissen des Betrachters abzuhängen scheint. In diesem Sinne können sie auch als Kommunikationsmittel gedacht werden, das eine Mitteilung visuell oder klanglich transportiert, mit der doppelten Funktion von Schrift vergleichbar. Hausmann geht es jedoch nie um den Schreibvorgang selber oder eine spezifische Handschrift, wie etwa den Künstlern der skripturalen Kunst, noch um Kalligraphie. Trotz seines Interesses für die chinesischen Schriftzeichen – die Nummer der Tafel, die die chinesischen Schriftzeichen zeigt, hat Hausmann in Danzels Buch im Text immer doppelt unterstrichen – sind diese Zeichen für sein Werk kaum relevant. Statt einer künstlerischen Umsetzung entwickelt er dann – wie noch gezeigt wird – lediglich eine Art visuelles Zitat.

Im Spätwerk lassen sich zwei Gruppen von Typographie-Gedichten unterscheiden: 1. die Bilder, die aus Druckbuchstaben als einzelnen Bildelementen aufgebaut sind, und 2. die Werke, in die auch andere Zeichen integriert sind, wie Notenzeichen der Musik, kyrillische Buchstaben oder rein abstrakte Zeichen. Gemeinsam ist beiden die vor allem sinnliche Wirkung, die vor das intellektuelle Entziffern rückt. Das Zeichen selbst ist gemeint, nicht ein übergeordneter Sinn. Zudem werden im weitesten Sinne standardisierte Zeichen genutzt, statt dass eine wie auch immer geartete persönliche Handschrift dargestellt wird.

Zu der ersten Gruppe gehört die 1959 entstandene collagierte Bleistiftzeichnung ohne Titel, in der sieben einzelne Drucklettern zu erkennen sind.⁵⁷ Die Buchstaben können zu

⁵⁶ Abb. 81 im Anhang.

⁵⁷ Abb. in: Katalog Malmö, S. 81, und Abb. 68 im Anhang.

unterschiedlichen Wörtern verbunden werden, wenn man die übliche Leserichtung nicht einhält, so zu „vox“, „ast“, „ist“ oder „ost“. Damit ergeben sich jedoch allenfalls Zitate aus frühen Werken, so „vox“ aus der Collage *ABCD*, in der sich Hausmann als Lautpoet darstellt, oder „ast“ in Bezug zu dem Typographie-Gedicht *Wald*. Damit lässt sich das Bild selber allerdings nicht inhaltlich deuten. Buchstaben erscheinen hier vielmehr als Elemente einer Bildkomposition, die Heterogenes miteinander verbindet: Konkretes – den Buchstaben – mit Abstraktem – der Zeichnung und den collagierten Papierfetzen –, Farbiges mit Nichtfarbigem und zudem die unterschiedlichen Techniken. Die Buchstaben bekommen vor allem eine visuelle Bedeutung: aufgrund ihrer Form – als Konstruktion aus geraden oder runden Formen – und ihrer Verteilung auf der Bildfläche. In dieser Hinsicht sind sie harmonisch eingefügt und geben dem inneren Bildteil eine Struktur, die im äußeren durch die collagierten Papierstücke und ihre vorzugsweise kräftigen Farben gegeben ist.

In den 60er Jahren arbeitet Hausmann dann zunehmend an der Komposition von Bildern aus Drucklettern, die er als Gouachen ausführt. Der Vergleich von drei Gouachen aus den Jahren 1963 und 1964 zeigt, wie er die malerische Technik nutzt, um dennoch auch mit dem Pinsel vor allem Aspekte von Druckbuchstaben darzustellen.

Die Gouache von 1963, in der Hausmann die Buchstabenfolge des „Plakatgedichts“ *fmsbw* von 1918 wieder aufnimmt, kehrt die farblichen Verhältnisse um: Statt der schwarzen Schrift auf farbigem Grund befinden sich hier die Buchstaben in Rot und Blau auf schwarzem Untergrund.⁵⁸ Schon durch diese Änderung wirken die Buchstaben bewegt im Gegensatz zu dem ursprünglichen Werk, in dem sie in gleicher Größe in zwei Linien gedruckt wurden. Zudem ist die Ordnung in fünf Reihen unregelmäßig gestaltet. Die Linien, die die roten Buchstaben bilden, variieren hinsichtlich der Seitenränder, vergleichbar etwa mit der Druckfassung des Typographie-Gedichts *bbbb* von 1923. Die roten Buchstaben wiederholen – mit Ausnahme von zwei Vokalen, die durch andere ersetzt werden – die Reihenfolge der Vorlage. Die blauen Buchstaben befinden sich dann als Wiederholungen darüber und erscheinen wie deren Betonung in visueller, aber auch lautlicher Hinsicht. Damit kann dieses Bild als Visualisierung eines Höreindrucks angesehen werden, vergleichbar mit dem Typographie-Gedicht *kp'eri oum*. Ähnliches gilt für eine Gouache ohne Titel von 1964,⁵⁹ in der auf weißem Grund große rote Druckbuchstaben die Vokale in der üblichen Reihenfolge, *aeiou*, darstellen. Die Konsonanten befinden sich in schwarzer Farbe darüber. Sie stellen so bildlich dar, wie Sprache klanglich strukturiert ist: Die Vokale als Klangträger bilden die Basis, die durch die Konso-

⁵⁸ Abb. 69 im Anhang.

⁵⁹ Abb. 70 im Anhang.

nanten einen Rhythmus und eine Struktur erhält. Das schon in den frühen Holzschnitten für *Material der Malerei* angewandte bildliche Prinzip – die schwarzen Holzschnitte bilden die Struktur des abstrakten Bildes, die durch die farbigen Aquarellfarben betont wird – findet sich hier wieder. Im Unterschied dazu sind die Buchstaben und Zahlen in *Lettres et chiffres*⁶⁰ durch die Verbindung mit abstrakten Linien und Formen schwieriger zu lesen. Hier liegt die Betonung deutlich auf der visuellen Form der Zeichen, mit der das Bild strukturiert wird. Deshalb ist es mit der „Schreibmaschinenpoesie“ der konkreten Poesie vergleichbar, etwa mit dem Bild aus dem Buchstaben Q von Dom Sylvester Houévard von 1963.⁶¹ Als farbige Gouache ist es dennoch vor allem ein abstraktes Bild, das diese Referenz lediglich zitiert. Damit bewahrt Hausmann seinen eigenen Standpunkt, und die Einflüsse der Entwicklungen in der Lautpoesie der Zeit sind lediglich Zusätze in seinen Varianten der Text-Bild-Verbindungen.

In der Gouache *Dessin de lettres*⁶² finden sich verschiedene Zitate. Seine Struktur entspricht den Typographie-Gedichten, bei denen Druckbuchstaben und Druckzeichen als singuläre Bildelemente auf der Fläche komponiert sind. Mit den gewählten Farben zitiert Hausmann jedoch auch chinesische Kalligraphien, ohne dass es tatsächlich eine Arbeit zur Handschrift ist: Auf weißem Grund sind mit dem Pinsel schwarze Druckbuchstaben gemalt und entsprechend dem roten Autorstempel in der chinesischen Kalligraphie hat Hausmann in Rot seine Initialen eingefügt. Im Unterschied zu seiner Signatur in der unteren rechten Ecke des Bildes sind die Initialen ebenfalls Drucklettern. Eine dritte Referenz ergibt sich zusammen mit einer vergleichbaren Arbeit von 1966, die mit der Schreibmaschine getippt ist.⁶³ Sie beginnt ebenfalls mit einer Reihe von Us als Großbuchstaben, und es wiederholen sich einige Buchstabenfolgen und Zeichen aus der Gouache. Hier ist deutlich die Verbindung mit der Schreibmaschinenpoesie zu sehen, ohne dass Hausmann diese tatsächlich für sein Werk weiterentwickelt. Die Arbeit mit konkreten und abstrakten Zeichen als Bildelementen steht bei ihm deutlich im Vordergrund, wie auch der Titel des Ölbildes *Tableau-écriture*⁶⁴ zeigt. Der Titel, der mit „Bild-Schrift“ übersetzt werden kann, weist auf die Ursprünge der Schrift hin, zu denen sie auf diese Art wieder zurückgeführt wird. In dem Ölgemälde geschieht das dadurch, dass sich die schwarzen Buchstaben auf dem farbigen Grund zum Bildhintergrund

⁶⁰ Abb. 71 im Anhang.

⁶¹ Abb. in: buchstäblich wörtlich, 1987, S. 25.

⁶² Abb. 72 im Anhang.

⁶³ Sie befindet sich im ARH Rochechouart. Abb. 73 im Anhang.

⁶⁴ Abb. in: Koch, Experimentator, 1994, S. 114, und Abb. 74 im Anhang.

hin – die Zeichen werden kleiner und farblich schwächer – aufzulösen scheinen in abstrakte Zeichen und Formen.

Indem Hausmann die Druckbuchstaben nun nicht mehr an die Technik der Typographie bindet, sondern sie malt und zeichnet, hat er die Freiheit gewonnen, zu abstrahieren und Zeichen jeder Art zu integrieren. Vor allem die Typographie-Gedichte der zweiten Gruppe zeigen dann diese Gleichbehandlung von unterschiedlichen symbolischen Zeichen, zu denen Hausmann offensichtlich auch die von ihm entwickelten zählt.

In Danzels Buch markierte Hausmann diejenigen Passagen, in denen der Autor die These vertritt, dass Bildzeichen eng mit Gestik und Mimik verbunden seien. Der ‚Primitive‘ habe im Bild vor allem motorische Eindrücke wiedergegeben, „also gewissermaßen Empfindungen des Richtungsverlaufes von Bewegungen, die er beim Betasten des Objektes hatte“.⁶⁵ Danzels Interpretation jedoch, wonach die Felsenzeichnungen lediglich ein „Produkt müßigen Zeitvertreibs“ gewesen seien, lehnt Hausmann vehement ab und notiert daneben: „nein, Mitteilungsbedürfnis“.⁶⁶ Entsprechend seinen früheren Überzeugungen, wonach die menschlichen Sinne im Verlauf der gesellschaftlichen Entwicklung immer weiter eingeschränkt wurden, unterstützt Hausmann dann allerdings offensichtlich entschieden Danzels These zur Rezeption. Er hat sie deutlich durch die Einrahmung markiert:

Zum Deuten, Erklären, Auffassen eines Bildes ist eben ein geistiger Vorgang, der durchaus von der Kulturhöhe des betrachtenden Individuums abhängt, nötig; denn das Erkennen beruht nicht lediglich auf der Aufnahmefähigkeit des Sehorgans, sondern auf der Fähigkeit, die in dem beschauenden Subjekt bereits vorhandenen verwandten Vorstellungen mit dem neuen Eindruck in bestimmter Weise zu verschmelzen.⁶⁷

Es lässt sich vermuten, dass Hausmann mit seiner Weiterführung des symbolischen Zeichens aus der Arbeit mit den Drucklettern eine seiner Kunstvorstellung entsprechende Entwicklung realisieren will. Umgekehrt zu der von ihm beklagten Festlegung der Sinne durch gesellschaftliche Vorstellungen öffnet er nun wieder die Kommunikation über Zeichen für durchaus individuelle Formen. Dazu gehört die Verbindung der Sinne und, dem entsprechend, die der Künste, wie es in dem programmatischen Bild *Art* von 1963 dargestellt ist.⁶⁸ Es verbindet die Drucklettern mit Noten und Zeichen, die mit den in Danzels Buch dargestellten Ritzzeichnungen⁶⁹ vergleichbar sind. Damit wird auf symbolische Weise die Literatur mit der

⁶⁵ Danzel, *Schrift*, 1912, S. 14.

⁶⁶ Ebenda, S. 12.

⁶⁷ Ebenda, S. 25.

⁶⁸ Abb. 75 im Anhang.

⁶⁹ Danzel, *Schrift*, 1912, Tafel II. Abb. im Anhang Nr. 76.

Musik und der bildenden Kunst verbunden. Auch hier ist durch die Farbwahl und die abstrakten Zeichen eine Nähe zu chinesischen Schriftzeichen gegeben, bei denen Bild und Zeichen noch in einer engen Verbindung stehen. Diese Affinität zur chinesischen Schrift zeigen zwei weitere Gouachen: *Le Signe* von 1963⁷⁰ und *Signes et chiffres* von 1965.⁷¹ Bei beiden handelt es sich um in schwarzer bzw. grauer Gouache gestaltete lineare Kompositionen auf weißem Grund, die den Vorlagen in Danzels Tafeln frei nachempfunden zu sein scheinen.⁷² Ähnlich frei geht Hausmann dann damit um, kyrillische Buchstaben in das Bild *Chleb*⁷³ zu integrieren. Wegen seines Kontaktes zu Vera Broïdo kannte Hausmann sicherlich einige russische Wörter, wie „Chleb“ (= Brot), und einige der russischen Schriftzeichen. Anstatt jedoch das ganze Wort, das in diesem abstrakten Gemälde schließlich den Mittelpunkt bildet, in kyrillischer Schrift zu schreiben, ändert Hausmann lediglich den Buchstaben L und schreibt alle anderen in lateinischer Druckschrift. Auch hier handelt es sich offensichtlich um ein Zitat und vielleicht sogar um eine Referenz an den russischen Futuristen Viktor Khlebnikov. Khlebnikov ist einer der wenigen Lautpoeten der ersten Stunden, den Hausmann zudem in seinen Texten zur Geschichte der Lautpoesie würdigt.

Geradezu wie eine Umsetzung einer Tafel aus Danzels Buch wirkt dann *Écriture inconnue* von 1956.⁷⁴ Im Unterschied zu Danzels Tafel gibt es in Hausmanns Darstellung von „unbekannter Schrift“ keine Wiederholungen. Zudem werden die in schwarzer Tusche gezeichneten Zeichen durch die farbigen Zusätze Teil eines abstrakten Bildes, anstatt selber auf eigene Bildformen zurückgeführt zu werden, wie es eine historische Analyse verlangen würde.

Hausmann nutzt also lediglich die unterschiedlichen Anregungen für eine eigene Form der abstrakten Sprache und einen freien visuellen Ausdruck. Trotz der Faszination, die Zeichen auf ihn ausüben, verhält sich Hausmann z. B. den neuen Entwicklungen gegenüber, vor allem in den 60er Jahren, zwiespältig. Und obwohl er zu den ersten Avantgarde-Künstlern gehört, die die Bedeutung des eigenen Körpers für die Kunst entdecken, entwickelt er keine Werke, die tatsächlich skriptural genannt werden können.⁷⁵

⁷⁰ Abb. 77 im Anhang.

⁷¹ Abb. 78 im Anhang.

⁷² Vgl. Danzel, Schrift, 1912, Tafel XXXV. Abb. 79 im Anhang.

⁷³ Abb. 80 im Anhang.

⁷⁴ Es lässt sich mit der Tafel XIX vergleichen. Vgl. Danzel, Schrift, 1912, Tabelle XIX. Abb. 82 im Anhang.

⁷⁵ Franz Mon definiert skripturale Dichtung folgendermaßen: „In der skripturalen Poesie dagegen laufen die codierten Formen der Alphabetzeichen und der Wort- und Satzbilder ständig in der Schreibgestik mit, auch wenn sie denaturiert, ausgespart oder ‚vergessen‘ werden“ (Mon, Wortschrift, 1997, S. 20).

6.2.2 Schriftzeichen als zentrale Bildelemente der Collage-Gedichte

Im Spätwerk stellt Hausmann keine reinen Textcollagen mehr her, dafür kombiniert er nun durchaus geschriebene Texte und die Gouache mit der Collagetechnik. Im Unterschied zur Dadazeit sind die Collagen aus weniger Teilen aufgebaut und klarer durchstrukturiert. In den Collage-Gedichten haben der Text, das Wort oder der Buchstabe eine zentrale inhaltliche und visuelle Bedeutung. Nach wie vor wird die Schrift als Fragment aus der Realität und als Zitat eingesetzt, wie schon in der Collage von 1921, *P*. Deutlich sind nun allerdings der Bezug zur Dadazeit und die Selbstdarstellung in der Collage. In zwei Photomontagen verwendet Hausmann die Teile einer Photographie der verschollenen Photomontage *Synthetisches Cino der Malerei* von 1918⁷⁶, nämlich in *Dada Raoul* von 1951⁷⁷ und in *oaoa* von 1965⁷⁸. Bei dem Text *Synthetisches Cino der Malerei*, den die ursprüngliche Photomontage lediglich illustrierte, handelt es sich um Hausmanns Debüt als Dadaist. Hausmann trug ihn unter dem Titel *Das neue Material in der Malerei* in der ersten Dadasoiree am 12. April 1918 vor und rief damit ebenfalls die neue Bewegung aus: „Dada: das ist die vollendete gütige Bosheit, neben der exakten Photographie die einzig berechnete bildliche Mitteilungsform“⁷⁹. Und er postulierte darin: „Mensch ist simultan“⁸⁰. So zeigen die beiden späteren Photomontagen wieder diese für Hausmann so wichtige Wende, durch die er die Basis zu seiner Kunstauffassung fand. In *Dada Raoul* sind die Ausschnitte aus der Photomontage von 1918, das Wort „Cino“, der Mund und die beiden Augen aus Hausmanns Porträtphotographie, einzeln aufgeklebt und werden von drei Ausschnitten ergänzt, die von einem Photo seiner Assemblage *Der Geist unserer Zeit* stammen. Mit Ausnahme des Wortes „Cino“ sind sie zudem eng mit seinem in Tusche geschriebenen Vornamen verbunden, indem sie die Innenflächen der Buchstaben ausfüllen bzw. an den Rändern anschließen. Es handelt sich also wieder um ein Selbstporträt, wie schon in der Collage *ABCD* von 1923/24, in der er das gleiche Porträtphoto verwendet hat. Wie auch in *l'inconnu raoul hausmann* stellt sich der Künstler in symbiotischer Verbindung mit seinem Werk dar: Sein Name ist verbunden mit seinen Sinnesorganen, die zudem für die Lautpoesie wichtig sind: Mund und Augen aus seinem Porträtphoto und die Ohren, die hier symbolisiert werden durch die ‚Ohren‘ seiner Assemblage. Die Worte „Dada“ und „Cino“ verweisen auch auf seine theoretische Basis, zu der die Verbindung der Sinne und die Bewe-

⁷⁶ Raoul Hausmann (Ausstellungskatalog), 1986, S. 70.

⁷⁷ Abb. in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 256, und Abb. 83 im Anhang.

⁷⁸ Ebenda, S. 257, und Abb. 84 im Anhang.

⁷⁹ Hausmann, *Synthetisches Cino* [1918], 1982, S. 16.

gung gehört,⁸¹ und zitieren die Collage *Dada im Gewöhnlichen Leben* von 1920, in der ebenfalls die Worte „dada“ und „Cino“ den Mittelpunkt bilden.⁸² Die Photomontage *oaoa* benutzt die gleiche Photographie der Photomontage *Synthetisches Cino der Malerei*, übernimmt jedoch das collagierte Porträt als einen Ausschnitt. Den Untergrund bilden nun ebenfalls gezeichnete Buchstaben. Es handelt sich um eine Art visuelles Zitat des im gleichen Jahre entstandenen Klang-Gedichts *oaoa*.⁸³ Eine weitere Variante bildet dann eine Collage, die ein Doppelporträt von Hausmann und Schwitters ist, *Pinaltries*, von 1965.⁸⁴ Darin sind Fragmente aus dem 1962 publizierten Band *PIN* zu sehen, so die Porträtphotos von Hausmann und Schwitters, ein abgedruckter Schriftzug aus dem Briefwechsel und ein Photogramm. Diese Collage dokumentiert die enge Freundschaft der beiden Künstler, vergleichbar mit den photographischen Doppelporträts von Hausmann und Johannes Baader aus der Dadazeit.⁸⁵ So wird Schwitters' Porträtaufnahme auf der rechten Seite um ein Stück von Hausmanns Porträtphotographie ergänzt und umgekehrt das von Hausmann auf der linken Seite um ein Stück von Schwitters' Photographie. Die deutlichste Verbindung bildet dann jedoch ein Fragment, das drei handschriftliche Es zeigt und als Bild für die gemeinsame Arbeit zur Lautpoesie gedeutet werden kann. Trotz des Streits um *fmsbw* hat Hausmann Schwitters schließlich immer wieder als einen der ersten Lautpoeten verteidigt.

Weitere Dada-Zitate zeigen die Collagen *Poule Dada* von 1968⁸⁶ und eine Collage ohne Titel aus dem gleichen Jahr, deren Mittelpunkt der große Druckbuchstabe D auf einem gerissenen Papierfragment bildet.⁸⁷ Im Unterschied zu den Collagen der Dadazeit sind sie jedoch aus weniger Einzelteilen aufgebaut und klarer strukturiert. Zudem sind außer den genannten Bezügen zur Dadazeit und in *Poule Dada* mit dem großen R zu Hausmann selber keine weiteren Referenzen gegeben, im Gegensatz zu den dadaistischen Collagen. Die Collagen von 1968 sind allerdings im Hinblick auf das verwendete Material reicher. So integriert Hausmann in beide Collagen Stoffe – einen Wollstoff, Spitze, Leinen und ein Stück Filz –, und vor allem in der Collage mit dem D verwendet er insgesamt vier unterschiedliche Papiersorten. In

⁸⁰ Ebenda, S. 15.

⁸¹ Hausmann arbeitete selber nie mit dem (Experimental-) Film, war aber ein passionierter Kinogänger und hielt vermutlich im April 1931 am Bauhaus Dessau einen Vortrag zur Entwicklung des Films. Vgl. Scharfrichter, 1998, S. 339 ff.

⁸² Abb. in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 179. Die Collage ist mit einer Widmung für Schwitters versehen, die Hausmann unterzeichnet mit „Dadaraoul Hausmann“.

⁸³ Vgl. Hausmann, *Phonetic Poem*, 1965. Manuskript im ARH Rochechouart. Abb. 94 im Anhang.

⁸⁴ Abb. in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 256, und Abb. 85 im Anhang.

⁸⁵ Drei Doppelporträts von 1919, darunter eine Photomontage, sind abgebildet in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 50 ff.

⁸⁶ Abb. in: Raoul Hausmann (Ausstellungskatalog), 1986, S. 65, und Abb. 86 im Anhang.

beide integriert er Fragmente aus eigenen Werken: in *Poule Dada* ist es eine der Filzstiftzeichnungen, von denen er zwischen 1963 und 1970 über 250 anfertigte.⁸⁸ Die zweite Collage, die zudem auf einer abstrakten Gouache angebracht ist, enthält ein Stück aus dem ersten abstrakten Holzschnitt, der Hausmanns Buch *Sprechspäne* illustriert.⁸⁹

Das Collage-Gedicht *Carré-Rectangle*⁹⁰ ist eine Transformation des Typographie-Gedichts *Quadrat* von 1928. Die quadratischen und rechteckigen Ausschnitte werden durch die mit Tusche darauf geschriebenen Worte scheinbar gleichzeitig auf der visuellen und sprachlichen Ebene definiert. Tatsächlich entsprechen sich Wort und Bild jedoch nicht unbedingt. So ist auch eine rechteckige Form mit dem zweiten Teil des Wortes „Carré“ beschriftet und eine quadratische Form mit dem Wort „Rectangle“. Ebenso wie schon in *Quadrat* wird damit ein exakter Umgang mit geometrischen Formen ebenso wie Mondrians spirituelle Sicht vor allem der Grundfarben und -formen, zu der wesentlich Quadrat und Rechteck gehörten, zugunsten der künstlerischen Freiheit persifliert. Damit bezieht sich Hausmann auf das dadaistische Prinzip des permanenten Widerspruchs, der im Kern den Humor von Dada ausmachte.

*Décol-Décol*⁹¹ von 1970 zeigt die Abstraktion von Schrift durch ihre Fragmentarisierung. Hinsichtlich des verwendeten Materials – Teile der Worte „Décollage“ und „Happening“ sind zu erkennen – bezieht sich dieses Collage-Gedicht auf den Nachfolger Wolf Vostell und die Fluxusbewegung. Vostell interessierte sich seit 1956 für die durch äußere Einwirkung entstandenen unreglementierten Wort- oder Bildfragmente. Während eines Happenings 1964 entdeckte er die doppelte Wortbedeutung von „décollage“ – Ablösen bzw. Abheben, Abfliegen – für seine Arbeit. In „der Folgezeit stellte er durch Abreißen, Zerknüllen, Verbrennen und Übermalen selbst solche Décollage-Objekte her.“⁹² Trotz der Bewunderung, die Vostell dem ‚Pionier‘ Hausmann mit seiner Fluxuszeitschrift *Décollage* entgegenbringt,⁹³ beschwert sich Hausmann bei Chopin über die – erfolgreichen – Nachfolger. Schließlich könne er sich seit 45 Jahren zu den Collagisten zählen und „tout ce que les Vostell, Hains, Dufrene, Rotella, Villeglé etc fabriquent aujourd’hui avait depuis longtemps été réalisé par moi“.⁹⁴

⁸⁷ Abb. 87 im Anhang.

⁸⁸ Im ARH Rochechouart befinden sich alleine schon 254 dieser Zeichnungen.

⁸⁹ Vgl. Hausmann, *Sprechspäne*, 1962.

⁹⁰ Abb. in: Koch, *Experimentator*, 1994, S. 169, und Abb. 88 im Anhang.

⁹¹ Abb. 89 im Anhang.

⁹² Riha, *Experiment*, 1982, S. 459.

⁹³ Vgl. Dachy, *Dada*, 1993, S. 124.

⁹⁴ Brief von Hausmann an Henri Chopin vom 10. 1. 1964 im ARH Rochechouart.

Die Collage-Gedichte verbindet die zentrale inhaltliche Bedeutung, die in ihnen die Schrift als visuelles Bildelement und gleichzeitig mit ihrer sprachlichen Aussage auch als reines Zitat hat.

6.2.3 Die Klang-Gedichte, Bildpartituren für den Vortrag

In den 40er Jahren entwickelt Hausmann die ersten Bilder aus großen Tuschebuchstaben, die eine Art Partitur bilden. Vermutlich motiviert durch die von Isidore Isou initiierte Gründung des Lettrismus im Februar 1945 in Paris, transformiert Hausmann nun frühere Typographie- und Klang-Gedichte in eine Art moderne Partitur. 1945 entsteht im Bildformat das in Tusche und mit dem Pinsel geschriebene Klang-Gedicht *K'peri'oum*, auf dem auch *fmsbw* und *OFFEAH* dargestellt sind.⁹⁵ Im Jahr darauf, im Verlauf seines Briefwechsels mit Schwitters, entsteht das Klang-Gedicht *pitsu*⁹⁶ aus dem Schreibmaschinentext *Oiseautal*. Ähnlich gestaltet ist *Pagaille*⁹⁷ von 1957. Es entsteht sicher im Zusammenhang mit den Tonbandaufnahmen, die seit diesem Jahr von den Rezitationen Hausmanns hergestellt werden. Auffallend viele dieser Klang-Gedichte entstehen 1963, als Hausmanns intensiver Austausch mit Chopin beginnt. Sie bestehen ebenfalls aus mit dem Pinsel geschriebenen Buchstabenfolgen in schwarzer Tusche, die ein Bildformat von 65 mal 50 Zentimeter füllen. Sie nehmen die Struktur der frühen Notizen auf, so von *N'moum* und *zigzag*: Auf weißem Papier sind in der Regel kleine Druckbuchstaben in Linien angeordnet. Im Unterschied zu den in lesbaren Einheiten konstruierten Buchstabenverbänden folgen sie dem Aufbau der von Hausmann seit 1921 für den Vortrag genutzten „Plakatgedichte“, bei denen die Buchstaben nicht unbedingt im Zusammenhang lesbar sind. Im Unterschied zu diesen entstehen die neuen Klang-Gedichte von 1963 nicht durch den Zufall, sondern sind wie *pitsu* bewusst komponiert. So handelt es sich bei *oaoa*⁹⁸ um die unterschiedliche Kombination der Vokale, während *gh n kh*⁹⁹ allein aus Konsonanten besteht und sich in *MAGl*¹⁰⁰ beide mischen. Durch ihre typographisch schlichte Gestaltung sind diese Buchstabenreihen gut lesbar. Lediglich wenige Lücken deuten eine Rhythmisierung an und einige Großbuchstaben unterscheiden sich von den kleinen Druckbuchstaben. Außer dem musikalischen Zeichen zur Lautstärke, Diminuendo „>“, so in

⁹⁵ Abb. in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 257, und Abb. 90 im Anhang.

⁹⁶ Ebenda, S. 257, und Abb. 91 im Anhang.

⁹⁷ Ebenda, S. 257, und Abb. 92 im Anhang.

⁹⁸ Abb. 93 im Anhang.

⁹⁹ Abb. 95 im Anhang.

¹⁰⁰ Abb. 96 im Anhang.

MAgl, oder dem Hinweis „x 3“ (= dreimal zu wiederholen), so in *kwnkn*,¹⁰¹ gibt es keine Angaben zur Aussprache. Damit handelt es sich wieder um eine individuelle Notation, die frei rezitiert werden kann. In der Weise trug Hausmann – so ist es bei den Aufnahmen zu hören – offensichtlich seine Klang-Gedichte vor.¹⁰² Diese mit musikalischen Notationen vergleichbaren Bilder, die ausschließlich aus Buchstaben aufgebaut sind, betonen in der Form auf der visuellen Ebene die akustische Seite der Sprache, im Unterschied zu den Typographie-Gedichten. Sie sind gut lesbar, auch durch die Vergrößerung vom DIN-A-4-Format des normalen Schreibblatts auf die von Hausmann favorisierte Bildgröße von 65 mal 50 cm. Möglicherweise reagiert er damit auch auf seine Ende der 50er Jahre einsetzende Sehbehinderung durch den Grauen Star, wegen der er schließlich nahezu erblindet. Seine Klang-Gedichte rezitierte Hausmann, so die Berichte von Zeitzeugen¹⁰³, sehr oft und in der Regel vor seinen Besuchern zu Hause. Vermutlich hat er die Serie der 1963 entstandenen Klang-Gedichte auch so genutzt. Die letzte Tonbandaufnahme, die Hausmann 1966 dann mit Henri Chopin in Limoges realisiert, ist schließlich eine reine Improvisation und lässt sich keiner schriftlichen Notation zuordnen. Chopin beschreibt diese Aufnahmen, die ebenfalls durch einige Photographien von Marthe Prévot dokumentiert sind:

Il avait une voix pointue qu’il utilisait sur deux ou trois octaves pour aller au cri. Lorsque je suis allé l’enregistrer à Limoges, l’enregistrement a été très difficile, parce qu’il ne voyait pas clair et que les persiennes étaient fermées, et il avait pris des aiguilles à tricoter pour rythmer ses chants. C’était très curieux, avec des glissements extrêmement pointus, un peu comme des femmes exaspérées. C’était très étrange. La diction n’était pas monocorde, comme avec Schwitters, c’était beaucoup plus dents de scie, plus découpé.¹⁰⁴

Hausmann nutzt seine Stimme so frei wie seine Klang-Gedichte als Notationen. Er hat nie eine Ausbildung erhalten, weder für die Sprechstimme noch für den Gesang, und er befasst sich weder mit der Betonung der Buchstaben noch mit einem Ausdruck von Stimmungen. Sein Anliegen ist vielmehr die freie Nutzung aller körperlichen Möglichkeiten. In diesem Sinne entwickelt er dann die *Vorbedingungen zu Sprechübungen*, die Carlfriedrich Claus helfen sollen, seine Stimme zu lockern. Anstatt seine Stimme zu analysieren, wie es eher dem Vorgehen von Claus entspricht, rät Hausmann Claus, seine Aufmerksamkeit nun allein auf einfache körperliche und stimmliche Übungen zu lenken. So heißt es im Text:

Sich hinstellen, entspannt, langsam gehen anfangen [...] alles vergessen, die Stimme beinahe lautlos werden lassen, das Thema weiterlaufen lassen, wie: hurgla hurgla, horgla, hirgla, har, lar, gar,

¹⁰¹ Abb. 97 im Anhang.

¹⁰² Vor allem die Aufnahmen von Track 2 auf der CD entstanden im Zusammenhang mit diesen Vorlagen. Hausmann, *Poèmes phonétiques*, 1997, Aufnahme 2.

¹⁰³ Vgl. Jaunasse, *L’isolement*, 2002, S. 61 f.

¹⁰⁴ Interview avec Henri Chopin. In: *Poésure et peinture*, 1993, S. 366.

swm, swm, swm, ssuma.
Garnichts denken.¹⁰⁵

Die Photographien von Marthe Prévot, die die Filmaufnahmen in ihrer Wohnung Ende der 60er Jahre dokumentieren,¹⁰⁶ zeigen deutlich, wie wichtig Hausmann offensichtlich diese Arbeiten waren. Er präsentiert sich vor *K'peri'oum* und *pitsu*, die noch vor einem abstrakten Gemälde und neben dem Ölgemälde *Tableau-écriture* stehen. Die Klang-Gedichte dienten sicher dazu, ihn auch visuell als ersten ‚Lettristen‘, den Erfinder der Dichtung aus einzelnen Buchstaben, zu präsentieren. Ähnlich führt er die Aufnahmen seiner frühen Lautgedichte folgendermaßen auf Französisch, Englisch und Deutsch ein: „Meine Damen, meine Herren, der Dadasoph spricht für Sie einige historische Lautgedichte von 1918“.¹⁰⁷ Gerade für diese Arbeiten fehlten ihm lange die Möglichkeiten zur Dokumentation, wie sie nun durch die Ton- und Filmaufnahmen gegeben sind. Vermutlich entsprachen sie jedoch auch lange nicht seinem künstlerischen Vorgehen, bei dem eigentlich die freie und ‚vergängliche‘ persönliche Äußerung im Mittelpunkt steht. Erst durch die Diskussionen zur Entstehung der Lautpoesie nach 1945 und die Wiederentdeckung der Dadabewegung in den 50er Jahren wird die Bedeutung von Quellen deutlich. Vermutlich entstehen die ersten Tonbandaufnahmen von Hausmanns Rezitationen der frühen Klang-Gedichte für Hans Richters Film *Dadascope* von 1958, in dem diese Aufnahmen als Anfangssequenz verwendet werden.¹⁰⁸ Problematisch ist schließlich jedoch, dass die Filmaufnahmen, die Hausmanns mit dem Tanz und der Pantomime verbundenem Arbeiten am meisten entsprechen, seit Mitte der 60er Jahre zu spät stattfinden. Aufgrund seines Augenleidens kann Hausmann nur noch in kurzen Sequenzen gefilmt werden.¹⁰⁹

Allein ein Film, den sein Freund Pierre Bernotte mit ihm 1957 realisierte, gibt die Mimik und Gestik Hausmanns bei einer seiner Pantomimen wieder. Es ist ein Stummfilm mit dem Titel *L'Homme qui a peur des bombes*,¹¹⁰ der in Hausmanns erster Wohnung in Limoges gedreht wurde. Hausmann selber hatte offensichtlich eine Art Gesang als klanglichen Hinter-

¹⁰⁵ Hausmann, Vorbedingungen, 1960.

¹⁰⁶ Der deutsche Spiesser, 1994, S. 65.

¹⁰⁷ Hausmann, Poèmes phonétiques, 1997, Aufnahme 2.

¹⁰⁸ Dies berichtet Hausmann in einem Brief an Henri Chopin vom 26. 5. 1963. Der Brief ist im ARH Rochechouart.

¹⁰⁹ So sind in dem von Helmut Herbst realisierten Film nur kurze Sequenzen zu sehen (vgl. Dada Manifeste, 1969). Herbst erinnert sich, dass das starke Scheinwerferlicht Hausmann trotz doppelter Sonnenbrille derartige Schmerzen bereitet habe, dass längere Aufnahmen nicht möglich waren.

¹¹⁰ Vgl. Bernotte/Hausmann, *L'Homme*, 1957. Der Originalfilm ist verschollen. Es existieren lediglich Kopien des Films, eine davon ist im ARH Rochechouart.

grund vorgesehen und auch aufgenommen, wie er Chopin schreibt.¹¹¹ Zu dieser geplanten Vertonung des Films kam es aber nicht, da Hausmann aufgrund der öffentlichen Vorführung in Limoges, die während seiner Abwesenheit stattfand, in Streit mit Bernotte geriet. Erst nach Hausmanns Tod unterlegt der Limoger Photograph Roger Vuillez den Film mit einer Aufnahme des Klang-Gedichts *Cauchmar*, die jedoch nicht überzeugend ist. Hausmanns Vortragstil lässt sich schließlich nur noch erahnen, durch die Verbindung all dieser unterschiedlichen Quellen.

6.2.4. Das Wortspiel-Gedicht als ‚lebendiges‘ Wort

Im September 1964 schreibt Hausmann einen Text mit dem Titel *Buch*, der aus vier Seiten besteht und in Versform eine grundlegende Kritik des Wortes in gesprochener und gedruckter Form ist. Das Wort wolle „von sich reden machen“ und gesprochen werden. Indem es jedoch den Mund und die Zunge verlässt, werde es vergänglich, „leerer schall / ohne sinn“.¹¹² Es „stirbt“, da es sich nicht selbst gefunden habe, sondern von der Zunge gefunden worden sei. Als Rettung scheint sich die gedruckte Form anzubieten: „das wort will nicht sterben / das wort rettet sich in buchstaben / schwarz auf weiss“. Damit findet es jedoch nicht wieder zum Leben, denn es heißt nun: „das buch schreit tote worte / in leeren raum“. Erstaunlich für den ausgesprochen bibliophilen Autor ist dann auch seine Kritik am geschriebenen Wort und speziell dem Buch:

nichts ist im buch zu lesen
voll totschwarzer zeichen
auf weissgrund voll schweigen
das tote schwarzwortzeichen
schreit nach hören
niemand hört es [...]
selbst im buch
bleibt das wort
ungehört
unsichtbar
das buch wird zugeklappt¹¹³

Ähnlich wie bei Hausmanns Wortspielen und Wortspiel-Gedichten handelt es sich hier jedoch nicht um eine theoretische Kritik an der Sprache, sondern um eine literarische Reflexion zum Umgang mit Sprache und Schrift: Sie bedürfen der menschlichen Nutzung in visueller

¹¹¹ „En 1957 j’ai chanté sur bande un fond phonétique pour mon film ‚l’homme qui a peur des bombes‘, je possède la bande, mais pas le film“ (Brief von Hausmann an Henri Chopin vom 22. 7. 1963 im ARH Rochechouart).

¹¹² Hausmann, *Buch*, o. J., o. S. Manuskript im ARH Rochechouart.

¹¹³ Ebenda.

und klanglicher Form, um tatsächlich zu ‚leben‘, andernfalls existieren sie nicht, sondern die Schrift ist ein totes, weil ungenutztes Zeichen. Die scheinbare Aktivität der Worte – so: „worte wollen gesprochen sein“ – spiegelt vielmehr ihre große Wirkung auf den Menschen. In dem Moment, in dem eine Sprache verstanden bzw. eine Schrift gelesen werden kann, ändert sich nämlich unwiederbringlich ihre Wirkung. Aus dem Klang und dem Bild wird ein Kommunikationsmittel, das auch als Basis für die Manipulation genutzt werden kann, wie die Propaganda oder Werbung. Hinsichtlich dieser Beziehung zur Schrift verweist Grasshoff für den Lettrismus auf die Kritik Walter Benjamins an der alphabetisierten Gesellschaft. Benjamin vergleicht die verzierten Buchstaben in den Lesefibeln mit den Säulen der Pforte zur Hölle in Dantes *Göttlicher Komödie*. Über diesem Höllentor befindet sich die Inschrift:

Durch mich geht man zur Stadt der Schmerzen ein;
durch mich geht man hinein zur ewgen Qual;
durch mich geht man zu den Verlorenen.¹¹⁴

Diese Kritik Benjamins, die von der Avantgarde und vor allem den Dadaisten auch für die Sprache geteilt wurde, betrifft die Manipulierbarkeit der Gesellschaft durch die Schrift. Auf diese ‚Macht‘ der Sprache bezieht sich nun Hausmann wieder mit seinem *Buch*. So heißt es an einer anderen Stelle:

wort, worte stossen vor sehen
bohren sich in hirn
wollen scheinen denkend.¹¹⁵

Mit der visuellen Lautpoesie sucht Hausmann dagegen nach einer ‚lebendigen‘ Sprache, die wieder visuell und klanglich wahrgenommen und genutzt wird. Während im Typographie-Gedicht die Lesbarkeit der Zeichen in der Regel keine entscheidende Bedeutung für das Werk hat, wird mit Hilfe des Wortspiels und des Wortspiel-Gedichts die semantische Ebene der Sprache erweitert. Die Wortbedeutung wird in Frage gestellt und durch weitere Konnotationen ergänzt.

In einem Text von 1962¹¹⁶ schreibt Hausmann, dass er immer schon den ‚Tick‘ gehabt habe, Worte umzudrehen, und gibt eine kurze Anleitung, wie auf diese Weise Lautpoesie hergestellt werden kann: Nachdem man einen beliebigen Satz umgekehrt habe, solle man ihn in mehreren Zeilen anordnen. Damit führt er ein dadaistisches Verfahren weiter, das Tristan

¹¹⁴ Zitiert nach: Grasshoff, Buchstabe, 2000, S. 289.

¹¹⁵ Hausmann, Buch, o. J., o. S.

¹¹⁶ [Prenez n'importe quelle phrase et retournez-la!]. Der Text ist im ARH Rochechouart. Vgl. Hausmann, Prenez, o. J.

Tzara bereits 1920 in seinem Text *Pour faire un poème dadaïste*¹¹⁷ beschrieben hat. Während Tzara darin den Zufall als Verfahren nennt, um die Worte auf eine neue Art zu verbinden, geht es Hausmann nun auch um die Auflösung der Worte als solche. Um aus den Buchstaben eines Wortes möglichst viele neue, unbekannte Wörter zu bilden, sucht er oft alle Variationen der Anagramme zu einem Wort. Mit diesem Spiel sollen auch neue inhaltliche Aussagen kreiert werden. Darauf weist er in seinem Text *Legimos – Limoges – Solmegi* hin, der mit Hilfe dieses Verfahrens hergestellt wurde. Er endet mit dem Satz: „Tout cela est caché en Limoges, les gens y habitent et ne le remarquent pas!“¹¹⁸ Anstelle der kritisierten toten Worte, die sich vor die Sinne und das Denken stellen, wie Hausmann es in seinem Text *Buch* kritisiert, geht es also darum, die Worte so vielfältig wie möglich für alle möglichen Eindrücke und Inhalte zu nutzen. Seine Wortspiel-Gedichte können daher als eine Form der ‚Wiederbelebung‘ des Wortes angesehen werden, durch die dessen semantische Funktion auch um die bildliche erweitert wird.

Ebenso wie die Wortspiele nehmen die Wortspiel-Gedichte die Reflektionen zur Sprache auf der Metaebene auf und erweitern sie um das Bild. Sprache und Bild werden, sicher auch in der Folge der Arbeiten von René Magritte, verbunden, um ihre Funktion als Mittel der Erkenntnis zu hinterfragen. Bereits Magritte kritisiert in seinen Bildern und theoretischen Schriften, dass Sprache und Bild die Realität lediglich repräsentieren, oft aber als diese angesehen werden. Im Gegensatz zu dieser Verwechslung postulierte Magritte: „Alles deutet darauf hin, daß es wenig Beziehung gibt zwischen einem Gegenstand und dem, was ihn darstellt.“¹¹⁹ Daher thematisiert Magritte nicht die dargestellten Dinge, sondern die Darstellung als solche: „Durch vergleichbare Bilder der Verwandlung will Magritte eine Methode des Denkens ins Bild setzen, nicht aber die Inhalte und Bedeutungen von Gedachtem und Gemaltem entschlüsseln.“¹²⁰ Damit schuf er die Basis für die Konkrete Poesie, die Timm Ulrichs folgendermaßen beschreibt:

konkrete poesie / bringt sprache exakt zur sprache, nimmt worte wortwörtlich beim wort (& bild), ist buchstäblich buchstäblich. / konkrete poesie / spottet jeder beschreibungs-literatur: sie verschreibt sich formen, nicht inhalten: sie ist eine literatur wie sie im buche steht & nicht, wie das leben sie schreibt.¹²¹

¹¹⁷ Tzara, *Poème dadaïste*, 2005, S. 955.

¹¹⁸ Hausmann, *Legimos*, 2002, S. 1. Abb. 104 im Anhang.

¹¹⁹ Zitiert nach: Renner, *Ränder*, 1990, S. 435.

¹²⁰ Renner, *Ränder*, 1990, S. 437.

¹²¹ Zitiert nach: *buchstäblich wörtlich*, 1987, S. 9.

Bei dieser Darstellung auf der Metaebene bilden sich das Wort und das Bild so selber ab. Damit sind sie eine Weiterführung der schon von den Avantgarde-Künstlern initiierten Methode des direkten Abdrucks, mit dem bereits das Verhältnis von Kunst und Literatur, vor allem die ‚Mimesis‘, die Darstellung von Realität, kritisiert wurde. In Erweiterung dieser frühen Kritik wird nun jedoch direkt die Funktion von Sprache und Bild reflektiert.

Diese Arbeiten auf der Metaebene finden sich in Hausmanns Werk bis in die Limoger Jahre allein als Wortspiele, die zu seinen rein literarischen Arbeiten gehören. Erst zu Beginn der 60er Jahre verbindet er Text und Bild zu Wortspiel-Gedichten, die zur visuellen Lautpoesie gehören. Sie sind deutlich beeinflusst von der Konkreten Poesie und stehen wie diese auch in der Nachfolge von Magritte. Hausmann war aufgrund seiner weiträumigen Korrespondenz über die neuen Entwicklungen informiert und stand im Kontakt mit den Autoren der Konkreten Poesie, wie Franz Mon, Friedericke Mayröcker und Ernst Jandl.¹²² Durch seine Teilnahme an der Ausstellung *Schrift und Bild*¹²³ im Jahr 1963 waren ihm auch die stärker visuell orientierten Arbeiten bekannt und damit die Bandbreite, die die unterschiedlichen Arbeiten der Konkreten Poesie aufweisen. Seine eigenen Werke sind jedoch eher eine Weiterführung der frühen Wortspiele, so in Form von freien Anagrammen und etymologischen Spielen, die er nun verbindet mit der Idee des direkten Abdrucks, wie er sie für das Typographie-Gedicht entwickelt hat.

In der Gouache *Opossum* von 1963 wandelt Hausmann ein Anagramm von 1946 um, das im Zusammenhang mit der Zeitschrift *PIN* als reiner Text entstand.¹²⁴ In dem Text gibt der Titel *Opossum* die Buchstabenauswahl vor, aus der dann in den Zeilen des Gedichts unterschiedliche, gut lesbare Lautkombinationen gebildet werden. Dadurch werden neue lautliche Erfahrungen dieses Wortes möglich. Im Unterschied dazu bildet das Titelwort in der Gouache nun senkrecht angeordnet das Zentrum des Bildes. Der Titel ist blau geschrieben und wird umgeben von den unterschiedlichen Kombinationen seiner Buchstaben in Rot, die in einer horizontalen Verbindung mit ihm stehen. Im Unterschied zu dem Text von 1946, der den Klang-Gedichten zugeordnet werden kann, sind hier die Buchstaben so kombiniert, wie es für die Typographie-Gedichte stilbildend ist. Sie lassen sich schwer im Zusammenhang lesen und

¹²² Hausmanns Austausch mit den österreichischen Autoren wird in der Arbeit von Adelheid Koch behandelt. Zu dem Kontakt mit Mayröcker und Jandl vgl. Koch, *Experimentator*, 1994, S. 155 ff.

¹²³ Die von Dietrich Mahlow organisierte Ausstellung wurde in Baden-Baden und Amsterdam gezeigt.

provozieren so, dass sie einzeln ausgesprochen und damit auch als Einzelbuchstaben wahrgenommen werden. Die Ableitung der Wortneubildungen von einem ursprünglich mit einem Sinn ‚belegten‘ Wort wird hier visuell durch die Farben und Anordnung deutlich. So kann man visuell den Vergleich ziehen zu einem Baumstamm und seinen Zweigen, auch im Sinne eines Stammbaums.

Das Spiel mit einer scheinbar etymologischen Ableitung ist das Verfahren in zwei weiteren Gouachen: *Sol Oeil*¹²⁵ von 1963 und *L'Homme-maison*¹²⁶ von 1964. In der ersten bildet Hausmann aus dem französischen Wort „Soleil“ drei Lesevarianten, die er gleichzeitig bildlich verdeutlicht: Zum einen zeigt „Soleil“ die in den Kreisen oder roten Punkten symbolisierte Sonne – der rote Punkt über den wellenförmigen unteren Linien könnte als Abstraktion eines Sonnenuntergangs gesehen werden, der Moment, in dem die Sonne am größten wirkt und mit dem bloßen Augen angesehen werden kann. Die räumlich durch die Kreise getrennten Buchstaben müssen dafür zusammen gelesen werden. Die Basis des Bildes und seiner Schrift bildet damit die Sonne, die hier mit dem Wasser auch das Leben symbolisiert. Der erste Wortteil „Sol“, der sich oben auf dem Kreis befindet, bedeutet – ganz im Gegensatz zu seiner Position im Bild – „Boden“. Ein drittes Wort ergibt sich über einen der Kreise in Verbindung mit der zweiten Hälfte des Wortes „Soleil“, das an der linken Seite des großen Kreises auch Strahlen symbolisieren kann: „Auge“. Es handelt sich um eine der freien Wortableitungen, von denen Hausmann in Textform viele geschrieben hat. Eine – durchaus in Hausmanns Sinne – freie Deutung für dieses Wortspiel-Gedicht zeigt die Bedeutung des Sonnenlichts als Basis – „Boden“ – des Lebens und für das Sehen. Später erfindet Hausmann sogar die Bezeichnung „Mélanographie“ für das „schwarze Schreiben“ mit Licht auf Photopapier. Der Begriff steht auch für die notwendige Verbindung der Gegensätze, wie Licht und Schatten, die Hausmann auf den Photos in dem so betitelten Künstlerbuch zeigt.¹²⁷

Eine weitere Deutung ergibt sich über die Verbindung von Bild und Wort. Die drei dargestellten Kreise stehen für die drei dargestellten Worte: Sowohl die Sonne als auch die Erde und das Auge sind Kugeln. Auf diese Weise stehen alle drei sowohl visuell als auch sprachlich in einer Verbindung.

¹²⁴ Hausmann, *Opossum*, 1946. Der Text ist ebenso wie die Gouache im ARH Rochechouart. Abb. 98 und 99 im Anhang.

¹²⁵ Abb. 100 im Anhang.

¹²⁶ Abb. in: Koch, *Experimentator*, 1994, S. 15, und Abb. 101 im Anhang.

¹²⁷ Hausmann, *Mélanographie*, 1969.

Die Gouache *L'Homme-maison* nimmt Unterschriftenzeichnungen auf, wie sie schon in Hausmanns Briefen an Schwitters zu finden sind. In der Gouache visualisiert er seinen Namen, der sich in die beiden Wörter „Haus“ und „Mann“ zerlegen lässt.

Von der Idee des unmittelbaren Abdrucks beeinflusst sind die Gouachen *La Vache*¹²⁸ von 1962 und *Dada Sauterelle*¹²⁹ von 1965. In beiden bilden die Buchstaben der Wörter selber das von ihnen Bezeichnete. Dadurch zeigen beide Bilder eindeutig, dass Bild und Sprache lediglich eine Idee der Realität repräsentieren, während sie sich visuell tatsächlich nur selber darstellen können. Wie schon in dem Typographie-Gedicht *Wald* geht es nicht darum, eine bestimmte Kuh darzustellen, sondern um die visuelle Verbindung der Buchstabenformen mit der abstrahierten Form eines Kuhkopfes, d. h. um das visuelle Zeichen für Kuh. *Dada-Sauterelle* verweist auf die dadaistische Freiheit im Umgang mit Sprache und Bild und auf der Zeichenebene auf die visuelle Lautpoesie: Die roten Is lassen sich als Zirpen der Heuschrecke lesen und betrachten, während die Buchstaben D und A die Heuschrecke visuell konstruieren und sich als „Dada“ lesen lassen. Durch die in das Bild integrierte Zeile „dada sauterelle“ wird die Vergleichbarkeit zwischen dem Bild im oberen Bereich und dem Schriftzug darunter manifestiert, da sich beide gleichermaßen entziffern lassen.

Vor allem für die Wortspiel-Gedichte ist der individuelle und spielerische Umgang mit der Sprache grundlegend und die Freiheit, die sich damit bietet. Darin zeigt sich die gleiche künstlerische Offenheit, wie sie schon zu Beginn des Dadaismus genutzt wurde, indem u. a. mit Hilfe des echten Zufalls Collagen geschaffen wurden. Derartige Werke entziehen sich so den Vorstellungen von der Qualität der künstlerischen Arbeit, eröffnen jedoch neue Möglichkeiten für die Kunst und Literatur.

6.3 Resümee

Die visuelle Lautpoesie im Spätwerk von Hausmann, das in seinen Limoger Jahren von 1944 bis 1971 entsteht, zeigt einerseits durchaus Einflüsse der jeweils aktuellen Entwicklungen und bleibt andererseits auch den in der Berliner Zeit entwickelten Kategorien und theoretischen Vorstellungen verpflichtet. Angeregt durch den intensiven Kontakt mit Schwitters während der Planungen für die Kunstzeitschrift *PIN*, nimmt Hausmanns Beschäftigung mit der Literatur und dem Wortspiel zu und wirkt sich im Zusammenhang mit seinen

¹²⁸ Abb. 102 im Anhang.

Kontakten zu jüngeren Autoren auf die Entwicklung von Wortspiel-Gedichten aus. Ebenso beschäftigt er sich vor allem in den 60er Jahren intensiv mit den Klang-Gedichten. Nahezu durchgängig im Spätwerk vertreten ist sein Interesse am Zeichen – von den Druckbuchstaben über die Ziffern bis hin zu den abstrakten Zeichen –, mit denen er sich in unterschiedlicher Form und in verschiedenen Techniken – Gouache, Ölbild und Filzstiftzeichnung – beschäftigt, um Typographie-Gedichte zu entwickeln. Die Collage wird vor allem in den späten Jahren seine bevorzugte Technik, und er benutzt sehr unterschiedliche Materialien bis hin zu Assemblagen. In den Collage-Gedichten sind in der Regel nur wenige Worte und Buchstaben vertreten, die jedoch eine zentrale Bedeutung für das Werk haben und daher oft auch im Mittelpunkt stehen.

Im Spätwerk etabliert Hausmann so Gestaltungen seiner avantgardistischen Ideen aus der Berliner Zeit als seine wichtigste Kunstform neben der Photographie.

¹²⁹ Abb. 103 im Anhang.